

Arquitectura virreinal religiosa de Lima

Arquitectura virreinal religiosa de Lima

Antonio San Cristóbal Sebastián



ARQUITECTURA VIRREINAL RELIGIOSA DE LIMA

Antonio San Cristóbal Sebastián †

© 2011 Universidad Católica Sedes Sapientiae

Editor

José Antonio Benito

ISBN 978-603-4030-05

Hecho el depósito legal en la Biblioteca Nacional del Perú N.º 2008-12257

© 1988 Antonio San Cristóbal Sebastián †

Fotografías: Antonio San Cristóbal Sebastián †

Gran Canciller

Mons. Lino Panizza Richero

Rector

Mons. Dr. Joaquín Martínez Valls

Cuidado de edición

Fondo Editorial UCSS

Corrección del texto

Miguel Malpartida

Diagramación

Daniel Ramos Romero

Diseño de cubierta e ilustración

Pedro Nicolás Chávez Prado

UNIVERSIDAD CATÓLICA SEDES SAPIENTIAE

Esquina Constelaciones y Sol de Oro s. n. Urb. Sol de Oro, Los Olivos

Lima-Perú

Teléfonos: (51-1) 533-0008/533-0079/533-5744/ 533-6234 Anexo: 241

Correo electrónico: feditorial@ucss.edu.pe

Dirección URL: <www.ucss.edu.pe>

Impreso en Lima-Perú

Primera edición, mayo de 2011

Tiraje 500 ejemplares

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra sin permiso escrito de la Universidad Católica Sedes Sapientiae

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Toda una vida:
El Dr. P. Antonio San Cristóbal Sebastián
Jose Antonio Benito Rodríguez
XV

Bibliografía del autor
XXVII

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

47

CAPÍTULO I

DE LA ARQUITECTURA DE LIMA

51

Diversidad arquitectónica y peruanidad

53

Nueva visión de la arquitectura limeña del siglo XVII

55

Evolución de la arquitectura limeña

72

El Puente de Piedra

74

Los alarifes limeños

77

CAPÍTULO II

LA CATEDRAL

81

Las reconstrucciones de la Catedral

83

La sacristía de la Catedral

88

La cajonería de la Catedral

93

El coro de la Catedral

98

Rejas catedralicias

103

El retablo catedralicio de la Concepción

106

CAPÍTULO III

ARQUITECTURA Y ORNAMENTACIÓN

113

La planta de las iglesias limeñas

115

Innovaciones en el barroco de Lima

120

Salas capitulares

122

Escaleras conventuales

127

Alfarjes y artesonados limeños

132

Medias naranjas limeñas

137

Las bóvedas de medio cañón

140

Arcos trilobulados en Lima

145

Esgrafiados limeños

147

Entablamento y cornisas

152

Ménsulas en las cornisas

156

Modillones de volutas

161

Veneras en los dinteles

164

Almohadillados de planchas

169

CAPÍTULO IV
LAS GRANDES IGLESIAS CONVENTUALES

	173
<i>La planta primitiva de San Pedro</i>	175
<i>La reconstrucción de la Iglesia de San Agustín</i>	181
<i>El preparatorio de San Agustín</i>	183
<i>La sillería de San Agustín</i>	186
<i>San Francisco, síntesis del siglo XVII</i>	192
<i>Manuel de Escobar, constructor único de San Francisco</i>	197
<i>Las catacumbas de San Francisco</i>	199
<i>La Iglesia de Santo Domingo</i>	202
<i>La Capilla de San Martín de Porres</i>	206
<i>La escalera del noviciado dominico</i>	210
<i>La Iglesia de la Merced</i>	215
<i>Camarin de la Merced</i>	217
<i>Sacristías de las grandes iglesias</i>	220

CAPÍTULO V
LAS PEQUEÑAS IGLESIAS

	223
<i>La Recoleta de la Magdalena</i>	225
<i>La Iglesia de San Sebastián</i>	228
<i>La Iglesia de la Santísima Trinidad</i>	231

<i>Las Descalzas de San Joseph</i>	236
<i>La Iglesia de San Marcelo</i>	241
<i>Iglesia de Monserrate</i>	246
<i>La Iglesia de Santa Catalina</i>	249
<i>La fundación del Monasterio de Nuestra Señora del Prado</i>	253
<i>La Iglesia del Monasterio de Nuestra Señora del Prado</i>	255
<i>La Iglesia del Carmen</i>	257
<i>La Ermita de la Asunción</i>	262
<i>La Iglesia de Copacabana</i>	267
<i>La Iglesia de Jesús María</i>	272
<i>Santa Rosa de las Monjas</i>	275
<i>Las Trinitarias</i>	280
<i>La Iglesia del Patrocinio</i>	285
<i>La Iglesia de Santo Tomás</i>	288
<i>La Iglesia de las Nazarenas</i>	291
<i>La Iglesia de los Huérfanos</i>	296
<i>La Iglesia de San Carlos</i>	301
<i>La Ostra Gigante de la Iglesia de Nuestra Señora de Cocharcas</i>	304
<i>Las iglesias virreinales suplantadas</i>	307

CAPÍTULO VI
PORTADAS Y PORTERÍAS

313

Fachadas y portadas

315

Portadas renacentistas externas

321

Portadas renacentistas interiores

324

Portadas barrocas de Lima

330

La portada de la Catedral

332

La portada de la Merced

338

La fecha de la portada de San Agustín

342

Peligra la portada de la Concepción

344

La portada de Copacabana

349

La portada de San Francisco

354

Llanto por las portadas perdidas

359

Porterías de los conventos

364

La portería de San Pablo

370

CAPÍTULO VII
TORRES Y CAMPANARIOS

373

Espadañas limeñas

375

Campanarios limeños

378

La torre de San Agustín

383

La torre de Santo Domingo
386

Las torres de San Francisco
391

CAPÍTULO VIII

CLAUSTROS

397

Los claustros de los grandes conventos
399

Los claustros de los monasterios
404

Claustros con columnas de madera
409

El claustro de Santa Catalina
415

El segundo claustro de la Merced
418

El claustro del Monasterio de Nuestra Señora del Carmen
423

El claustro redondo del Colegio de Santo Tomás
426

El claustro de San Francisco
430

Los azulejos sevillanos de San Francisco
436

CAPÍTULO IX

LIMA EN LAS **TRADICIONES** DE RICARDO PALMA

441

Los personajes y la Tradición
443

El urbanismo limeño de los virreyes
447

Calles y plazuelas de Lima
454

Conventos e iglesias de Lima
461

Casas limeñas

471

¿Inventó Palma la ciudad de Lima?

476

El rostro humano de Lima

479

CAPÍTULO X

TERMINOLOGÍA ARQUITECTÓNICA

483

ÍNDICE ALFABÉTICO DE FOTOGRAFÍAS

497

PRESENTACIÓN

TODA UNA VIDA:

EL DR. P. ANTONIO SAN CRISTÓBAL SEBASTIÁN

El R. P. Antonio San Cristóbal es, en términos arquitectónicos, uno de los *monumentos* más autorizados ypreciados del arte virreinal peruano. Es segoviano de nacimiento, limeño de adopción; filósofo, teólogo y educador de profesión; misionero claretiano de vocación; investigador, docente y escritor por pasión. A pesar de la enfermedad siempre en acecho, nada ni nadie se le interpuso para brindarnos aquello que vertebró su vida, colmándola de buen hacer, aunque de manera muy sencilla: «que el conocimiento histórico actual acerca de la arquitectura virreinal peruana es más amplio y distinto del que se tenía hace veinte años». Tales fueron sus palabras finales en el discurso de incorporación a la Academia Nacional de Historia del Perú.

Como profesor principal de Arquitectura Peruana (de la época virreinal) en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, renovó y amplió, en sus innumerables y valiosos escritos, el conocimiento de la arquitectura virreinal peruana. Tiene publicados más de veinte libros y cien artículos en revistas científicas del Perú y del extranjero. Son conocidos sus libros *Arquitectura virreinal religiosa de Lima* (1988); *Lima. Estudios de la arquitectura virreinal* (1992); *Fray Diego Maroto alarife de Lima* (1996); *La Catedral de Lima, estudios y documentos* (1996); *Arquitectura planiforme y textilográfica de Arequipa* (1998); *Esplendor del barroco en Ayacucho* (1999); *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana* (1999); *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana* (2000). Colaboró en la sección «Construir» de *El Comercio* de Lima; fue miembro de número de la Academia Peruana de Historia Eclesiástica, y de la Academia Nacional de la Historia; fue Profesor Honorario por la UNI y Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa. Además, fue el único religioso que

mereció ser miembro honorario del Cabildo de la Catedral de Lima, debido a sus insuperables trabajos dedicados a la institución.

SIGNIFICADO Y TRASCENDENCIA DEL AUTOR

El Padre Antonio San Cristóbal (1923-2008) seguirá siendo pilar, sillar y cimiento de la historia de la arquitectura del Perú. Su voz autorizada, respaldada en la mirada paciente de miles de horas de archivo y de contemplación directa del monumento, debe escucharse si queremos caminar con precisión.

En mi última visita, a principios de febrero del 2008, eran 152 sus trabajos publicados sobre el arte virreinal peruano. A pesar de su visible enfermedad, percibí con gozo la misma generosidad del misionero hijo de San Antonio María de Claret, la misma dureza de carácter del granito de su Segovia natal, la agudeza de una inteligencia poco común y la sencillez del niño en posesión del Reino de los Cielos. Bastaba una tímida sugerencia, por mi parte, acerca de su bibliografía, alguna foto... para que al instante se levantase y fuese a buscármela en su cuarto. Pensaba en la paradoja del Evangelio: «es preciso que yo mengüe para que él crezca». Aunque el edificio humano del P. San Cristóbal se haya deteriorado, los monumentos del Perú se van fortaleciendo en su identidad y en su conocimiento, gracias a sus decisivos estudios, en su mayoría publicados. Cabe destacar en este sentido que, en vida, el P. Antonio San Cristóbal donó al CEDODAL (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana), dirigido por Ramón Gutiérrez, el fondo documental que integran sus textos dactilografiados, los libros y artículos editados; además, ha posibilitado que fuera escaneado su material de fichas documentales por la arquitecta Sandra Negro, por lo que todas sus ricas fuentes documentales están a salvo y a disposición de los investigadores.

En su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, acaecida el 16 de marzo del 2000, nos confesaba sus fuentes vitales: «He pasado mi infancia en Segovia, ciudad Patrimonio Cultural de la Humanidad, jugando y discurriendo entre iglesias románicas, casas renacentistas con alfarjes mudéjares, y

la brillante expresión del gótico-isabelino en la Catedral, Santa Cruz, San Miguel y El Parral. Cuando me radiqué definitivamente en el Perú, me reencontré con el gótico-isabelino renacentista y mudéjar de mi infancia y con un barroco virreinal deslumbrante e inédito, en cuya riquísima exuberancia histórica me encuentro inmerso sin posibilidades de liberarme de sus apremios y sus encantos. En mi nueva experiencia cultural no me he limitado tan sólo a deleitarme en la contemplación de la arquitectura virreinal, sino que he tomado por oficio el analizar, interpretar e investigar la documentación de archivo sobre esa misma arquitectura virreinal y su historia».

Como él mismo nos indica: «mediante la búsqueda paciente, a veces tediosa y estéril, pero recompensada por el hallazgo del documento, he localizado numerosísimos conciertos notariales de obra, firmados para la construcción de iglesias, monasterios, conventos, claustros, campanarios, portadas, obras sanitarias, tajamares, casas de moradas y también de retablos, púlpitos, sillerías y otras obras de ensamblaje y carpintería».

Esto va acorde con el reconocimiento de G. Lohman, llorado maestro de nuestra historia virreinal, compañero entrañable del pupitre de archivo en tantas horas de investigación, quien, además, actuó como padrino al ser nombrado San Cristóbal canónigo honorario de la Catedral en el año 2003 y pronunció el discurso de recibimiento de la Academia: «Seducido por la calidad estética de nuestros monumentos urbanos, ha esclarecido con puntualidad la cronología, los autores, los estilos y las sucesivas modificaciones experimentadas por iglesias, campanarios y portadas».

En el decreto arzobispal respectivo, del 8 de septiembre del 2003, firmado por el cardenal Juan Luis Cipriani, se señala: «que el Reverendo Padre Antonio San Cristóbal merece nuestro reconocimiento por su indeclinable labor de estudio histórico del arte y la arquitectura de la Basílica de Lima y de otros monumentos sagrados de la arquidiócesis, lo que ha contribuido a la mayor apreciación y conocimiento valorativo de nuestro patrimonio religioso y cultural».

Nunca olvidaré la entrañable visita realizada con mis alumnos de licenciatura de la Facultad de Teología, coordinada por su hermano de congregación, el P. Carlos Sánchez Miranda, y guiada por el P. San Cristóbal. Cuando nos describía las portadas y los retablos, él no necesitaba contemplar la imagen, se colocaba de espaldas y frente a nosotros, con precisión fotográfica, mágicamente nos guiaba. Sentía el edificio como algo vivo y orgánico.

Si ya es difícil *leer* artísticamente un edificio, describir volúmenes y asir la arquitectura, mucho más lo es penetrar en las motivaciones y los porqués de forma y contenido. Pues bien, todo esto nos lo ofrece de modo sobresaliente el autor en varios de sus estudios y, en concreto, en el que ahora presentamos. Eso sí, con desenvoltura casi beligerante y suma precisión. Su estilo asemeja un conversatorio coordinado por el autor con los mejores historiadores de la arquitectura virreinal peruana, para esbozar su propio planteamiento acerca de una nueva historia científica-arquitectónica, basada en el análisis estructural. Ello supone superar dos tendencias mayoritarias: las historias de archivo y las historias sistemáticas, puramente ornamentalistas, eurocéntricas, urbanísticas, empiristas, pero sin descuidar las escuelas rurales, como sucede con las extraordinarias del Valle del Colca o Sur de Lima. Aboga por una historia científica en la línea de E.W. Palmer y G. Gasparini, pioneros de la *versión historiográfica*; Ramón Gutiérrez, «desde las condiciones concretas, archivo y factores socioculturales», y V. Fraser y su «interpretación instrumentalista, mediante una lectura extra-arquitectónica de los hechos arquitectónicos». San Cristóbal, por su parte, en su *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana* se desmarca del eurocentrismo: «el conocimiento más amplio de la historia de la arquitectura virreinal me ha permitido constatar cómo se desarrolló el proceso en el que los alarifes de procedencia y formación virreinal construyeron una arquitectura autónoma y específica a partir de mediados del siglo XVII». Tal autonomía se evidencia en la arquitectura virreinal limeña, a decir del autor: «la reconversión de la planta gótico-isabelina inicial en las plantas virreinales para transformarse en planta basilical de las iglesias mayores o de cruz latina con crucero de brazos cortos en las iglesias de una sola nave [no tiene paralelo en la construcción europea]». Esto le lleva a descubrir

expresiones propias de Perú sin antecedentes europeos en la portada principal de las Trinitarias de Lima, la Catedral de Cuzco, las portadas-retablo de Cajamarca o la Iglesia de San Agustín de Arequipa. Por tal razón, denuncia la «idea ornamentalizada de la arquitectura virreinal peruana» que presentan la mayoría de los manuales, pues semeja la presentación «de un paisaje con escenas estáticas situadas en distinta profundidad cronológica», pues no tiene en cuenta «las influencias y confrontaciones entre los artífices y sus obras como factores determinantes del progreso evolutivo de la misma arquitectura». Señala, asimismo, algunos errores inveterados en los libros de arte, como cuando R. Vargas Ugarte atribuye la portada de la Concepción de Lima al peón de albañil Diego Pérez o la del retablo de la Concepción de la Catedral de Lima al inexistente Carlos Pavía, grave inexactitud, esta última, debida al «apresuramiento e infidelidad con que se tomó la ligera nota del documento de archivo».

En varias de sus obras, realiza un fino análisis, dentro de su aguda y creativa crítica, de los modelos históricos que siguen a Wethey, desde los periodos de influencia y los periodos estilísticos. La geografía arquitectónica nos la presenta comentando la historiografía hispanista de D. Angulo, E. Marco Dorta y Mario Buschiazzi, criticados por G. Gasparini por considerarlos positivistas-empiristas a ultranza. A todos, también a Kubler, les achaca que no diferencien regionalmente su estudio arquitectónico de conjunto.

Nuestro autor no se limita a Lima, ya que conoce toda la realidad del Perú profundo, en particular el sur andino. Merece ser comentada su magnífica *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa*, publicada por la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, en 1997. Se trata de un estudio muy serio sobre un asunto muy atractivo: el análisis de la arquitectura arequipeña y del Collao, desde una perspectiva integral: histórica, estética, ideológica, humanística. Para ello, el autor despliega poderosos conocimientos en casi todas las ramas del saber, especialmente en la filosofía, la historia, el arte, la religión y la antropología. El P. San Cristóbal conoce el terreno que pisa, comenta y critica de forma creativa y personal toda la bibliografía. Al mismo

tiempo, se observa que existen tras este estudio muchas horas de trabajo de campo, de descripción directa de las obras, de apuntes, de análisis comparativos, etc. Todo ello le lleva a acuñar una terminología específica para denominar la arquitectura estudiada: planiforme y textilográfica virreinal de Arequipa. Cada uno de los vocablos está científicamente estudiado y se le confiere denominación propia, de ahí que el autor defienda con pasión la idiosincrasia singular de la arquitectura arequipeña. Analiza el arte arquitectónico ornamental presente en la ciudad de Arequipa y el Collao, realizado durante el último tercio del siglo xvii y el siglo xviii. Su propósito es, después de un análisis serio, propio de un especialista en el tema, lanzar una nueva solución al examen de este tema. Las hipótesis se van lanzando y verificando a lo largo de la obra de forma rigurosa y detallada. Este trabajo refleja una lectura analítica de la bibliografía publicada, realizando un análisis de las distintas hipótesis, resaltando sus aportes y limitaciones al proponer las diversas soluciones. La hipótesis planteada afirma, en resumen, que la arquitectura ornamental que encontramos en la ciudad de Arequipa y en el Collao, realizada durante el lapso ya señalado, es autónoma, independiente y diferenciada, con personalidad propia. A este nuevo modo de hacer se le puede llamar arquitectura ornamental monoplaniforme (planiforme), textilográfica y unidimensional. Las características concretas para esta nueva expresión serían: gran decoración en portadas e interiores, como grueso tapiz de piedra, frontis, intercolumnios, frisos, orlas laterales, jambas, machones, casetones sin límites, y cuadrifolios de bordes cuadrados en las roscas del arco.

Esta hipótesis se presenta como novedosa y se resalta frente a la visión mestiza y a la visión llamada neocolonialista, antagonistas entre sí, pero que debido a sus presupuestos epistemológicos no pueden hallar las claves de interpretación. La unidad estilística que emerge se debe a la expresión del nuevo ser peruano de esta región con asunción de elementos prehispánicos, europeos y localistas. Esta expresión es independiente del arte contemporáneo que se encuentra en Lima, Quito, Cajamarca y Cuzco, situación atípica que se explica detalladamente y sobre la cual el autor afirma que constituye el esfuerzo creador de más envergadura y más sostenido en el tiempo llevado a cabo en la América del Sur para alumbrar una forma

nueva de cultura en base a antiguas y nuevas posibilidades ofrecidas por los diversos aportes históricos y culturales (preincaicos, hispánicos y localistas), pero distinta de todos ellos, incluso en la forma de amalgama biológica de los componentes. Refuerza esta opinión con la afirmación de otros especialistas que reconocen que dicha manifestación «marchó a la cabeza de su tiempo». El autor considera que la denominación *arquitectura mestiza* es inadecuada, pues resalta el proceso, mas no el resultado. Esta visión, además, se esfuerza por un estudio de los elementos que entran en el mestizaje —elementos europeos, elementos de los nativos— y no logra un estudio global de este arte original y diferenciado. Respecto a la visión neocolonialista, resalta los prejuicios que la inspiran y rebate sus calificaciones de arquitectura marginal, provinciana y popular (no culta), realizado por indígenas inexpertos, exentos de toda creatividad debido a la rígida dominación colonial. Estas opiniones no han valorado suficientemente el proceso gradual experimentado por la arquitectura virreinal peruana, pasado ya más de un siglo desde la llegada de la cultura europea. Ambos siguen el esquema colonizador–colonizado. Sobre su peculiaridad se realiza una comparación con la arquitectura de Cuzco. Por un lado se coloca en relieve la diferencia cultural entre los quechuas y los collas, resaltando sus diferentes expresiones estéticas, constatables en los testimonios prehispánicos. Además, se resalta una continuidad de estos aspectos en los alarifes del siglo XVIII. Se rechaza el esquema cronológico, tiempo del barroco. Dice el autor: «El producto final creado por la escuela arequipeña difiere notoriamente de los diseños renacentistas; pero no acoge ninguna de las características barrocas que remansan en las portadas cuzqueñas. A la originalidad arequipeña del modo de tallar la piedra y de acumular adornos en las portadas, hay que añadir además la originalidad del diseño estructural que se implanta en las portadas eclesiásticas y civiles».

Arquitectura virreinal religiosa de Lima (Lima, 2011)

Arquitectura virreinal religiosa de Lima se publicó hace más de veinte años por la editorial Studium. Texto e ilustraciones se reproducen íntegramente en esta nueva edición. Los cambios introducidos en el texto original se reducen a la eliminación de erratas como el que se coló en la carátula (en la cual se yerra con la utilización del vocablo *virreynal*), la supresión de notas yuxtapuestas como la de la página 77 de la edición de Studium¹ o la reubicación del capítulo «El rostro humano de Lima» en el capítulo I, que hemos integrado en el capítulo IX, dedicado a Ricardo Palma. Se mantienen también todas las fotografías tomadas por el propio autor, aunque notablemente mejoradas en la calidad de la impresión y a colores. Una a una pasamos revista a las ilustraciones y prácticamente todas conservan su vigencia. Hay que observar, sin embargo, que la Iglesia de la Trinidad, por quemarse el altar mayor y la parte superior del retablo, ha sido restaurada y dos de sus más bellas estatuas, las de San Benito y San Bernardo, se encuentran actualmente en el Monasterio Cisterciense de Lurín. La portada de San Marcelo también fue completamente rehecha.

Le solicitamos al autor en su oportunidad una nueva presentación y no la creyó necesaria. Hemos creído útil presentar toda su bibliografía, para facilitar el estudio de cuantos edificios se describen en la presente obra, especialmente la publicada a partir de 1988.

La obra que tenemos el gusto de presentar se ha ganado con creces el título de clásica. El propio autor confiesa que «no es un tratado sistemático de arquitectura virreinal limeña ni un estudio completo de todos los monumentos». A pesar de no contener todos los monumentos religiosos de la Lima virreinal, se describen la mayor parte de las iglesias virreinales. Late, en ella, la rica formación humanística del

¹ Los azulejos de sus muros —como se desprende del contrato ubicado en el Archivo General de la Nación de 7 de mayo de 1665— son los más antiguos del Convento y se deben al maestro Juan del Corral, el mismo que hizo los azulejos para la escalera principal junto a la portería del Convento.

autor. Se diría que este se siente padre de la creatura, porque con su investigación de primera mano, de archivo, se siente testigo de su alumbramiento, de su crecimiento, de su mantenimiento y de su futuro; nos cuenta su historia (lo acontecido en el contrato de los alarifes, en la realización de planos y ejecución de los proyectos, los atentados y restauraciones) y —como diría Unamuno— su intrahistoria (por qué se hizo, para qué) y su contexto. De este modo, la arquitectura religiosa limeña cobra un rostro vivo, humano. Es mucho más que una guía, aunque nos sirve como tal y lo es magnífica; es un compendio de minúsculos tratados que tienen autonomía en sí mismos. Esto que podría en principio desazonarnos, puede servir al lector libre y creativo «que sabrá referir en cada caso el componente que se estudia al monumento que lo acoge; y para ello puede contar con la ayuda de los índices». Es la trayectoria arquitectónica de la Ciudad de los Reyes con estilos y generaciones bien marcados; es contemplar, en términos del autor, cómo se tejió «la urdimbre de la tradición arquitectónica limeña, fluida y variable, pero enmarcada dentro de cauces privilegiados». Campea, por toda la obra, entrañable afecto por la Lima que se fue, por la Lima de las tradiciones de Ricardo Palma, y no ahorra epítetos («fanático destructor», en feroz ofensiva) para los detractores, como el notable artista y humanitario presbítero Matías Maestro. De igual manera, tiene muy presente que la arquitectura virreinal peruana aporta algo fundamental a su identidad nacional: la variedad y diversidad que «ha quedado indeleblemente grabada en el rostro arquitectónico sus ciudades». Más todavía. En su discurso de incorporación a la Academia Nacional llega a sugerir que:

[...] la arquitectura virreinal ha preludiado, en el terreno cultural, la independencia del Perú. Se llegó a esta madurez en el despliegue de la arquitectura por el continuado esfuerzo creador de sucesivas generaciones de alarifes, ensambladores y artesanos de la construcción, fieles al esfuerzo de ornamentar con rostro propio el ambiente comunitario en que discurría la vida de los habitantes del Perú.

Esta conclusión, elaborada tras miles de horas de minucioso trabajo de archivo, gozosa contemplación estética de los edificios y celosa entrega pastoral, me parece fundamental para reivindicar el barroco como crisol cultural que dota a los pueblos de América de una identidad, de una idiosincrasia indiscutible. Lo afirmó bellamente Benedicto XVI en Aparecida:

[...] el anuncio de Jesús y de su Evangelio no supuso, en ningún momento, una alienación de las culturas precolombinas, ni fue una imposición de una cultura extraña. Las auténticas culturas no están cerradas en sí mismas ni petrificadas en un determinado punto de la historia, sino que están abiertas, más aún, buscan el encuentro con otras culturas, esperan alcanzar la universalidad en el encuentro y el diálogo con otras formas de vida y con los elementos que puedan llevar a una nueva síntesis en la que se respete siempre la diversidad de las expresiones y de su realización cultural concreta.

En la visceral antipatía del autor por los postizos ilustrados, los iconoclastas del neoclásico que, siguiendo la moda de la academia al uso destruyeron bellísimos retablos barrocos por ver salvajismo en lo que era frondosa creatividad, intuye el drama denunciado por Pedro Morandé: identificar la historia de los pueblos de América Latina con la historia de los estados nacionales. Denuncia Morandé que «Tal identidad representa el olvido de la memoria histórica del barroco y de la síntesis cultural mestiza forjada desde la primera evangelización de nuestros pueblos [...] El olvido del barroco significa para la Iglesia su virtual desaparición de la conciencia histórica Latinoamérica». Su recuerdo sereno y fundamentado, gozoso y apasionado, en los veinticinco edificios descritos, es el mejor antídoto frente a esa amnesia colectiva.

Manifestaba el autor, en el lejano prólogo de la obra de 1988, su aspiración de ir más allá de una descripción formal, para llegar «también a entender la iglesia, el claustro, o la portada como obra de unos hombres concretos que ejercían su oficio de alarifes en una época determinada, junto a otros contemporáneos suyos en la misma

Ciudad de los Reyes del Perú». Como medio eficaz para sacar el mayor partido a la obra nos sugiere también completar «estas páginas con una visita amorosa, sosegada y analítica a los monumentos aquí descritos, porque solo así le desvelarán ellos su canto más entrañable».

Yo añadiría algo más. Leer alguna de las simpáticas y magistrales tradiciones de Ricardo Palma. El propio autor —fundador y docente de la Universidad que lleva el nombre del tradicionista— nos confió que dedicó todo el capítulo noveno de la obra a honrar su memoria. No me resisto a compartir la genial descripción artística de la capilla de Nuestra Señora del Milagro, incluida en la tradición palmista «Los azulejos de San Francisco»

La iglesia y convento de San Francisco de Lima son obras verdaderamente monumentales... No cuadra al carácter ligero de las Tradiciones entrar en detalles sobre todas las bellezas artísticas de esta fundación. La fachada y torres, el arco toral, la bóveda subterránea, los relieves de la media naranja y naves laterales, las capillas, el estanque donde se bañaba don Francisco Solano, el jardín, las diez y seis fuentes, la enfermería, todo, en fin, llama la atención del viajero. El mismo cronista dice, hablando del primer claustro: «Cuanto escribiéramos sobre el imponderable mérito de sus techos sería insuficiente para encomiar la mano que los talló: cada ángulo es de diferente labor, y el conjunto del molduraje y de sus ensambladuras tan magníficamente trabajadas, no sólo manifiestan la habilidad de los operarios, sino que también dan una idea de la opulencia de aquella época»... Entretanto, lectores míos, ¿cuánto piensan ustedes que cuesta a los frailes la madera empleada en ese techo espléndido? Un pocillo de chocolate... Y no se rían ustedes, que la tradición es auténtica.

Tan solo nos resta agradecer al autor por tan generosa contribución al cedernos los derechos de esta publicación que es, como dije, un «clásico», y animar a los lectores a que sigan los consejos de nuestro excepcional guía y maestro.

JOSÉ ANTONIO BENITO

BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR

LIBROS SOBRE EL ARTE VIRREINAL PERUANO

- 1988 *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Studium.
- 1992 *Lima, estudios de la Arquitectura virreinal*. Lima: Epígrafe editores.
- 1995 *El alarife Manuel de Escobar*. Colección de Hombres del Perú Lima: Editorial Brasa.
- 1996 *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral.
- 1996 *Fray Diego Maroto, alarife de Lima*. Lima: Epígrafe editores.
- 1997 *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal peruana de Arequipa*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 1998 *Esplendor del barroco en Ayacucho*. Lima: Peisa y Banco Latino.
- 1999 *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 2000 *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.

- 2001 *La casa virreinal cuzqueña*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 2002 *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Lima: Oficina de publicaciones del Colegio de San Agustín.
- 2003 *Manuel de Escobar alarife de Lima*. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad de San Martín de Porres.
- 2003 *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Tomo I. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 2003 *La casa virreinal de Lima desde 1570 hasta 1687*. Lima: Fondo editorial del Congreso.
- 2004 *Autenticidad del barroco de Cajamarca*. Lima: Empresa Minera Yanacocha.
- 2004 *Puno. Esplendor de la arquitectura virreinal*. Lima: Peisa y Gobierno Regional de Puno.
- 2005 *Obras civiles en Lima durante el siglo XVII*. Lima: Instituto General de Investigación, Universidad Nacional de Ingeniería.
- 2005 *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Tomo II. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.

- 2006 *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Banco Central de Reserva e Instituto Francés de Estudios Andinos.
- 2007 *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Tomo III. Lima: Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería.
- 1992 *Lima: estudios de arquitectura virreinal*. Lima: Patronato de Lima - Epígrafe Editores, 238 pp.
- 1995 *Manuel de Escobar*. Lima: Editorial Brasa, Colección Forjadores del Perú, N.º 23, 123 pp.
- 1997 *Arquitectura planiforme y textilográfica virreinal de arequipa*. Arequipa: Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, 252 pp.
- 1998 *Esplendor Barroco en Ayacucho, retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*. Lima: Banco Latino-Peisa ediciones, 179 pp.
- 1999 *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Instituto de investigación, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, 443 pp.
- 2000 *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, 520 pp.
- 2001 *La casa virreinal cusqueña*. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, 151 pp.

- 2001 *La Iglesia y el Convento de San Agustín de Lima*. Lima: Oficina de Impresiones del Colegio de San Agustín, xxxvi ilustraciones, 507 pp.
- 2003 *Manuel de Escobar: alarife de Lima (1640-1695)*. Lima: Facultad de Arquitectura, Univeridad de San Martín de Porres, 294 pp.
- 2003 *La casa virreinal limeña desde 1570 hasta 1687*. Lima: Fondo Editorial del Congreso, 2 tomos, 759 pp.
- 2003 *La arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, tomo I, 246 pp.
- 2004 *Originalidad barroca de la arquitectura de Cajamarca*. Lima: Minera Yanacocha, 311 pp.
- 2004 *Puno. Esplendor de la arquitectura virreinal*. Lima: Peisa-Gobierno Regional de Puno, 190 pp.
- 2005 *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería, tomo II, 242 pp.
- 2006 *Nueva visión de San Francisco de Lima*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 232 pp.
- 2007 *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XXVII*. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería, tomo III, 213 pp.

ARTÍCULOS ACADÉMICOS Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS SOBRE EL ARTE VIRREINAL PERUANO

- 1978 «La portada de San Francisco de Lima». *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 1, pp. 42-51.
- 1979 «Ayacucho o la pervivencia del barroco». *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 2, pp. 1-15.
- 1980 «Arquitectura del altiplano peruano». *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 3, pp. 51-66.
- 1981 «La bóveda y la portada del Monasterio de Nuestra Señora del Prado». *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 4, pp. 3-31.
- 1977-1981 «La portada y el campanario de la Iglesia de la Concepción». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 11, pp. 81-107.
- 1981-1982 «Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral». *Revista Histórica*, tomo xxxiii, pp. 221-268.
- 1981-1982 «Las dos reconstrucciones de la Catedral de Lima entre 1688 y 1692». *Revista Histórica*, tomo xxxiii, pp. 269-315.
- 1982 «Cañerías de los conventos limeños durante el siglo xvii». *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 5, pp. 99-117.
- 1982 «El retablo de la Concepción en la Catedral de Lima». *Historia y Cultura*, N.º 16, pp. 7-49.

- 1983 «La portada principal de la Catedral de Lima». *Historia y Cultura*, N.º 16, pp. 7-49.
- 1984 «La Lima de Ricardo Palma». *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 7, pp. 43-63.
- 1984 «Portadas retablo en la arquitectura virreinal». *Revista de la Universidad Ricardo Palma*, N.º 7, pp. 43-63.
- 1984 «Algunas sillerías limeñas». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 6, pp. 71-100.
- 1984 «Algunas capillas catedralicias con retablos–sepulcros». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 7, pp. 185-211.
- 1984 «Los puentes de Lima de 1607 y 1608». *Historia y Cultura, Revista del Museo Nacional de Historia*, N.º 17, pp.31-50.
- 1985 «Capillas en Lima con pinturas murales». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 8, pp. 123-148.
- 1985 «Arquitectura barroca de Lima del siglo XVIII». Banco de Crédito, ciclo de conferencias, Lima, Perú.
- 1985-1986 «Modificación de la Catedral después de 1609». *Revista Histórica*, tomo xxxv, pp. 187-242.
- 1986 «El barroco de Lampa, Ayaviri y Asillo». *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, N.º 1, pp.31-36.

- 1986 «La escuela planiforme sur peruana». *Cobre, Revista de la Souther Perú Koper Corporation*, N.º 7, pp. 6-9.
- 1986 «Arquitectura decorativa en Cajamarca». *Historia de Cajamarca*, tomo III (siglos XVI-XVIII), pp. 272-314.
- 1986 «Dorado, pintura y aderezos de la pila de la plaza pública de Lima». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 9, pp.117-137.
- 1986-1987 «La cajonería de la Sacristía de la Catedral». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 14, pp. 83-94.
- 1987 «La portada de Nuestra Señora de Copacabana». *Plaza Mayor*, N.º 26, pp. 30-34.
- 1987-1989 «El Claustro Redondo del Colegio Santo Tomás». *Revista Histórica*, tomo xxxvi, pp. 171-208.
- 1989 «Acerca de la arquitectura virreinal rural en el Perú». *Documentos de arquitectura nacional y americana*, N.º 27, pp. 93-104.
- 1989 «La Iglesia de la Compañía de Pisco». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 16, pp. 221-233.
- 1990 «Vigencia actual de la obra de H. E. Wethey». *Laboratorio de Arte*, departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, N.º 3, pp.147-168.
- 1990 «Portadas virreinales peruanas con columnas salomónicas». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 17, pp. 339-353.

- 1991 «Arcos cobijos del Colca y capillas abiertas». *Suplemento de Anuario de Estudios Americanos*, tomo XLVIII, N.º 1, pp. 41-70.
- 1991 «Fray Cristóbal Caballero y la portada de la Merced de Lima». *Anuario de Estudios Americanos*, tomo XLVIII, pp. 151-203.
- 1990-1992 «Reconversión de la Iglesia de la Merced en Lima a principios del siglo XVII». *Revista Histórica*, tomo XXXVII, pp. 205-232.
- 1991-1992 «La Escuela de los retablos de Trujillo». *Historia y Cultura*, N.º 21, pp. 247-288.
- 1992 «La Catedral de Lima». *Publicación de Cabildo Metropolitano de Lima*, 52 pp.
- 1992 «Ayacucho o la Pervivencia del barroco». En *Simposio sobre la evangelización de Huamanga en los siglos XVI, XVII, XVIII*, pp. 125-148.
- 1992 «Reconversión de la Iglesia del Convento de Santo Domingo en Lima durante el siglo XVII». En *Anuario de Estudios Americanos*, tomo XLIX, pp. 233-270.
- 1992 «La transformación de la Catedral de Lima (1886-1888)». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 19, pp. 133-186.
- 1993 «Dos gremios de artífices en el siglo XVII limeño: los plateros y los doradores». *Seqüilao, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, año II, N.º 3, pp. 21-31.

- 1993 «Algunas tecnologías de la construcción virreinal». *Sequilao, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, año II, N.º 4-5, pp. 85-95.
- 1993 «Los periodos de la arquitectura virreinal peruana». En *Anales del Museo de América*, tomo I, pp. 159-181.
- 1993 «Los alarifes de la ciudad de Lima en el siglo XVII». *Laboratorio de Arte*, N.º 6, pp. 129-155.
- 1993 «La Construcción de la Iglesia de la Soledad». *Historia y Cultura*, N.º 22, pp. 205-241.
- 1993-1995 «El ensamblador Tomás de Aguilar, natural de Nazca (1596-1666) y el retablo sepulcro del arzobispo Arias de Ugarte». *Revista Histórica*, tomo XXXVIII, pp. 177-215.
- 1994 «El origen temprano de las bóvedas de cañas y yeso en Lima». *Sequilao, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, año III, N.º 6, pp. 41-52.
- 1994 «El tercer cuerpo de la portada de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 15, pp. 11-13.
- 1994 «La arquitectura barroca en Lima». *Nueva Síntesis, Revista de Humanidades*, año I, N.º 1-2, pp. 97-109.
- 1994 «El segundo cuerpo del claustro de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 16, pp. xx
- 1994 «Revisión de la historia de la arquitectura virreinal peruana». *Sequilao, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, año III, N.º 7, pp. 7-18.

- 1995 «Bóvedas de crucería en Lima a principios del siglo xvii». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 11, pp. 67-82.
- 1995 «El Claustro de la Enfermería en San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 17, pp. 17-25.
- 1995 «Alfarjes mudéjares en Lima durante el siglo xvii». *Sequilao, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, N.º 8, año iv, pp. 17-30.
- 1995 «El carpintero mudéjar Bartolomé Calderón». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 12, pp. 99-128.
- 1995 «La capilla de Aranzazu en San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 18, pp. 9-11.
- 1995 «Ignacio Martorell y las torres de la Catedral de Lima». *Histórica*, Vol. xix, N.º 2, pp. 295-318.
- 1995 «Las Bóvedas de quincha en la Iglesia del Prado de Lima». *Laboratorio de Arte*, N.º 8, pp. 175-192.
- 1996 «Portadas del Cuzco, la innovación volumétrica». *Arkinka, Revista de arquitectura, diseño y construcción*, año 1, N.º 4, pp. 86-99.
- 1996 «El carpintero Diego de Medina». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 13, p. 95-131.
- 1996 «La escultura virreinal en Lima». *Sequilao, Revista de Historia, Arte y Sociedad*, N.º 9-10, año v, pp. 21-42.

- 1996 «El franciscano fray Luis de Espinosa, arquitecto-ensamblador». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 19, pp. 11-14.
- 1996 «Algunas bóvedas de crucería en la década de 1620». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 14, pp. 83-110.
- 1996 «La media naranja del siglo XVIII sobre la escalera principal». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 20, pp. 9-13.
- 1997 «El Carpintero mudéjar Alonso Velásquez». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 15, pp. 155-197.
- 1996 «Las Fachadas barrocas de Ayacucho». *Anales Museo de América*, N.º 4, pp. 127-136.
- 1997 «Espadañas virreinales». *Sequillo, Revista de Historia, arte y sociedad*, N.º 11, pp.1-22.
- 1997 «Obras en San Agustín a finales del siglo XVII». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 16, pp. 191-208.
- 1997 «Influencia de la Iglesia de San Francisco sobre el barroco de Galicia». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 23, pp. 10-17.
- 1997 «La Portada lateral de la Merced del Cusco». En *La Orden de La Merced en el Perú*, pp. 2261-275.
- 1997 «Reconversión de la Iglesia de la Merced (Lima) a principios del siglo XVII». En *La Orden de la Merced en el Perú*, pp. 277-312.

- 1997 «Fray Cristobal Caballero y la portada de la Merced de Lima». En *Orden de la Merced en el Perú*, pp. 313-315.
- 1997 «Una teoría sobre la invención de las bóvedas de quincha». *Histórica*, Vol. XXI, N.º 2, pp. 293-315.
- 1997 «Reinterpretación de la arquitectura virreinal». *Identidad y Arquitectura*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- 1997 «El pleito contra Diego Arias de la Cerda obrero mayor de la Catedral del Cusco». En *Homenaje de San Agustín de Arequipa*.
- 1997 «Portadas planiformes de Arequipa» *Revista del Archivo Arzobispal de Arequipa*, N.º 4, pp. 139-166.
- 1997 «El movimiento volumétrico en la arquitectura virreinal de Lima». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 24, pp. 509-535.
- 1996-1998 «El alarife franciscano de Sierra: obras de la penitenciaría de San Pedro y en San Francisco». *Histórica*, tomo XXXIX, pp. 189-213.
- 1998 «Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 17, pp. 91-130.
- 1998 «Unidad o heterogeneidad del estilo mestizo surperuano». En *Encuentro Internacional de Peruanistas*, tomo II, pp. 139-155.

- 1998 «La portada lateral de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 24, pp. 7-12.
- 1998 «La Iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 18, pp. 123-151.
- 1998 «La interpretación europeocéntrica de la arquitectura planiforme surperuana». *Histórica*, Vol. xxii, N.º 2, pp. 309-342.
- 1998 «Las historiografías hispanista, europeístas y la arquitectura virreinal peruana». *Laboratorio de Arte*, N.º 11, pp. 195-213.
- 1998 «Los retablos post-barrocos en provincias». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 25, pp. 383-406.
- 1999 «Perspectivas en la interpretación de la arquitectura planiforme de Arequipa». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 26, pp. 343-366.
- 1999 «La Portada principal de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 25, pp. 9-17.
- 1999 «El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 23, pp. 241-286.
- 1999 «La segunda iglesia del Monasterio de Santa Clara». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 19, pp. 115-149.
- 1999 «La portada de la portería de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 26, pp. 8-14.

- 1999 «Coro bóvedas y portadas en la iglesia de San Agustín (1592-1596)». *Historia y Cultura*, N.º 23, pp. 143-175.
- 1998-2000 «Perspectivas en la interpretación de la arquitectura planiforme de Arequipa». *Revista Archivo Arzobispal de Arequipa*, N.º 5, pp. 57-90.
- 2000 «La Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 20, pp. 129-157.
- 2000 «Azulejos en el claustro e iglesias de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 27, pp. 11-26.
- 2000 «La Iglesia de Nuestra Señora del Prado». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 21, pp. 157-192.
- 2000 «Bóvedas sepulcrales y catacumba franciscanos». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*. N.º 28, pp. 7-14.
- 2000 «El problema de los aportes europeos en la arquitectura virreinal peruana». *Anales del Museo de América*. N.º 8, pp. 9-28.
- 2000 «Los tajamares del río Rímac en el siglo XVII». *Boletín de la Sociedad Geográfica de Lima*, N.º 113, pp. 195-202.
- 2000 «La reconstrucción de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana después de 1746». *Histórica*, Vol. xxiv, N.º 2, pp. 441-457.
- 1999-2001 «Evolución de la arquitectura virreinal peruana». *Revista Histórica*, tomo XL, pp. 25-35.

- 2001 «Negros en la construcción del puente de Lima». *Historia y Cultura*, N.º 24, pp. 193-194.
- 2001 «El primer cuerpo del claustro principal». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 29, pp. 9-17.
- 2001 «La Iglesia de San Carlos». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 22, pp. 161-188.
- 2001 «La construcción en el periodo virreinal». *Tecnia, Revista técnico-científica de la Universidad Nacional de Ingeniería*, vol. II, N.º 1, pp. 61-67.
- 2001 «La Iglesia y el Monasterio de Nuestra Señora del Carmen». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 23, pp. 169-197.
- 2001 «La acequia del agua de beber para el Convento de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 30, pp. 10-16.
- 2001 «Reinterpretación de la arquitectura planiforme». En *Barroco Iberoamericano, Territorio, arte, espacio y sociedad*. Universidad Pablo de Olavide y Ediciones Giralda, tomo II, pp. 1135-1154.
- 2001 «Portadas en las Iglesias del Valle del Colca». *Revista del Archivo Arzobispal de Arequipa*, N.º 6, pp. 165-198.
- 2002 «Obras en la iglesia del Monasterio de Santa Catalina». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 24, pp. 119-148.

- 2002 «El testamento y el inventario de bienes del alarife Manuel de Escobar». En *Sobre el Perú, Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, tomo II, pp. 1223-1241.
- 2002 «La casa hacienda Punchauca: análisis arquitectónico». *Studium Veritatis*, revista de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, año 2, N.º 2-3, pp. 61-73.
- 2002 «Grupos regionales de portadas planiformes». En TELLO, Sonia (comp.). *Torno al Patrimonio e Interdisciplinarietà*. Lima. Universidad San Martín de Porres, pp. 233-267.
- 2002 «Testigos de un viejo mestizaje». *Fernando Bravo Tecsí, Legado del Perú Andino*, Biblos, pp. 160-182.
- 2002 «La tercera Iglesia de la Merced». *Sequilao, Revista de Historia, arte y Sociedad*, año IX, N.º 14, pp. 1-17.
- 2002 «Cuatro obras en La Merced de la era borbónica». *Boletín del Instituto Riva Agüero*, N.º 29, pp. 95-130.
- 2003 «Terminología y concepto de la arquitectura planiforme». En *Memoria del Primer Encuentro Internacional sobre Barroco Andino*, pp. 95-106.
- 2003 «Arcos bajos de las naves laterales». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 31, pp. 5-13.
- 2003 «La media naranja mudéjar de San Francisco». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 31, pp. 5-13.

- 2003 «Portadas en tierras de Huancavelica». En RUBIO, Juan José (editor). *La evangelización en Huancavelica*, pp. 213-236.
- 2003 «Los retablos de Huancavelica». En RUBIO, Juan José (editor). *La evangelización en Huancavelica*, pp. 237-272.
- 2003 «Descubrimientos en la muralla de Lima». *Tecnia, Revista Técnico-científica*, Vol. 13, N.º 2, pp. 67-73.
- 2003 «Arcos de cornisa en portadas y retablos». *Supay, revista de humanidades y ciencias del hombre*, año 5, N.º 4, pp. 71-77.
- 2003 «Las medias naranjas de madera en las iglesias virreinales de Lima». *Histórica*, Vol. xxvii, N.º 2, pp. 417-446.
- 2003 «La sacristía de San Francisco». *Archivo San Francisco de Lima*, N.º 32, pp. 15-21.
- 2003 «La construcción en Lima durante el periodo virreinal». *Sequilao, Revista de Historia, Arte y sociedad*, año 10, N.º 15, pp. 49-56.
- 2002-2004 «Las escuelas de los retablos virreinales». *Revista Histórica*, tomo xli, pp. 155-190.
- 2004 «La Catedral de Lima en la arquitectura virreinal». En *La Basílica Catedral de Lima*. Banco de Crédito del Perú, pp. 56-111.
- 2005 «La iglesia de Las Nazarenas». En PINI, Francesco. *El rostro de un pueblo. Estudios sobre el Señor de los Milagros*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, pp. 261-287.

- 2005 «Ultimo refugio de Dios». *Gaceta Cultural del Perú*, INC, pp. 20-23.
- 2005 «Evolución de las cubiertas de la iglesia». *Boletín del Archivo San Francisco*, N.º 33, pp. 27-35.
- 2005 «Obras civiles en Lima durante el siglo xvii». *Instituto General de Investigación*, UNI.
- 2005 «El barroco virreinal peruano en el III Congreso Internacional (Sevilla, octubre de 2001)». *Atrio, Revista de Historia del Arte*, N.ºs 10-11, pp. 147-158.
- 2005-2006 «Historiografía sobre los estudios de la arquitectura virreinal peruana». *Revista Histórica*, tomo XLII, pp. 113-143.
- 2006 «La Catedral de Lima en tiempo de Santo Toribio». *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, N.º 9, pp. 161-167.
- 2006 «Presencia patrimonial artística de los monasterios de Santa Clara fundados durante el Virreinato». En *Las Clarisas en el Perú*. Federación Inmaculada Concepción, pp. 133-138.
- 2006 «El claustro de San Francisco Solano». *Boletín del Archivo San Francisco de Lima*, N.º 34, pp. 6-10.
- 2006 «El segundo claustro y dos patios de celdas en el Convento de la Merced». *Revista del Archivo General de la Nación*, N.º 26, pp. 133-135.
- 2007 «Lineamientos básicos del urbanismo virreinal peruano». *Revista Peruanas de Historia Eclesiástica*, N.º 10, pp. 7-36.

PARTICIPACIÓN EN INSTITUCIONES ACADÉMICAS

- Académico de número de la Academia Nacional de la Historia (Perú).
- Académico de número de la Academia Peruana de Historia Eclesiástica (Perú).
- Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia (España).
- Académico correspondiente de la Real Academia de la Historia de San Quince (Segovia, España).

RECONOCIMIENTOS Y DISTINCIONES

- Medalla cívica de la Municipalidad de Lima.
- Profesor honorario por la Universidad Nacional de Ingeniería.
- Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa.
- Encomienda de la Orden de Isabel la Católica, otorgada por Su Majestad el rey de España, Juan Carlos I.
- Canónigo honorario de la Catedral de Lima, por nombramiento del Sr. cardenal de Lima, monseñor Juan Luis Cipriani Thorne.
- Medalla Juan Bustamante, del Gobierno Regional de Puno.
- Capulí de oro, otorgado por la Municipalidad Provincial de Cajamarca (2005).
- Plato de Plata, por el Consejero Regional de Arquitectos de Cajamarca (2005).
- Condecoraciones «Lago Sagrado», por el Gobierno Regional de Puno (2005).
- Homenaje a la memoria del P. Antonio San Cristobal Sebastián CMF (1923 - 2008), organizado por la Academia Nacional de la Historia, Casa Osambela, Lima, 25 de junio, 2009.
- Homenaje póstumo al Dr. Antonio San Cristobal Sebastián (1923 - 2008), Centro Cultural de España, Lima, 7 de octubre, 2009.

PRÓLOGO A LA PRIMERA EDICIÓN

Es la ciudad para sus habitantes la casa grande y común en que discurren las vidas de cada cual. Cuando la Ciudad de los Reyes tenía dimensiones a la medida humana, como aconteció hasta épocas no muy lejanas, la gran casa urbana resultaba familiar y conocida, porque quien más, quien menos, todos los vecinos transitaban por las calles y plazuelas sin autoexiliarse de algunos barrios o zonas aledañas. La ciudad era el rostro comunitario en que los limeños se reconocían presentes.

Hoy que Lima se desborda incontrolada por las chacras, huertas, pueblos y haciendas circundantes del antiguo casco urbano, la ciudad se nos ha tornado extraña, ancha y ajena. Para desenvolver nuestras vidas, hemos tenido que acotar de la gran ciudad o metrópoli algunos lugares dispersos: el barrio donde habitamos, el centro de trabajo, los lugares de diversión, de compras y algún que otro rincón siempre minúsculo y perdido en la gran urbe; lo restante de la ciudad resulta para nosotros selva de cemento inexplorada. Frente a la visión fragmentada y disgregada de la gran Lima, el retorno a la virreinal Ciudad de los Reyes del Perú nos reintegra al núcleo primigenio de nuestro ser ciudadano. En las calles rectas y estrechas, surcadas de acequias, en las umbrosas plazuelas recoletas, en las pequeñas iglesias conventuales, en los claustros de arquerías silenciosas se reencuentran el ambiente urbano que fue antaño la gran casa de los limeños. El rostro arquitectónico de Lima muestra los rasgos distintivos de las generaciones pasadas que hoy son historia de nuestra personalidad cultural. La terminología filosófica de Zubiri cobra aquí plena actualización: la arquitectura limeña virreinal, en sus múltiples y variadas expresiones, nos está ofrecida como generosa posibilidad con cuyo uso constituimos nuestro acontecer de ciudadanos limeños.

Tenía aquella Ciudad de los Reyes plena integración arquitectónica, sin mengua de la diversidad derivada de la evolución de los estilos. Late en sus edificios un entrañable aliento humano. No tienen alma, pero sí espíritu objetivado. Son, en cierto modo, la plasmación más duradera y generalizada de la creación cultural;

pues mientras que otros productos de la cultura a penas perduran o necesitan ser reactualizados para poder disfrutar de ellos, la arquitectura ha quedado ahí, frente a los hombres, hasta tanto que la naturaleza o los propios hombres la destruyan. Al analizar algunos monumentos más representativos de la arquitectura virreinal en Lima, no nos basta con describir sus componentes estructurales, estilísticos u ornamentales; sino que aspiramos también a entender la iglesia, el claustro, o la portada como obra de unos hombres concretos que ejercían su oficio de alarifes en una época determinada, junto a otros contemporáneos suyos en la misma Ciudad de los Reyes del Perú. Bueno será rescatar del olvido los nombres de algunos alarifes que dotaron a Lima de sus más prestigiosos monumentos. Entre ellos encontramos religiosos como fray Diego Maroto, dominico, y fray Cristóbal Caballero, mercedario, que ejercieron el cargo de Maestro Mayor de Fábricas Reales durante toda la segunda mitad del siglo XVII; y a cuya labor debe Lima obras notables. Otros, como Juan Martínez de Arzona, Pedro de Noguera, Asensio de Salas y Diego de Aguirre, excelentes ensambladores y escultores, ejercitaron simultáneamente la arquitectura en portadas, claustros e iglesias. El alarife Manuel de Escobar quizá haya sido el más activo de toda la arquitectura virreinal, pues construyó o reconstruyó el segundo claustro de la Merced, San Francisco, San Juan de Dios, el Hospital de San Bartolomé, y las bóvedas de la Recoleta Dominicana, además de innumerables obras civiles y celdas religiosas. Por las páginas que siguen desfilan otros ensambladores, alarifes y carpinteros dignos todos de recuerdo, pues se empeñaron a porfía, sin tregua ni pausa, en embellecer la Ciudad de los Reyes. Los monumentos limeños nos resultan más cercanos y humanizados cuando los vinculamos con las personas de sus creadores.

Nos proponemos destacar que, entre los monumentos existentes y otros que han desaparecido, se tejió la urdimbre de la tradición arquitectónica limeña, fluida y variable, pero enmarcada dentro de cauces privilegiados. Perdura únicamente la espadaña del Monasterio de Santa Catalina; pero desde otras múltiples espadañas limeñas ya desaparecidas las campanas de los monasterios llamaban a la oración. Admiramos el alfarje de la antesacristía de San Agustín, la única obra que nos queda

del carpintero Diego de Medina, además de las mesas del refectorio del Carmen que usan cada día las monjas carmelitas desde hace casi tres siglos y medio; pero por esa cubierta podemos reconstruir con la imaginación la época en que muchas iglesias limeñas se cubrían con techumbres mudéjares. Nos deleitamos bajo la media naranja de la Merced o la de las Trinitarias y ellas nos recuerdan que la historia arquitectónica no ancló estáticamente en estos bellos ejemplares; pues desde comienzos del siglo xvii, sin limitarse a las de San Pedro y sin esperar a que llegaran las de San Francisco, fluyeron incesantemente las medias naranjas en los templos limeños. Hay que acudir a Santa Catalina, Monserrate o la Santísima Trinidad para evocar que antes de ser barroca, Lima se vistió de arquitectura gótico-isabelina con ornamentos mudéjares. Aunque se achaca al barroco peruano en general la ausencia de invocaciones creadoras en cuanto a volumen y la planta de los edificios, encontramos concepciones volumétricas originales en las Nazarenas, los Huérfanos, el camarín de la Merced o la capilla de San Martín de Porres en el Convento de Santo Domingo; mientras que las portadas limeñas presentan una volumetría de planos escalonados en los lados que alcanza ritmo de sinfonía en la portada de la sacristía de San Francisco.

Estas valoraciones nos abren perspectivas más amplias al analizar monumentos particulares; pues cada uno de ellos cobra sentido como expresión de tendencias arquitectónicas desarrolladas en largos periodos de la época virreinal. Algunos monumentos corresponden limitadamente a una etapa; pero otros, como la Merced, son verdaderos laboratorios experimentales de la arquitectura virreinal, donde se ha cumplido toda la evolución de los estilos en cuanto a la planta, las cubiertas y la ornamentación, a lo largo de varios siglos.

Abundan en estas páginas los datos cronológicos de los conciertos notariales firmados para la ejecución de las obras. Se pretende, al señalar estas fechas, ambientar la obra arquitectónica de su época y vincularla a su autor. Todos estos datos han sido tomados de los protocolos notariales conservados en el Archivo General de la Nación, en Lima; y a todos los respalda con rigurosa exactitud la correspondiente ficha documentada del fichero que he reunido a lo largo de algunos años de concurrencia

permanente al Archivo. Por el carácter de esta publicación, se han suprimido las referencias bibliográficas de cada caso, para no abrumar a nadie con una erudición aquí fuera de lugar. Espero que algún día pueda ver la luz de la publicación la gran obra ya terminada sobre la arquitectura virreinal de Lima en el siglo xvii donde se transcriben íntegros más de ciento cincuenta conciertos notariales de obra, de los cuales no pasan de media docena los conocidos, y aun estos solo lo son por referencias muy someras.

Quiero expresar aquí mi reconocimiento y gratitud a todo el personal de Archivo General de la Nación, cuyas cordiales atenciones he recibido durante incontables días.

CAPÍTULO I
DE LA ARQUITECTURA DE LIMA

DIVERSIDAD ARQUITECTÓNICA Y PERUANIDAD

En el proceso de formación del Perú como nación cuentan, además de las ideas —que por ser producto de la inteligencia influyen a través de las élites—, otras realidades sociales más vinculadas a la gente común, y por ende de influjo multitudinario. Entre ellas, la arquitectura contribuyó a su modo a la formación de la peruanidad, no porque ella fuera en todos los casos quehacer de las mayorías, sino porque de ella usaron los pueblos, en una comunicación diaria, cara a cara, los edificios, ostentando su rostro permanente; y las gentes, adecuando su comportamiento al marco arquitectónico en que actuaban. Esta peculiar vivencia educativa espera todavía ser desvelada para comprender mejor la formación de la nacionalidad.

La arquitectura colonial peruana atestigua un aspecto significativo del Perú como nación: su diversidad, la que bajo ningún aspecto es contradictoria de la unidad nacional. Durante el siglo XVI, al edificarse las primeras construcciones renacentistas, algunas de ellas con techumbres mudéjares, la más indiferenciada uniformidad arquitectónica cubrió las nuevas ciudades del Perú. Posteriormente, durante la segunda mitad del siglo XVII, comienza la diversificación de los núcleos arquitectónicos regionales, que se consolida a plenitud durante el siglo XVIII. Cuzco, Arequipa-Puno, Lima, Cajamarca y Ayacucho desarrollan sus propias formas de arquitectura con muy pocas coincidencias e influencias mutuas, antes bien como núcleos autónomos, de tal modo que allí comienza la unidad de las diversidades arquitectónicas en el Perú.

Los collas del lago Titicaca reasumen, en el siglo XVIII, su identidad cultural con el restablecimiento de la lengua aymara y con una arquitectura decorativa que reactualiza prácticas ancestrales de tallar la piedra al modo planiforme. Esta brillante arquitectura plana contrarresta agresivamente el neoexpansionismo cuzqueño, de tal modo que el espléndido barroco del Cuzco, en la época del obispo Mollinedo, no logró pasar más allá de la frontera Lampa-Ayaviri-Asillo. Por su parte, los insuperables canteros cuzqueños confieren al barroco del Cuzco esa calidad que no alcanzó ninguna otra arquitectura colonial hispanoamericana.

Como nota común, todos los núcleos arquitectónicos peruanos, excepto el de Lima, desarrollan un diseño propio y lo reiteran una y otra vez en todas las construcciones. Cada núcleo del Perú funciona como unidad cerrada en sí misma. Así, el diseño de las portadas eclesiásticas difiere de ciudad a ciudad; y lo mismo ocurre con el estilo y los motivos ornamentales. Cajamarca difiere radicalmente de Arequipa, y ambas difieren de Lima o de Cuzco; pero dentro de cada núcleo hay perfecta homogeneidad.

El desarrollo y la expansión de cada núcleo arquitectónico diversificado acontecen en periodos cíclicos de auge económico, pasado el cual declinan definitivamente. Esta circunstancia y la fidelidad a unas normas de escuela inciden en el notorio conservadurismo de las arquitecturas regionales peruanas. Esta diversidad regional se nutre, en el Perú, de la fidelidad de cada ciudad al rostro público de su arquitectura, y de las fidelidades a los comportamientos sociales del pueblo. Un común impulso conservador aglutina en cada ciudad todas estas fidelidades, fermento de diversidad.

En cambio, en el barroco de Lima, la escuela no es reiteración de un diseño arquitectónico común, sino continuidad evolutiva desde 1670 a 1777. Los arquitectos del barroco limeño, menos espectaculares que los provincianos, mantuvieron, sin embargo, despierto el espíritu de creatividad y de renovación a lo largo de un siglo. Precisamente, por no haber sido conservadores, acogieron las novedades del rococó y del neoclásico, pero también destruyeron neciamente valiosas creaciones barrocas. Dentro de la diversidad de los núcleos arquitectónicos peruanos estáticos, Lima deviene en diversa de todos ellos, y en diversa de sí misma.

No podemos discernir si el carácter conservador de las provincias del Perú condiciona su fidelidad inmutable a una arquitectura regional propia; o si esta determina aquel carácter. Nos limitamos a constatar que la diversidad del Perú ha quedado indeleblemente grabada en el rostro arquitectónico de sus ciudades.

NUEVA VISIÓN DE LA ARQUITECTURA LIMEÑA DEL SIGLO XVII

En el panorama de la arquitectura colonial peruana, las escuelas regionales de provincias (la del Cuzco, la de Arequipa-Puno o la de Cajamarca) han prevalecido sobre la escuela limeña hasta el punto de quedar esta relegada a un nivel más bien modesto y derivado respecto de aquellas. Ha influido en ello no solo la pérdida de gran parte del patrimonio arquitectónico limeño, sino también el desinterés por conocer la historia interna de lo que realizaron los alarifes y arquitectos en los siglos XVI, XVII, y XVIII. Por ello, los intérpretes de la arquitectura limeña o bien se han limitado a hacer análisis descriptivos, muy valiosos, por cierto, de los monumentos todavía existentes; o bien han derivado hacia historiografías muy influenciadas por valoraciones teóricas, como Kubler o Gasparini. La obra clásica de Wethey² solo utilizaba las fuentes documentales conocidas y publicadas hasta 1949, año de su publicación, tratando de explicar con ellas el acervo arquitectónico todavía entonces existente.

El arquitecto e historiador Harth-Terré inició el recurso a las fuentes documentales de archivo. Lamentablemente, él no nos ha dejado el estudio integral de conjunto sobre la arquitectura colonial que todos hubiéramos deseado. Cuando se habla de documentos, es frecuente referirse al Archivo General de Indias de Sevilla; pero resulta que la información más valiosa para conocer la arquitectura limeña no se encuentra allí, sino en los protocolos notariales conservados amorosamente en el Archivo General de la Nación, en Lima. Los documentos de Sevilla proporcionan algunas informaciones externas acerca de algunos monumentos limeños; mientras que los conciertos notariales de Lima contienen la descripción arquitectónica detallada por la que se regían los alarifes y maestros para ejecutar las obras. De este modo, el conocimiento que se obtiene de estos conciertos notariales limeños va mucho más allá de la pura historia; pues ilustra acerca de la disposición de las plantas

² El autor hace referencia al libro *Colonial Architecture and Sculpture in Peru*, publicado en Cambridge por Harvard University Press.

de los edificios, sus elementos estructurales y ornamentales, los materiales y técnicas de construcción, las medidas, las formas y estilos, las diferentes clases de techos y cubiertas, y todo cuanto se necesitaba para ejecutar el contrato de obra.

Aunque parezca extraño, apenas se ha escarbado superficialmente en el rico filón del Archivo General de la Nación. Por mi parte, al cabo de muchísimas horas de lectura de documentos, he logrado localizar gran cantidad de conciertos notariales de obra referentes a las más diversas edificaciones del siglo xvii.

Entresacando de este material inédito ciento cincuenta conciertos más representativos, transcritos integralmente, he analizado en una obra voluminosa, todavía inédita, el despliegue de la arquitectura limeña en la segunda mitad del siglo xvii. Si se hubiera conservado la ciudad de Lima tal cual existía hasta la víspera del terremoto de 1687, contemplaríamos hoy una de las más bellas ciudades del mundo. No presumo de haber descubierto la documentación inédita referente a la totalidad de las obras ejecutadas entre los años 1600 y 1700, pero sí puedo adelantar que la documentación que tengo reunida ofrece una perspectiva casi completa de la arquitectura limeña en esa época, y que ella obliga a revisar las interpretaciones historiográficas usualmente aceptadas.

No se trata solamente del descubrimiento de algunos importantes monumentos limeños; sino que, en un ámbito mucho más significativo, asistimos a la revalorización de la arquitectura limeña del siglo xvii como totalidad con sentido. Desde luego, los temas descritos en los conciertos notariales desbordan por todos los lados esa concepción historiográfica en uso que viene restringiendo lo peculiar de las arquitecturas coloniales del Perú a sus manifestaciones decorativas en las ostentosas fachadas de sus iglesias. Con mayor conocimiento de causa, nos atrevemos a pensar que la reducción exclusivista de la arquitectura limeña del siglo xvii a sus aportaciones decorativas solo representa el apriorismo artificioso con que la estudian algunos historiógrafos, mas no su carácter distintivo-objetivo. Constatamos cómo la originalidad de la arquitectura de Lima se manifiesta en importantes aspectos volumétricos, estructurales y de diseño, distintos de las anécdotas decorativas de sus portadas. Pues bien, bajo esta amplia perspectiva, que se ensancha cada vez más con

las aportaciones documentales de los archivos, la arquitectura limeña del siglo xvii aparece mucho más variada y compleja de lo que hasta ahora se venía suponiendo, y ello en aspectos tales como la planta de las iglesias, las cubiertas de los edificios, las torres y campanarios, los claustros, las portadas, etc. En conjunto, la escuela limeña destaca por la multiplicidad y diversidad de sus manifestaciones respecto de las restantes escuelas regionales del Perú que hasta ahora opacaban a la de Lima.

A ello se añade un replanteamiento mucho más completo y exacto de la evolución arquitectónica durante la segunda mitad del siglo xvii, el gran siglo de la arquitectura limeña. Acostumbran los historiadores a considerar la obra de la Iglesia de San Francisco como el inicio del barroco limeño. En realidad, a la luz de los conciertos notariales, San Francisco aparece como el compendio evolutivo de tendencias estilísticas iniciadas en otros monumentos anteriores. Algunos años antes de terminarse la iglesia franciscana, ya estaba en uso la Iglesia de San Juan de Dios, obra también de Manuel de Escobar, de planta basilical con tres naves: las laterales, cubiertas de cúpula de media naranja; y la central, con bóvedas de medio cañón corrido. En 1662, levantaba el mismo Manuel de Escobar el segundo claustro del Convento de la Merced, hasta ahora considerado como obra del siglo xviii, en el que se emplea el almohadillado de planchas de tanto efecto en la fachada de San Francisco. Ciertos detalles de los pilares y arcos franciscanos fueron introducidos antes en el claustro redondo del Colegio de Santo Tomás, obra del alarife fray Diego Maroto, en la década de 1660, aunque también lo retrasan los historiadores hasta finales del siglo xviii, fechándolo en el año 1783. Y la portada del convento franciscano se explica coherentemente a partir de la portada lateral de la Iglesia de Nuestra Señora del Prado, labrada en 1657 por Diego de la Gama, según diseño del mismísimo fray Diego Maroto.

Al completarse el conocimiento de la arquitectura limeña nos vemos llevados a revisar el problema de las influencias entre las escuelas regionales arquitectónicas de Lina y de Cuzco. Los magníficos monumentos de la época del obispo Mollinedo, en el Cuzco, conservan todavía intacta su faz patinada por el sol y el frío de la zona quechua; mientras que los de Lima, o se han destruido o su cronología quedó

trastocada en el sucederse de la nieblas costeñas. Inducidos sin duda por el contraste entre la diafanidad cuzqueña y las brumas históricas de Lima, Kubler y Gasparini optaron por atribuir al barroco del Cuzco una influencia rectora sobre el —hasta ahora difuso— barroco limeño. Pero a medida que se hace luz sobre la cronología y los caracteres estilísticos de los monumentos limeños, se va diluyendo esa presunta corriente de influencias desde el Cuzco hacia Lima, hasta invertir su curso en dirección opuesta.

Suponen los historiadores del arte que la expansión volumétrica de las portadas cuzqueñas, en las que la calle central quiebra su plano hacia delante y deja retrasadas las calles laterales, tuvo origen en la portada lateral de San Francisco del Cuzco, labrada en 1654. Pero lo que los historiadores no han sospechado es que ese efecto volumétrico aparece ya en la portada de la Concepción, en Lima, levantada por Domingo Alonso, según traza de fray Diego Maroto.

Acerca del motivo arquitectónico peruano de la gran cornisa terminal del primer cuerpo, abierta en arcos verticales dentro del ámbito de la calle central, ha disertado Gasparini para tratar de imponer la tesis de que esta se originó en el Cuzco y que desde allí derivó hasta Lima, donde aparece en la portada principal de San Francisco, las dos posteriores de la Catedral, la de las Trinitarias, la del Patrocinio y la de Cocharcas. Evidentemente, la ejecución actual del motivo en la portada principal de la Catedral de Lima es una reconstrucción posterior al terremoto de 1687; y podemos soslayar el estudio de cuál era su configuración antes de esa fecha. A pesar de todo, conocemos el concierto notarial del ensamblador Asensio de Salas para labrar la portada de la Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana y el ya mencionado para la portada de la Concepción. Conocemos, además, que ostentan ambas la cornisa abierta por el centro en arcos verticales, y que son anteriores a la portada principal de la catedral cuzqueña, punto de arranque de la difusión del motivo en el barroco del Cuzco.

Encontramos el característico ventanal ovalado en casi toda la geografía peruana desde Trujillo hasta Cuzco, pasando por Lima. Se piensa también que las torres de la Iglesia de la Compañía, en Cuzco, lo difundieron con el vibrante sonido de

sus campanas por toda la arquitectura colonial peruana. Pero leyendo los conciertos notariales de la Concepción y del Prado, ambos anteriores a las torres edificadas por Diego Martínez de Oviedo, descubrimos ya en ellos el ventanal ovalado.

El origen limeño de estos y otros motivos ornamentales no mengua en nada la originalidad del barroco cuzqueño, que se plasma sobre todo en un peculiar diseño de conjunto para sus portadas. Pero, si bien no llegó a Lima este esquema de portada cuzqueña, tampoco necesitaron los alarifes limeños inspirarse en el Cuzco para adoptar algunos resaltantes ornamentos arquitectónicos. Solo pretendo deshacer ahora los esquemas interpretativos de ciertos historiadores de la arquitectura peruana que no están respaldados por las informaciones provenientes del Archivo General de la Nación. Sostiene, por ejemplo, Gasparini, que la arquitectura limeña dependía decisivamente del barroco cuzqueño, y que este último no era sino el resultado de transmisiones externas provenientes de la arquitectura flamenca, además de la española. Frente a esta tesis simplista, vemos surgir, de entre los protocolos notariales del Archivo General de la Nación, una pujante y variada arquitectura limeña que, además de no derivar del barroco del Cuzco, fue obra de maestros y alarifes nacidos y formados profesionalmente en Lima. Aquí floreció, durante el siglo XVII, una escuela arquitectónica cuya interpretación ha de buscarse en sí misma, más allá del hispanismo y del indigenismo, así como del europeísmo de algunos historiógrafos. Para ello solo se necesita recurrir a las fuentes documentales de los archivos limeños.

Acostumbrados como estamos a la dimensión horizontal de Lima, difundida por los dibujos y fotografías antiguos, nos resulta extraña la imagen de una ciudad elevada verticalmente. En los planos de Lima anteriores a 1746 aparecen torres y campanarios hoy inexistentes. Pues bien, por los conciertos notariales conocemos la memoria descriptiva de algunos de ellos.

El dominico fray Diego Maroto proyectó y dirigió la torre de Nuestra Señora del Rosario, verdadero alarde para la época, pues se elevaba 44 varas en sus tres cuerpos, sin contar la imagen terminal. He transcrito el concierto de 21 de marzo de 1659 pactado con el albañil Francisco Cano Melgarejo; y el de 2 de enero

de 1663, con el carpintero Lorenzo de los Ríos. En ambos se describe al detalle la más hermosa de las torres limeñas. El mismo Maroto junto a Cano Melgarejo como albañil y a Juan Lorenzo como cantero edificaron el campanario de la Concepción en 1653.

El alarife limeño Manuel de Escobar construyó casi al mismo tiempo, entre 1669 y 1672, tres grandiosas torres similares a la del Rosario: las dos de San Francisco y la del Hospital de San Diego o San Juan de Dios, todas con tres cuerpos iniciales. La descripción de la torre de San Juan de Dios, contenida en el concierto notarial de 19 de julio de 1669, me ha permitido descubrir la interesante influencia mutua entre las torres de esas iglesias: las de San Francisco estaban proyectadas con pares de medias columnas, según el dibujo de fray Pedro Nolasco, pero en su ejecución copiaron las dos pilastras especificadas en el concierto para San Juan de Dios, mientras que esta sustituyó los pares de pilastras por las dos medias columnas de San Francisco. Manuel de Escobar dispuso libremente el intercambio entre sus respectivos proyectos, que solo conocemos por las fuentes de archivo.

También abundaron en Lima los campanarios de espadaña. Se conocía la espadaña levantada por Manuel de Escobar, en 1667, para la Iglesia de la Merced, en el Callao. Además, he descubierto el concierto notarial de 2 de abril de 1683, según el cual, Diego de Mondragón edificó la interesantísima espadaña ochavada del Monasterio de la Santísima Trinidad; el de 22 de junio de 1661, pactado entre el albañil Julián Sánchez y la abadesa de la Encarnación para levantar la espadaña, según proyecto reformado por fray Diego Maroto; y el de la espadaña proyectada por Asensio de Salas, al costado de la portada de Copacabana.

Desde luego, el conjunto de los campanarios limeños de la segunda mitad del siglo XVII, tanto por su variedad como por su altura y por sus diseños y ornamentaciones no convencionales, constituye un fenómeno único e inigualado en el contexto de las escuelas arquitectónicas regionales del Perú.

La transformación de las plantas, en las grandes iglesias conventuales de Lima, constituye otro de los procesos más interesantes de la arquitectura colonial. La planta de tres naves abiertas y comunicadas entre sí no fue implantada desde

un principio; sino que la adoptaron a lo largo del siglo XVII mediante un proceso de reconversión, que en determinados casos se cumplió sin derribar las paredes maestras del templo. Edificaron los religiosos las primeras iglesias conventuales de Lima conforme a una planta del tipo gótico-isabelino, usual en las iglesias españolas de la época. Se trataba de una sola nave sin crucero que, en algunos casos, tenía a los lados capillas cerradas e incomunicadas para uso de cofradías o de criptas sepulcrales particulares, por el estilo de las que todavía observamos en la Catedral. Pero la estrechez e inadecuación de esta planta para grandes ceremonias litúrgicas motivó la necesidad de su reconversión durante el siglo XVII. En realidad, la planta gótico-isabelina tenía forma de cruz latina, pero invertida; ya que no mostraba el tramo transversal junto al presbiterio, sino a los pies de la iglesia, entre las dos portadas laterales: una que se abría a la calle y otra que comunicaba con el claustro. Solo la Iglesia de San Pedro careció de semejante estructuración. Las iglesias de las órdenes monásticas han conservado la disposición de las portadas laterales; aunque la añadidura del crucero y la apertura de las naves laterales hayan disimulado el inicial trazo de cruz latina invertida.

Desde el comienzo, la remodelación de la planta se opera en desconexión con el estilo de las cubiertas. En efecto, el cambio de la planta gótico-isabelina por la planta basilical barroca no determina necesariamente el cambio de las bóvedas góticas de crucería o de los alfarjes mudéjares de artesón por las bóvedas romanas de medio cañón. El ejemplo de la Catedral y de las prevenciones tecnológicas antisísmicas fueron, para ello, motivo determinante. Las iglesias de la Merced y San Pablo siguieron usando bóvedas góticas de crucería para su nueva planta basilical; y la del Rosario cambió de planta, pero no simultáneamente de cubierta mudéjar, además de que conserva hasta hoy día las bóvedas de crucería labradas con madera y yeso. La correspondencia entre planta basilical barroca y bóvedas de cañón corrido solo fue establecida por Manuel de Escobar en la Iglesia de San Juan de Dios y en la de San Francisco, a ejemplo de las cuales la adoptaron, a finales del siglo XVII, las iglesias de la Merced y de San Agustín.

El norteamericano Wethey ha reiterado insistentemente que la planta con crucero y tres naves abiertas fue introducida en el Perú por la segunda iglesia jesuítica de San Pablo; y que, por su influjo, la adoptaron las iglesias de la Merced y San Francisco en Lima, así como las otras órdenes religiosas en Lima, Arequipa y Trujillo. Contando con informaciones documentales más amplias que las conocidas por Wethey, constatamos que su interpretación no es correcta ni por lo que toca a los antecedentes de la planta basilical en el Perú, ni tampoco por lo que atañe a su propagación en la segunda mitad del siglo XVII.

Por lo pronto, la planta basilical de tres naves abiertas de distinta altura y ancho crucero transversal fue inaugurada en la tercera edificación de la Catedral de Lima. Comúnmente se piensa que la catedral limeña presentaba, desde principios del siglo XVII, el tipo de salón de la Catedral de Jaén, con naves de igual altura. Consta, sin embargo, por los informes de los alarifes consultados para reconstruir la Catedral después de 1687, que sus dos cruceros y el tramo de nave central, desde la antigua entrada del coro hasta la testera de la capilla de San Bartolomé, tenían mayor altura que las naves laterales. Solo después de 1692, cuando se terminaron las nuevas bóvedas de crucería de cedro y yeso, se rebajaron todas las naves catedralicias a la misma altura.

Siguiendo el ejemplo de la tercera Catedral, hacia 1614, las iglesias conventuales de la Merced y de San Francisco iniciaron su remodelación conforme a la planta basilical. Los franciscanos solo llegaron a construir la capilla mayor y el ancho crucero, dejando en el cuerpo de la iglesia una sola nave abierta, ya que no se atrevieron a abrir arcos para la comunicación del crucero con las naves laterales de capillas. La ruina de 1656 les permitió llevar a cabo integralmente el plan basilical de principios del siglo, pero ya con diseño barroco. En cuanto a Iglesia de la Merced, mediante trabajos sucesivos, habían completado la planta de tres naves abiertas antes de que los jesuitas iniciaran las obras de la Iglesia de San Pablo. Todavía más, en 1614, la capilla mercedaria de la Piedad, situada en una nave lateral, tenía cubierta de media naranja con linterna, según un modelo que posteriormente difundieron los jesuitas por todas las naves laterales de San Pablo.

He tenido la suerte de descubrir tres conciertos notariales consecutivos firmados entre 1664 y 1669 por Manuel de Escobar con los religiosos de San Juan de Dios para remodelar paulatinamente su iglesia. El primero contemplaba la apertura de dos capillas laterales cubiertas con medias naranjas según la capilla de la Piedad en la Merced, y un tramo de bóveda de cañón en la nave central; el segundo concierto añadía otras dos capillas con el correspondiente tramo de la nave central y similares cubiertas a las del primer concierto; y por el tercero se edificaron el sotacoro, el coro y la torre; con la particularidad de que durante todo el proceso no se interrumpió el culto litúrgico. De este modo, la Iglesia de San Juan de Dios, con cúpulas de media naranja en las naves laterales y bóveda de cañón en la central, estaba en uso antes de terminarse San Francisco.

La remodelación de la iglesia del Rosario a partir de una planta típicamente gótico-isabelina hasta derivar en la actual, manteniendo gran parte de los muros externos, representa un caso sumamente interesante que se puede seguir a través de algunos conciertos notariales hasta ahora no utilizados por los historiadores. En resumen, después del terremoto de 1678, el infatigable fray Diego Maroto derribó la parte delantera de la iglesia a partir de la capillas paralelas de los Aliaga y los Agüero; edificó el crucero con una nueva capilla mayor, más amplia que la antigua; y abrió arcos para comunicar entre sí y con el crucero las capillas cerradas de las naves laterales. Los derechos de las cofradías y de los propietarios de las capillas cerradas se resolvieron mediante laboriosos y entreverados conciertos notariales. Todavía quedan en Santo Domingo capillas cerradas del coro.

Algo parecido aconteció en San Agustín, aunque aquí los religiosos avasallaron a los propietarios de las capillas cerradas, derribando la antigua iglesia gótico-isabelina, con lo que suprimieron toda oposición por derechos adquiridos. Se produjo en la iglesia de San Agustín el triunfo violento del populismo barroco de los amplios espacios abiertos sobre los minidominios de las capillas cerradas feudales. Un concierto notarial de 1700 declara acerca del traslado de la capilla de las Reliquias «por haberse comunicado y hecho tránsito común dicho sitio y altar

con la capilla mayor por la nueva obra que dicho Convento ha ejecutado en dicha Iglesia haciendo en ella tres naves que de antes no tenía».

Descubrimos en todas estas remodelaciones de las iglesias conventuales limeñas una originalidad que va mucho más allá de la simple adopción estereotipada de la planta de cruz latina, como machaconamente viene reiterando Gasparini. Primero, porque obviamente la planta de las iglesias limeñas no resultó ser la copia de la famosa planta jesuítica romana; segundo, porque la nueva planta se combina con formas de techumbre inusuales entonces en Europa; y finalmente, porque la remodelación se logra sobre una planta preexistente y no barroca, conservando en gran parte el trazado de los muros externos primitivos. Podemos hablar, por ello, de una auténtica escuela arquitectónica limeña que en manera alguna fue simple reflejo de transmisiones procedentes de las arquitecturas europeas cultas.

La arquitectura implica también el análisis de los volúmenes construidos sobre las plantas. Quiero referirme ahora a los puntos de vista historiográficos acerca de las cubiertas de las iglesias limeñas, sobre los cuales también se impone la revisión en base a los datos procedentes del Archivo General de la Nación. La interpretación del proceso evolutivo de las cubiertas durante el siglo xvii ha permanecido invariable desde la obra clásica de Wethey, publicada en 1949, hasta la obra de Jorge Bernales Ballesteros³, publicada en 1972, salvo pequeños retoques incidentales. A principios del siglo xvii, entre la primera y segunda etapa de la construcción de la tercera Catedral de Lima, se operaba un cambio decisivo en sus cubiertas, adoptado no por motivos de preferencia estilística, sino de seguridad antisísmica. Es suficientemente conocido cómo las bóvedas de arista de la primera etapa catedralicia, más pesadas, fueron sustituidas por bóvedas vaídas de crucería, que se suponían más resistentes a los terremotos. No estaba entonces planteada una alternativa entre artesonados mudéjares o bóvedas góticas, pues en ningún momento se había previsto cubrir la Catedral con artesones de madera. Sin embargo, el ejemplo de la Catedral influyó

³ El autor hace referencia a *Lima, la ciudad y sus monumentos*, libro publicado en Sevilla por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.).

decisivamente para que las grandes iglesias conventuales, entonces en construcción, adoptaran las bóvedas de crucería, como sucedió en la Merced, San Pablo, la Recoleta de la Magdalena, etc. Algunas otras iglesias conservaron artesonados de madera en la nave central, conjugados con bóvedas de crucería en la capilla mayor, tal como San Agustín y Nuestra Señora del Rosario.

Las lamentaciones de Wethey a propósito de la introducción de bóvedas de crucería en la Catedral parecen dar a entender que ellas desplazaban en Lima a las cubiertas mudéjares, hasta que hacia 1672 se produjo un cambio ulterior por las bóvedas de cañón en San Francisco. Por su parte, Bernaldes cree ver, en la etapa que él denomina protobarroco (1604-1670), el avance de las cubiertas de nervaduras góticas acompañado con el retroceso de los artesonados: «Naturalmente, Lima no perdió su mudejarismo durante esta época, y en más de una ocasión se hicieron extemporáneas cubiertas de lacería, más que como persistencia estilística, por el barroquismo como constante». De todos modos, piensan los historiadores que con mayor o menor incidencia de uno u otro estilo, más de los dos primeros tercios del siglo XVII transcurrieron como un coro a dos voces conformado por las crucerías góticas y los artesonados mudéjares; hasta que se habría producido el cambio con la Iglesia de San Francisco, en la cual aparecieron las bóvedas de medio cañón, inauguradas en 1672. En cuanto a las cúpulas de media naranja, suponen los historiadores que durante bastante tiempo permanecieron solitarias las de las naves laterales en la Iglesia de San Pablo, hasta que se levantaron las de las naves laterales en San Francisco.

Sospechamos, sin embargo, que la evolución de las cubiertas durante el siglo XVII en Lima ha quedado muy simplificada y esquematizada con estos planteamientos. La realidad histórica que hoy conocemos, a la luz de nuevos documentos, se nos presenta mucho más variada y compleja de lo que permitían esbozar las informaciones disponibles hasta hace poco tiempo. Los datos históricos provenientes del Archivo General de la Nación manifiestan cómo se atenúa el protagonismo atribuido a algunos edificios, tal como el caso de San Francisco; al mismo tiempo hacen difractar la arquitectura limeña en un haz de múltiples tendencias estilísticas, mucho más

diferenciado que esa simplista dualidad (bóvedas góticas y artesonados mudéjares) a la que nos tienen acostumbrados los historiadores.

Por lo pronto, desde la década de 1660, estaban en crisis las bóvedas de crucería; y ello, paradójicamente, debido al mismo factor que a principios del siglo motivó su aparición masiva: el problema de la seguridad y resistencia. Las bóvedas góticas de la Recoleta Dominicana estuvieron desahuciadas por todos los alarifes limeños, y solo logró salvarlas Manuel de Escobar mediante un ingenioso procedimiento técnico que conocemos muy detalladamente. Fray Diego Maroto se vio obligado a derribar, en 1666, las bóvedas góticas de la capilla mayor de la Iglesia del Rosario y a hacerlas reedificar en cal y ladrillo por el albañil Diego de la Gama; aunque por poco tiempo, pues, menos de veinticinco años después, volvió a reedificarlas en madera de cedro y yeso. Las bóvedas góticas de Santa Catalina fueron salvadas por Manuel de Escobar mediante el mismo procedimiento que las de la Recoleta. Y, en 1657, fray Diego Maroto dirige la construcción de una bóveda vaída lisa sobre la capilla mayor de la Iglesia del Prado, que se arruinó en 1687. Pienso, por ello, que no fue la novedad estilística de las bóvedas de medio cañón de San Francisco, que por lo demás tampoco fueron la primeras de su tipo en Lima, lo que desplazo a las bóvedas góticas de crucería, sino que los riesgos e inseguridad de estas últimas motivó la aparición de las bóvedas de medio cañón. De todos modos, con anterioridad a 1687, Lima contaba ya con tres clases de bóvedas de crucería: las originales de cal y ladrillo como las de la Catedral, la Merced, San Pedro y crucero de Santo Domingo; las «acompañadas» o recompuestas por Manuel de Escobar, en la Recoleta y en Santa Catalina; y las de madera de cedro y yeso, sobre la capilla mayor de la Iglesia del Rosario, posteriores a 1678. Todo ello, como efecto de los problemas de seguridad en tales bóvedas de crucería.

Las bóvedas de arista fueron desplazadas de la Catedral de Lima a principios del siglo XVII, pero todavía volvieron a levantarse en otros edificios. Por un concierto notarial, conocemos las bóvedas de arista con que se cubrió la capilla de Nuestra Señora de Loreto en el Monasterio de Santa Catalina; así como las que edificó fray Diego Maroto para cubrir el claustro redondo del Colegio de Santo Tomás y

posiblemente para otras dependencias del mismo edificio. El *General* de San Agustín, reedificado a fines de 1600 con bóvedas de arista que todavía se conservan, parece haber tenido ese mismo tipo de cubiertas con anterioridad a 1687.

Considero que los historiadores han subestimado la construcción de cubiertas de artesanado hasta la mitad del siglo XVII. Los artesanados de principios del siglo, como el deslumbrante de la Iglesia de la Limpia Concepción, ostentaban labores de estilo mudéjar puro. Los alfarjes de la segunda generación limeña, labrados por el carpintero Bartolomé Calderón, tuvieron trazo más sencillo que los de la primera, obra de Alonso Velásquez. Posteriormente, en la década de 1640, resurgió con todo vigor y con magníficos ejemplares el estilo de los artesanados, aunque sus motivos ornamentales procedieran ya de modelos renacentistas. Señalamos las siguientes cubiertas de artesanado documentadas fehacientemente: en 1641, se concierta el artesanado de la Iglesia de la Encarnación; en 1643, el de la sacristía y antesacristía de la Iglesia de San Agustín; en 1648, el de la Iglesia de Santa Clara, todos ellos obras de gran envergadura y tallados por Diego de Medina; en 1648, el de la capilla de Santa Cruz en Jerusalén, situada en la clausura del Monasterio de la Encarnación, labrado por Francisco de Ibarra. La iglesia del Monasterio del Prado conservó su alfarje de madera, restaurado por Diego de Mondragón en 1660, después de las reformas de la iglesia en 1657. A ellos se añaden otros alfarjes de par y nudillo más sencillos y económicos que los tallados por Diego de Medina. Conocemos los conciertos notariales del que labró en 1657 el carpintero-ensamblador Joseph Lorenzo Moreno para la iglesia del Hospital de Niños Huérfanos de Atocha; el de diciembre del mismo año, para el alfarje de tres paños, en la Iglesia de Cañete, que labró el carpintero Jacinto de León; y el de junio de 1662 por el que el carpintero Juan Juárez ejecutó una obra semejante en la Iglesia del valle de Mala. Todo esto denota que, si bien las grandes iglesias conventuales limeñas adoptaron las bóvedas de crucería, las medianas iglesias de los monasterios femeninos y las iglesias rurales siguieron cubriéndose con artesones de madera.

Encontraron también amplia acogida, para ciertos ambientes de más reducidas dimensiones, las cubiertas planas de madera. Por lo pronto, fueron usuales

en los grandes claustros limeños y en otras dependencias conventuales como las porterías y locales anexos. Mediante dos conciertos notariales consecutivos, los carpinteros Lorenzo de los Ríos y Joseph Lorenzo Moreno se obligaron, el 27 de marzo y el 12 de mayo de 1665, a labrar la «bóveda de vuelta de cordel» para la capilla de San Pedro Mártir, en el local de la Inquisición. Aunque estos dos conciertos emplean reiteradamente la palabra *bóveda*, sin embargo, toda la descripción de la obra corresponde a una techumbre plana de madres, canes tallados en forma de «boca de vieja», cuartones y tablas. De igual modo, el maestro Pedro de Céspedes, el mismo que afianzó a Diego de Medina para el artesonado de la Encarnación, concertaba, en 1671, la obra de las techumbres planas del zaguán y de dos *generales* para la Real Universidad de San Marcos, labrados según el mismo estilo que el de la capilla de la Inquisición.

Pero el sector que hasta ahora no han tenido para nada en cuenta los historiadores del arte colonial es el de las bóvedas de medio cañón construidas con anterioridad a las de San Francisco o a las de la Iglesia de los Desamparados. He transcrito los conciertos notariales en que aparecen las siguientes bóvedas de cañón anteriores a las de San Francisco: el de la capilla de Nuestra Señora de las Maravillas en la Recoleta de Belén; el de la del cañón del Hospital de San Bartolomé, las de la Iglesia de San Juan de Dios, y la de la capilla de la Casa de las Amparadas; todas las cuales fueron ejecutadas por el alarife Manuel de Escobar. A ellas se añaden las bóvedas de los estudios de gramática del Colegio de San Pablo, construidas por el albañil domingo Alonso bajo la dirección de fray Diego Maroto.

Otra forma de cubiertas que comienza a aparecer tímidamente en algunas iglesias limeñas, antes de 1687, pero que acabó por imponerse generalmente a partir de esta catástrofe, es el de las cúpulas de media naranja sin tambor, asentadas inmediatamente sobre el anillo de la robusta cornisa. Su diseño se impone, porque lo abrazaron al unísono los mismos grandes arquitectos que disientían acerca de otros tipos de cubiertas. Desde la remodelación de la planta de las iglesias conventuales, aparecieron cúpulas de media naranja: hacia 1613, se levantó la que cubría el presbiterio y el crucero de la Iglesia de San Francisco, que perduraron hasta 1656;

y que, por consiguiente, fueron conocidas por fray Diego Maroto y por Manuel de Escobar. En 1614, aparece la de la capilla de la Piedad, en la Iglesia de la Merced; y solo varias décadas después de esta, se difunden masivamente por las naves laterales de la Iglesia de San Pablo. Ya bastante avanzado el siglo xvii, fray Diego Maroto las impuso en la Iglesia del Rosario y en la del Sagrario de la Catedral, esta última labrada por el alférez Joseph de Robles, según detallada memoria descriptiva; mientras que Manuel de Escobar las ejecutaba en la Iglesia de San Juan de Dios, en San Francisco y en los Desamparados, todas ellas anteriores a 1687.

Ahora bien, ni las bóvedas de arista ni los artesonados de alfarje o los planos, ni las bóvedas de medio cañón anteriores al terremoto de 1687 se levantaron con la finalidad de suplir a otras cubiertas precedentes en los mismos edificios, salvo los artesonados de la Encarnación y de Santa Clara que sustituyeron a las primeras cubiertas de par y nudillo. Por lo general, se trataba de cubiertas para obras nuevas. No observamos que durante el siglo xvii se haya dado en Lima la tendencia a desplazar, en el mismo edificio, un tipo de cubiertas por otro distinto: ello sucedió en la Catedral limeña a principios del siglo, y no volvió a producirse hasta después de 1687. Tampoco observamos que se tratara de imponer un solo tipo de cubiertas, desplazando a los restantes; antes bien, por el contrario, asistimos a un curioso fenómeno de coexistencia de múltiples formas de cubiertas, sin que prevalezcan unas sobre las otras. Lamentablemente, hoy sólo conocemos tal coexistencia por el testimonio de los conciertos notariales. La benignidad del clima de Lima, la inseguridad de su suelo y la incultura de generaciones pasadas nos han privado de contar con bóvedas góticas de cal y ladrillo como las que todavía contemplamos en Saña y Guadalupe; o con artesonados como los de Quito o Potosí. En cambio, tenemos el caso único de bóvedas góticas labradas en cedro y yeso según un sistema que Damián Ballón consideró como de quincha por ignorancia de su técnica, pero que no es tal, según aparece en la memoria donde fray Diego Maroto, el inventor del sistema, describe el procedimiento para construir las bóvedas de la Catedral después de 1687. La prevalencia de las bóvedas de medio cañón, después del terremoto de 1687, no se debió a nuevos criterios estilísticos o arquitectónicos, sino a las

experiencias en materia de seguridad. Un fenómeno similar al del principio del siglo XVII con las bóvedas de crucería góticas se repitió a finales de 1600 con las bóvedas de medio cañón.

Opera en la arquitectura limeña una interrelación determinante entre los análisis arquitectónicos y los datos históricos. Menciono ahora dos casos atinentes a monumentos actuales existentes, en los que se plantea agudamente. El primero es el de la Iglesia de San Francisco. El descubrimiento del concierto notarial de junio de 1659, por el que llamaron a Manuel de Escobar como amaestrador general de las obras, nos lleva a replantearnos un problema hasta ahora no estudiado en profundidad: consiste en la reducción de la altura de la iglesia desde los tres cuerpos en la portada y en la nave central con que la proyectó Constantino de Vasconcellos, hasta los dos cuerpos con que la ejecutó Manuel de Escobar. No puedo ahora analizar en toda su amplitud este problema que ha sido estudiado en otro lugar.

El segundo caso concierne a la Iglesia de la Merced. Coexisten en ella actualmente los principales fenómenos arquitectónicos acontecidos durante el siglo XVII, de tal suerte que constituye el monumento más completo de la arquitectura limeña. Se puede estudiar allí, ostensiblemente, la remodelación de la planta a que antes aludimos. Quedan en ella algunas de las primeras medias naranjas edificadas en Lima, como la llamada del capitán Villegas; perduran los arranques de las nervaduras de crucería que la cubrieron hasta 1687; perduran igualmente las bóvedas de medio cañón posteriores al terremoto de este año, destacan remodelaciones como la de los graciosos arcos trilobulados para ochavar el crucero y la del traslado de la portada que se abre hacia el claustro, dispuesta debajo del coro; y lucen ornamentos barrocos posfranciscanos como las ménsulas sobre las cornisas; además de asumir lo fundamental del mensaje estilístico franciscano. Ahora bien, ¿qué alarife o arquitecto reedificó la Merced después de 1687, y diseñó su original portada?

Aunque los historiadores no han encontrado respuesta a esta interrogante, me adelanto a sostener que fue el mercedario fray Cristóbal Caballero. Esta afirmación no es sino la consecuencia de haber redescubierto la personalidad de este religioso como maestro de fábricas. Harth-Terré clasificó a Caballero como simple escultor, ya que solo conoció cuatro o cinco trabajos suyos de esta naturaleza. Por su abundante producción

arquitectónica en madera y en obra civil, descubrimos que fue uno de los más notables alarifes del siglo xvii. En apretada síntesis añado estas nuevas obras suyas a las ya conocidas por Harth-Terré: en 1659, hace el retablo para San Lorenzo en la Merced; desde esta fecha, ejerció el cargo de maestro de obras en su convento; en 1664, cubrió la techumbre de madera del segundo claustro de la Merced; en 1665, labró el retablo de los Remedios, también para la Merced; en 1666, el grandioso retablo de la Concepción en San Francisco, ganando en puja con Asensio de Salas; también, en 1666, el monumento de Lima en honor del rey Carlos II; en 1669, el retablo de Nuestra Señora de Gracia en San Agustín; en 1671, dos retablos para Santa catalina; el mismo año, la obra civil de la portada de la Iglesia de Santa Catalina, cuyo primer cuerpo todavía existe, y también el grandioso retablo del Monasterio de la Santísima Trinidad; en 1674, el arco para recibir al virrey conde de Castellar; en 1779, amaestra el claustro del Noviciado en la Merced; en 1681, ensambla el retablo de la iglesia del Sagrario de la Catedral; el 16 de julio de 1698, preparó el proyecto y condiciones para reparar la muralla de Lima; y, en el mismo año, era maestro de fábricas de la Catedral y presentó un informe sobre estas obras.

Desaparecidos Maroto y Escobar, la Orden Mercedaria no podía encontrar en Lima arquitecto más calificado que su correligionario fray Cristóbal Caballero para restaurar la Merced y diseñar la nueva portada. Por otro lado, en los conciertos notariales de sus obras, se descubren detalles arquitectónicos irrepitibles que solo recurren en la portada de la Merced. Creo pues, que esta obra resultó un ostentoso retablo tallado en piedra, diseñado por el experto ensamblador de retablos y diseñador de portadas que fue fray Cristóbal Caballero.

En una exposición general no es posible analizar los interesantes problemas de detalle que aparecen en cada concierto notarial. Al mismo tiempo que he visto resurgir, de entre los protocolos del Archivo General de La Nación, importantes monumentos olvidados, he sentido la emoción de ir recomponiendo gradualmente la concepción global de la escuela arquitectónica de Lima. Ahora se expone en rápida síntesis esta nueva visión de la arquitectura limeña durante su edad dorada del siglo xvii. La originalidad de las técnicas constructoras, de las plantas de sus iglesias, de las ornamentaciones, de los planteamientos volumétricos, de sus expresiones en iglesias, claustros, campanarios

y portadas constituye una pujante afirmación de la nacionalidad peruana, obra de arquitectos y alarifes criollos que precedió en el tiempo y con el sosiego del trabajo diario al logro de la independencia política del Perú como nación.

EVOLUCIÓN DE LA ARQUITECTURA LIMEÑA

La transformación experimentada por la arquitectura virreinal limeña resalta a poco que cotejemos unas con otras la sacristía de la Catedral, las iglesias de la Merced y de las Trinitarias, y la capilla de San Martín de Porres: encontramos en Lima un acento característico de escuela, pero plasmado con modalidades expresivas que parecen romper su continuidad. Este contraste deriva del prolongado periplo en que aconteció la arquitectura limeña; más duradero que el de cualquier otra escuela regional del Perú. En el Cuzco, en Cajamarca o en Arequipa-Collao, los alarifes hicieron arquitectura virreinal durante el tiempo exacto para completar las obras necesarias sin alterar la homogeneidad del estilo local; mientras que en Lima continuaron su tarea más allá de la vigencia de cada modalidad estilística transitoria.

Distinguimos un barroco limeño de la segunda mitad del siglo XVIII, otro de finales del siglo XVII y primera mitad del XVIII; y una arquitectura de los dos primeros tercios del siglo XVII que, a su vez, difiere de la renacentista y la gótico-isabelina del siglo XVI.

El gran problema teórico de la arquitectura limeña radica en interpretar estilísticamente el siglo XVII; porque nadie vacila en calificar de barrocas las dos mitades del siglo XVIII; o de gótico-isabelina con ingredientes mudéjares y renacentistas la etapa hasta 1630, aproximadamente. A veces se tiene la impresión de que se hace gravitar todo el siglo XVII como preparación o como consecuencia de San Francisco (1672), atribuyendo a esta iglesia un protagonismo arquitectónico que no desempeñó.

Comenzó el siglo XVII con un violento enfrentamiento entre los alarifes renacentistas y los gótico-isabelinos. La victoria inicial de Francisco Becerra al imponer las renacientes bóvedas de arista en la primera mitad de la Catedral se tornó en derrota completa, pues entre 1614 y 1615 los alarifes de la vieja escuela restablecieron en la

Catedral el empleo generalizado de las bóvedas de crucería; y este uso prevaleció en las iglesias que entonces se hicieron o remodelaron. El Renacimiento quedó confinado a las portadas y a algún tipo de decoración como el almohadillado de planchas y los recuadros de ventanas y hornacinas. De ahí es que Lima contó a principios del siglo XVII con un parco renacimiento ornamental, subyugado por un gótico-isabelino estructural de plantas y cubiertas muy prodigado hasta 1687. Además de lo cual encontraron favorable acogida las estructuras mudéjares de los alfarjes tallados con lacerías y florones.

La introducción de la arquitectura barroca en Lima aconteció fragmentariamente, por algunos elementos parciales, pero no en la totalidad del edificio. Es por eso que el barroco limeño, en el siglo XVII, es un barroco parcelado. La gran capilla mayor con amplio crucero introducida en la Merced, San Francisco y San Pedro a comienzos del siglo constituía todavía una traza gótico-isabelina; como la que aparece en las grandes iglesias segovianas del Parral, Santa Cruz y El Salvador; pero a ella se asociaron las naves laterales abiertas que son un elemento barroco. También coexistieron durante la primera mitad del siglo XVII los viejos alfarjes mudéjares (San Agustín, San Francisco, la Concepción) incrementados con otros nuevos (Santa Catalina, Santa Clara, la Encarnación y la sacristía de San Agustín), junto con las medias naranjas, algunas de ellas todavía de ornamentación renacentista o mudéjar y otras de factura barroca.

La síntesis entre la planta barroca de tres naves abiertas y las bóvedas de medio cañón barrocas solo se logró en la Iglesia de San Juan de Dios (1664), anterior, por cierto, a la de San Francisco. Se llegó así a un barroco en estas dos estructuras que, en definitiva, era un barroco fragmentado y parcial; no total. Pero hacia mediados del siglo XVII todavía estaba remota la síntesis barroca total de lo estructural (plantas y cubiertas) con lo ornamental. Es cierto que la portada principal de la Catedral de Lima inauguró el modelo barroco de las portadas-retablo, pero este género se difundió antes en el Cuzco que en Lima. La gran síntesis barroca plena solo se operó en la Merced y San Agustín a principios del siglo XVIII, asociándose en ellas las estructuras barrocas con una decoración igualmente barroca de ménsulas, modillones, veneras, arcos trilobulados, además de sus grandiosas portadas-retablo.

Surgieron las pequeñas iglesias del siglo XVIII (las Trinitarias, Jesús María, Santa Rosa de las Monjas), con su planta de cruz latina y crucero de brazos muy cortos, bajo la influencia total del barroco; al mismo tiempo que llegó a las precedentes iglesias de los monasterios, después del terremoto de 1687, la reconversión en barroco de las cubiertas superpuestas a las viejas plantas gótico-isabelinas (El Carmen, Santa Catalina, Santísima Trinidad). El grupo de las portadas limeñas más característicamente barrocas como expresión ornamental (las dos posteriores de la Catedral, sacristía de San Francisco, además de las iglesias nombradas) corresponde a esta primera mitad del siglo XVIII.

El terremoto de 1746 clausuró el primer periodo del barroco pleno, y abrió un segundo periodo en el que se introdujeron importantes modificaciones de las plantas. Los cruceros ochavados de las Nazarenas, del camarín de la Merced y de la capilla de San Martín en Santo Domingo; así como las plantas ovales de los Huérfanos y la portería del Colegio de Santo Tomás; las bóvedas ovaladas de la capilla del Milagro, del baptisterio de los Huérfanos y la capilla de San Martín; la sala capitular de Santo Domingo, transformaron los rigurosos diseños ortogonales hasta entonces aplicados en Lima. A este segundo barroco pleno se asociaron acentos neoclásicos, como los que aparecen en las portadas de San Pablo, San Carlos y los Huérfanos; y una incipiente ornamentación rococó que prevaleció sobre todo en el mueblaje litúrgico de retablos y púlpitos.

EL PUENTE DE PIEDRA

Conoció todavía don Ricardo Palma el puente con su severa arquería intacta, no alterada por el progreso. Era en sus días el puente como el corazón de Lima; por ello escribía algo nostálgico en «La trenza de sus cabellos» que «en la época colonial casi no se podía transitar por el puente en las noches de luna. Era este el punto de cita para todos».

Muchas correntadas de verano ha resistido incólume el puente con cuya fábrica inicio el virrey Marqués de Montes Claros su gobierno. Ha mostrado más fuerte consistencia que su antecesor, el puente viejo del Marqués de Cañete; aunque los hombres se han comportado con él más despiadadamente que el río Rímac. Para

conocer hoy el puente de piedra tal como quedó a su terminación en 1610 casi no tenemos otros recursos que los dibujos románticos de Rugendas o de Angrand.

Refieren los libros de Cabildo de Lima que el día 5 de marzo de 1607 «como a las tres de la mañana se cayó y derrumbó mucha parte de la puente del río que pasa por esta ciudad». El mismo día dispusieron los regidores diligentemente el reparo de emergencia que permitiera restablecer el tránsito; para lo cual hicieron tender unas vigas y tablonas amarrados con cables sobre los arcos derruidos, y para que cuidara de ello día y noche contrataron a Alonso de Ortega.

Durante los siguientes días de marzo de 1607 prosiguió deliberando el Cabildo de la ciudad para arbitrar la solución definitiva al problema del puente. Algunos regidores propusieron reparar el puente viejo por 50 000 pesos; mientras que los alarifes Alonso de Morales, Andrés de Espinosa y Alonso de Arenas ofrecieron edificar un puente nuevo y otro provisional de madera para ser usado mientras duraran las obras, todo por la cantidad de 110 000 pesos. Ante la alternativa de reparar el puente del Marqués de Cañete o hacer puente nuevo, los regidores optaron por la segunda solución. No fue, pues, el nuevo virrey Marqués de Montes Claros quien modificó la determinación del Cabildo, como afirma el cronista Cobo; sino que la solución de tender un puente nuevo estaba tomada por los regidores antes de la entrada en Lima del virrey.

Urgía contar con tránsito seguro mientras se fabricaba el puente; por lo cual sacaron a pregón la fábrica de otro puente de madera desde la calle detrás del Convento de Santo Domingo hasta San Lázaro. El remate público resultó muy disputado, pues de la primera postura de 15 000 pesos se bajó finalmente a 9 000 por el carpintero Cristóbal Gómez; pero al no haber cumplido este con presentar fiadores, lo concertó el Cabildo con Sebastián Rodríguez, el 20 de julio 1607, ante el escribano Alonso de Carrión. Se construyó el puente de maderas en tres meses; y quedó asegurado por cuatro años, al cabo de los cuales Rodríguez podía desarmarlo y recuperar para sí las maderas.

Ciertamente, la venida desde Quito del alarife Juan del Corral, que se encargó de la obra, y la iniciación del puente de piedra acaecieron cuando ya estaba

en Lima el virrey Marqués de Montes Claros. Se firmó el concierto con Juan del Corral el 13 de febrero de 1608. Se trataba de una de las rarísimas obras virreinales concertadas por administración; y acaso a ello deba el puente su secular resistencia. Juan del Corral ponía solo su industria, el gobierno de los operarios y el diseño de todas las maquinas para las obras; mientras que corrían por cuenta del Cabildo los materiales y el pago de los trabajadores. A Juan del Corral le asignaron por todo 12 000 pesos y una casa para su vivienda en San Lázaro. Se comprometió el alarife a asegurar el puente durante treinta años; plazo que no pudo cumplir en vida, pues murió en 1612; pero lo ha mantenido firme después de muerto durante más de tres siglos y medio.

Describe el concierto, minuciosamente, las medidas, las características y las técnicas de construcción que habían de cumplirse. Dice así el concierto:

[...] que la planta de la dicha puente y obra que ha de tener trescientos y setenta y ocho pies y medio [...] teniendo la obra treinta y siete pies que quitados cuatro que han de tener los antepechos del grueso por cada parte dos pies ha de quedar la calle con treinta y tres pies de ancho y los pilares se entiende han de tener veinte y dos pies de grueso y cincuenta y nueve pies de largo dejando once pies de salida fuera de la rectitud de la calle de cada una de las partes.

Parece que no siguieron exactamente las especificaciones del concierto; pues, aunque señalaron que el puente tendría seis pilares en el río y ocho arcos (datos por lo demás inconciliables), la lámina treinta y cuatro de Angrand solo muestra cinco pilares y seis arcos en toda su longitud, y Rugendas lo representa repetidas veces con uno o dos arcos menos que Angrand, pues oculta los restantes con la arboleda de la derecha.

Lo que daba acogedor ambiente al puente de adusta apariencia fueron los apacibles recodos semicirculares en la banda de abajo y triangulares en la de arriba a manera de balconadas sobre los medios tambores y espolones externos de los pilares,

desaparecidos hoy para ensanchar la calzada. Cuando Palma paseaba desde Lima a San Lázaro o viceversa, algunas viejas tradiciones debió escuchar sentado en estos balcones con el rumor del río por fondo. Imaginemos a don Ricardo recostado en los poyos del puente mientras evocaba en su reconfortador descanso las tertulias nocturnas de la Colonia.

LOS ALARIFES LIMEÑOS

Cuando de esculturas se trata, suelen los entendidos mencionar el nombre de los talladores; como si la personalidad del autor acrecentara el mérito de la obra; y así, basta mencionar al escultor para que la talla salida de sus manos adquiriera mayor relevancia artística. No ocurre lo mismo con la arquitectura; pues las construcciones quedan frecuentemente recubiertas del anonimato, que viene a ser para ellas algo así como la pátina para los bronce antiguos. No estará de sobra, sin embargo, recomponer el vínculo entre la obra de arquitectura y su autor; con lo cual los monumentos recobrarán el calor humano que en ellos prodigaron ciertos seres concretos de carne y hueso. Hasta en el concierto notarial para labrar las portadas catedralicias dejaba constancia Juan Martínez de Arzona del amor entrañable que profesaba a la Catedral, la obra en cuya fábrica gastó su vida.

La denominación tradicional de los constructores era de alarifes; mientras que, hasta bastante avanzado el siglo XVII, los ensambladores de retablos en madera usaban el título de Maestros de Arquitectura; lo que derivaba de que en la hechura de los retablos participaba el ensamblador que hacía la arquitectura de la traza, y el pintor o escultor que aportaban respectivamente las imágenes de lienzo o de talla. Casos hubo en que el mismo artífice ensamblaba retablos y labraba portadas, de cuya interrelación surgieron las portadas-retablos.

Eran los alarifes constructores calificados que, además de dirigir y ejecutar las obras, proyectaban el diseño y la traza; por tal motivo alcanzaron un rango profesional más elevado que el de simples artesanos, como parece sugerir su denominación etimológica. A ellos se debe la evolución progresiva de la arquitectura virreinal que

fraguó en la escuela barroca de Lima desde la etapa formativa del siglo xvii hasta la plenitud de los dos periodos del siglo xviii, separados por el terremoto de 1746. Ciertos historiógrafos achacan tendenciosamente a los alarifes virreinales la falta de libertad creadora; pero no han ponderado esos acusadores que, bajo la tutela dominante de las autoridades eclesiásticas, se podría explicar el estilo de tal o cual edificio aislado, pero en manera alguna la creación de una escuela arquitectónica duradera y diferenciada de las otras escuelas arquitectónicas virreinales del Perú.

Son muy raros los casos de alarifes españoles que, como Francisco Becerra, Juan del Corral y acaso Joseph de la Sida, vinieron a Lima en plena madurez profesional; mientras que la mayoría de ellos iniciaron su carrera profesional en Lima desde jóvenes y trabajaron en la Ciudad de los Reyes durante toda su vida productiva. En consecuencia, se puede afirmar que, a partir del comienzo del siglo xvii, los creadores de la arquitectura virreinal surgieron de la propia cantera local; de tal suerte que carecieron de importancia los aportes de profesionales llegados a Lima por la vía de lo que Gasparini llama las transmisiones externas.

Tengo reunido un archivo impresionante de alarifes que trabajaron en Lima durante el siglo xvii, con el registro de sus obras. El estudio de los conciertos notariales de obra no solo ilustra la historia de la arquitectura limeña con la *memoria* descriptiva pormenorizada del proyecto a ejecutar; sino también un capítulo importante de la historia económica de la ciudad, ya que detallan la procedencia y el empleo del dinero destinado a la financiación de las construcciones.

Había alarifes especializados en sistemas hidráulicos que denominaban *Maestros de Cañerías*. Ellos tendieron las redes de distribución del agua de beber desde la atarjea y los puquios hasta la caja de agua junto al Hospital de la Caridad; y desde esta hasta los monasterios, conventos, casas notables, pilas y piletas públicas. Mencionemos, entre otros, a Clemente de Mansilla, su hijo Juan de Mansilla y Pedro Fernández de Valdéz.

Aunque no fueron propiamente alarifes, tuvieron participación importante en las construcciones de la ciudad los maestros carpinteros; ya que, de acuerdo a las técnicas de la época, ellos labraron las techumbres de madera según sus diversas

modalidades (cubiertas, planas, armaduras de alfarje a cinco paños), además de los balcones y corredores. Los nombres de Alonso Velásquez, Bartolomé Calderón, Pedro de Céspedes, Juan Vivas Guerrero, Diego de Medina, entre otros, aparecen en los conciertos notariales para las cubiertas más importantes labradas durante la primera mitad del siglo xvii.

El *Maestro Mayor de Fábricas Reales* desempeñaba el cargo de alarife oficial para todas las obras del Real Patronato y de la ciudad: él proyectaba, diseñaba, dirigía, supervisaba, tasaba y otorgaba la conformidad de las construcciones más importantes. Resultó determinante, a través de su intervención en la Catedral, la influencia de Juan Martínez de Arzona para toda la etapa inicial del siglo xvii; el dominico fray Diego Maroto aparece involucrado en todas las grandes obras desde mediados del siglo xvii hasta finales del mismo siglo; y su sucesor, fray Cristóbal Caballero, después de intensa actividad como ensamblador de retablos, plasmó en la reconstrucción de la Merced la obra más notable del barroco limeño.

La construcción de bóvedas, capillas, claustros, casa de morada, portadas, iglesias, espadañas, torres, medias naranjas, escaleras, etc., fue siempre encomendada a alarifes radicados en Lima y con notorio prestigio profesional en la ciudad. Acaso deba exceptuarse la fábrica de la tercera Iglesia de San Pablo (hoy San Pedro), para la que no he encontrado el concierto de los jesuitas con algún alarife limeño; pues acostumbraban los jesuitas servirse como alarifes de algunos religiosos de la Compañía, expertos en la construcción.

Ello no significa que los Obreros Mayores jesuitas, como el Padre Egidiano, en el Cuzco, fueran alarifes; eran simples administradores económicos de las obras.

Una larga teoría de alarifes fue esmaltando la Ciudad de los Reyes con vistosos monumentos, todos ellos modelados conforme al estilo peculiar que caracteriza la arquitectura limeña: Alonso de Arenas, Diego Guillén, Andrés de Espinosa, Joseph de la Sida, Antonio Mayordomo, Domingo Alonso, Francisco de Ibarra, Miguel Izquierdo, Miguel de Garay, Francisco Cano Melgarejo, Pedro Miguel, Miguel Rodríguez, Diego de Mondragón, Juan de Ego Aguirre, Juan Iñigo de Erazo, Julián Sánchez, etc.

Considero que fue Manuel de Escobar, con obras registradas en mi archivo desde 1657 hasta 1694, el alarife que realizó la tarea más importante de toda la arquitectura virreinal limeña; pues levantó la Iglesia de San Juan de Dios, la del Hospital de San Bartolomé, la de San Francisco, y el gran crucero y capilla mayor de San Agustín; salvó las bóvedas de crucería en la Recoleta Dominicana y en Santa Catalina; edificó el claustro del colegio franciscano de Guadalupe y el segundo claustro de la Merced; construyó la Casa de las Amparadas y las murallas de Lima; además de numerosas celdas en los monasterios, casas de morada y también, según parece, el puente sobre el río Chancay. A pesar de todo lo cual, murió pobre. Su nombre perdura grabado en la hermosa portada lateral de San Francisco con estas palabras: «Me fecit Manuel de Escobar».

CAPÍTULO II

LA CATEDRAL

LAS RECONSTRUCCIONES DE LA CATEDRAL

Muestra actualmente la Catedral una disposición de sus cubiertas distintas de las restantes iglesias limeñas, excepto la de la conservada iglesia del Convento de Santo Domingo. Ello se debe a que, mientras que las restantes iglesias fueron cambiando sucesivamente el tipo de sus cubiertas como prevención frente a los riesgos de los terremotos, la Catedral ha permanecido fiel al estilo arquitectónico en que fue terminada. Los cambios en la Catedral se introdujeron antes de llegar a completarse su construcción; y ellos resultaron decisivos para la evolución de la arquitectura limeña durante el siglo XVII.

El alarife Andrés de Espinosa tenía dispuestas las cimbras a principios de 1600 para empezar a cubrir la Catedral con bóvedas de crucería; pero fue desplazado del cargo de Maestro Mayor de Fábricas por el arquitecto Francisco Becerra. El cambio trajo consigo el abandono de aquel tipo ya anticuado de bóvedas, y la adopción de las de arista, más conformes a un proyecto moderno y renacentista.

El nuevo proyecto de Becerra se cumplió en las cuatro primeras naves transversales a contar desde el muro testero, las que se terminaron hacia 1605. Hubiera resultado un edificio airoso, si lo tolerara la estabilidad del subsuelo limeño. Las tres naves longitudinales abiertas tenían bóvedas de arista elevadas a la misma altura mediante la combinación de arcos carpaneles en la nave central y de arcos aovados en las naves laterales. Todo el edificio formaba un gran cajón rectangular desprovisto de contrafuertes en los extremos.

Esta fabrica tan atrevida, a pesar de no estar acabada más que en la primera parte, no logró superar la prueba del primer terremoto subsiguiente acontecido en octubre de 1609. Las bóvedas renacentistas de Becerra quedaron entonces gravemente dañadas; aunque no derruidas como asegura Bernales. El fracaso dio lugar a las primeras reconstrucciones acometidas en la Catedral.

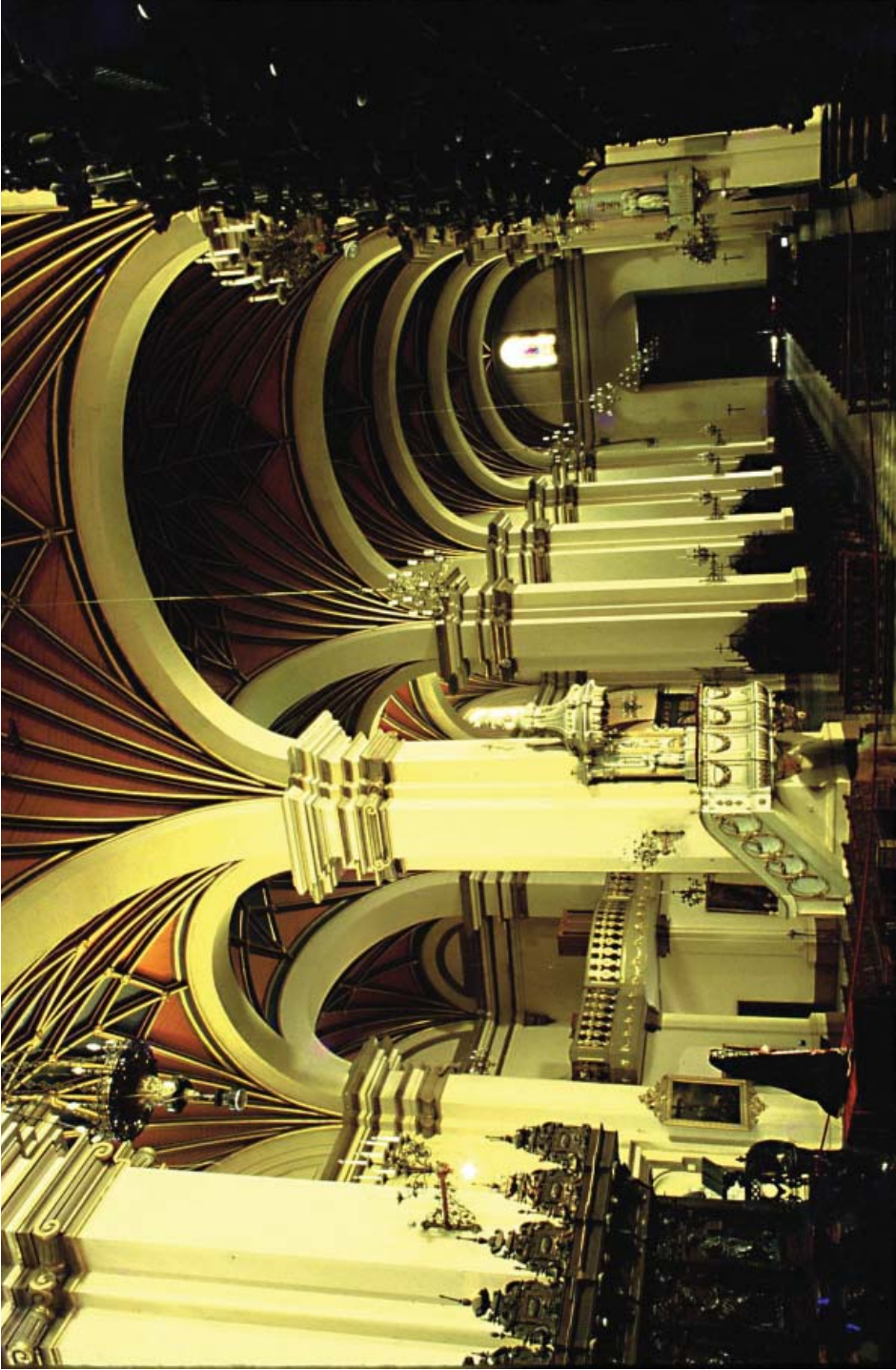
Entre 1609 y 1615 se llevaron a cabo consultas de alarifes, deliberaciones del Cabildo Metropolitano y del de la ciudad y acuerdos de la Real Audiencia con el virrey para determinar el reparo de las bóvedas dañadas, y el modo cómo se había

de continuar la construcción de las cinco naves que aún faltaban hasta la plaza. Desde el principio de estas deliberaciones, se formaron dos bandos irreconciliables: el de los partidarios de completar en la Catedral el proyecto renacentista de Becerra, incorporando los estribos externos e internos necesarios; y el de los tradicionalistas, que propugnaban el retorno a la arcaicas bóvedas de crucería de distinta altura en la tres naves y sobre arcos de medio punto.

Al final, se impuso el partido de los viejos alarifes, abanderado por Juan Martínez de Arrona, sobre el de los renacentistas, acaudillado por el agustino fray Gerónimo de Villegas. Los dos cabildos acordaron, después de muchos intercambios de opiniones, que las bóvedas de arista fueran cambiadas por las de crucería a distinta altura, como la cabeza y los hombros; y además que la primera nave transversal se rebajara a nivel de las capillas-hornacinas, para servir de contrafuerte interno a las ocho naves restantes, tal como perdura desde entonces. El virrey y la Real Audiencia ratificaron esta solución.

Con esta primera reconstrucción catedralicia se decidió el destino de la arquitectura limeña durante el siglo XVII, precisamente la época de mayor actividad constructora. Los alarifes de formación clásica como Martínez de Arrona, Espinosa, Alonso de Arenas y Diego Guillén frustraron el surgimiento de una arquitectura renacentista no solo para la Catedral, sino también para las restantes iglesias reconvertidas o construidas durante los comienzos del siglo XVII: una tras otra fueron adoptando las bóvedas de crucería de viejo estilo, a semejanza de las de La Catedral; incluso la iglesia jesuita de San Pedro, que se considera la más renacentista de todas la limeñas. Otras iglesias, especialmente las conventuales, siguieron usando los alfarjes mudéjares de cinco paños; aunque también adoptaron las bóvedas de crucería, para la capilla mayor, la Concepción, Santa Catalina, etc.

El terremoto de 1687 provocó la segunda de las grandes reconstrucciones de la Catedral. De nuevo se realizaron consultas de alarifes para determinar cómo debían repararse las nueve bóvedas arruinadas. Pero, mientras que el remedio adoptado en las restantes iglesias consistió en cambiar la viejas bóvedas de crucería por otras de medio cañón con lunetos, de traza barroca; para la Catedral, prevaleció



La Catedral. Nave central

el criterio propuesto por fray Diego Maroto de conservar el mismo tipo de bóvedas de crucería, pero reconstruyendo las dañadas con madera de cedro y yeso, como se había ejecutado en Santo Domingo.

Adolecía la Catedral, desde el principio de su construcción, de la falta de estribos en los extremos. En 1687, se volvió a experimentar en el muro de los pies la misma debilidad que se manifestó por la cabecera en 1609. La reforma impuesta por Maroto, que todavía perdura, consistió en introducir longitudinalmente dentro de la primera nave unos arcos más bajos a manera de contrafuertes internos. Este mismo tipo de consolidación, que no altera el volumen externo del edificio, lo adoptaron las iglesias de la Merced y de San Francisco, colocando arcos transversales más bajos dentro de los arcos elevados de las naves laterales.

Todavía sufrió la Catedral una tercera ruina grave en el terremoto de 1746. También entonces, a despecho del estilo arquitectónico dominante en la época, se mantuvo la fidelidad a las viejas bóvedas vaídas de crucería; pues se volvieron a rehacer todas en madera de cedro y yeso. Fue en esta oportunidad cuando se retornó a la igualdad de altura en las tres naves catedralicias abiertas, lograda mediante la combinación de arcos carpaneles y arcos de medio punto.

A pesar de tantas y tan grandes reconstrucciones, la Catedral de Lima conserva intactas las bóvedas de crucería fabricadas con cal y ladrillo sobre las capillas-hornacinas hasta 1622. El dominico Maroto, en 1687, y el jesuita Rehr, en 1746, supieron introducir nuevas técnicas antisísmicas de construcción que, asegurando la estabilidad de la fábrica, conservarán el estilo arquitectónico impuesto en las bóvedas a partir de 1615 por los viejos alarifes limeños. ¡Todo un admirable ejemplo de respeto y fidelidad al estilo arquitectónico de la Catedral, el más grandioso edificio virreinal del Perú!

LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL

Constituye la gran sacristía el más suntuoso ambiente, dentro de la Catedral limeña, para acoger las esculturas y pinturas de su museo catedralicio. Puede suceder que, deslumbrados por las obras de arte allí expuestas, nos pase desapercibida la arquitectura imponente de la sacristía que las ambienta. Aun cuando no estuviera enriquecida con los fondos del museo, bien merece la sacristía por sí sola una visita detenida.

Entre las notables sacristías limeñas, esta de la Catedral destaca como la muestra más antigua del quehacer arquitectónico en la Ciudad de los Reyes. Las sacristías conventuales, de dimensiones acomodadas al uso de comunidades muy numerosas, solo muestran la expresión bastante tardía resultante de las inevitables reconstrucciones. Encontramos en San Pedro, con el fondo del gran cuadro de la coronación de la Virgen, obra de Bernardo Bitti, una ostentosa decoración de marcos dorados y azulejos que disimulan su sencillez arquitectónica franciscana; la de San Agustín cambió la inicial cubierta mudéjar por la bóvedas barrocas algo tardías; y en la Merced no armoniza la ambientación afrancesada de la sacristía con el noble barroco de la iglesia. Pero el majestuoso conjunto arquitectónico y escultórico de la sacristía catedralicia nos recuerda todavía cómo se hubiera terminado la tercera Catedral limeña de no haber acontecido el terremoto del año 1609.

Es la sacristía catedralicia la más antigua y completa muestra de la etapa de transición, frustrada por cierto, entre el arcaico estilo gótico-isabelino del siglo XVI y el incipiente barroco del siglo XVII. Pertenece la sacristía a las obras ejecutadas antes del terremoto de 1609, después del cual se alteró la traza arquitectónica de la Catedral. Cuando aconteció aquel terremoto, se habían terminado cuatro naves transversales del cuerpo de la Catedral, además de la sacristía.

Resultaron infructuosos los vehementes esfuerzos del agustino fray Gerónimo de Villegas para tratar de consolidar las altas bóvedas de arista, dañadas en el terremoto, mediante algunos estribos, que debió haber previsto, pero omitió, el arquitecto Francisco Becerra. Después de ardorosas discusiones, triunfó el plan de



La Catedral. Portada de la Sacristía

los alarifes formados en el viejo estilo gótico–isabelino; y de esta suerte, la Catedral prosiguió su segunda parte y cambió la primera con las bóvedas vaídas de crucería. Este cambio de estilo no solo afectó a la tercera Catedral, sino también a la evolución de toda la arquitectura limeña; porque se frustró la introducción del nuevo estilo manierista, y prolongó su vigencia el arcaico gótico–isabelino, durante gran parte del siglo xvii.

La sacristía asistió impasible a aquellas controversias entre los alarifes y a los cambios de estilo introducidos en las naves catedralicias. No habiendo sido afectada por el terremoto de 1609, conserva hasta el presente la majestuosa traza manierista que abortó en la Catedral, y que no pudo llegar a nacer en las iglesias reconvertidas y construidas durante el siglo xvii.

Al pasar de las naves de la Catedral al gran salón de la sacristía, sentimos renacer, en una sobria pero elegantísima bóveda de arista, las arcaicas bóvedas de crucería, que flotan sobre los muros, sustentadas sin pilares por la luz de los ventanales. Por todo adorno, enmarcan las medias lunas, bajo los arcos formeros de las bóvedas, unos recuadros de molduras, muy similares a los que labró Joseph de la Sida y que circundan los ventanales en el cuerpo bajo de la torre de San Agustín.

Se ingresa a la sacristía desde la antesacristía por la esbelta portada manierista que es la más delicada y armoniosa muestra del estilo anterior a 1609. Empleo ahora deliberadamente la calificación de *manierista* con la que el llorado José Chichizola prefirió denominar la etapa que otros, con menos exactitud, califican como protobarroco. Consta de pilastras a los lados del vano para soportar el entablamento sobre el que se alza un pequeño segundo cuerpo entre los brazos discontinuos de un frontis curvo. Un diseño similar, aunque de mayores proporciones, hubiéramos podido contemplar en la portada lateral de la iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad, sino hubieran alterado sus lineamientos con acomodos barrocos.

Atribuyen algunos esta portada de la sacristía a Pedro de Noguera, el ensamblador que talló las sillerías de San Agustín y de la misma Catedral. Pienso, más bien, que la portada, con todo el recinto de la sacristía, es anterior a 1609. Tengamos en cuenta que Pedro de Noguera solo comenzó a ejercer como Maestro

Mayor de Fábricas de la Catedral a finales de 1638, y que para entonces tenía la portada un cuarto de siglo de construida. Más acorde con la cronología podría ser atribuir esa portada al alarife Alonso de Arenas, que trabajó en la obra de la sacristía durante el tiempo en que se desempeñó como Maestro Mayor de Fábricas, antes de ocupar el cargo Juan Martínez de Arrona. Al mismo Arenas le puede corresponder la mencionada portada de la Santísima Trinidad, ya que él fabricó la primera parte de esa iglesia que no llegó a terminar, como tenía concertado, por incumplimiento del contrato. Pero lo más verosímil es que la portada de la sacristía catedralicia sea obra de un maestro, un buen conocedor del oficio de arquitecto como Francisco Becerra.

No se puede desglosar la sacristía catedralicia de su admirable cajonería, ya que además de ser ambas contemporáneas, comparten cada una en su género la misma expresión manierista. Lo primero que contemplamos al ingresar a la sacristía es un hermoso crucifijo que recientemente han colocado en el muro frontero de la entrada. Es conveniente recordar ahora que fue tallado por Pedro de Noguera según concierto notarial de 22 de diciembre de 1636 para un pequeño altar que entonces se encontraba a la entrada de la sacristía.

LA CAJONERÍA DE LA CATEDRAL

Ocupa la cajonería a plenitud el largo muro de la sacristía catedralicia, hoy convertida en museo, llenándolo con las esculturas de los apóstoles y las gavetas para guardar los ornamentos. Es una de las obras fundamentales de la escultura virreinal en el momento de la transición hacia el barroco, e influyó decisivamente en las cajonerías con que otras catedrales e iglesias de conventos amoblaron sus sacristías. Estudio ahora esta magnífica cajonería para completar su historia, fragmentariamente conocida hasta el presente.

Analizó esta obra Harth-Terré bajo el punto de vista fundamentalmente estilístico, aunque anotó algunas breves referencias acerca de su entallamiento por Juan Martínez de Arrona en los años siguientes a mayo de 1608 en que fuera concertada. Pero no han sospechado los historiadores y los críticos del arte virreinal que la cajonería catedralicia no salió del taller de Juan Martínez de Arrona tal cual la contemplamos nosotros: tan perfecta quedó su unidad de estilo, a pesar de haber sido modificada posteriormente. En realidad, la cajonería terminada por Arrona alcanzaba menor altura que la actual, pues el gran friso de *Los apóstoles y el Señor resucitado* descansaba inicialmente sobre la mesa del primer cuerpo.

Andaban los canónigos muy molestos con el grandioso mueble de la cajonería, pues echaban de menos en él algunos cajones intermedios más pequeños para guardar los objetos manuales del culto. A tanto llegaron las quejas, que, reunidos en Cabildo a 15 de junio de 1618, resolvieron agrandar la cajonería, introduciendo en ella un cuerpo adicional de cajones entre la mesa y el friso de las esculturas. He descubierto el concierto notarial de 18 de junio de 1618 en el que los comisarios del Cabildo se concertaron con el escultor Martín Alonso de Mesa para modificar la cajonería, tanto en su ensambladura como en las tallas escultóricas, por el precio de 1 000 pesos de a ocho reales.

Se modificaron entonces los grandes cajones de cuerpo bajo para hacerlos correr fácilmente sin salirse del mueble. Pero sobre todo se intercaló el doble cuerpo de triglifos y gavetas entre la mesa y el friso de los apóstoles; de tal forma que el

mueble adquirió entonces la gran altura que ahora ostenta. Dice así el concierto notarial:

[...] y así mismo ha de mover una escocia con su urna y agallones y triglifos como lo demuestra en un modelo que tiene presentado y ha de volar esta urna tres cuartas hacia fuera para que las gavetas que vienen sobre ella se abran con facilidad [...] Ítem he de poner todas las gavetas que están a los pies de los apóstoles sobre la urna que vuela hacia afuera... y el postigo ha de ir embutido de naranjo por la parte de afuera con una labor del propio naranjo.

Parecerá extraño que, trabajando en la misma Catedral el autor de la cajonería Martínez de Arrona, hayan acudido los canónigos a Mesa para reformarla. En realidad, no solo se pretendía agrandar el mueble; sino también perfeccionar las esculturas que, por lo visto, no lucían tan perfectas; y Mesa era en aquel tiempo el mejor escultor de la Ciudad de los Reyes. Por eso, añade el mismo concierto:

[...] Ítem es a cargo del dicho Martín Alonso de Mesa y se obligó a aderezar los rostros, manos y pies de los apóstoles que están puestos en los dichos cajones de la dicha sacristía y ha de tener de alto todo lo dicho la urna y la escocia y la gavetas tres palmos y medio y ha de ser de madera de cedro muy bien labrado y acabado a gusto y contento del dicho Señor Arcediano y de todo el Cabildo de la dicha Santa Iglesia.

Presumiblemente, también habría retocado el escultor Mesa algunos otros detalles de las esculturas talladas por Arrona.

Entre Martínez de Arrona y Martín Alonso de Mesa no existió rivalidad profesional, sino amistad y colaboración antes y después de modificarse la cajonería catedralicia. Ambos realizaron juntos algunos importantes trabajos de arquitectura en madera, en los que Arrona labraba el ensamblaje y Mesa tallaba las esculturas. No



La Catedral. Cajonería de la Sacristía

solo fue el monumento de la Catedral, citado por Harth-Terré. Menciono a este efecto algunos otros trabajos no conocidos. Arrona dictaminó a favor de Mesa en el pleito para hacer el gran retablo mayor del Monasterio de la Encarnación el 1 de agosto de 1612. El 27 de abril de 1615, ambos otorgaron concierto para terminar algunos detalles del retablo del altar mayor de San Agustín, ejecutado por ellos en mutua colaboración. En el retablo del altar mayor de la Concepción, atribuido solo a Mesa, trabajó conjuntamente con él Martínez de Arrona según carta de pago otorgada el 3 de junio de 1621. Juntos tasaron, el 17 de noviembre de 1623, un retablo para San Miguel ejecutado por Luis Ortiz de Vargas. No cabe, pues, suponer que la intromisión de Mesa en la cajonería ejecutada por Arrona perjudicara las cordiales relaciones existentes entre ellos; por el contrario, se efectuaría con el consentimiento del mismo Arrona que era ya Maestro Mayor de Fábricas de la Catedral.

EL CORO DE LA CATEDRAL

Tengo evidencias de que la sillería del coro de la Metropolitana de los Reyes cumple, en el año 1982, su 350 aniversario; pues se terminó de labrar en 1632, salvo pequeñas *demasías* adicionales. Sin conexión con las fechas, he recibido un magnífico estudio póstumo del Dr. José Chichizola acerca de esta obra de arte. La estudia desde el punto de vista estético con sabiduría y amor. Ratifica una conclusión adelantada implícitamente por Wethey: la sillería es «la obra escultórica más importante que por entonces se ejecuta en toda América y quizá en la misma Europa occidental».

Desde el punto de vista histórico, los estudios sobre la sillería catedralicia se basan solo en dos fuentes: el dictamen del Fiscal Real al Consejo de Indias, resumido en media página por Vargas Ugarte; y el concierto notarial de Luis Ortiz de Vargas. Tan poca base documental dejaba amplio campo libre para las conjeturas. La muerte repentina de Pepe Chichizola me ha privado del gozo de compartir con él nuevos descubrimientos documentales, todos ellos realizados en el Archivo General de la Nación en Lima. Los presento ahora en monólogo para honrar la memoria del dilecto amigo.

1.º La escritura de cuarenta y dos páginas del 26 de abril de 1623 que describe con todo detalle el famoso *remate* o licitación. En realidad, se hicieron dos remates, ganados ambos por Noguera: el de la sillería, reja, tribunas y púlpito por 38 800 pesos; y el del sagrario y custodia por 5 000 pesos. Cuando Noguera habla de 43 800 pesos, involucra en uno los dos remates.

2.º La escritura de adjudicación de las obras del 26 de abril de 1623. Adjudicado el remate, Noguera solicitaba y obtenía el encargo de tallar la sillería. Hasta entonces, todas las gestiones estaban a cargo del Patronato Real, de donde provenían los fondos; mientras que el Cabildo Eclesiástico permanecía en un discreto segundo plano.



La Catedral. Sillería del coro

3.º Sintiendo en posesión de la sillería, Noguera celebra un concierto notarial con Martín Alonso de Mesa y Luis Ortiz de Vargas el día 4 de mayo de 1623, para que le ayuden a hacer la obra de la sillería. Cada uno recibiría la tercera parte de los 38 800 pesos; y el trabajo se lo repartirían así: Noguera y Ortiz asumirían la arquitectura y ensamblajes; y Mesa, la escultura y talla. Todavía Mesa repartía una tercera parte de su trabajo para que lo ejecutaran conjuntamente Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola, los otros dos postores del remate, asignándoles una tercera parte del precio que a él le correspondía. Poco tiempo después, el 14 de julio de 1623, según anotación marginal, Mesa se retiraba porque no puede acudir a hacer la obra. No sabemos si quedó descontento de la parte que le entregaban, o bien que ya estaba enfermo. De hecho, falleció antes de que se llegara a empezar la sillería; pues su hijo, el escultor Pedro de Mesa, se concertaba con los agustinos el 11 de mayo de 1626 para «acabar dos retablos que dejó comenzados Martín Alonso de Mesa mi padre difunto».

4.º La objeción más enconada provino del Fiscal de Su Majestad. Este señor interponía demanda ante el Consejo de Indias para que no se hiciera la sillería; y logró paralizar la obra. Sobre este documento ha trabajado Marco Dorta en el Archivo de Indias.

5.º Entró entonces en acción el Cabildo metropolitano e inició pleito al Fiscal Real. Supongo, por los resultados, que el Cabildo ganó este pleito. En efecto, logró el dominio total sobre el problema: el *Virrey de estos Reinos*, Marqués de Guadalcázar, con fecha 20 de abril de 1626, entregaba la obra al Cabildo, le hacía libranza de los 38 800 pesos, y le autorizaba a nombrar los escultores que tallaran la sillería. Era el único modo de controlar un problema que devino en ingobernable bajo la gestión del Patronato Real. Apenas recibió el Cabildo el dinero, repartió la talla de la sillería por partes iguales entre Ortiz y Noguera, pagando a cada uno 19 400 pesos. El concierto con Ortiz se firmó el 25 de agosto de 1626; y el nuevo concierto con Noguera, el 29 de agosto de 1626. No pudieron contar con Mesa que había fallecido. Ambos se obligaban a ejecutar la traza de Martín Alonso Mesa para la sillería, y las trazas de Noguera para la reja y las tribunas; y se sometían a las

condiciones especificadas por Ortiz de Vargas. Por fin se iniciaron los trabajos de la sillería, sin participación de Gaspar de la Cueva y de Luis de Espíndola.

6.º Se sabía indirectamente, aunque sin precisar cuándo ni cómo, que Ortiz de Vargas regresó a España sin terminar la sillería de Lima. Pues bien, el 15 de marzo de 1627 se firmó nuevo concierto notarial tripartito entre Ortiz, Noguera y la Catedral. Por él, Ortiz rendía cuentas en madera y obra ejecutada de los 2 800 pesos recibidos del Cabildo; Noguera asumía en su haber estas cuentas y se comprometía a ejecutar la parte de la sillería asignada a Ortiz; y la Catedral aceptaba a Noguera como único ejecutante de la sillería, rejas, tribunas y púlpito. Ortiz de Vargas sólo permaneció vinculado a la obra de la sillería durante 6 meses y 21 días. Dejaba la sillería limeña «por falta de salud y por no tener avío para hacerla».

Las más variadas pasiones humanas se entremezclaron en este largo proceso con la alta calidad artística de los participantes. Pero destaca sobre todo el indomable tesón del Cabildo metropolitano para sacar adelante su gran proyecto de sillería: la escultura cumbre de la América virreinal.

REJAS CATEDRALICIAS

En la arquitectura virreinal se emplearon grandes rejas para delimitar en los templos algunos ambientes, como capillas y coros, de tal modo que, sin interrumpirse la participación comunitaria en el culto, quedara salvaguardado su uso privado o clausura en beneficio de los propietarios. La planta gótico-isabelina de las grandes iglesias hasta principios del siglo XVII se distribuía entre la nave central, abierta al público, y las naves laterales de capillas cerradas por grandes rejas, propiedad de mayorazgos o cofradías. Con la reforma de la planta para habilitar tres naves abiertas, llevadas a cabo durante el siglo XVII, desaparecieron tales capillas privadas en las iglesias conventuales; y solo han quedado cerradas hasta nuestros días las capillas periféricas en las catedrales del Cuzco y Lima, y la llamada de las Reliquias en el presbiterio de San Agustín.

Las grandes rejas de esas capillas preservaron la intimidad del recinto privado; pero sin ocultar de la contemplación de los espectadores el arte acumulado allí en retablos, cuadros, imágenes, azulejos y mobiliario. Estaban puestas esas rejas en el lindero de las capillas a manera de portadas transparentes, que añadían su propia prestancia señorial al esplendor artístico de lo que tras de sí mostraban. Como auténticas portadas, ostentan las rejas, en polícromos escudos, los títulos de nobleza y los blasones de los propietarios, no tanto de los vivos, cuanto de los difuntos enterrados en sus bóvedas sepulcrales.

A causa de la transparencia de las rejas, nuestra vista se cuela hacia el interior por los vanos entre sus balaustres, sin detenerse a contemplar su bella traza: ellas nos permiten ver el fondo de las capillas, pero sin manifestarse a sí mismas. Sin embargo, también poseen un estimable valor arquitectónico. Las rejas de las catedrales españolas se fundieron en hierro y bronce; pero las del Perú virreinal, a falta de grandes forjas, se labraron con maderas nobles traídas de Panamá y Nicaragua.

Por otro lado, durante la época en que se tallaron las grandes rejas catedralicias, contábase en el Perú, para hacer estos trabajos en madera, con artesanos de alta calidad que no desmerecían al lado de los europeos. Sabemos que las rejas para las

capillas de más noble abolengo no se encomendaron a simples carpinteros, sino a los más renombrados ensambladores que ya habían mostrado su pericia en la ejecución de deslumbrantes retablos. En algunos casos, el mismo ensamblador labró el retablo de la capilla y la reja que lo custodiaba.

Las grandes rejas de la Catedral de Lima datan del primer tercio del siglo xvii en que, terminada la fábrica del edificio, se apresuraron los propietarios de capillas a ornamentar su pequeño feudo. Aquel fanático destructor de retablos barrocos, Matías Maestro, no llegó a arrasar las rejas catedralicias, aunque desmanteló el interior de las capillas. Al leer la descripción de esos retablos en las páginas de Echave y Assú no podemos menos de entonar las lamentaciones de Jeremías sobre la desolación que el furor neoclásico dejó detrás de las rejas de la Catedral.

El escultor Juan Martínez de Arrona, autor de la cajonería de la sacristía, se concertó el 28 de julio de 1611 para tallar la reja de madera en la capilla de la Visitación, añadiendo a la traza las demasías y mejoras que mejor le pareciesen. Otro famoso ensamblador, Tomás de Aguilar, concertó primeramente, el 30 de julio de 1625, la reja para la capilla del canónigo Bartolomé Penacho, la que haría según el modelo de la rejas del capitán Hernando de Santiago y Padilla; y meses después, el 12 de enero de 1626, concertó el retablo para la misma capilla. Por concierto notarial de 16 de diciembre de 1637 contrató también Tomás de Aguilar la reja para la capilla de la Limpia Concepción, al costado del coro, donde estaba el sepulcro de Mencía Gallegos. Aunque Harth-Terré afirma que Aguilar murió entre 1639 y 1640, lo cierto es que siguió trabajando hasta 1666; y que el 5 de diciembre de 1642 otorgó carta de pago a cuenta de otra reja que estaba haciendo para la capilla del doctor Diego de Orozco en la Catedral.

Juan Martínez de Arrona tuvo también a su cargo la ornamentación completa de la capilla de Santa Ana junto al crucero: él se encargó de ensamblar el retablo, y concertó con el escultor Pedro Carrasco la reja según el modelo de la que adorna la capilla frontera de la Concepción, por concierto de 5 de diciembre de 1628.

Otros famosos ensambladores labraron rejas para los coros de monjas a semejanza de las de la Catedral. Pedro de Noguera talló el 4 de febrero de 1635

la del Monasterio de la Santísima Trinidad; Mateo de Tovar, la del Monasterio del Prado, por concierto de 17 de agosto de 1644; y Asensio de Salas concertó, el 15 de diciembre de 1655, la de Santa Clara. Tampoco estas rejas monacales aislaron nada, pues a través de ellas ha fluido hacia la Ciudad de los Reyes, desde la clausura de los monasterios, una secular corriente de honda espiritualidad.

EL RETABLO CATEDRALICIO DE LA CONCEPCIÓN

Concurren en el retablo catedralicio de la Limpia Concepción algunas circunstancias que nos mueven a dedicarles un estudio especial. Es uno de los pocos retablos del siglo XVII que se conservan en Lima y es el único de los suntuosos retablos de la Catedral descritos por Echave y Assú que todavía subsiste; su mérito artístico se acrecienta por la similitud de sus columnas con las de la portada principal de San Francisco; y algunos estudiosos, como Bernales Ballesteros, insisten hasta nuestros propios días en atribuir este retablo a un tal Carlos Pavía, ciertamente inexistente, y en datarlo hacia 1670. Por mi parte, he estudiado la historia del retablo y publicado los documentos inéditos y desconocidos referentes a su contratación en el número quince de la revista *Historia y Cultura* del Museo Nacional de Historia; pero como se trata de una publicación especializada de difícil acceso, conviene que otros lectores conozcan las investigaciones acerca del retablo.

Se firmó el concierto notarial para su entallamiento el día 17 de junio de 1654, ante el escribano Marcelo Antonio de Figueroa, entre el ensamblador Asensio de Salas y los representantes del Cabildo metropolitano don Basco de Contreras Valverde y el licenciado Antonio Rico. El retablo se había de entregar a lo blanco por el precio total de 9 500 pesos de a ocho reales; aunque se aceptaba la posibilidad de mejorar su traza introduciendo *demasiás* a condición «que no pase de quinientos pesos», dejándolo a «elección del dicho Pedro de Noguera». No contiene el concierto la descripción del retablo, como acaecía en otras ocasiones, pero se declara en la primera condición «que este retablo se ha de hacer y ejecutar conforme a la traza que el dicho Asensio de Salas hizo susorreferida».

Nos consta efectivamente que Asensio de Salas cumplió con entallar el retablo de la capilla catedralicia de la Limpia Concepción por el testimonio de las dos anotaciones marginales añadidas al concierto. En la primera de ellas, fray Diego Maroto y fray Luis de Espinosa, maestro arquitecto del Orden del Señor San Francisco, tasaron las *demasiás* o mejoras introducidas por Asensio de Salas; y en la segunda, el ensamblador Salas otorgó carta de pago por los 10 000 pesos que importaban



La Catedral. Altar de la Inmaculada. Vista general
(Este altar está actualmente dedicado a Nuestra Señora de la Evangelización, N. E.)

la hechura y las demasías del retablo. De este modo quedan fehacientemente documentados el autor y la cronología del hermoso retablo catedralicio. Lo de este indocumentado Carlos Pavía no pasa de ser una información errónea propuesta por Vargas Ugarte, sin respaldo alguno de archivo, ni cita documentaria que la avale. No existió en todo el siglo xvii limeño ningún ensamblador de retablos con ese nombre.

Ayudan en gran manera a identificar el retablo tallado por Salas las descripciones que anotaron los tasadores. En una de ellas leemos: «más es demasía la obra que está en los tercios de doce columnas que están en el primer cuerpo revestidas de serafines paños y fruteros y de la misma forma en las cuatro columnas grandes del segundo cuerpo». Aunque habían de ser medias columnas, se hicieron de fuste redondo entero; y el número de doce corresponde a tres en cada uno de los cuatro ejes: dos menores, retrasadas; y la central, más alta y gruesa, adelantada. Los «serafines paños y fruteros» son los adornos tallados sobre el fuste, similares a los que empleó Pedro de Noguera en la sillería del coro de la Catedral. Esta misma disposición de tres columnas por eje y los mismos adornos de marioletas reaparecen en la portada principal de San Francisco en 1672; pero para entonces ya había fallecido Asensio de Salas, muerto en 1669.

La disposición de tres columnas por eje confiere notable volumen a los retablos ensamblados por Asensio de Salas, a diferencia de los retablos de una columna por eje que son de frente plano. El mismo esquema volumétrico de tres columnas en cada eje se repite no solo en San Francisco, sino también en la portada principal de San Agustín. Algunos retablos cuzqueños de mediados del siglo xvii y las portadas de Ayaviri y Asillo acogen el mismo sistema volumétrico, aunque carecen de los adornos de caras y fruteros superpuestos en el fuste del retablo.

El retablo entregado a lo blanco por Asensio de Salas fue dorado por el maestro dorador Francisco Vásquez en el precio de 5 500 pesos de a ocho reales. De nuevo volvió a ser dorado, en 1696, por el maestro Jacinto Mincha por el precio de 4 500 pesos. Se recubrió posteriormente el retablo con una capa tosca de pintura gris, bajo la cual se advierten los dorados del siglo xvii. Es posible que esta pintura haya

salvado el retablo de la feroz destrucción cumplida por el fanático Matías Maestro contra los retablos barrocos.

Reconocemos que no todo el retablo actual corresponde a lo realizado por Asensio de Salas; lo cual no tiene nada de extraño, ya que con alguna frecuencia se introdujeron modificaciones posteriores en algunos retablos antiguos. El terremoto de 1687 dañó gravemente las bóvedas de la capilla de la Limpia Concepción, hasta el punto de que fue necesario rehacerlas, para lo cual tuvieron que desmontar el retablo. Se encargó de esta operación el ensamblador Diego de Aguirre, a quien pagaron algunos reparos menores.

El retablo original de Salas debía llevar lienzos de pinturas en las entrecalles laterales; pero ahora ocupan esos espacios unas tablas talladas de medio relieve. En los libros de cuentas catedralicias de 1696 figuran algunos pagos al escultor Francisco Martínez «a cuenta de los dos tableros de media talla que está haciendo para el retablo de la Purísima Concepción». Otros tableros tallados que allí aparecen pueden proceder de algún retablo antiguo desmantelado.

Toda la calle central del retablo entre los cuatro ejes de columnas de a tres en uno no parece corresponder al diseño usual en el siglo xvii; y por consiguiente puede ser considerada como una modificación posterior. Difiere de la obra de Salas no solo por el estilo del diseño, sino también por la calidad del tallado de la madera. Acaso con ocasión de esas reformas, durante el siglo xviii o el xix se aplicó la pintura gris a todo el retablo dorado.

El problema del autor de la portada de San Francisco no puede ser desvinculado de la historia del retablo de la Limpia Concepción. El franciscano fray Luis de Espinosa, *maestro de arquitectura*, fue amigo y hombre de confianza de Asensio de Salas, con quien aparece vinculado en otros conciertos notariales para ensamblar retablos. En estas relaciones de amistad entre Salas y el franciscano maestro de arquitectura pudo haber sido proyectada la traza para la portada principal de San Francisco. Pero de lo que no cabe la menor duda histórica es que el retablo de la Catedral no es contemporáneo de la portada principal de San Francisco, sino que la precede aproximadamente en veinte años. Cuando se talló la portada franciscana

ya había caído en desuso el estilo de las columnas empleadas por Asensio de Salas en sus retablos de mediados del siglo XVII; por los años de 1672, comenzaron a usarse las columnas salomónicas que Salas no llegó a incorporar en ninguno de sus retablos. Fray Cristóbal Caballero, continuador del retablo mayor para la iglesia del Monasterio de Santísima Trinidad, dejado inconcluso por Asensio de Salas, urgía a las monjas a que le pagaran, porque con el tiempo podía valer menos, sin duda a causa del cambio de estilo que entonces se iniciaba para las columnas.

CAPÍTULO III
ARQUITECTURA Y ORNAMENTACIÓN

LA PLANTA DE LAS IGLESIAS LIMEÑAS

Hay un componente de la arquitectura virreinal sobre el que, aun las personas versadas en el arte peruano, no acostumbran reparar: la planta de las iglesias. Reconocemos en descargo de ello que la planta no es visible en sí misma como lo son los arcos, las bóvedas, las portadas o los retablos; que tampoco puede contemplarse en una simple mirada abarcadora, pues se dispersa esquivamente por cruceros, capillas, sotacoros, naves laterales y otros escondrijos; y que pertenece más al mundo racional de la geometría que al de las realidades observables en la experiencia inmediata. Pero nada de ello disminuye su primordial significación para comprender la arquitectura virreinal.

A pesar de lo furtivo de su presencia, la planta influye más decisivamente en el despliegue del edificio que cualquiera de los elementos arquitectónicos aislados. Ella es la que impone el orden interior y de la distribución para todos y cada uno de los componentes de la iglesia; ella decide la modulación estilística con que se ha de ornamentar el ámbito interno. Cuando en ocasiones, por necesidad de la reconstrucción, han sido modificadas posteriormente algunos elementos arquitectónicos hasta el punto de alterar la ambientación estilística originaria, la planta, más estable que ningún otro elemento, denuncia el cambio sin que pueda ser silenciada y recuerda incesantemente cuál debería ser el estilo que a ella corresponde.

Por diversas razones, resulta muy poco frecuente en Lima que la planta de las iglesias guarde correspondencia estilística con la elevación de los paramentos y sobre todo con el diseño de las cubiertas. La unidad tan armoniosa entre la planta y el edificio sobre ella levantado, en algunas pequeñas iglesias como Las Trinitarias, Jesús María, El Patrocinio o Santa Rosa de la Monjas, constituye casos excepcionales frente a las numerosas iglesias que, conservando su planta inicial, han sido reconvertidas en épocas posteriores, siguiendo cánones estilísticos diferentes de los originarios.

No nos detendremos a analizar las iglesias que fueron totalmente derribadas para reconstruirlas según otra planta distinta de la primera: San Pedro, en 1624, y San

Francisco, en 1656, además de la Catedral, que ha pasado por tres plantas diferentes. Acaso constituya el fenómeno más importante de la arquitectura virreinal peruana el de la reconversión de las cubiertas de la planta en las grandes iglesias conventuales. Ello, junto con la reconversión de las cubiertas en la tercera Catedral, determinó que Lima no lograra un barroco integral de todo el edificio completo durante el siglo xvii, a pesar de contar con elementos aislados plenamente barrocos. Pienso, por este motivo, que el estilo de Lima durante el siglo xvii no es protobarroco, sino barroco fraccionado y entremezclado con elementos no barrocos.

Prevalció en Lima hasta el primer tercio del siglo xvii el tipo de planta que denominamos gótico-isabelina. Constaba de una nave central de gran longitud, separada de la capilla mayor por el gran arco toral; en las iglesias mayores tenía además a los lados naves de capillas cerradas e incomunicadas, como las dos laterales extremas en las Catedrales de Lima y del Cuzco; y, en algunas iglesias menores, las llamadas capillas-hornacinas abiertas al modo de las que todavía existen en Nuestra Señora de Copacabana y la Santísima Trinidad; aunque otras iglesias menores carecen de ellas, como las Descalzas, Santa Catalina y Monserrate.

Pero constataron muy pronto los limeños la insuficiencia de esa planta gótico-isabelina para el servicio de la población creciente. Fue por tal motivo que, conservando los muros de las iglesias, derribaron las separaciones entre las capillas laterales para transformar la planta en basilical de tres naves abiertas al libre tránsito por ellas. El proceso se cumplió, aunque en épocas distintas, en la Merced, Santo Domingo, San Agustín y parcialmente en San Francisco. Por imitación se propagó este mismo proceso a las iglesias trujillanas de San Francisco, la Merced y San Agustín; y a la Catedral (Santa Catalina) de Cajamarca, en las que añadieron naves laterales posteriores. Contrasta con ellas la iglesia cajamarquina de San Antonio, cuyas tres naves formaron desde el comienzo una de las plantas más armoniosas de todo el Perú.

La transformación al barroco, iniciada por la planta, quedó paralizada al generalizarse las bóvedas vaídas de crucería no solo para las iglesias reconvertidas, sino también para otras gótico-isabelinas. Solo el terremoto de 1687, que derribó



San Carlos. Muro lateral

casi todas las viejas cubiertas limeñas, contribuyó a recomponer la unidad barroca entre las plantas y las cubiertas en las grandes iglesias. Pero, en las pequeñas, de planta gótico-isabelina, se introdujo otra heterogeneidad de signo diverso: Santa Catalina es ahora barroca solo en el entablamento y las cubiertas; mientras que las iglesias grandes eran, antes de 1687, barrocas solo en la planta, mas no en las cubiertas.

Trajo el siglo XVIII otro tipo distinto de planta para las iglesias menores limeñas: presenta la traza de cruz latina de una sola nave con crucero tan ancho como la nave y brazos muy poco profundos. Pero la tradición gótico-isabelina estaba tan arraigada en Lima que algunas de esas iglesias dieciochescas nacieron con capillas-hornacinas laterales como las del siglo XVII. Puesto que una y otras iglesias se cubrieron en barroco con bóvedas de medio cañón, y medias naranjas, solo la traza de la planta permite discernir su origen. Por los mismos años, las iglesias del lago Titicaca, como Puno, Juli y Pomata, asumieron planta de cruz latina perfecta con brazos largos en el crucero de un modo no usual en Lima; mientras que la bellísima iglesia cajamarquina de Belén siguió el modelo de la nueva planta limeña.

Se innovó todavía el diseño de la planta limeña durante el siglo XVIII, después de 1746, mediante el ochavamiento de las esquinas del crucero. De este modo, en las Nazarenas; la capilla de San Martín, en el Convento de Santo Domingo; y el camarín de la Virgen, en la Merced, lograron ensanchar el espacio interior y superior del crucero, dando a la media naranja mayor diámetro que el de la bóveda de la nave central, pero sin modificar el trazado de los muros externos.

Contra lo que afirman gratuitamente algunos historiógrafos, dieron los alarifes limeños constantes muestras de creatividad, no solo en la arquitectura de portadas y retablos; pues la evolución de la planta de las iglesias a lo largo de tres siglos, lejos de reiterar modelos estereotipados, manifiesta soluciones críticas elementalmente compatibles con la seguridad antisísmica de los edificios.

INNOVACIONES EN EL BARROCO DE LIMA

Se atribuye al barroco hispanoamericano en general, y al del Perú en especial, la ausencia casi total de movimiento en los planos y volúmenes que tanto resalta en el barroco europeo. Las estadísticas parecen confirmarlo así, pues entre 15 000 templos edificados desde 1650 a 1800 solo presentan planos en forma de líneas curvas la Capilla del Pocito, en México; la inconclusa Iglesia de Santa Teresa, en Cochabamba de Bolivia, y la de los Huérfanos, en Lima; mientras que en el resto prevalece el trazado estático de formas rectangulares con invariable monotonía. De aquí deriva que se considere al barroco virreinal hispanoamericano como mera ostentación decorativa en portadas y retablos, pero sin incidencia alguna en la innovación del espacio y del volumen.

En realidad, esta apreciación tan generalizada no es válida para la arquitectura limeña de la segunda mitad del siglo XVIII. Encontramos en ella un intento muy serio de conferir movimiento a los volúmenes, que no se circunscribe solo a la Iglesia de los Huérfanos; a pesar del riesgo que ello entraña por los frecuentes y violentos terremotos. De este modo, Lima recobra, a finales del siglo XVIII, el liderazgo renovador del barroco, que inicialmente había asumido la arquitectura cuzqueña a partir de 1650.

Tradicionalmente, las iglesias limeñas coronan el crucero con una esbelta cúpula de base perfectamente circular, que los alarifes llamaban «media naranja». La cúpula de la Iglesia de Santo Domingo, labrada por fray Diego Maroto, muestra todavía la belleza del estilo. Pero, en la segunda mitad del siglo XVIII, las líneas se tornan fluyentes y movidas, y aparecen algunas cúpulas no convencionales de base elíptica. Es interesante la cúpula del baptisterio en los Huérfanos, a la que se añaden la cúpula de la iglesia del Milagro, en San Francisco; la de la capilla de San Martín de Porres, en el Convento de Santo Domingo, y la que cubre el coro de la Iglesia de la Merced, aunque esta última preceda a las anteriores, pues se labró a principios del siglo XVIII, con motivo de la reconstrucción de la iglesia después de 1867.

Sin necesidad de introducir formas curvas en el plano de las iglesias, antes bien, respetando el trazado ortogonal de cruz latina, aparecen en Lima modificaciones importantes de los espacios arquitectónicos. El plano puede parecer tradicionalista; pero

la edificación levantada sobre él resulta profundamente innovadora. Así, en la Iglesia de las Nazarenas, las cuatro esquinas del crucero han sido recortadas en ochava, transformando el plano cuadrado en un elegante espacio ochavado. Las sobrias columnas antepuestas al muro de planos escalonados y los vanos de las hornacinas en el muro en diagonal confieren movimiento al ambiente.

El camarín de la Virgen, en la Iglesia de la Merced (hacia 1773), es la obra de mayor aliento renovador levantada en Lima durante esa época. La innovación del espacio es profunda, pues la planta se adapta al contorno circular de la bóveda, como si el diseño descendiera desde lo alto a la planta, en lugar de ascender desde abajo hacia la cubierta. Entre las columnas que delimitan las esquinas ochavadas se ha habilitado un ambiente interior, como marcando la transición entre el plano cuadrado y el ambiente circular. Las columnas separadas del muro simulan la impresión de que los arcos flotan en el espacio y que la bóveda asciende en suave movimiento.

La capilla de San Martín de Porres, en el interior del Convento de Santo Domingo, es una de las obras más bellas del postrer barroco limeño. Ella renueva la planta y la elevación de una antigua capilla de la enfermería del convento, existente en el mismo lugar. Todo aparece allí medido y sobrio, pero profundamente innovador. El ambiente conformado por el pequeño crucero transforma las esquinas cortadas en diagonal en una ingeniosísima sinfonía de planos menudos escalonados, que abren el espacio en un movimiento elíptico para sustentar la original cúpula.

En la confrontación de estas nuevas manifestaciones arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVIII con la iglesia limeña de las Trinitarias, que conserva inmodificado el trazado característico del barroco limeño hacia 1730, resaltan en todo su valor las innovaciones del espacio y del volumen no ortodoxas que comenzaron a aplicarse en Lima algunos años después. Sin embargo, el movimiento renovador de la arquitectura limeña no pudo prosperar más; pues los años subsiguientes, precursores de la Independencia, derivaron hacia causes muy distintos del arquitectónico el quehacer ciudadano.

SALAS CAPITULARES

En el peculiar urbanismo de los conventos virreinales encontraron acogida las heterogéneas actividades en que se desplegaba la vida comunitaria. Tenían destinado un ambiente apropiado para cada actividad específica; por eso el urbanismo conventual está distribuido principalmente entre las numerosas celdas individuales homogéneas y los grandes ambientes diversificados; con una red amplia de vías de tránsito (claustros y escaleras) que cohesionaban unas y otros mediante comunicaciones masivas expeditas.

Para las reuniones comunitarias capitulares en las que se hacían las elecciones y se trataban los asuntos de la comunidad, estaban destinadas las salas capitulares. No hay correspondencia, ni siquiera aproximada, entre las reuniones capitulares de los conventos y las que congregan, en nuestros tiempos, a los miembros de algunas asociaciones civiles; de ahí deriva la diferente disposición que tienen las salas capitulares respecto de los actuales auditorios o salones de consejos. En las salas capitulares se reunían los frailes «a son de campana tañida» para tratar de los asuntos comunes del convento: no se congregaban allí para escuchar, sino para deliberar; por eso se sentaban los religiosos en poyos o asientos corridos a lo largo de los muros en forma tal que todos pudieran verse.

Estaban los poyos guarnecidos con un ancho friso continuo de madera tallada, dispuesto a modo de respaldar. El prestigio social de las órdenes religiosas destacaba una vez más en la ornamentación de los asientos capitulares. Muéstrase la sencillez franciscana en la sobriedad de su sala capitular, sin más ornamento en los respaldares que un simple recuadro por asiento; pero los agustinos revistieron los muros en la sala capitular de tablas talladas con finas labores platerescas del más clásico Renacimiento español, lo que demuestra la antigüedad del conjunto.

Sin menoscabo de la organización democrática, cultivaron las órdenes religiosas entre sus miembros la jerarquía del saber, otorgando especiales prerrogativas a los lectores y doctores. Constituye un elemento primordial de las salas capitulares la cátedra o tribuna como sede de la sabiduría institucionalizada. Tiene la cátedra

la misma exuberancia de ornamentación que los púlpitos virreinales; pero conserva la funcionalidad académica, la cual fue garantizada añadiendo un asiento delantero para el lector y un atril sobre el antepecho, donde el maestro pudiera colocar sus infolios.

A través de las tres majestuosas cátedras que se conservaban en Lima, podemos apreciar la evolución de los estilos en la arquitectura de madera. Consideramos como la más antigua de ellas a la cátedra de la sala capitular de San Francisco, la cual es un hermosísimo ejemplar de arquitectura renacentista que destaca en un ambiente sobremano sencillo. La cátedra del convento de San Agustín corresponde a aquellos años del primer tercio del siglo XVII en que aparecen los motivos ornamentales que después configuran el barroco peruano de los retablos y las portadas, y muestra un aire de escuela muy próximo a la sillería de la Catedral de Lima, incluso en la máscaras con paños recogidos que prodigaba Pedro de Noguera. En cambio, en la cátedra de la sala capitular de Santo Domingo, resplandece el barroco limeño del siglo XVIII, muy similar al de los retablos de Joseph de Castilla. Lamentamos que haya desaparecido la cátedra del colegio agustiniano de San Ildefonso, tallada por el ensamblador Tomás de Aguilar, y de la que el cronista Bernardo de Torres decía que era la más prestigiada del reino: se había concertado esta cátedra en 2 200 pesos, pero se añadieron «demasiás» por el valor de otros 2 000 pesos, cuyo pago demoraban los frailes más de lo debido, según consta por la exclamación notarial del mismo Tomás de Aguilar a 20 de enero de 1632.

Tienen también las salas capitulares la prestancia de la arquitectura de obra, pues no en vano eran la sede de los actos comunitarios más decisivos para la vida de los conventos. La de San Francisco armoniza en su techumbre plana con la severidad del primitivo convento anterior al claustro barroco de la época del Padre Cervela.

Los agustinos han querido preservar la ambientación renacentista inicial de su sala capitular. Aunque la techumbre se dañó en el terremoto de 1687, hicieron reconstruir las mismas bóvedas de arista, ya entonces anacrónicas, pero en madera, según concierto notarial con el maestro Francisco Jiménez del 9 de noviembre de 1699. De este modo, han logrado los agustinos conservar la disposición renacentista

tardía en ese ambiente que, junto con la gran sacristía de la Catedral limeña, recuerda los años iniciales del siglo xvii: fueron los mismos años por los que se labró la portada lateral de la iglesia agustiniana tan injustificadamente soslayada. Ya en pleno siglo xviii, añadieron el motivo de la gran venera en el dintel de la puerta, que junto con tantas otras se prodigan por las dependencias aledañas a la iglesia, tales como la antesacristía, sacristía y preparatorio.

El barroco limeño del siglo xviii ambienta a plenitud la sala capitular dominicana. Todas las jambas de puertas y ventanas aparecen recubiertas de almohadillado de planchas y bandas alternas onduladas que resaltan notoriamente. En los dinteles de todos los vanos se alojan grandes veneras como para reiterar el eco de las lecciones magistrales o las discusiones entre los frailes. Y, en la base de los arcos fajones de la bóveda con curvatura carpanel, completan la robustez ornamental de la sala unos gruesos modillones de volutas sobre los que se quiebra en saliente el entablamento. Las dos portadas externas de la sala expanden hacia el claustro y el corredor el rebosante barroquismo derramado por los muros, como si costara esfuerzo mantener represado ese desborde ornamental en el ámbito de la sala.



Santo Domingo. Salón Capitulár

ESCALERAS CONVENTUALES⁴

No obstante la función tan pasajera que desempeñan las escaleras, pues no son más que lugar de tránsito momentáneo y fugaz, se ha prodigado en las de los grandes conventos la más suntuosa decoración. Constituyen, pues, las escaleras conventuales uno de los ambientes de mayor prestancia en la arquitectura virreinal.

En la grandes aglomeraciones humanas que fueron los conventos limeños durante los siglos XVII y XVIII, se homologó la distribución de las dependencias conforme a cánones uniformes: en la planta baja quedaban los servicios comunitarios y las salas para grandes reuniones, como la cocina, el refectorio, la sala capitular; y en la segunda planta habitaban los religiosos y estaba el coro alto de la iglesia. El paso de una a otra planta, para los actos comunes, se realizaba en largas filas de frailes silenciosos y meditativos, de modo que tales procesiones frailunas se regían por normas rituales. Aquella liturgia monástica se reiteraba varias veces cada día en el magno escenario de las escaleras.

Ponderaba con retórica gongoriana el cronista agustino fray Juan Teodoro Vásquez la gran escalera del Convento de San Agustín, construida a principios del siglo XVIII, entre los dos primeros claustros, junto a la antesacristía. Debió ser grandiosa aquella escalera, como todo lo construido en el Perú por los agustinos, porque uno de los pintores románticos del siglo XIX la representó en un dibujo, coronada de arcos trilobulados. Pero las reconstrucciones posteriores del maltrecho convento agustiniano han desfigurado completamente ese ambiente monumental.

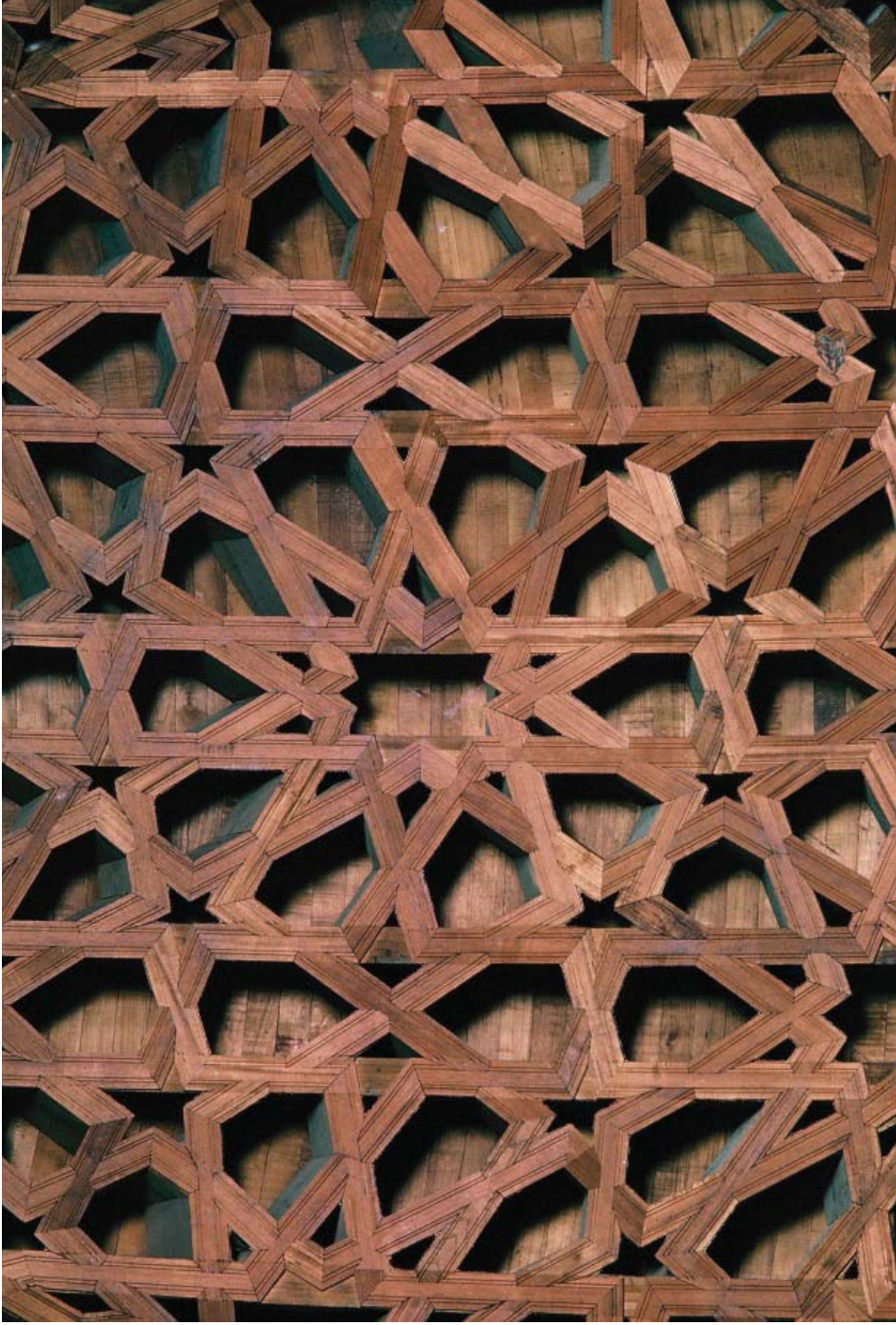
No hay noticia de la existencia de alguna gran escalera en el Colegio de San Pablo. Los jesuitas se despojaron de toda la liturgia monástica medieval, como si se tratara de un peso muerto para el apostolado; por ello eliminaron de sus residencias,

⁴ Nota aclaratoria del autor: después de escrito lo precedente, acabo de descubrir, en el Archivo General de la Nación, un concierto notarial en el que el maestro azulejero Juan del Corral manifestaba que él hizo los azulejos para la escalera principal, junto a la portería del Convento de Santo Domingo. El documento data del 7 de mayo de 1665.

no conventos, el coro alto de la iglesia y la gran escalera frailuna. Prefirieron ser actores individuales en el gran teatro del mundo, antes que espectáculo comunitario para los extraños; por otro lado, al suprimir la escenografía de la escalera, ocultaron a toda curiosidad indiscreta su vida comunitaria bajo el más impenetrable secreto.

Dejaron abierta con ingenuidad franciscana a todas las miradas la interioridad del convento de San Francisco hasta por tres grandes escaleras. En ellas se refleja la evolución arquitectónica operada en el Convento de San Francisco. La escalera principal, junto a la portería, corresponde a una primera etapa renacentista notablemente influida por componentes mudéjares. Pertenece sin duda este gran ambiente a la misma época del primer claustro principal, que es distinto del actual; pues ambos fueron labrados a finales del siglo XVI. La extraordinaria cúpula de lacería mudéjar que cubría todo el vano de la escalera seguía el mismo estilo que las de algunas iglesias de principios del siglo XVII, como la de las Descalzas. La segunda escalera, junto al refectorio, armoniza en su decoración con el claustro alto, reedificado en tiempos del padre Cervela, durante la segunda mitad del siglo XVII. Unos grandes ventanales tetralobulados, preludios del gran barroco dieciochesco, iluminaban desde lo alto las procesiones de frailes encapuchados que circulaban entre el coro y el refectorio.

El plano de Meléndez señala hasta cuatro escaleras para uso de aquel laberinto de claustros y corredores que fue el Convento de Santo Domingo: dos en el centro y una a cada extremo del área. La escalera central, junto a la sacristía, ha cambiado de lugar y también de ornamentación durante la segunda mitad del siglo XVIII, cuando se reacondicionó la vecina sala capitular. La escalera principal, al costado de la portería, amalgama en su estado actual tres estilos diferentes, a manera de síntesis de la historia arquitectónica del convento dominicano. Los azulejos de sus muros son los más antiguos del convento y parecen datar de finales del siglo XVI. El gran ambiente fue transformado, bajo la dirección del Maestro Mayor de Fábricas Reales fray Diego Maroto, por el alarife Francisco Cano Melgarejo, según concierto notarial de 31 de mayo de 1660, mientras continuaba con las obras de la airosa torre. La hermosísima cubierta plana de madera con canes tallados y madres procede



Convento de San Francisco. Cúpula de la Escalera

del siglo XVIII, según reza allí una inscripción; y parece que sustituyó a una bóveda anterior levantada durante el siglo XVII.

Está situada la más monumental de todas las escaleras conventuales limeñas entre los dos claustros de la Merced. Se eleva en tres niveles, cada uno con sus características propias. El primer plano forma a manera de vestíbulo sobre robustos pilares, que se cierra por pequeñas bóvedas con lunetos y medias naranjas muy rebajadas, casi planas; todo ello recubierto con esgrafiado de arabescos de yesería. El segundo nivel consiste en el vano propiamente tal de la escalera. Las paredes internas del gran local, que circundan las escalinatas de ramplas dobles y sencillas alternas, quedan ornamentadas de abigarrados motivos arquitectónicos característicos del siglo XVIII limeño: pilastras, arcos, modillones robustos, recuadro, ménsulas, hornacinas, frontis, cornisas, vanos y balcones, sin par en toda la arquitectura virreinal peruana. Sobre ello, se eleva el tercer nivel, consistente en una media naranja de madera con linterna. No sirve solo esta escalera de comunicación entre las dos plantas conventuales; sino también de lugar de tránsito entre el claustro llamado de los Doctores (mitad del siglo XVII y mitad del siglo XVIII) y el claustro principal, galana expresión del último barroco. En resumen, se trata de una monumental escalera digna del más bello entorno de claustros conventuales, a manera de sinfonía triunfal que cierra el gran barroco limeño.

ALFARJES Y ARTESONADOS LIMEÑOS

La ornamentación de alfarjes y artesonados se aplicó alternativamente en el siglo xvii con las más diversas formas de cubiertas. El adorno de alfarje, de profunda raigambre mudéjar, entrelaza artísticamente las molduras de la madera. El artesonado, reactualizado durante el Renacimiento, divide la superficie en polígonos denominados artesones o casetones rehundidos con un florón en el centro: los dibujos de Serlio inspiraron muchos artesonados virreinales.

Aunque los alfarjes y artesones corresponden a tecnologías diversas de tallar la madera, sin embargo, los carpinteros limeños los unieron a veces en una misma techumbre como, por ejemplo, en la antesacristía de San Agustín, obra de Diego de Medina, que resultó ser una obra mudéjar-renacentista. En otros casos, se contrapusieron los alfarjes y los artesonados. Por el concierto notarial de 17 de abril de 1613, el carpintero Alonso Velázquez labró en la iglesia del Noviciado de la Compañía «una media naranja de la suerte y manera que la capilla de la iglesia del Convento de Monjas Descalzas excepto que no ha de ser de lazos sino de artesonados». Los jesuitas se comportaron como europeos-renacentistas, mientras que las concepcionistas permanecían castizamente hispano-mudéjares.

Suponen Wethey y Bernal, sobre la base de documentación más bien escasa e incompleta, que desde principios del siglo xvii los techos de alfarje fueron desplazados en las iglesias por las bóvedas vaídas, fueran lisas o de crucería; hasta que, a partir de San Francisco, en 1672, unas y otras dejaron su lugar a las bóvedas de medio cañón. A medida que he ido descubriendo abundante documentación inédita, la evolución de las cubiertas durante el siglo xvii se me ha presentado más compleja de lo que sospechaban estos historiadores. Solo en la Merced y en San Pedro las bóvedas de crucería desplazaron, a principios del siglo xvii, a los techos de alfarje. Es cierto que algunas iglesias nuevas como la Recoleta de Belén, la Recoleta Dominicana, Monserrate y la Santísima Trinidad se cubrieron con bóvedas a semejanza de la Catedral. Pero también es cierto que, por el mismo tiempo, otras iglesias recibían



San Agustín. Antequera

cubiertas de armaduras de varios paños con alfarjes; además de las iglesias que conservaron los primitivos: San Agustín, San Francisco y la Concepción.

La primera mitad del siglo xvii fue época de notables carpinteros especializados en tallar alfarjes. El maestro Bartolomé Calderón, por concierto de 7 de diciembre de 1623, hizo en la Iglesia de Santa Ana «una armadura de cinco paños conforme está armada la de San Francisco»; y el 2 de agosto de 1629 se concertó para cubrir de igual modo la iglesia del Hospital de San Pedro. El carpintero Pedro de Céspedes, según concierto del 9 de febrero de 1639, cubrió de cinco paños el coro alto de Santa Catalina «como está el cuerpo de la iglesia». Por su parte, Alonso Velázquez, además de cubrir el Noviciado de los jesuitas, labró la armadura de cinco paños en la Iglesia de San Marcelo, por concierto de 3 de agosto de 1615; y la de San Sebastián, por concierto de 12 de julio de 1620. Antes había labrado Alonso Velázquez los alfarjes de los dos monasterios concepcionistas: el de la Concepción, por concierto del 23 de agosto de 1602; y el de las Descalzas de San Joseph, por concierto del 20 de septiembre de 1606. Y Alonso Gutiérrez labró la armadura de cinco paños para la Iglesia del Carmen, por concierto de 15 de diciembre de 1640.

Destacó sobremano el maestro Diego de Medina, que mantuvo la preferencia por las armaduras de alfarjes y artesonados hasta mediados del siglo xvii. Solo se conserva en parte su obra en San Agustín. El 15 de mayo de 1641 concertó la armadura de la Encarnación con cinco paños. Su obra cumbre fue la de Santa Clara, tallada con siete paños y sesenta varas de largo, según concierto de 8 de febrero de 1648.

Las armaduras clásicas constaban de tres paños, pero los carpinteros limeños las tallaban con cinco paños. Obviamente, las cubiertas de cinco paños longitudinales presentaban mayor vistosidad que las comunes de tres paños. Al ampliar el perfil poligonal del techo de tres a cinco lados no se buscaba primariamente aumentar el lujo, sino asegurar los techos contra los terremotos. De este modo, los carpinteros limeños del siglo xvii crearon una técnica original que encontramos descrita en algunos conciertos notariales con su propia terminología artesanal. Para formar las armaduras de cinco paños, estrecharon el paño central, y colocaron las alfardas o

vigas laterales en un ángulo más abierto; luego añadieron a cada lado otras alfardas secundarias apoyadas, por el extremo superior, en el centro de las alfardas primarias, y por el inferior, en las paredes laterales. Consiguientemente, estos alfarjes tenían dos series de puntos de apoyo en el muro lateral, colocados a distinta altura, en lugar de un solo apoyo como los de tres paños.

Se ha formulado una leyenda negra contra los artífices virreinales, a quienes se imputa no haber dado muestras de creatividad. El caso es que resulta más cómodo denigrar gratuitamente a estos artífices que dedicarse a investigar sus obras en los archivos. Precisamente, de los archivos exhumo esta técnica de los techos de cinco paños, hasta ahora no tomada en cuenta, pero que es muestra de auténtica originalidad creadora.

MEDIAS NARANJAS LIMEÑAS

Los alarifes limeños han designado siempre con el nombre de «media naranja» la cúpula semiesférica que recubre alguna planta cuadrada, pues la denominación reaparece una y otra vez en los conciertos notariales de la obra. Claro que en Lima también existen bellas cúpulas de base ovalada, lo que no obsta para el empleo de esa terminología. Resultó muy apropiado el término porque las cúpulas limeñas carecen del tambor cilíndrico que sustenta las europeas, o del tambor octogonal de las mexicanas: en el Perú, las medias naranjas auténticas —no me refiero a esas imitaciones antiestéticas de Nuestra Señora de las Victorias y de Nuestra Señora de Cocharcas— asientan directamente sobre el anillo soportado por los cuatro arcos y sus cuatro pechinas en los rincones.

Las medias naranjas proliferaron no solo en el siglo XVIII, sino también durante el siglo XVII en mayor número del que suponen Wethey y Bernal. Sucede que en la historia de la arquitectura virreinal se han descrito largos períodos de conjunto antes de cortar con información suficiente acerca de los hechos individuales acontecidos en ellos. Así, Wethey afirmaba que las medias naranjas se introdujeron por primera vez en las naves laterales de San Pedro (1624-1636), para reaparecer tan solo posteriormente en la nueva Iglesia de San Francisco, terminada en 1672, y en la remodelación de la Merced, después de 1687. No obstante ello, en los conciertos notariales conservados en el Archivo General de la Nación, he encontrado referencias de otras medias naranjas que desdibujaban la sistematización simplista de Wethey, o mejor dicho, enriquecen la arquitectura limeña con una variedad de formas hasta ahora insospechada.

La adaptabilidad de las medias naranjas estimuló el trabajo de los alarifes, ya que ellas armonizaban sin estridencias con las más diversas formas de cubiertas dentro del mismo edificio. Cuando los franciscanos remodelaron la capilla mayor y crucero de su iglesia en tiempos del virrey Marqués de Montes Claros, antes de iniciada la Iglesia de San Pedro, cubrieron el presbiterio y el centro del crucero con sendas medias naranjas de gran diámetro; mientras que el cuerpo de la iglesia

continuó techado con artesonado de madera. Por concierto de 28 de mayo de 1614, los mercedarios terminaban de adaptar, para el libre tránsito de planta basilical, toda la nave del Evangelio, mediante la construcción de la capilla de la Piedad; pues bien, mientras que las restantes capillas de esta nave y las de la Epístola se cubrían con bóvedas de arista, la de la Piedad recibió por cubierta una media naranja que aparece mencionada como modelo en otros conciertos posteriores.

No todas las medias naranjas se labraron con cal y ladrillo, pues también las armaron muy vistosas de madera en diversas formas. No aludo aquí a las que recubren la escalera principal del Convento de San Francisco, la iglesia del Hospital de San Andrés, o la escalera del Noviciado de Santo Domingo, todas ellas muy tardías; sino a las de principios del siglo xvii. El 17 de abril de 1613, el rector del Noviciado de San Antonio Abad de la Compañía firmó concierto notarial con el carpintero Alonso Velázquez para cubrir integralmente aquella iglesia. En este concierto, además del artesonado de cinco paños en el cuerpo, Velásquez se obligaba a hacer sobre el crucero «una media naranja con sus pechinas ni más ni menos y de la suerte y manera que la capilla de la iglesia del Convento de monjas Descalzas excepto que no ha de ser de lazo sino de artesonado con su linterna». Como se ve, otros jesuitas habían tomado la delantera a los de San Pablo en el uso de las medias naranjas, aunque aquellos tampoco innovaban nada en la arquitectura limeña.

En la Iglesia de Monserrate, según el concierto de 3 de marzo de 1630, combinaron armoniosamente las medias naranjas con las bóvedas vaídas lisas sobre el cuerpo de la iglesia, construidas todas con cal y ladrillo. Por el concierto notarial de 4 de junio de 1644, realizado entre la abadesa de Santa Clara y el alarife Miguel Rodríguez para edificar la iglesia del Monasterio, se establecía que sobre el casco de la capilla mayor se cerrarían «Cuatro pechinas según arte sobre las cuales y claves de arcos se echará circunferencia y cornisamento en aro con su friso y alquitrahe y encima se ha de cargar una media naranja la cual se labrará con ladrillo hechizo de plantilla a través». Esta obra coexistió con el hermoso artesonado de siete paños labrado por Diego de Medina sobre el cuerpo de la iglesia y el coro alto. También los franciscanos del Colegio de Guadalupe emplearon la media naranja, pues el 4

de septiembre de 1649 se concertaron con el albañil Francisco Díaz para cerrar los arcos y pechinas sobre los que había de levantarse la media naranja del crucero de su iglesia.

Algún admirador de Wethey podrá objetar que al menos antes de la inauguración de San Francisco no se habían asociado en la misma iglesia las medias naranjas con las bóvedas de medio cañón, unión ciertamente importante, ya que ha prevalecido en Lima casi uniformemente desde entonces. El hallazgo de nuevos documentos me permite desvanecer esta objeción que refleja una creencia muy arraigada entre los historiadores del arte virreinal. Consta por tales papeles que la primera unión masiva de medias naranjas con bóvedas de medio cañón aconteció en la iglesia del Hospital de San Juan de Dios. En efecto, por concierto de 3 de diciembre de 1657, el alarife Francisco de Ibarra levantó la media naranja de la capilla mayor; y por conciertos de 26 de abril de 1644 y de 7 de agosto de 1665, el alarife Manuel de Escobar cubrió allí con medias naranjas cuatro capillas de las naves laterales, y con medio cañón todo el cuerpo de la iglesia. Todo esto, antes de que el mismo Escobar terminara San Francisco.

Cuando el obispo Mollinedo y Angulo consagró, el 22 de enero de 1673, la nueva iglesia franciscana, las múltiples viejas medias naranjas limeñas exultaron de gozo, alegradas por las campanas de San Francisco, y suplicaron a Dios larga duración para las nuevas medias naranjas que entonces se bendecían.

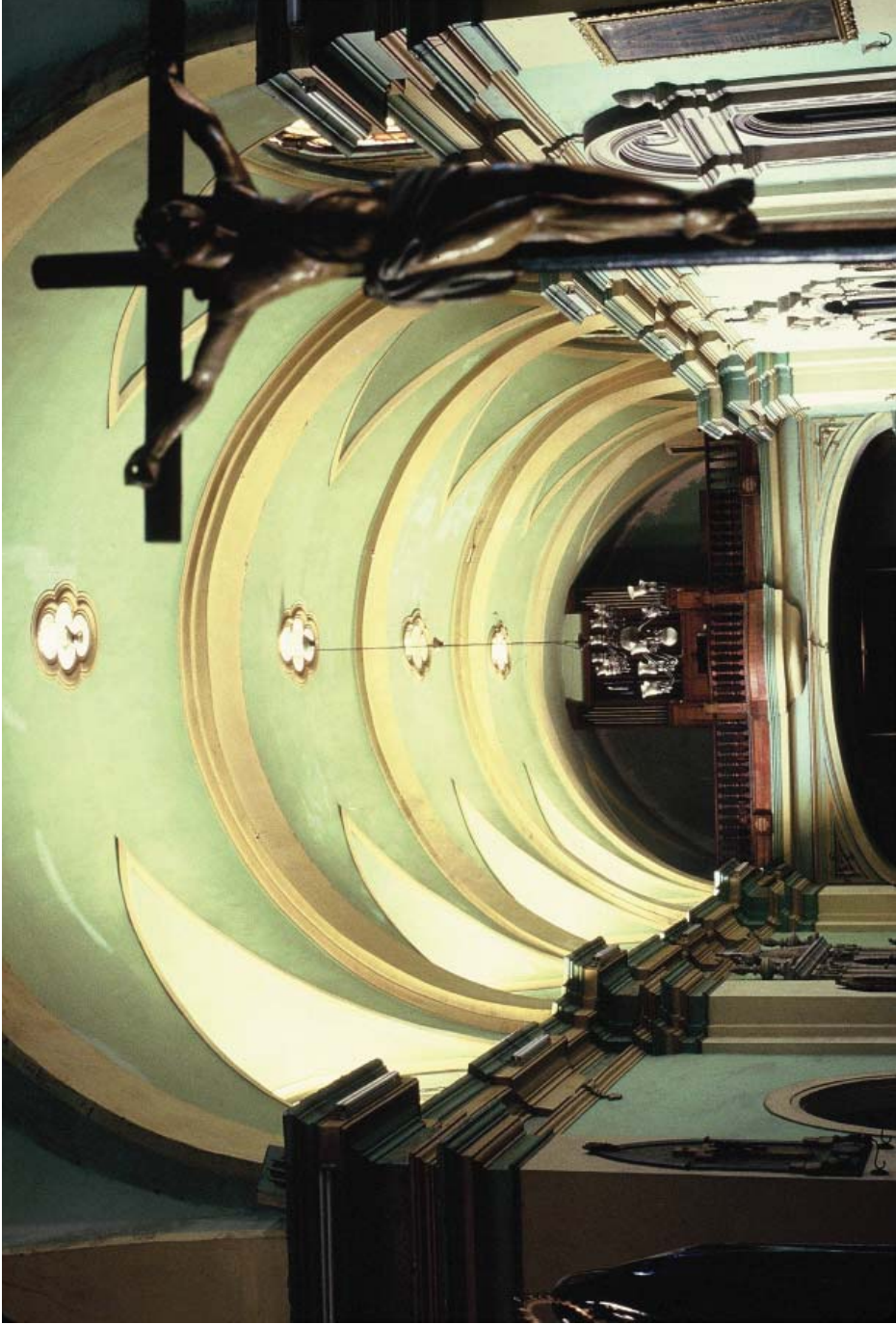
LAS BÓVEDAS DE MEDIO CAÑÓN

Al ingresar en cualquiera de las iglesias limeñas virreinales, excepto la Catedral y la del Convento de Santo Domingo, constatamos que están cubiertas con bóvedas de medio cañón soportadas por arcos fajones sobre la nave central. En la gran mayoría de estas iglesias, las bóvedas de medio cañón se complementan con elegantes lunetos para permitir la iluminación a través de las ventanas; y en otras iglesias, las ventanas se abren, con menos esbeltez, como simples rasgaduras en el intradós de la bóveda.

La generalización de las bóvedas de medio cañón no es un proceso histórico que se haya iniciado desde el comienzo de la arquitectura virreinal; y ni siquiera coincide, para la gran mayoría de las iglesias limeñas, con la época en que ellas fueron construidas. Lo que aconteció es que las iglesias anteriores a 1700 se iniciaron con un tipo distinto de cubiertas, y posteriormente tuvieron que cambiarlas por las barrocas bóvedas de medio cañón. No deriva, pues, la preferencia por estas bóvedas de los criterios estilísticos imperantes cuando se levantaron las iglesias limeñas; sino de apremiantes medidas de seguridad antisísmica tomadas a finales del siglo XVII para garantizar la estabilidad de los templos.

Suponen los historiadores de la arquitectura virreinal, siguiendo la tesis del clásico Wethey, que las bóvedas de medio cañón se iniciaron primeramente en la Iglesia de San Francisco, terminada en 1672; y que, a imitación de ellas, las adoptaron otras iglesias limeñas posteriores. En verdad, la historia de la arquitectura virreinal discurrió por causas mucho más variados que esas esquemáticas sendas que trazan los historiadores. Hay que reconocer que el terremoto de 1687 impuso el abandono de las cubiertas precedentes: los alfarjes mudéjares y las bóvedas de crucería, arruinadas masivamente en aquella tragedia.

Pero también es igualmente cierto que, antes de emplearse en San Francisco, se habían construido en Lima algunas importantes bóvedas de medio cañón durante todo el siglo XVII. Aunque no sean visibles ni ornamentales, se emplearon uniformemente las bóvedas de medio cañón para cubrir las criptas de enterramiento excavadas bajo las capillas y naves de las iglesias: el resultado acredita que estas



Nuestra Señora de Cocharcas. Bóvedas de la nave

bóvedas tienen debajo de tierra una total resistencia antisísmica. Para el Hospital de San Bartolomé, cubrió Manuel de Escobar un largo cañón de bóveda que garantizó contra todo riesgo, según concierto notarial del día 17 de abril de 1664; y cubrió, del mismo modo, la desaparecida Iglesia de San Juan de Dios, que fue anterior a la de San Francisco. El alarife Domingo Alonso levantó algunos cañones de bóveda en el crucero de la segunda iglesia de Santa Clara; y existieron obras similares en la iglesia jesuítica de San Carlos.

El cambio de los tipos precedentes de cubiertas por las de medio cañón impuso el reacondicionamiento de los muros laterales que habían de recibirlas. Ni las iglesias cubiertas con alfarjes mudéjares, ni las que tenían bóvedas de crucería disponían de los grandes entablamentos corridos longitudinalmente sobre los muros que precisan las bóvedas de medio cañón. Del mismo modo, carecían de las pilastras en los muros laterales para soportar los arcos fajones. La reconversión de las iglesias de la Merced, San Agustín y otras arruinadas en 1687 implicó la previa introducción de estos elementos arquitectónicos para poder recibir las nuevas cubiertas.

Los alarifes limeños dieron muestras de extraordinaria creatividad para incorporar las bóvedas de medio cañón en iglesias que no habían estado configuradas según este estilo barroco. La Iglesia de la Merced resultó el mejor ejemplo de esa adaptación: adquirió nuevas pilastras y el entablamento adornado con grandes ménsulas en la base de los lunetos. Otras iglesias conventuales más pobres, como las del Monasterio de Santa Catalina y la del Beaterio de Copacabana, no perforaron los muros laterales para introducir en ellos pilastras, sino que superpusieron, en el entablamento, grandes ménsulas que sirvieran como base de los arcos fajones.

Como resultado de esta transformación, la arquitectura virreinal limeña presenta un aspecto híbrido en el que se intercalan partes del mismo edificio pertenecientes a estilos arquitectónicos diferentes. En la reconversión de las grandes iglesias (La Merced, San Pedro y, en parte, San Francisco), durante el primer tercio del siglo XVII, se logró sintetizar la planta basilical barroca con unas cubiertas góticas de crucería; y solo cuando se cambiaron estas por bóvedas de medio cañón, se reunificó el edificio según el mismo estilo barroco. En cambio, las pequeñas iglesias

de monjas, construidas inicialmente con planta gótico-isabelina y cubiertas de alfarjes mudéjares, recibieron a finales del siglo xvii las bóvedas barrocas de medio cañón, sin alterar por ello la planta inicial.

Solo las pequeñas iglesias limeñas construidas en la primera o en la segunda mitad del siglo xviii (Jesús María, Santa Rosa de las Monjas, las Trinitarias, el Patrocinio, las Nazarenas, los Huérfanos o Nuestra Señora de Cocharcas) lograron armonizar desde el principio la planta barroca con las bóvedas de medio cañón en perfecta unidad de estilo. Algunas otras iglesias que se reconvirtieron con mayores recursos que las de las monjas, como la de San Carlos y la del Colegio Dominicano de Santo Tomás, adquirieron una unidad estilística similar a la de las iglesias nuevas; sin que en ellas quedaran vestigios arcaicos de su primitiva construcción.

ARCOS TRILOBULADOS EN LIMA

En la arquitectura de Lima, proliferaron, más que en ninguna otra escuela regional, los arcos de tres lóbulos, hasta convertirse en uno de sus adornos distintivos. La arquitectura virreinal del siglo XVI y primera mitad del XVII adoptó mucha ornamentación mudéjar; pero el arco trilobulado vino al Perú a partir del gótico tardío, denominado *isabelino*, que lo empleó con profusión.

Los arquitectos limeños consumaron una interesante transposición estilística con el arco trilobulado; pues cuando ya había traspuesto el gótico isabelino, y después de completado el período renacentista, se inicia el uso masivo de arcos trilobulados en la arquitectura del barroco limeño. Este arco adquiere, en Lima, una nueva fisonomía ornamental barroca, distinta de la que tuvo en sus antecedentes hispánicos. Curiosamente, ninguno de los restos del gótico tardío peruano (Saña, Guadalupe, la Catedral del Cuzco, etc.) ostentan arcos trilobulados. En cambio, aparece tempranamente en una nueva ventana de la fachada renacentista, en la cuzqueña Casa del Almirante.

Hay que abandonar la idea de que el primer arco trilobulado empleado en el Perú haya sido el de la portería del Convento de San Francisco, en Lima (1673). Anterior a él es el gran arco trilobulado de la portada de la Compañía del Cuzco (1664), obra de Diego Martínez de Oviedo. Pero ni este ha sido el primero, ni tampoco alcanzó en el Cuzco mayores repercusiones fuera de los recuadros del altar mayor de la Compañía, del púlpito de Belén y de dos retablos tardíos en la Catedral.

Un famoso grabado, publicado por Meléndez en 1681, muestra ya el segundo claustro de Santo Domingo, en Lima, adornado con arcos trilobulados. Este claustro parece datar de la primera mitad del siglo XVII; y constituiría el primer empleo masivo de arcos trilobulados, y el que determinó su propagación en el barroco limeño asociado a las columnas toscanas de madera.

El arco trilobulado fue acogido con esmero en el vano de entrada. En pos de San Francisco, lo adoptan la portería de San Agustín, la capilla de la Hacienda

Maranga, la portería de la Compañía de Pisco y la desaparecida Capilla de los Dolores, en el Convento del Prado. Independientemente, se asocia a las grandes veneras que ornamentan las portadas limeñas, dando lugar en Lima a las características veneras trilobuladas: Santa Rosa de las Monjas; portada de Guitarreros, en la Merced; San Carlos, y portada de la Penitenciaría de San Pedro.

Pero es en los claustros limeños donde el arco trilobulado adquiere prestancia y galanura inigualables. Algunos de estos han desaparecido por incuria de los hombres, como el de Santa Teresa, la joya del barroco limeño inútilmente dilapidada; el del Hospital de Espíritu Santo, y el de San Francisco Solano, cuya restauración debe emprenderse en el plan de San Francisco. Otros perduran todavía; San Agustín muestra dos de ellos: uno, el de las galerías comerciales; y otro, muy deteriorado, que habría que salvar aprovechando las obras de la iglesia. Por otro lado, puede contarse el Convento de Santa Rosa de las Monjas, que conserva un lado de galería alta con arcos trilobulados.

Tan arraigado quedó el arco trilobulado en el barroco limeño que asimiló las nuevas modulaciones del rococó, sin menguar su presencia masiva. El patio de Torre Tagle, el claustro mayor de la Merced y el patio conventual de la Hacienda Villa atestiguan todavía el predominio indiscutible del arco trilobulado en Lima.

Además de ello, el arco trilobulado invade la arquitectura barroca en madera, llegando a retablos como el de la Inmaculada, en la Catedral, y el de San Francisco Javier, en San Pedro; y a los púlpitos, como los trujillanos de Santa Clara y de Santa Teresa. Y la arquitectura civil lo emplea en el crucero de la Merced para ochavar en lo alto los brazos del mismo crucero y poder soportar las bóvedas de cascarón esgrafiadas, tan elegantes y originales. Ello prueba que el arco trilobulado no constituyó en Lima un ornamento fugaz, como sí lo fue en el frontis de la Compañía de Arequipa y de la Catedral de Puno, desde donde no irradió a la arquitectura circundante.

¡Cuántos protagonistas de la historia de Lima han deambulado bajo sus hermosos y predominantes arcos trilobulados!

ESGRAFIADOS LIMEÑOS

El esgrafiado de los muros consiste en practicar incisiones sobre una superficie de yesería, hasta fondo plano, para diseñar dibujos, generalmente de arabescos, que destacan por el color del fondo, distinto al de la superficie. Es una técnica similar a la empleada por los doradores que hacen rayas en el color dado sobre el dorado, aunque se aplica en mayores dimensiones. Perduran todavía importantes muestras de esgrafiados en algunos templos limeños.

Los esgrafiados más espectaculares recubren las pilastras, bóvedas y medias naranjas de la Iglesia de San Francisco. Deslumbrados algunos analistas del arte virreinal por la grandiosidad de la iglesia franciscana, incurren fácilmente en el prejuicio de magnificar su protagonismo en la evolución de la arquitectura limeña: como si en ese templo se hubieran iniciado algunos de los elementos característicos del barroco peruano. En realidad, San Francisco no está al comienzo de una nueva expresión barroca de la arquitectura; sino que reproduce masivamente como síntesis final algunas innovaciones desarrolladas durante el siglo xvii. Tal ocurre, por ejemplo, con sus bóvedas de medio cañón, y también con los robustos esgrafiados de sus muros.

El esgrafiado aplicado a los muros consiste en la transposición a los materiales nobles (yeso o mezclas de cal y arena) de las técnicas ornamentales mudéjares (alfarjes) y renacentistas (artesonados), aplicadas en el intradós de las cubiertas de madera. Variaron los materiales de la construcción, pero perduraron las tendencias ornamentales.

La gran escalera del Convento de San Francisco se cubre con una media naranja de madera, recientemente reconstruida conforme al original, y cubierta a plenitud de lacería mudéjar. Es la única que perdura actualmente de este estilo; pero no fue la única construida en la arquitectura virreinal. La iglesia del Monasterio de las Descalzas de San Joseph contaba, desde sus inicios hasta 1687, con otra media naranja de madera labrada con lazos mudéjares. Ella sirvió de modelo para la que los jesuitas concertaron el 17 de abril de 1613 con el carpintero Alonso Velázquez en la iglesia del Noviciado, que había de ser «ni más ni menos y de la suerte y manera que la capilla

de la iglesia del Convento de monjas Descalzas excepto que no ha de ser de lazo sino de artesonado». Estas medias naranjas de madera no tenían esgrafiado propiamente dicho, pero su ornamentación sirvió de modelo y antecedente para los esgrafiados sobre material firme.

El primer esgrafiado que tengo registrado aparece en la segunda iglesia de Santa Clara. Ella fue concertada dos veces: primero, a 4 de junio de 1644, con el alarife Miguel Rodríguez, que haría la media naranja con el intradós liso; y nuevamente, a la muerte de aquel, con el alarife Domingo Alonso, el 8 de septiembre de 1646. En esta oportunidad, se cambió la ornamentación de la media naranja, pues se adornó su intradós con dieciséis cerchas denominadas *arbotantes* y «entre uno y otro algunos lazos de fajas y florones»; a lo que se añadió que «las pechinas han de ser guarnecidas para que salgan con la obra de la media naranja»; es decir, un perfecto esgrafiado con la decoración mudéjar, pero aplicada sobre cal y ladrillo, y no sobre madera. Se completó la ornamentación mudéjar del esgrafiado con el artesonado de madera a siete paños sobre la nave de la iglesia clarisa, concertado por Diego de Medina el 8 de febrero de 1648, pleno de lazos y casetones.

Si comparamos aquella iglesia clarisa con la de San Francisco, deducimos que la novedad de esta no consiste en introducir el esgrafiado; sino en extenderlo a las cubiertas de toda la iglesia y en sobreponerlo a los materiales firmes (cal, ladrillo y yeso) con que ellas se labraron. Pero a San Francisco le precedió Santa Clara.

Con ocasión de las restauraciones ejecutadas a finales del siglo XVII, se introdujo, en la Merced, el esgrafiado, aunque con menor intensidad que en San Francisco. El esgrafiado mercedario de las pilastras y el intradós de los arcos reitera las cadenas de óvalos y rectángulos alternados. Esta misma decoración aparece representada en el grabado del monumento a Carlos II, obra del alarife mercedario fray Cristóbal Caballero; lo cual, junto con otros importantes detalles, me lleva a suponer que Caballero, Maestro Mayor de Fábricas Reales a la muerte de fray Diego Maroto, fue el restaurador de la Merced, hasta su muerte, acaecida hacia 1702.

Aunque fuera de la Ciudad de los Reyes, y procedente de años bastante avanzados del siglo XVIII, encontramos otra bella muestra de esgrafiado aplicada sobre



San Francisco. Bóveda de la nave central

los muros y cubiertas de la Iglesia de la Compañía de Pisco. Este esgrafiado pisqueño no es reiterativo y simétrico como los de San Francisco y la Merced, sino desarrollado en adornos más libres de volutas y follajes. Los tiempos de predominio de la ornamentación mudéjar estaban bastante alejados, aunque perduraba lo fundamental de las técnicas del esgrafiado.

ENTABLAMENTO Y CORNISAS

Llamó poderosamente la atención del arquitecto Chueca Goitia que, siendo la arquitectura virreinal rica en masa y en espacio, carezca de cornisas importantes como acabamientos de los muros externos, con lo que estos dan la impresión de haber quedado a medio construir. Algún purista de los cánones estilísticos europeos concluirá de ello que la arquitectura virreinal adolece de perfección final.

Hay que reconocer que ninguna iglesia virreinal limeña muestra sobre sus muros externos unas cresterías como las que coronan la Catedral de Segovia. Pero, al menos en Lima, los alarifes virreinales no descuidaron conferir volumen terminal a los muros; solo que emplearon otros recursos que, por ser distintos de los europeos, no han sido debidamente apreciados en su peculiaridad. Bastará analizar los muros laterales de cualquier iglesita virreinal limeña para apreciar, en lo alto de ellos, una delgada moldura ondulante, no más gruesa que un adobe, que se arquea sobre los ventanales de los lunetos y que asciende encrespadamente sobre las formas semicirculares de los brazos del crucero. Ciertamente, ni las cornisas ni los entablamentos sirvieron en la arquitectura virreinal limeña para complementar el ornato en lo alto de los muros externos.

Quedó reservada, en Lima, a los entablamentos y cornisas la función estructural de separar y dividir los cuerpos horizontales del mismo edificio, o los muros y las cubiertas cuando ellos eran continuos y por estar contruidos con los mismos materiales podrían asimilarse indiferenciadamente. La primera arquitectura virreinal no requería de estos elementos divisorios, ya que estaba marcada, por su propia naturaleza, la separación entre las partes horizontales de los edificios. Perdura, en la antesacristía de San Agustín, la techumbre de alfarje mudéjar de madera; pero ella, como es común en los alfarjes, no descansa sobre algún entablamento o cornisa que termine los muros laterales. Quedan también encima de las dos puertas laterales de la iglesia del Convento de Santo Domingo unas hermosas bóvedas vaídas de crucería, labradas con ladrillos y cal; y tampoco ellas asientan sobre entablamentos o cornisas horizontales de ningún género.

De ahí es que las iglesias limeñas que durante gran parte del siglo xvii estuvieron cubiertas con alfárjes de madera o con bóvedas vaídas de crucería carecen de entablamentos o cornisas para separación entre los muros y las cubiertas. La Iglesia de Santo Domingo es un caso atípico. En cambio, la vieja iglesia dominicana de la Recoleta de la Magdalena, con planta gótico-isabelina muy clásica en la que destacan todavía las capillas-hornacinas albergadas en los muros laterales (las más hermosas de toda la arquitectura virreinal peruana), estaba cubierta con bóvedas vaídas de crucería que reparó Manuel de Escobar; razón por la cual sobre sus muros laterales originales, no los elevados en la última reforma tan desastrosa, no aparecen entablamentos ni cornisas horizontales corridos. Esta carencia de elementos divisorios horizontales y de pilastras interpuestas a trechos en los muros aportará un problema estilístico cuando las viejas iglesias gótico-isabelinas se vieron forzadas a recubrirse con bóvedas de medio cañón.

En correspondencia con los entablamentos de los pilares exentos, se tendieron, en la tercera Catedral limeña, a lo largo de los muros, sobre los arcos de las capillas-hornacinas, unas cornisas horizontales sobre las que asientan las medias lunas con ventanas para la iluminación superior. El ejemplo catedralicio fue imitado seguidamente en la Iglesia de la Merced, remodelada en las primeras décadas del siglo xvii, y probablemente también en la tercera iglesia jesuítica de San Pedro. Así comenzaron a usarse en Lima los entablamentos sobre los muros en algunas iglesias cubiertas con bóvedas vaídas de crucería: una composición estilística verdaderamente híbrida, como entremezcla de estilos diferentes, pero que acabó por hacerse común en la arquitectura virreinal limeña.

Los entablamentos y cornisas, además de su uso obligado para separar los cuerpos de las portadas, comenzaron a usarse en Lima para coronar los grandes cubos bajos de las torres, los que en realidad asumieron el diseño de gran arco triunfal de portada, como lo vemos en los dos ubicados a los lados de la portada principal de San Agustín. También este diseño renacentista de los cuerpos bajos de las torres terminados en entablamentos se perpetuó en Lima para los campanarios barrocos de finales del siglo xvii y los del xviii.

Los claustros conventuales distribuidos en dos cuerpos superpuestos necesitaron el recurso de los entablamentos para separar y discontinuar un cuerpo del superior. Claro que eran entablamentos horizontales corridos y continuos, sin quiebres salientes ni ninguna otra volumetría, como los que corren sobre el primer cuerpo en los claustros principales de San Agustín, Santo Domingo y San Francisco. Los modillones y ménsulas que hacen quebrarse en saliente los entablamentos son aportaciones algo tardías del barroco limeño, mediante las cuales se confiere volumen discontinuo a los dos elementos arquitectónicos de suyo corridos.

El uso más amplio y apropiado de los entablamentos interiores comenzó en Lima cuando las nuevas iglesias barrocas de finales del siglo xvii y principios del siglo xviii comenzaron a cubrirse con bóvedas de medio cañón con lunetos para iluminación superior. Componen estas bóvedas unos tramos similares separados por arcos fajones transversales, para sustento de los cuales se antepusieron a los muros laterales pares de pilastras salientes en el límite de tramo y tramo de la bóveda. Probablemente, sin proponérselo, los alarifes limeños aportaron una expansión volumétrica al interior de los templos, de la que carecían las viejas iglesias gótico-isabelinas: las pilastras sobresalen a trechos en los muros verticalmente, y entre las bóvedas y los muros resaltan horizontalmente los volúmenes de los entablamentos quebrados en saliente sobre las pilastras. Acaso sea la Iglesia de Santa Rosa de las Monjas la que aporte la más variada y rotunda manifestación de esta volumetría interna sobreañadida a los parámetros rectos en toda la arquitectura virreinal limeña. Por contraste, la Iglesia de San Carlos, antiguo noviciado jesuítico, tiene un volumen interno muy sofrenado en estos mismos elementos de los muros.

A finales del siglo xvii, las iglesias gótico-isabelinas que perdieron sus alfarjes de madera; en 1687, los sustituyeron por las nuevas bóvedas de medio cañón con cerchas de madera, cañas y yeso, intercaladas con arcos fajones. Puesto que los muros no estaban preparados originalmente para recibir estas cubiertas posteriores y extrañas al estilo, fue preciso incorporar sobre ellos unos entablamentos desusados en tales iglesias gótico-isabelinas, los que además no podían descansar sobre inexistentes pilastras intercaladas en los muros que sirvieran de sustentación a los

arcos fajones. Para asentar los nuevos arcos fajones de las bóvedas, tuvieron los alarifes que echar mano de ménsulas antepuestas al entablamento, y suplir, de este modo, la ausencia de pilastras en los muros laterales. Es notoria la contraposición entre los improvisados entablamentos de Santa Catalina, Nuestra Señora del Prado o Nuestra Señora de Copacabana, de un lado, y la solución estilísticamente coherente de Jesús María, el Patrocinio y las Trinitarias, del otro lado. No podrá negarse que los alarifes virreinales limeños hicieron uso de soluciones críticas creadoras para resolver problemas arquitectónicos imprevistos, a pesar de la opinión contraria de Gasparini.

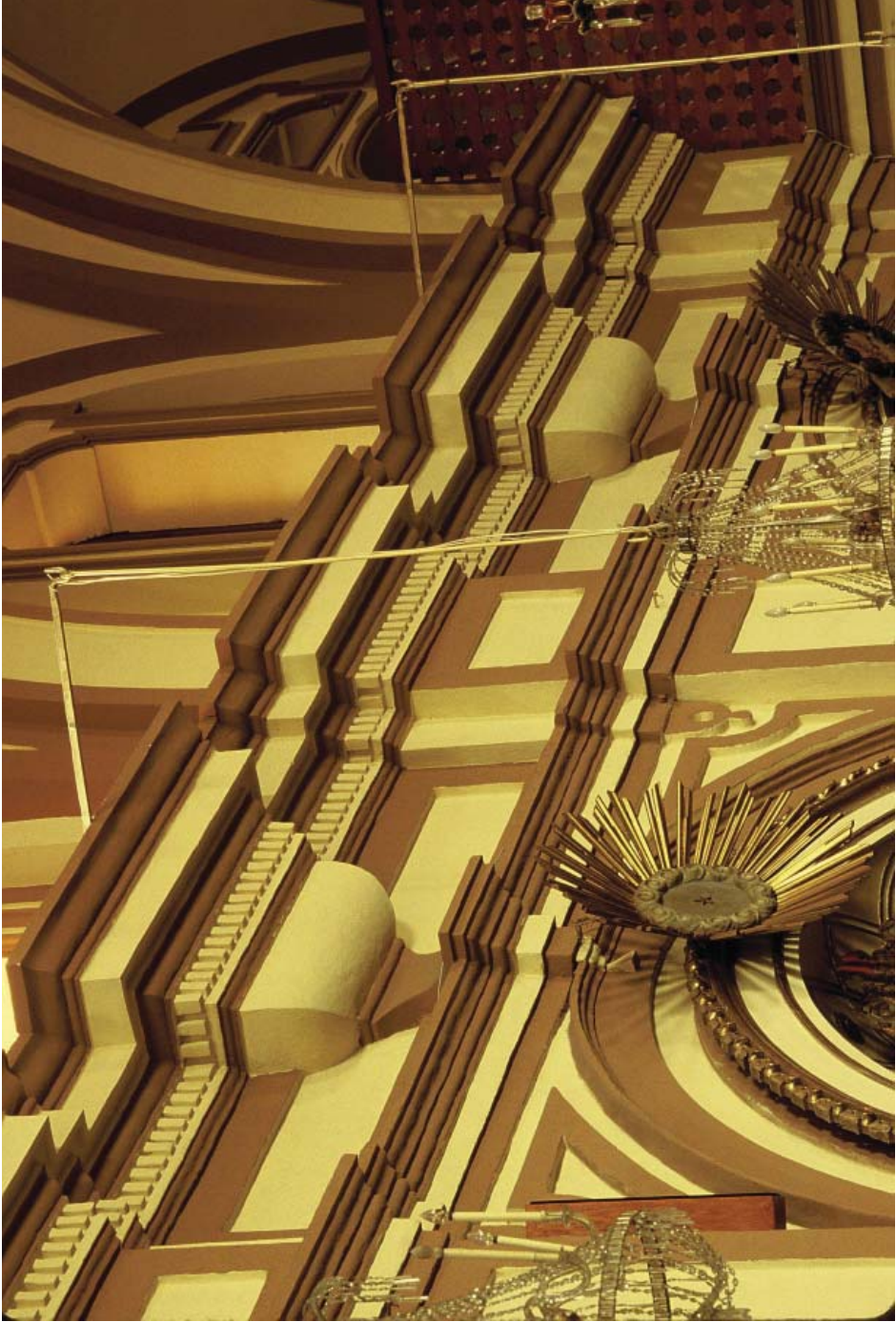
MÉNSULAS EN LAS CORNISAS

Son las ménsulas unos elementos arquitectónicos de uso múltiple, tanto estructural como ornamental. Están conformadas por algunas molduras superpuestas que sobresalen del plano vertical al que se anteponen. Si observamos las variadas ménsulas diseñadas en la arquitectura virreinal limeña, constataremos que, desde su inicial utilización para sustentar algo, han derivado hacia un empleo puramente ornamental sin utilidad aparente.

Cuando comenzaron a sustituirse, en los retablos, los lienzos de pintura y las tablas talladas por hornacinas para imágenes de bulto, se aplicaron ménsulas en la base del nicho para soportar floreros. Desde los retablos pasó este elemento a las portadas-retablos, la primera de las cuales fue la llamada del Perdón, en la Catedral de Lima, labrada en el primer tercio del siglo XVII.

Por general, los arcos descansan sobre pilastras adosadas a los muros; pero, en algunos casos, al no haberse levantado pilastras, se suplieron estas por pequeñas ménsulas con la misma función de soportar los arcos, tal como se observa en la nave gótica de la iglesia norteña de Guadalupe. Eran mensulillas antepuestas a paramentos lisos y sin ninguna notoriedad, por el estilo de las que se usan en las construcciones cirtercienses.

Sobre los muros y pilastras, a manera de base de los arcos y las bóvedas, tendieron horizontalmente el entablamento o cornisa circundando en lo alto el perímetro de la nave. El entablamento era recto, aunque se quebraba en saliente sobre las pilastras. Cuando se trataba de soportar las medias naranjas, el entablamento formaba una circunferencia perfecta sin interrupciones o quiebros. Es importante notar que la Iglesia de San Francisco, terminada antes del terremoto de 1687, constituye el más puro ejemplo de esta regularidad de líneas en los entablamentos y la cornisas circulares. Al menos, en cuanto al uso de las ménsulas sobre los entablamentos, San Francisco no ejerció influjo alguno en el desarrollo del barroco limeño, pues carece de ménsulas.



Santa Rosa de las Monjas. Cornisa

En las restauraciones emprendidas después del terremoto de 1687, comenzaron a prodigarse grandes ménsulas superpuestas a los entablamentos y a las cornisas de las medias naranjas. No se trataba de alguna novedad estructural, porque la misma función desempeñaban los entablamentos antes de 1687 cuando carecían de ménsulas, y en alguna otra iglesia remodelada a mediados del siglo XVIII, como la de San Pedro, no se dio cabida a las ménsulas sobre las cornisas o anillos.

Acusan algunos historiógrafos al barroco virreinal de no haber introducido innovaciones críticas en cuanto al volumen de los edificios. Pero no hay que buscar innovaciones volumétricas solo en la ondulación de los muros, sino también en otras manifestaciones más conformes con la seguridad antisísmica; y entre ellas figuran las ménsulas, que añaden variedad y volumen a elementos arquitectónicos, los cuales parecerían rectos y planos sin ellas.

Según mis informaciones, aparecieron las ménsulas de que tratamos en las iglesias de la Merced y San Agustín, renovadas a principios del siglo XVIII. Se incorporaron sobre los tramos rectos del entablamento, entre las pilastras, como si estuvieran soportando las ventanas de los lunetos; y, además, sobre el anillo de la media naranja, aunque no todas las ménsulas tengan aquí algo que soportar.

Las nuevas iglesias monacales del primer tercio del siglo XVIII incorporaron, desde su inauguración, las ménsulas sobre las cornisas, tal como se observa en el Patrocinio, Santa Rosa de las Monjas y las Trinitarias. El anillo de la media naranja, en esta última iglesia, semeja el más bello molde de rueda dentada en todo el barroco limeño.

Este bello aportar volumen a las cornisas mediante las ménsulas se propagó a otras iglesias que inicialmente tuvieron traza y cubierta gótico-isabelinas, pero que se reconstruyeron con bóvedas barrocas: así, en Santa Catalina, Copacabana, el Prado y la sacristía de San Agustín, aparecen las ménsulas en la base de los arcos fajones, ya que allí no existieron pilastras; y en San Carlos, Santo Tomás, el Carmen, Cocharcas y los Huérfanos, confieren notoriedad a las ventanas de los lunetos. No faltan iglesias en las que unas graciosas balaustradas sobre las ménsulas transforman las ventanas superiores en balcones por los que esperamos ver aparecer alguna tapada de las de Pancho Fierro.

El contraste entre las cornisas rectas del siglo xvii y las cornisas con movimiento volumétrico del siglo xviii resalta en los dos claustros de la Merced, separados por la gran escalera conventual: el de los doctores carece de ménsulas, por lo que los elementos horizontales discurren en él monótonamente rectilíneos; mientras que en el claustro principal han prodigado las ménsulas en las enjutas de las arquerías bajas y altas, para que las cornisas se quiebren en saliente al ritmo de los pilares y las columnas.

MODILLONES DE VOLUTAS

Ornamentó el alarife Joseph de la Sida las ventanas del cuerpo de la torre de San Agustín con graciosos recuadros de molduras, formando un conjunto decorativo renacentista, coronado con frontón triangular. En la parte alta, a los lados del recuadro, aparecen sendos modillones estrechos y alargados. Anteriormente había tallado Pedro de Noguera otros modillones similares en los recuadros de los asientos de la sillería coral catedralicia. Se trataba de adornos secundarios dentro de un conjunto que, sin su presencia, tenía unidad decorativa. Pero con el desarrollo de la arquitectura barroca aparecieron gruesos modillones en forma de volutas enrolladas, que ocuparon lugares notorios y desempeñaron funciones ornamentales independientes. Esto aconteció en Lima, a partir del tercer tercio del siglo XVII.

Uno de los primeros lugares donde encontramos la presencia de grandes modillones, según la utilización barroca, diferente de la renacentista, es en la portada lateral de la Iglesia de San Francisco, que labró y firmó Manuel de Escobar en 1673: están allí colocados a modo de capiteles en las pilastras del segundo cuerpo. Especialmente, a partir de la inauguración de esa portada franciscana, los modillones de volutas se asociaron a las pilastras de las portadas para ocupar la posición del capitel, de tal modo que todas las portadas limeñas del siglo XVIII, anteriores y posteriores a 1746, muestran modillones de volutas en esta posición en las pilastras del segundo cuerpo, exceptuando la portadita algo desfigurada de Jesús María y la de las Nazarenas, de traza tan insulsa. Incluso las portadas tardías de la portería de San Pedro, San Carlos y los Huérfanos, cuyos primeros cuerpos denotan acentos neoclásicos, ostentan modillones en las pilastras de sus segundos cuerpos más barrocos.

En un momento ulterior, y como consecuencia de una cierta redundancia barroca, algunas portadas incorporaron simultáneamente los modillones en la parte inferior de las pilastras, pero en posición invertida a la de los superiores. Son bellos ejemplos de este doble empleo de los modillones la portada de la Concepción, las dos posteriores de la Catedral y la de las Trinitarias, entre otras.

Puesto que las pilastras fueron incorporadas flaqueando los lados en los pequeños cuerpos de campanas de las torres limeñas durante el siglo XVIII, también allí encontraron acogida los grandes modillones. Destacan por su belleza los de los campanarios gemelos de Nuestra Señora de Cocharcas; su homólogo, el de la Concepción, y los de Nuestra Señora de Copacabana. Asimismo, su uso se extendió por las iglesias del sur de Lima hasta Chíncha (San José y El Carmen), la Compañía de Pisco y los templos jesuíticos de las haciendas de Nazca. Se contraponen notoriamente a estos campanarios las torres limeñas del siglo XVII, cuyas pilastras carecen de modillones, como se observa en la Merced, San Francisco y San Pedro.

Lograron los modillones, desde la fecha muy temprana de su irrupción en el barroco limeño, librarse de la vinculación con las pilastras. Los claustros limeños acogieron profusamente los modillones con tanta o más graciosa deleitación que las portadas y campanarios, pero sin vincularlos con las pilastras. Les asignaron diversas posiciones, todas ellas de resaltante ostentación. Los claustros principales de San Agustín y de San Francisco admitieron modillones bajo el entablamento del segundo cuerpo, en el espacio superior a los vanos pequeños, a manera de correspondencia simétrica con los pilares del cuerpo primero. La arquería superior del bellissimo patio civil de Torre Tagle contiene modillones en posición similar a la de esos claustros conventuales.

Otros claustros distribuyeron los modillones como soportes del entablamento en cada enjuta de las arquerías: así los incorporó fray Diego Maroto al claustro redondo del Colegio de Santo Tomás; y aparecen también en la arquería trilobulada del claustro de San Agustín, dedicado actualmente a galerías comerciales. Tenía también modillones en las enjutas de su arquería trilobulada el claustro franciscano de San Francisco Solano; pero en la restauración reciente han desfigurado los voluminosos modillones de forma lamentable; a consecuencia de ello, el entablamento superior, que inicialmente se quebraba en saliente sobre los modillones como en el claustro agustiniano, luce ahora completamente recto, violando todas las normas del barroco limeño. En cambio, el reconstructor del claustro principal de la Merced prefirió adornarlo con ménsulas en lugar de modillones.

Los modillones quedaron de tal forma asociados a la ornamentación barroca limeña que reaparecen en otros lugares sin conexión alguna con sus usos iniciales. En la sala capitular de Santo Domingo, obra del siglo XVIII, encontraron acomodo todos los ornamentos dispersos por otros monumentos, y se hacen notar con expresiones rotundas. En la base de los arcos fajones de la bóveda, allí donde comúnmente se colocaban ménsulas superpuestas a los entablamentos, aparecen modillones de un volumen inusual.

Parece ser que los modillones aportaban una ornamentación menos severa y litúrgica que otros adornos barrocos; pues por extraño que sea, no encontramos modillones en el interior de los templos ni siquiera en los menos clasicistas de los Huérfanos o las Nazarenas. Hay la excepción de la capilla dominicana de San Martín, donde aparecen, en el sotaroco, como base de los arcos carpaneles. En cambio, aparecen abundantemente, ocupando diversas posiciones en otros ambientes no tan formales, como la gran escalera del Convento de la Merced, que los prodiga hasta como base de los arcos en los ventanales superiores; o los claustros de San Agustín y la Merced, que también lo usan como soportes de los arcos arbotantes, tendidos sobre los pasadizos.

En la reconstrucción del Colegio de Santo Tomás, efectuada después del terremoto de 1746, emplearon también los modillones con la libertad de los recintos no estrictamente litúrgicos. No solo aparecen en la sala ovalada de la portería, tan recubierta de adornos como la escalera de la Merced; sino también en los dos ambientes circulares que comunican la iglesia con el claustro redondo: son los de estos lugares unos modillones grandes, toscos y reduplicados unos sobre otros.

VENERAS EN LOS DINTELES

Llamaron poderosamente la atención de don Ricardo Palma las numerosas veneras u ornamentaciones de grandes conchas de molusco, situadas en el intradós o cara inferior del dintel de las puertas y ventanas en el Convento de San Agustín; hasta el punto de que dejó fe de ellas en la tradición «Cosas tiene el rey cristiano que parecen de pagano». Vincula Palma estos ornamentos con el recuerdo del marqués de Casa-Concha, pródigo benefactor de los agustinos, que rehusando por modestia que se colocase en la sacristía su retrato, ordenó, en cambio, «que el arquitecto labre sobre el pórtico una concavidad en forma de concha marina», como recuerdo de su nombre. En verdad, el adorno de la veneras se prodigó tan abundantemente en el Convento e Iglesia de San Agustín, que casi no queda en el edificio dintel de muro ancho sin su correspondiente venera; de lo cual son muestras las de las dos portadas de la iglesia, las del laboratorio, las de la sacristía, las de la antesacristía y la de la sala capitular.

Es mérito innegable de Palma haber puesto de manifiesto poéticamente uno de los ornamentos más característicos y generalizados del barroco limeño. Presenta Palma, en versión de tradición, los ornamentos que los alarifes modelaron como gracioso adorno al menos desde principios del siglo XVII.

El alarife Francisco Gómez de Guzmán se concertó el 19 de octubre de 1627, para labrar en el Hospital de Santa Ana, entre otra obras, una portada «con su arco escarzano o venera por la parte de adentro». Años más tarde, el alarife Mateo de Olivera, por concierto de 26 de agosto de 1663, hizo, en el salón general de la Recoleta mercedaria de Belén, una «portada de albañilería de cal y ladrillo [...] y encima su venera curiosa». El monasterio de la Limpia Concepción pagó en 1695 al oficial de albañilería Diego Pérez de Guzmán «que está haciendo las dos conchas de la iglesia 25 pesos por diez y medio que trabajó a 24 reales cada día»: una de estas veneras perdura todavía detrás de la hermosa portada como resto del naufragio de tan desdichada iglesia.



La Merced. Venera de la portada principal

Son tantas las veneras modeladas en la Ciudad de los Reyes que, cual peregrino del barroco, podríamos recorrer en Lima otro camino jacobeo esmaltado por grandes conchas similares a las que portaban los peregrinos de Santiago. Dejamos al margen del recorrido las veneras innumerables que ornamentan los nichos, frontones y frontoncillos de los retablos y portadas; para hacer estación únicamente ante las de los dinteles; aunque algunas como las del antecoro del Monasterio de Santa Catalina y las de la antigua sacristía de las Descalzas quedan ocultas dentro de la clausura conventual.

No tienen solo uso eclesiástico las veneras de los dinteles, ya que el Palacio de Torre Tagle, el más representativo de la arquitectura civil, incorpora una en el dintel de la puerta de la calle y otra, más cortesana y perricholesca, sobre la puerta de acceso a la escalera.

Algunas veneras adornan el dintel externo de las portadas como invitando a los fieles que pasan bajo ellas a la interioridad mística.

Son visibles desde la calle las veneras de la portada principal de la Merced y las del siglo XVIII, con bordes trilobulados en la portada mercedaria de Guitarreros, en la de Santa Rosa de las Monjas, y en la capilla de la Asunción, en la clausura del Carmen.

Pero el mayor número de veneras gigantes ocultan pudorosamente su bello diseño en el interior de los templos: es menester traspasar la puerta con la mirada alta para sentir la emoción de quedar cobijado bajo el regazo ondulado de la gran venera.

Sin orden riguroso en el camino, antes bien, dejando que cada cual determine su propio recorrido, señalamos ahora las veneras a visitar: las encontramos en la sacristía de San Francisco, en las iglesias de San Francisco, Jesús María, las Descalzas (además de las de sacristía), la Concepción, San Carlos, los Huérfanos, Nuestra Señora del Prado, Santa Ana, San Francisco de Paula nuevo, las Nazarenas, las Trinitarias, y la capilla de San Martín en el Convento de Santo Domingo, además de las agustinianas recordadas por Palma.

Al final de la peregrinación por las iglesias limeñas, hacemos pascana en la sala capitular de Santo Domingo, ese recinto bizarro con recios modillones y almohadillado de planchas y bandas ondulantes. Cuando, desde el asiento de su cátedra, dirigimos en torno la mirada, reaparecen obsesivamente las grandes veneras sobre todas las puertas y ventanas, aprisionándonos con el recuerdo persistente de cuantas veneras hemos visitado en Lima.

Quizá busquemos sosiego en la solitaria y abandonada iglesia del antiguo Hospital de San Andrés. Su bella media naranja de madera tiende sobre nosotros un manto de silencio arropado en las cerchas de escamas imbricadas que la circundan. Pero una vez más, al contemplar las pechinas que sostienen el anillo, volvemos a descubrir allí, superpuestas, cuatro grandes veneras talladas en madera.

Si al final de la peregrinación jacobea de las veneras por Lima, indicamos a don Ricardo Palma que su tradición nos parece restringida muy parcamente a un solo lugar; nos replicará socarronamente el patriarca de las letras peruanas, mirándonos por encima de sus quevedos, que aquel devoto marqués de Casa-Concha dictó una lección de buen gusto arquitectónico que han aprendido muy bien y repetido durante siglos los alarifes limeños.

ALMOHADILLADOS DE PLANCHAS

A través de la etapas por las que evolucionó la arquitectura virreinal limeña, aparecieron nuevas formas en la organización de la plantas, en el diseño de las portadas y retablos, en la conformación de las cubiertas, en los modelos de las fachadas y la torres, etc.; pero al mismo tiempo encontramos la pervivencia o continuidad de ciertos elementos arquitectónicos, como si por encima de los cambios estructurales perduraran invariables los mismos componentes ornamentales. No es que los alarifes limeños adolecieran de falta de creatividad para asumir nuevas expresiones decorativas, sino que reinterpretaron los mismos elementos desde cada nueva situación estilística. Así aconteció con los arcos trilobulados y también con el almohadillado de planchas.

Consiste este almohadillado en suponer, a paneles lisos de muros o a elementos arquitectónicos, unas planchas de poco grosor y cara externa plana con perímetros rectangulares o cuadrados que recubren por completo el paño de paramento; como si este adquiriera una segunda superficie ornamental de planchas discontinuas y separadas entre sí.

Tuvo origen el almohadillado de planchas en los modelos renacentistas europeos que los albañiles pudieron conocer bien, fuera por su experiencia profesional antes de arribar al Perú o bien en los tratados clásicos de arquitectura. Entre las escasas muestras renacentistas que perduran en Lima, destacan los muros del cuerpo bajo de las torres de la Iglesia de San Agustín, recubiertos con almohadillados de planchas de diversos tamaños en los grandes espacios, y también en los elementos arquitectónicos como roscas de los arcos, entablamentos y pilastras. Desde esta edificación pasó el mismo tipo de almohadillado al cuerpo bajo de la torre de Santo Domingo, edificado por Antonio Mayordomo, al promediar el siglo XVII, cuando germinaba con fuerza el barroquismo en Lima. También los cubos de torre, en la Merced, acogieron en sus pilastras el almohadillado; y por los años finales de la arquitectura virreinal limeña, hacia 1777, los campanarios de Nuestra Señora de Cocharcas reiteraron la misma ornamentación de planchas. De este modo, insensiblemente, el almohadillado se acomodó al naciente barroco de la arquitectura limeña y perduró hasta el final.

El almohadillado de planchas fue asumido muy pronto por los alarifes virreinales, expertos en las técnicas mudéjares de construir con cal y ladrillo. Ellos fueron los que, con naturalidad artesanal, realizaron la evolución desde los sillares de piedra almohadillados con las aristas recortadas a bisel o redondeadas, clásicamente renacentistas, a esas otras planchas de arista duras con las esquinas en ángulo rectos recortados a escuadra. Es fácil observar que, mientras en las torres de San Francisco las planchas están biseladas al modo renacentista europeo, en la cercana portería del Convento, las planchas que recubren por completo el cuerpo bajo aparecen cortadas a plomo, verticalmente, de acuerdo a la más estricta albañilería mudéjar: no es incidental la asociación de estas planchas con el esgrafiado del entablamento en la misma portería franciscana.

Aun cuando el renacimiento no perduró en Lima más allá del primer tercio del siglo xvii, continuaron usando los alarifes limeños el almohadillado durante todo el siglo xvii y la época del gran barroco, en el siglo xviii; pero no ya para decorar grandes superficies abiertas, sino elementos arquitectónicos limitados. Encontramos el almohadillado de planchas como recubrimiento de los pilares de algunos claustros, en los conventos de San Agustín, la Merced, Santo Domingo y San Francisco, algunos del siglo xvii y otros del siglo xviii; pero notamos con curiosidad que estos claustros de pilares almohadillados son en cada convento los secundarios reservados para ambientar las celdas de los frailes.

Las portadas limeñas acogieron el almohadillado de planchas con mayor o menor profusión; la más notable de todas ellas, en lo que atañe a esta técnica ornamental, es la de la Casa de Pilatos, recubierta enteramente con planchas, sin reservar otros espacios libres de ellas que los tímpanos de sus dos frontones. La exuberante portada de la sacristía de San Francisco apenas pudo reservar, para las planchas cuadradas, la rosca de arco con su intradós y los paneles de la jambas. En la portada lateral de la iglesia de San Francisco y en la principal de las Trinitarias, las planchas rectangulares se han refugiado en el friso de los cubos de entablamento, sobre las columnas. Son las portadas posteriores de la Catedral, denominadas de San Cristóbal y de Santa Apolonia, las que hacen el juego más armonioso con las planchas: en el primer cuerpo,

ocupan ellas el espacio entre los pares de columnas; y en el segundo cuerpo, además de las entrecalles, recubren los frentes de las seis pilastras.

El marco externo que circunda el vano de algunas puertas conventuales está conformado a manera de un gran recuadro de planchas almohadilladas. Algunas puertas no son accesibles al público, como las que comunican el antecoro con el claustro en la clausura del Monasterio de Santa Catalina. Son más conocidas las puertas de las dependencias circundantes al claustro principal del Convento de Santo Domingo y la de entrada a la sacristía de San Pedro desde la antesacristía. Uno de los conjuntos más armoniosos de puertas almohadilladas con planchas es sin duda el del segundo claustro del antiguo colegio agustiniano de San Ildefonso, actual Escuela Nacional de Bellas Artes: esas puertas conventuales contrastan con la sobriedad de las arquerías levantadas por el alarife Joseph de la Sida. Permanecen aún en pie, en este Colegio de San Ildefonso, los cubos de los campanarios a los pies de su antigua iglesia, adornados con almohadillado de planchas que recuerda al de la torre del convento grande de San Agustín.

La sala capitular del Convento de Santo Domingo fue reacondicionada juntamente con todo el sector comprendido entre los dos primeros claustros, la antesacristía y la escalera, durante el siglo XVIII, como se constata al confrontar el plano conventual de Meléndez con las edificaciones ahora existentes allí. Pues bien, en el interior de la sala capitular dominicana, todos los vanos de puertas, ventanas y hornacinas quedan enmarcados por recuadros de almohadillado de planchas y bandas alternas, formando uno de los conjuntos más bizarros de la arquitectura virreinal limeña.

El uso abundante de grandes planchas reaparece en el interior de las iglesias conventuales de San Francisco y de la Merced, donde recubren, en armonía con esgrafiados mudéjares, las superficies libres en los pilares y roscas de los arcos.

Si bien no inventaron los alarifes limeños la ornamentación con almohadillado de planchas, es justo reconocerles el mérito corporativo de haber empleado este sistema en las más variadas utilizaciones, durante los siglos XVII y XVIII, además de la etapa renacentista.

CAPÍTULO IV
LAS GRANDES IGLESIAS CONVENTUALES

LA PLANTA PRIMITIVA DE SAN PEDRO

El estudio de los planos de los conventos virreinales nos permite conocer ese urbanismo de pequeña escala, pero de enorme complejidad, conformado por unidades de autosuficiencia con todos los servicios básicos necesarios para atender a grandes conjuntos de individuos, cada uno de los cuales requería una celda de vivienda personal. Núcleo básico del urbanismo conventual era la iglesia; pero, en el caso de los jesuitas, se añadía ese otro núcleo inexistente en los conventos de órdenes religiosas que era el colegio de seglares. En la obra *Arquitectura andina*, editada en La Paz, en 1985, los arquitectos Teresa Gisbert y José de Mesa publican y estudian el plano del Colegio de San Pablo, hoy San Pedro, conservado en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París. Los analistas lo fechan entre 1605 y 1624. Reproduce este plano la disposición del conjunto de edificios organizados alrededor de la segunda iglesia jesuítica, inaugurada en 1574; y anterior a la tercera iglesia, construida entre 1624 y 1636. La confrontación de este plano jesuítico de París con el dominicano de Meléndez hace patente la existencia de dos modelos diferentes de organización religiosa y de urbanismo conventual. No es necesario, pues, ponderar la importancia del plano dado a conocer por Gisbert-Mesa.

He expresado reiteradamente mi discrepancia con la tesis de Wethey, seguida por lo historiadores de la arquitectura virreinal, según la cual los jesuitas habrían introducido en el Perú, con la fábrica de su tercera iglesia, la planta basilical de tres naves abiertas con crucero. Vengo demostrando documentalmente que ese tipo de planta estaba en ejecución al menos desde una década antes de 1624, en las remodelaciones de San Francisco y de la Merced; y que se hubiera completado de todos modos, aunque los jesuitas no iniciaran su tercera iglesia, o aunque hubieran construido otra, de planta distinta a la basilical.

El plano tomado de París muestra un ejemplar auténtico de lo que denominamos planta gótico-isabelina, que en este caso solo tiene una nave, no las tres de la otras grandes iglesias conventuales limeñas. Estaba situada la segunda iglesia jesuítica en dirección transversal a la tercera iglesia actual, a lo largo del jirón

Azángaro, precedida a los pies de un espacio abierto en la esquina de la cuadra a manera de cementerio; y contaba con dos portadas exteriores: una situada en el muro de los pies; y la otra, en el muro lateral de la calle. Se distribuía esta iglesia estrecha y alargada en los dos clásicos ambientes consecutivos: la capilla mayor de cabecera ochavada y la gran nave, separados por el gran arco toral sobre pilares salientes. Todavía encontramos iglesias rurales en Cuzco y Puno con una planta similar. Contaba además con dos capillas-hornacinas incorporadas en los muros laterales de la nave, junto al arco toral; y con otras dos, en la capilla mayor, una de las cuales tenía planta cuadrada a manera de habitación adjunta. Las tres capillas-hornacinas de los muros eran similares a las que todavía contemplamos en las iglesias limeñas de la Santísima Trinidad y Nuestra Señora de Copacabana. Estaba cubierta la iglesia con alfarje de madera a cinco paños, de bella hechura mudéjar.

El tipo de gran iglesia gótico-isabelina comenzó a hacer crisis en Lima, a principios del siglo XVII, independientemente de que contara con una sola nave, o con tres naves: una abierta y la otras dos de capillas-hornacinas cerradas. Esta crisis no afectó en nada a las pequeñas iglesias gótico-isabelinas de monasterios o de parroquias. En realidad, la crisis del modelo llegó a San Francisco, la Merced y Santo Domingo algunos años antes que a la segunda iglesia jesuítica; pero el modo de resolver el problemas debió ser necesariamente distinto en unos y en otro caso, de acuerdo al número de naves con que contara la planta.

Los franciscanos, mercedarios y dominicos, seguidos, a finales del siglo XVII, por los agustinos, siguieron idéntico proceso de remodelación para sus antiguas iglesias de tres naves, aprovechando el perímetro externo en el cuerpo de la iglesia, consistente en abrir la comunicación entre las capillas-hornacinas laterales cerradas y en ampliar la planta mediante la construcción del crucero y de la nueva capilla mayor en la cabecera. Pero la iglesia jesuítica, de una sola nave larga y estrecha, no admitía la misma remodelación que las iglesias gótico-isabelinas de tres naves. No les quedó más remedio a los jesuitas que construir otra iglesia integralmente nueva, diferente de la antigua desde la planta en solar.



Iglesia de San Pedro. Retablo

No necesitaron derruir previamente, como se supone a veces, la segunda iglesia para construir la tercera de planta basilical; pues esta se levantó en los terrenos que en el plano de París ocupaban el «claustro de estudios», el «patio de la enfermería y de los achacosos» y algunos pabellones individuales de celda, situados todos ellos en el lado de la calle, en escuadra con la iglesia antigua. En esta oportunidad, se amplió el antiguo cementerio de la esquina y se abrió la plazuela al otro lado de la calle, para lo cual compraron los solares fronteros. Esta plazuela de los jesuitas y la de la Merced fueron las primeras que rompieron la rígida trama urbana de la Ciudad de los Reyes, y así figuran en los primeros planos del siglo XVII.

Mientras que la remodelación de las grandes iglesias conventuales apenas afectó al pequeño sector del convento, colindante con la capilla mayor y la sacristía, la reconstrucción de la tercera iglesia de San Pedro, a partir de 1624, afectó a amplios e importantes sectores urbanizados de la cuadra jesuítica. Por lo pronto, parece ser que en el espacio del antiguo *teatro* y de la *capilla de N.S.P.* colocaron posteriormente la capilla de Nuestra Señora de la O; y entre ella y la tercera iglesia se edificó la posterior capilla de la Penitenciaría. El amplio vestíbulo rectangular, situado todavía entre la capilla de la penitenciaría y la portería llamada del Colegio, que no guarda conexión estructural con ninguno de estos ambientes contiguos, posiblemente sea un sector de la antigua capilla que el plano sitúa al costado de la segunda iglesia de 1574.

Entre las reformas más importantes que tuvieron que emprender los jesuitas en la traza urbanista de su comunidad, a consecuencia de la construcción de la tercera iglesia de 1624, hay que señalar la edificación del nuevo Colegio, con todas sus dependencias en otro sector del antiguo plano. Suponemos que las nuevas aulas de clase quedarían habilitadas con urgencia para no interrumpir las actividades del Colegio. Pero tardaron todavía algunos años en dotarlo de un amplio claustro que sustituyera al ocupado por la tercera iglesia. Por concierto notarial del día 29 de abril de 1662, se concertaron los jesuitas con el alarife Domingo Alonso para encargarle la construcción del claustro de los estudios de gramática en el Colegio de San Pedro. Resulta curioso cómo, a pesar de la agresiva rivalidad entre jesuitas y dominicos, las obras de esos estudios habían de quedar «a satisfacción de Fray Diego Maroto», Maestro Mayor de

Fábricas que era religiosos lego de la Orden de Predicadores de Santo Domingo: no sabemos si San Martín de Porres hizo entonces otro milagro como el del ratón y el gato. El alarife Domingo Alonso murió sin que se hiciera la liquidación final del costo de las obras del Colegio; por tal motivo, según carta notarial del día 29 de marzo de 1670, tasaron esos trabajos, «según su leal saber y entender», los alarifes fray Diego Maroto, Francisco Cano Melgarejo y Manuel de Escobar, tres figuras destacadas de la arquitectura virreinal limeña del siglo xvii.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN

Están realizando los agustinos la reconstrucción de su grandiosa Iglesia de San Agustín, la tercera de las que se han llevado a cabo desde que, en 1639, la describía con admiración el cronista Calancha. Los agustinos, en el Perú, han sido promotores de obras magnánimas. Acaso por la grandiosidad de su iglesia limeña, ella ha sufrido, más que ninguna otra, la sucesiva destrucción por los terremotos y por los hombres. Con todo, el último terremoto que la afectó resultó benéfico, porque posibilitó su actual reconstrucción en el mismo estilo que tenía a principios del siglo XVIII.

Hasta 1678, la Iglesia de San Agustín, junto con la de Santo Domingo, eran las únicas, entre las grandes iglesias limeñas, que conservaban todavía la planta gótico-isabelina de una gran nave central alargada y dos naves laterales de capillas cerradas. Las cubiertas agustinianas correspondían al hispanismo gótico-mudéjar de su planta. El cronista Calancha decía de ellas: «[la nave] principal y la capilla mayor es cubierta de lazos de madera, obra sexavada, entreverados con hermosura grandes paños dorados por pinjantes, puestos a racimos de oro y azul [...] las dos naves colaterales son de ricas bóvedas de lacería hermosas»). Ocupaba el presbiterio ochavado el famoso retablo renacentista, obra del agustino Bejarano.

A pesar de tan lujosa ornamentación, la iglesia resultaba obsoleta a mediados del siglo XVII, por carecer de crucero y por la incomunicación de las naves laterales, clausuradas por capillas de uso privado. El terremoto de 1678 permitió superar aquellas limitaciones. Aprovechando este contraste, se realizó la anhelada remodelación de la planta de la iglesia; y se introdujeron entonces dos modificaciones fundamentales, cada una de las cuales se ejecutó en un periodo distinto de trabajo, con un intermedio de paralización de las obras durante unos diez años. Por no haber distinguido estas dos etapas, Wethey se enreda en incoherencias e inexactitudes de interpretación.

Durante el primer periodo, inmediatamente posterior a 1678, demolieron la cabecera de la iglesia para iniciar la construcción del amplio crucero, con sus cuatro formidables pilares para los arcos torales de la media naranja, y el presbiterio, sobre una cripta. Realizó tales obras el alarife Manuel de Escobar. Exagera evidentemente

el cronista Juan Teodoro Vázquez al atribuir al Provincial P. Izar Mendoza «haber derribado el templo viejo de nuestro Convento Grande de Lima con ánimo de fabricarlo todo a lo moderno». En realidad, solo fue necesario derribar el presbiterio estrecho; mientras que perduran hasta hoy los muros y los pilares del cuerpo de la iglesia, anteriores a 1678.

El siguiente terremoto de 1687 dañó el convento y las cubiertas de la iglesia. Las obras continuaron paralizadas hasta 1693, pues el 3 de abril de aquel año, Fernando Ortiz de Sotomayor donaba 2 047 pesos, lamentando que «después del temblor del año ochenta y siete no se ha podido conseguir el principio de la obra [en la iglesia]». Durante el segundo periodo de obras, se perforaron los muros entre las capillas laterales y se abrió la comunicación libre entre ellas, la nave central y el crucero: de resultas de lo cual, se completó la planta basilical, «haciendo en ella tres naves que de antes no tenía». Hay que entender esto, de tres naves abiertas, pues anteriormente las tenía cerradas por capillas. En efecto, el concierto notarial de 1700 entre el convento y el Patronato de las Reliquias describe así la modificación de la iglesia:

poniéndola al modelo y forma que lo habían hecho las Religiones de Santo Domingo, San Francisco y La Merced y con efecto se han hecho tres naves en dicha iglesia de San Agustín comunicando dicha capilla de las Reliquias y del Santo Cristo de Burgos con dicho altar y capilla mayor haciendo tránsito y dando paso por ellas al dicho altar mayor.

En esta primera reconstrucción, además de la planta, cambiaron las cubiertas, pues se introdujeron las bóvedas de medio cañón y las medias naranjas. La segunda reconstrucción, ejecutada al principio del presente siglo, pasará a la historia como la deformación más inmisericorde del barroco limeño en esta iglesia.

Asistimos a la tercera reconstrucción, cuyo ejecutante se ha propuesto devolver a la Iglesia de San Agustín su aspecto barroco de principios del siglo XVIII. Resulta loable que lo está consiguiendo en gran parte. Se han redescubierto los pilares con doble pilastras rehundidas. Reaparecen las grandes ménsulas en la base de los arcos fajones, similares a las que aún quedan sobre los muros del presbiterio;

y la nave central ha recobrado la bóveda de medio cañón con lunetas. En la portada, se ha reinstalado el peruanísimo ventanal ovalado. Pero echamos de menos un ornamento tan importante como las ménsulas sobre la cornisa, en la base de las lunetas. Existían ciertamente estas ménsulas, pues las describe el cronista agustino Juan Teodoro Vázquez con estas palabras: «En cada luneta tiene su ventana con hermosísimas tribuna con basa y pasamano, pilarotes y balaustres de cocobola, que así dispuestas descansan sobre sus repisas». Puestos a hacer las cosas, hubiera sido preferible hacerlas integralmente bien; además de que el costo de estas ménsulas no resultaría muy elevado. Pienso que acaso todavía estemos a tiempo para colocar las ménsulas sobre la gran cornisa, al modo de la aledaña sacristía de la misma iglesia de San Agustín y numerosas iglesias limeñas, entre ellas su contemporánea de la Merced, de principios del siglo XVIII.

El preparatorio de San Agustín

*En recuerdo del Padre Víctor Díaz de
Tuesta, con quien compartí muchas
informaciones sobre el Convento de
San Agustín de Lima.*

El cronista agustino Juan Teodoro Vázquez narra la secuencia de los trabajos ejecutados durante los gobiernos de los provinciales de la Orden, para transformar la planta y levantar la nueva Iglesia de San Agustín, durante el último cuarto del siglo XVII. Fueron causa de esa remodelación, por la que se transformó la arcaica planta gótico-isabelina en planta basilical de tres naves abiertas, los daños ocasionados en los alfarjes mudéjares por el terremoto de 1678, no el de 1687, como a veces se supone. El Provincial fray Martín de Ixar y Mendoza (1681-1685) hizo derribar el

sector de cabecera en el que se habían de construir el crucero y la nueva capilla mayor con sus laterales. Además de haber levantado los cuatro grandes pilares, todavía hoy existentes, para sostener la media naranja del crucero, atribuye el cronista Vázquez al mismo Provincial la erección del «preparatorio» o bóveda subterránea debajo del presbiterio de la nueva, con entrada por la sacristía.

Es este ambiente uno de los más originales de toda la arquitectura virreinal, tanto por su finalidad, como por la planta y las elevaciones que lo cierran. Se excavaron, durante todo el siglo XVII, numerosas bóvedas sepulcrales debajo del pavimento de las iglesias. Pero esta bóveda subterránea agustiniana que a semejanza de la cripta principal de la Catedral ocupa el subsuelo de la capilla mayor y hace elevar su piso sobre el de la nave central, no sirve para enterramiento de difuntos, sino para la devoción de los frailes vivos. Solían los sacerdotes agustinos recogerse en tal lugar antes de la misa, para prepararse devotamente a celebrarla; de ello deriva el nombre de «preparatorio» asignado al sitio.

En consecuencia, no se trataba de un lugar cerrado y ocasionalmente utilizado, sino abierto constantemente para la oración diaria de los celebrantes. Esto explica que la decoración arquitectónica del preparatorio supere con mucho a la rústica de las bóvedas sepulcrales, y corresponda a la de los más nobles lugares de devoción. Constituye, pues, el preparatorio una verdadera capilla subterránea, acaso la única en toda la arquitectura virreinal del Perú.

Tiene el preparatorio planta de cruz griega muy claramente marcada, con los brazos del palo y el travesaño de igual longitud y cruzados en sus puntos medios. Encontramos otra planta de cruz griega en el camarín de la Virgen de La Merced, casi un siglo posterior al preparatorio de San Agustín; pero, en la sala mercedaria, se han ochavado las esquinas interiores del centro del crucero de tal modo que, al ensancharse el espacio central y ampliarse el diámetro de la media naranja, quedó visualmente desdibujada la cruz griega de la planta. En el preparatorio agustiniano, la planta conserva nítidamente marcado el perímetro de la cruz, sin aceptar las innovaciones espaciales dieciochescas que aparecen en los cruceros de las Nazarenas y de la capilla de San Martín, y en el camarín de la Virgen de la Merced.

Sobre los cuatro pilares centrales asientan otros tantos arcos torales de perfil carpanel muy rebajado; ellos determinan la línea del intradós de las bóvedas en los cuatro brazos de la cruz. El entablamento de los pilares se prolonga horizontalmente por los muros laterales de la cruz; y sobre esas líneas de sobrias molduras se forman graciosos arquitos ciegos que obligan a cortar con lunetos muy rebajados la curvatura de las bóvedas en los cuatro brazos. No se trata evidentemente de lunetos para iluminación o ventilación; sino de lunetos ciegos que solo cumplen la función de estructuras arquitectónicas ornamentales, como sucede también en las bóvedas de los sotacoros de las grandes iglesias conventuales limeñas.

En las enjutas de los cuatros arcos torales, se forman las clásicas pechinas triangulares curvas, muy rebajadas de acuerdo a la línea carpanel de los arcos que han de sustentar el anillo de cornisa para la media naranja. La cubierta del centro del crucero no tiene en realidad el intradós semiesférico de las medias naranjas; sino que conforma una atrevidísima cúpula plana redonda de cal y ladrillo, estructuralmente perfecta, ya que ha resistido incólume los más violentos terremotos durante tres siglos consecutivos. Las molduras circulares en el centro de esa cubierta y otras, a modo de cerchas radiales divergentes hacia el anillo externo, confieren a la techumbre la apariencia ornamental de una media naranja, que no es tal.

No es aventurado suponer que el preparatorio de San Agustín fue construido por el alarife limeño Manuel de Escobar. Se sabe que él construyó los grandes pilares para la media naranja de San Agustín durante el mismo gobierno del Provincial Ixar y Mendoza; y esta obra del preparatorio constituía la base para la ampliación de la capilla mayor nueva. Ningún otro alarife más experimentado que Manuel de Escobar para encargarse de esta obra técnicamente tan dificultosa y con decoración tan apropiada.

Entre el preparatorio subterráneo y la gran sacristía queda un estrecho ambiente rectangular, adornado con la proverbial elegancia agustiniana. El cronista Juan Teodoro Vázquez atribuye al Provincial fray Pedro de San Martín (1693-1697) la fábrica de la elegantísima fuente de alabastro con tres cabezas de angelitos como caños del agua destinada al lavatorio de los sacerdotes antes y después de celebrar la misa. Está situada en uno de los muros cortos del lugar.

Posiblemente también sea obra del mismo periodo la atrevida bóveda trilobulada que cubre transversalmente la planta rectangular del lavatorio. Recuerda ella la bóveda igualmente trilobulada del Salón de Grados de Letras en la Universidad de San Marcos, antigua capilla jesuítica de Nuestra Señora de Loreto; aunque esta última corre longitudinalmente sobre la planta rectangular y la agustiniana lo hace en sentido contrario atravesado. Los azulejos de los zócalos ambientan este bello local a la entrada del preparatorio.

Aunque el convento grande de San Agustín ha sufrido la destrucción implacable de los hombres y de los elementos, conserva todavía un sector de extraordinaria calidad y variedad arquitectónica: está integrado por la antesacristía, la sacristía, el lavatorio y el preparatorio: en total cuatro piezas, cada una de las cuales marca la sucesión de distintas etapas en la arquitectura virreinal limeña. Es una lástima que el sector de la iglesia contiguo a las cuatro bellísimas piezas (el crucero y la capilla mayor) muestre todavía su estado ruinoso y desolado.

La sillería de san Agustín

El Perú es un país privilegiado en cuanto a sillerías corales, pues conserva todavía un fabuloso repertorio de ellas, todas de extraordinaria calidad: en Lima, las de la Catedral, San Francisco, Santo Domingo, la Merced, San Agustín y el Monasterio de Santa Catalina; en el Cuzco, las de la Catedral, San Francisco y la Merced, pues Gamarra destruyó la de San Agustín, al arrasar aquella iglesia; y en Trujillo, la de la Catedral. Mientras que han desaparecido casi por completo los valiosos retablos del siglo xvii, no sucede lo mismo con las sillerías de coro y con los púlpitos, ya que por tener uso constante, han recibido permanente conservación, y tampoco han sido afectados por las iconoclastas reformas litúrgicas de nuestros tiempos. ¡Loado sea Dios por ello!

Me concreto ahora a estudiar la sillería del coro de San Agustín, tanto por ser obra documentada de Noguera, cuanto por las curiosas incidencias de su talla y ensamblaje. Alguna vaga noticia se tenía de la intervención de Noguera en la



San Agustín. Sillería del coro

sillería de San Agustín a través de las maledicencias y recriminaciones mutuas entre los escultores que presentaron posturas a la talla de la sillería de la Catedral; pero otras informaciones, referentes a ciertas tallas ejecutadas por Juan García Salguero, diluían el trabajo de Noguera, hasta el punto de que Harth-Terré solo atribuye a este cierta intervención en la traza: total, poca cosa. Todas estas nebulosas ambigüedades se disipan con la documentación que he descubierto en el Archivo General de la Nación de Lima.

Se inició el proceso de la sillería agustina con la firma del concierto de 17 de agosto de 1620 entre Pedro de Noguera y los Padres de San Agustín, que procedían conforme a la licencia otorgada por el Provincial de la Orden fray Gonzalo Díaz Piñeyro, el 13 del mismo mes y año. En el lapso de estos días, los frailes embrollaron el trabajo de Noguera, solo por el afán de disponer, cada cual, según su personal talante. El día 13 firmaron Noguera, el Provincial y el escribano la traza de la sillería, que incluía esculturas de santos en los respaldares; pero, en la escritura del 17, el Prior y su Consejo cambiaron el proyecto de la sillería, disponiendo que se había de hacer «conforme a la traza que está firmada [...] excepto en los respaldos que en la dicha traza parece en las sillas altas que al presente parece estar dibujadas de escultura que estas han de ser como los tableros de las sillas bajas labrados de talla». El precio quedó concertado en 23 000 pesos de a ocho reales. Noguera se obligaba a entregar la sillería «para fin del mes de junio del año que viene de mil y seiscientos y veinte y dos».

Para ejecutar la sillería agustina, Noguera compró al carpintero Bartolomé Calderón veinticinco tablones de cedro de Panamá por 525 pesos, según escritura de obligación, otorgada el 22 de enero de 1621. Poco tiempo después, empezó Noguera a sufrir las consecuencias de las veleidades estilísticas entre los frailes. En una carta de obligación, otorgada el 29 de mayo de 1621, Noguera se obligaba ante don Cipriano Medina por 1 500 pesos, ya que declara que no podía proseguir la sillería del coro de San Agustín que tenía a su cargo, porque el Provincial no le pagaba lo concertado. Alegaba el Provincial no haber recibido las colectas de los conventos para esta obra; pero tengo para mí que estaba molesto, porque le cambiaron en la

escritura lo que él había firmado en la traza. El conflicto estaba latente y estallaría algún tiempo después con violencia por ambas partes.

Bien que mal, pudo Noguera continuar su trabajo, aunque con más lentitud de lo previsto. Casi un año después del plazo señalado para la entrega de la sillería, apenas se había efectuado la mitad del pago convenido, pues Noguera otorgó carta de pago el 22 de abril de 1623 por el total de 12 931 pesos recibidos desde el comienzo de la obra.

Aunque el padre Bejarano, excelente pintor, supervisaba la ejecución de la sillería, no parece haber puesto objeciones a lo que tallaba Noguera. Pero pasado algún tiempo, cuando Noguera comenzó a asentar las sillas en el coro, resurgió intempestivamente el problema de si debía tener escultura como en la traza o simples tallas llanas como en la escritura. Los frailes reclamaban lo primero y Noguera se atenía a lo segundo; pero en la imposibilidad de entendimiento, no les quedó otra salida que iniciar un intrincado pleito ante la Real Audiencia. Ni corto, ni perezoso, Noguera plantó una silla coral en la misma sala de la Real Audiencia, para que los oidores dictaminasen de vista y con el concierto en mano. Finalmente, por vía de conciliación, firmaron los litigantes, el 12 de diciembre de 1625, un nuevo concierto notarial, para que Noguera terminara de colocar las sillas altas y bajas con algunas modificaciones de detalle. Todavía quedó pendiente para el dictamen de la Real Audiencia «si la escultura que está y he de hacer en la dicha sillería de los Santos principales de los respaldos si se comprende o no en el dicho concierto y si tengo obligación de hacerla y en cuanto a este artículo las partes hemos de seguir nuestro derecho».

Sospecho que las esculturas objeto de esta controversia corresponden a las que el Convento de San Agustín encargó a Juan García Salguero, y que todavía le adeudaba en 1628. Es cierto que la sillería de San Agustín no muestra la grandiosidad arquitectónica de la sillería de la Catedral, pero forma un conjunto de gran valor escultórico. Son verdaderamente notables los rostros de los santos en los respaldos de las sillas altas. En los vanos libres de escultura y en las divisiones entre las sillas, aparecen profusamente los adornos de marioletas, fruteros, y grutescos tan

características de las obras de Noguera, y muy similares a los adornos de la sillería de la Catedral.

Es de esperar que, con motivo de la próxima terminación de las obras en la iglesia, volvamos a contemplar de nuevo en su lugar esta sillería que es una muestra más de la magnificencia con que los agustinos adornaban sus templos. Se ha colocado, en efecto, la sillería coral en el nuevo coro alto reconstruido; aunque no se han recuperado todas las sillas y respaldares, al menos quedan instalados muchos de ellos. Queda reservado a los estudiosos de la escultura virreinal el trabajo de discernir qué sillas fueron talladas por Noguera y cuáles otras fueron introducidas después de las ruinas ocasionadas por el terremoto de 1687, y que por consiguiente son obra de otros escultores todavía anónimos.

SAN FRANCISCO, SÍNTESES DEL SIGLO XVII

La monumentalidad de San Francisco y su robusta solidez han aureolado esta iglesia de un prestigio predominante sobre el resto de la arquitectura virreinal de Lima. Se piensa, por los historiadores, que la iglesia de San Francisco, inaugurada en 1672, inicia la etapa del gran barroco limeño, que se continuará hasta el terremoto de 1746. Suponen que algunos nuevos elementos arquitectónicos y ciertos motivos ornamentales habrían aparecido por vez primera en San Francisco; lo que convirtió a esta iglesia en promotora de nuevas tendencias arquitectónicas.

Pienso que, acerca de este tema, los historiadores del arte se mueven en el ámbito de la leyenda, más que en el de la documentación histórica, porque resulta que la iglesia franciscana recogió todo un conjunto de innovaciones arquitectónicas introducidas previamente en Lima durante los dos primeros tercios del siglo XVII; de tal modo que San Francisco no fue el laboratorio experimental de nuevas formas de arquitectura, sino el crisol donde se amalgamaron las que ya estaban en uso desde antes de su construcción. En algunos casos, como en la portada tan grandilocuente, los modelos de San Francisco ya estaban desfasados y obsoletos cuando se labraron.

El derrumbamiento del arco toral de la iglesia, en 1656, resultó un bien inesperado, pues permitió completar la planta basilical de tres naves abiertas, que no había podido llevarse a cabo a comienzos del siglo XVIII más que en la capilla mayor y el crucero. Para la nueva planta, el arquitecto Vasconcellos aprovechó el trazado del gran crucero edificado en tiempos del virrey Marqués de Montes Claros, el más ancho de cuantos existen en Lima; y, a partir de él, organizó el cuerpo de la iglesia y las naves laterales. De este modo, San Francisco, que inició la planta basilical antes que San Pablo, solo llegó a complementarla bastantes años después que la Merced y San Pablo.

Hay gran diferencia en cuanto a la altura entre el proyecto de Vasconcellos y la iglesia tal como quedó terminada. Lo descubrimos analizando el grabado del mercedario Pedro Nolasco de 1673, en el que la iglesia aparece con tres cuerpos

de elevación: el primer cuerpo, hasta el cornisamento sobre los pilares; un segundo cuerpo de muros con ventanas para la nave central, y el tercer cuerpo, formado por la bóveda de medio cañón, corrida y sin ventanas ni lunetas. La altura de la iglesia conllevaba la de la portada hasta el segundo cuerpo de los campanarios, con el añadido de la curvatura de la bóveda.

A pesar de la grandiosidad de este proyecto, la iglesia no llegó a edificarse con estos tres cuerpos de altura. ¿Quién proyectó la rebaja de la nave central? Este es un problema no planteado correctamente por los historiadores. Para resolver este y otros problemas conexos hay que revisar la participación del alarife Manuel de Escobar en la construcción de San Francisco. Supone Harth-Terré que Escobar era un jovencito ocupado en cuidar los trabajos en las ladrilleras franciscanas de Ate hasta que, a la muerte de Vasconcellos, fue llamado por el P. Cervela, en 1669, para dirigir las obras de la iglesia. En tal caso, pocas innovaciones, habría podido introducir Escobar, ya que estaba ejecutada por entonces la primera parte de la iglesia. Pero, al margen de esta visión idílica, sin respaldo documental alguno, hoy sabemos que Escobar se desempeñaba desde 1657 como experto oficial de albañilería. Por un concierto de 14 de junio de 1659, el síndico de San Francisco contrató a Manuel de Escobar como aparejador de las obras, de tal manera que casi desde el comienzo tuvo a su cargo la suprema dirección de los trabajos en San Francisco.

En estas circunstancias, una de las más trascendentales decisiones que tuvo que afrontar Escobar fue la de la altura de la nave central. Su propia experiencia profesional en otras obras (las iglesias de la Recoleta dominicana y de San Diego, y el Hospital de San Bartolomé) le enseñaba que la altura proyectada por Vasconcellos resultaba peligrosamente audaz para el suelo inestable de Lima. Por ello, suprimió el segundo cuerpo intermedio de ventanas, de tal modo que la bóveda asentase directamente sobre la cornisa superpuesta a los pilares; aunque abrió lunetos en la bóveda para iluminación del templo. Con esta solución, Escobar no inventó nada nuevo; sino que retomó la configuración que él mismo había aplicado en otras obras, como la de San Diego. Resulta más ostensible la modificación hecha por Escobar en la media naranja sobre el crucero: Vasconcellos la proyectó con un tambor cilíndrico

a la manera europea; mientras que Escobar la asentó sobre el anillo sin tambor como se usaba en Lima desde principios del siglo xvii.

Afirmaron los historiadores que las bóvedas de medio cañón se introdujeron por vez primera en la nave central de San Francisco, en 1672; para, desde allí, propagarse por casi todas las iglesias reconstruidas después de 1687. Tan cierto les parece este planteamiento, que el clásico Wethey califica las bóvedas de San Francisco como las más antiguas en la arquitectura virreinal. Algunos descubrimientos de conciertos notariales de obra, realizados en el Archivo General de la Nación en Lima, me permiten esbozar un panorama histórico totalmente distinto. Resulta que, desde el comienzo de la década de 1660, se habían construido en Lima algunas bóvedas de medio cañón anteriores, por supuesto, a las de San Francisco. En algunos casos, se trataba de obras menores o individuales que no conferían carácter predominante a un edificio. Así, el 12 de mayo de 1660, Manuel de Escobar concertaba, con los mercedarios de la Recoleta de Belén, la bóveda de medio cañón para la capilla de Nuestra Señora de Maravillas. Otro alarife, el maestro Domingo Alonso, ejecutó las bóvedas de medio cañón en las cubiertas del claustro del colegio de los estudios de gramática de San Pablo, según concierto de 28 de abril de 1662, y siguiendo la traza del dominico fray Diego Maroto. Y el mismo Manuel de Escobar ejecutó, por concierto de 17 de abril de 1664, en el Hospital de San Bartolomé, «un cañón de bóveda que tendrá treinta y seis a treinta y siete varas de largo cuyas paredes están hechas hoy según y como la sala y cañón que esa hecho y acabado».

Pero la obra más completa, cubierta con bóvedas de medio cañón y lunetos, anterior a la iglesia de San Francisco, fue la Iglesia de San Juan de Dios, anexa al Hospital de San Diego. Inició esta iglesia el alarife Francisco de Ibarra, que construyó la capilla mayor cubierta con media naranja por concierto de 3 de diciembre de 1657. Pero prosiguió y completó por etapas la iglesia Manuel de Escobar: el 27 de abril de 1664, concertó el primer tramo de la nave central, con bóveda de medio cañón, y dos capillas laterales con medias naranjas; el 27 de agosto de 1665, concertó, del mismo modo, otro tramo y dos capillas laterales; y en 1669, completó la bóveda de medio cañón sobre la nave central hasta el muro de entrada. Esta pequeña iglesia

hospitalaria quedó habilitada al culto cuando todavía se trabajaba en la segunda etapa de San Francisco; de tal modo que la de San Juan de Dios fue en realidad la primera iglesia integralmente cubierta conforme a lo que posteriormente sería el uso común en el barroco limeño: bóveda de medio cañón en la nave central y medias naranjas en las naves laterales y en el centro del crucero. La crisis de las bóvedas de crucería, acentuada hacia 1650, y los nuevos modelos de la década de 1660 fraguaron en realidad el gran barroco limeño antes de que se terminara San Francisco. Debemos reconocer, sin embargo, que en San Francisco remansó con grandiosidad el barroco; aunque el ejemplo más completo del gran barroco limeño se ejecutó en la Merced, reconstruida después del terremoto de 1687.

Las nuevas formas arquitectónicas del barroco adquieren su atrevida grandilocuencia gracias a los cambios en los materiales y las técnicas de construcción. Si se hubieran seguido edificando las cubiertas con cal y ladrillo, habrían nacido con sentencia de ruina cierta a plazo fijo, tal como sucedió con las bóvedas de crucería. También se piensa comúnmente que en San Francisco se inició la nueva técnica de construcción aligerada con cerchas de madera y revestimiento de yeso para las grandes cubiertas abovedadas. Desde luego, el terremoto de 1687 sirvió como laboratorio experimental para probar la resistencia de los materiales pesados: cal y ladrillo; y la de los ligeros: cedro y yeso; y esto no solo para las bóvedas de medio cañón de San Francisco, sino también para las de crucería, pues las pesadas de la Catedral se hundieron, mientras que las ligeras de Santo Domingo resistieron incólumes. En realidad, los cambios de materiales y técnicas se habían iniciado durante la década de 1660; de tal suerte que, para cubrir San Francisco, aprovecharon los nuevos procedimientos empleados en construcciones anteriores. Sabemos que Domingo Alonso había usado materiales ligeros en el claustro y portería del Colegio de San Pablo; y el mismo Manuel de Escobar construyó de este modo la bóveda de Belén y la de la capilla de la Casa de las Amparadas, para la cual concertó que «el cubierto de la dicha capilla ha de ser de yeso cañas y cerchas de roble que parezca bóveda de albañilería». La intervención de Escobar, en San Francisco, resultó providencial, pues al acierto de rebajar en un grupo la altura de la nave central, se unió el de emplear los

nuevos procedimientos constructivos con madera y yeso, de cuyo uso ya se tenía, en Lima, suficiente experiencia previa.

La rebaja de la nave central hasta la altura del primer cuerpo de las torres conllevó una reducción similar en las proporciones de la portada principal. En otra oportunidad he analizado los cambios de diseño que debieron realizarse para adecuar el proyecto inicial del imafrente a las nuevas dimensiones más bajas. Pues bien, acostumbran los historiadores del arte comparar la portada franciscana con el retablo de la Concepción en la Catedral, ya que sus lineamientos estilísticos son muy similares, hasta el punto de que pertenecen a la misma escuela. Pero, también aquí, San Francisco no es sino el eco tardío de las tendencias prevalecientes en los retablos hacia 1650. El retablo de la Concepción fue concertado por Asensio de Salas, con fecha de 17 de junio de 1654; y parece que la portada franciscana fue diseñada por su discípulo y amigo fray Luis de Espinoza, poco tiempo después. El hecho es que, cuando en 1672 se terminó de labrar la grandiosa portada franciscana, ya había fallecido Asensio de Salas y su estilo de retablos estaba siendo desplazado por nuevas tendencias.

Admiramos la unidad de estilo con que aparece ejecutada la Iglesia de San Francisco. Fue relativamente muy corto el periodo de su ejecución, de tal modo que pudo comenzarla y terminarla el mismo alarife Manuel de Escobar, aun cuando el arquitecto Vasconcellos falleció antes de reiniciarse la segunda etapa de las obras. Esta unidad no impide que se ejecutaran modificaciones posteriores motivadas por el problema de la estabilidad del edificio. Propongo a los arquitectos esta tesis de trabajo, invitándolos a realizar un estudio más exhaustivo de ella.

Las naves laterales comunican con la nave central a través de arcos elevados hasta la altura de sustentación de la gran cornisa. Pero, en los tránsitos entre las capillas de las naves laterales, observamos dos clases de arcos superpuestos: unos, ciegos, de la misma altura que los que comunican con la nave central; y otros, más bajos, soportados por pilares estrechos adosados a los muros laterales y a los pilares entre las naves. La misma estructura aparece en la Iglesia de la Merced, donde manifiestamente fue introducida después del terremoto de 1687, a manera de contrafuertes internos

transversales destinados a robustecer la estabilidad de la ancha nave central con su bóveda de medio cañón. Pues bien, sugiero que esos arcos más bajos y los pilares adosados sobre los que descansan, es decir, toda la construcción incorporada debajo de los arcos elevados, no procede de la obra inicial de la iglesia (1657-1672); sino que constituye una añadidura posterior para la consolidación interna, hecha a semejanza de los arcos de refuerzo en la Merced. Las hendiduras que actualmente se observan entre los grandes pilares y los pilares menores adosados están indicando que todo ese conjunto contenido bajo los arcos elevados no se edificó como una construcción unitariamente trabada con los grandes pilares y con los arcos elevados; sino que unos y otros elementos constituyen edificaciones independientes. Esto significa que la iglesia de San Francisco se terminó en 1672, con naves laterales comunicadas por arcos elevados al mismo nivel que los que hacen tránsito entre las naves laterales y la nave central, al modo como se observa en las naves de la Catedral. Solo después del terremoto de 1687, y para mayor seguridad del edificio, se introdujeron los arcos más bajos y sus pilares de sustentación. Hay que tener presente el antecedente de la misma Catedral donde fray Diego Maroto ejecutó este mismo tipo de refuerzos internos debajo de los primeros arcos longitudinales de la nave central; aunque en la Catedral se dejó abierta la parte superior de estos refuerzos, y en la Merced y San Francisco se rellenó de material toda la curvatura de los arcos elevados sobre los arcos más bajos.

Manuel de Escobar, constructor único de San Francisco

Para los estudiosos del arte colonial, el título parecerá desconocimiento de la historia de San Francisco; pero, en realidad, no es sino replanteamiento de la misma a la luz de nuevas fuentes documentales.

La iglesia limeña de San Francisco se edificó en dos etapas, distanciadas por el agotamiento de los recursos económicos. La primera corre desde 1657 hasta 1662, y en ella se edificaron el presbiterio, el crucero y la primera capilla de cada nave lateral. La segunda, impulsada por el padre Cervela, prosigue desde 1669 hasta la terminación de la iglesia. Consideran los historiadores que en la primera etapa dirigió las obras

Constantino Vasconcelos; y que, solo a la muerte de este, fue llamado Manuel de Escobar para terminar los trabajos durante la segunda etapa.

A pesar de estas opiniones, siempre he considerado que la unidad de estilo implicaba la unidad de dirección técnica en ambas etapas. Vino a confirmar mis sospechas el descubrimiento del concierto notarial firmado el 14 de junio de 1659, entre Manuel de Escobar y don Juan Santoyo de Palma, síndico de la fábrica de San Francisco.

Resulta que, según este contrato, Manuel de Escobar se obligó a mastrar y aparejar la fábrica de la iglesia hasta su terminación. Era un compromiso a dedicación exclusiva, pues no podía dedicarse a otras obras dentro o fuera de Lima mientras durasen las de San Francisco. Asumió enteramente el cargo de maestro y aparejador, de tal modo que cualquier otro oficial contratado quedaría bajo su jurisdicción. Únicamente le obligaban a atenerse a la planta, traza y disposición proyectadas por don Constantino Vasconcelos.

El contrato se cumplió, pues cuatro meses tarde, el 4 de octubre, le entregaron los mil pesos concertados para adquirir un esclavo. La importancia de este contrato estriba en que aclara la delimitación de funciones entre el arquitecto portugués y el constructor limeño: Vasconcelos solo cumplió la primera tarea de proyectista, pero no intervino para nada en la construcción de San Francisco. Fue Manuel de Escobar quien ejecutó las obras como único responsable, tanto en la primera etapa como en la segunda.

Se atribuyen a Vasconcelos importantes modificaciones del proyecto. En realidad, todas ellas competen en exclusividad al constructor Manuel de Escobar. A pesar de que debía atenerse fielmente al proyecto de Vasconcelos, Manuel de Escobar enfrentó graves dificultades derivadas de la altura de la bóveda hasta el segundo cuerpo del campanario y de la base de tambor en la cúpula; y para no exponer la iglesia a una ruina segura, optó por introducir las modificaciones tecnológicas que su experiencia profesional le aconsejaban. Gracias a ellas, la iglesia de San Francisco ha resistido muchos terremotos durante trescientos años.

Al decidir el Padre Cervela reiniciar la construcción en 1669, Manuel de Escobar retornó a cumplir el contrato que lo vinculaba a la obra hasta la terminación de la iglesia. Suya es también la ornamentación de bandas almohadilladas en las torres, la decoración del interior y la portada lateral que lleva su firma.

Manuel de Escobar dirigió, con pobreza franciscana, la iglesia de San Francisco desde el 1 de julio de 1959 hasta su terminación, pues cobraba tres pesos diarios como jornal. En el contrato declaró que si su trabajo valía más, donaba el exceso de limosna para las obras. A cambio de ventajas económicas, obtuvo un merecido prestigio profesional que le valieron otros contratos como el de la Iglesia de los Desamparados, y que el descubrimiento del mencionado concierto notarial nos permite reintegrarle a plenitud.

Las catacumbas de San Francisco

Hemos de lamentar que las bóvedas sepulcrales bajo el pavimento de la Iglesia de San Francisco no estuvieran abiertas al público en tiempos de don Ricardo Palma. Carecemos, por ello, de algunas bellas tradiciones que alimentarían la crédula inspiración del pueblo, que en grupos numerosos de gente se sumerge allí cada día sin que la leyenda poética alimente su curiosidad. No quisiera que las siguientes notas históricas despoetizaran el misterio que las catacumbas de San Francisco inspiran al pueblo.

Antes y durante el siglo XVII, se excavaron bóvedas de sepulcros bajo el pavimento de casi todas las iglesias limeñas. Tengo registrados numerosos conciertos notariales para ejecutar obras de esta naturaleza. Algunos de tales sepulcros subterráneos pertenecían a patronos particulares de capillas; pero la mayor parte eran colectivos: de comunidades, cofradías y hermandades. Los de San Francisco, en su estado actual, difieren de los restantes; pues mientras que estos últimos formaban compartimentos independientes, aunque existieran varios en la misma iglesia, los de San Francisco conforman actualmente un vasto laberinto unificado de salones, capillas, departamentos, corredores y osarios.

El desarrollo de las catacumbas de San Francisco corre paralelo al de la transformación de la iglesia; distinguiéndose, como en la iglesia, dos periodos separados por el descubrimiento de 1656. Durante la primera etapa, las bóvedas sepulcrales de San Francisco eran independientes e incomunicadas, como las de otras iglesias, y estaban localizadas bajo las naves laterales, ocupadas entonces por capillas cerradas que eran propiedad de patronos y cofradías.

Los conciertos notariales de obra nos permiten identificar algunas de aquellas sepulturas anteriores a 1656. La poderosa Cofradía de la Nación Vascongada, bajo la advocación de Nuestra Señora de Aránzazu, había comprado a la Comunidad Franciscana dos capillas en la iglesia, que acomodaron por su cuenta. Celebraron, al efecto, un concierto notarial con el alarife Andrés de Espinosa, en fecha 2 de marzo de 1620. Se hicieron entonces «dos bóvedas para entierros que sean las mejores que diere lugar los cimientos una al altar del Santo Crucifijo y otra a la cabecera del altar que se ha de hacer al cementerio de Ntra. Sra. de Aranzazu [...] solado de argamasa el suelo de abajo con su capilla redonda o aposento o lo que ordenare Fray Miguel de Huerta y Juan Martínez de Arrona». Este conjunto es el que ahora queda situado bajo el brazo del crucero en el lado de la Epístola.

La Cofradía de los Reyes de los Morenos concertó, el 28 de noviembre de 1646, con el alarife Francisco Díaz, «un cañón que tenga treinta varas de largo y cuatro de ancho y las paredes de ladrillo y medio desde abajo de los cajones hasta el movimiento de la bóveda y la rosca de la dicha bóveda ha de ser de un ladrillo». Se convino además que «se han de hacer treinta y seis cajones de dos varas de fondo y el largo de una sepultura y los dividimientos de medio ladrillo y si se pudieren hacer más se harán». Esta catacumba tenía «dos puertas una enfrente de la puerta de la capilla y la otra a la testera de la bóveda más arriba de San Diego». Corresponde el enterramiento de los morenos al largo sector, bajo la nave lateral de la Epístola. Se mencionan también en este concierto las bóvedas de la Orden Tercera y «la de los religiosos que se cae en la sacristía».

El alarife Antonio Mayordomo fabricó la bóveda de la Cofradía de la Concepción, según concierto notarial de 18 de agosto de 1618. No tiene descripción;

y solo se indica que sería «conforme a las bóvedas que está en la capilla de San Antonio de Padua». Este sector está localizado en el brazo del crucero del Evangelio y la nave lateral del mismo lado.

Con la construcción de la nueva iglesia, después de 1656, se reestructuraron por completo las antiguas bóvedas sepulcrales. Para abrir los cimientos de los grandes pilares de la iglesia, excavaron todo el sector central del crucero y de la nave central. Allí fabricaron el ancho sector plano sobre pilares bajo el centro del crucero; y los dos largos cañones paralelos, bajo la nave central. Pero, además, aprovecharon la ocasión de haber descubierto todas las anteriores bóvedas independientes para comunicarlas entre sí y con las nuevas, abriendo puertas y pasadizos en los muros primitivos. Es muy fácil identificar actualmente los lugares por donde se rompieron los muros para interconectar todos los enterramientos particulares con los nuevos.

La formación de una sola bóveda sepulcral, unificada hacia 1660, no es sino la consecuencia de la desprivatización de las capillas en la nueva iglesia franciscana, propietarias de aquellos enterramientos. Antes de 1656, las naves laterales estaban parceladas en capillas cerradas de propiedad privada de cofradías y patronatos. Pero, al establecerse la planta basilical de naves laterales abiertas, en la nueva iglesia construida por Manuel de Escobar, los propietarios de las capillas perdieron el dominio sobre tales sectores, que se abrieron al tránsito público. Pues bien, con las bóvedas sepulcrales de las cofradías y patronatos se cumplió, bajo tierra, la misma reforma de la propiedad eclesial que se implantó arriba, en las capillas de las naves laterales.

Después de terminada la Iglesia de San Francisco, en 1672, no se abrieron nuevas bóvedas sepulcrales. En efecto, no he encontrado ningún otro concierto notarial de tales obras, posterior a 1656. Pero tampoco hubiera sido posible excavar nuevos enterramientos, ya que el subsuelo de San Francisco quedó totalmente ocupado por el sistema de gran laberinto unificado que integró los enterramientos anteriores a 1656 y los que se conformaron durante la construcción de la iglesia.

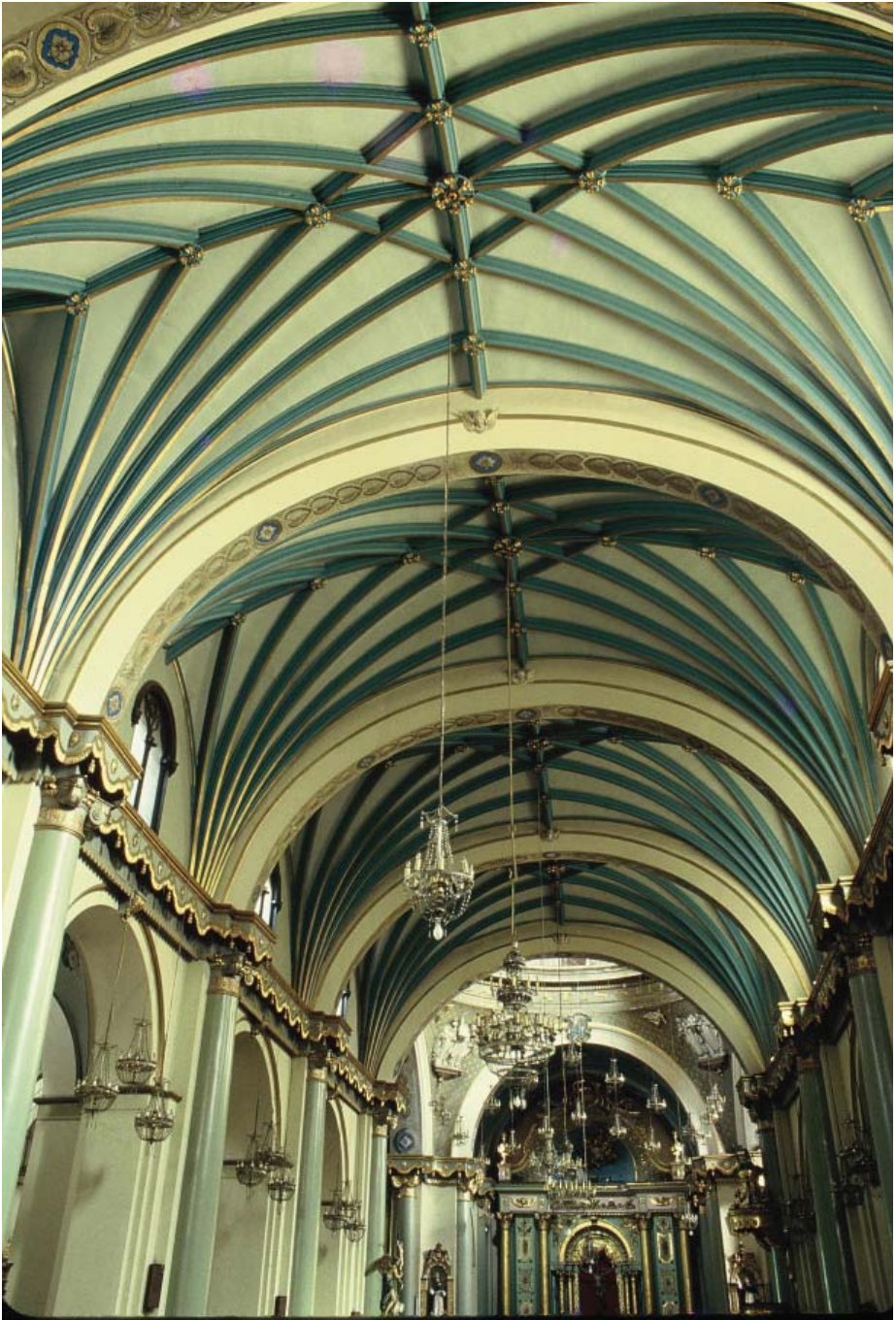
LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO

También la Iglesia de Nuestra Señora del Rosario, en el Convento de Santo Domingo, experimentó, como las otras iglesias conventuales limeñas, importantes transformaciones hasta llegar a adquirir su conformación actual. Pero, una y otra vez, los arquitectos dominicos Juan García y Diego Maroto rechazaron en ella las innovaciones barrocas. Por ello, esta es la única iglesia limeña que conserva algunos de los caracteres distintivos de la arquitectura entre 1550 y 1620.

Todos los cronistas de principios del siglo xvii declaran reiteradamente que la Iglesia de Santo Domingo tenía una capilla mayor o presbiterio muy pequeño. En la Merced y en San Francisco se había remediado un defecto similar, derribando la cabecera de la iglesia para hacer una amplia capilla mayor con gran crucero. A la hora de hacer reformas en la planta de la iglesia, los dominicos procedieron en sentido contrario a los demás frailes limeños. El día 14 de febrero de 1633, concertose el alarife Antonio Mayordomo para alargar el coro en los pies de la iglesia hasta el petril del cementerio, según traza del maestro de obras conventual fray Juan García.

Esta primera reforma de la planta frustró, en gran parte, la transformación barroca de Santo Domingo. Solo se alargó el coro alto de los frailes, pero no el sotacoro interior de la iglesia; de tal modo que, a diferencia de la Merced, San Francisco y San Agustín, la iglesia dominicana carece de ese amplio vestíbulo detrás de la portada del templo que sirve de transición entre la calle y las naves interiores. Debajo del coro alto ha quedado un nártex exterior que no guarda conexión con el interior de la iglesia, y dentro de él queda oculta la portada de los pies de la iglesia. Tampoco se alargaron las naves laterales, de suerte que estas permanecen, en el trecho hasta las portadas laterales, con sus capillas cerradas como en la planta gótico-isabelina del siglo xvi.

Pero la consecuencia más ostensible de aquella reforma es que en Santo Domingo no se ha podido organizar a los pies de la iglesia esa fachada tan majestuosa de las grandes iglesias conventuales (San Francisco, la Merced y San Agustín), consistente en dos gruesos cubos de torres entre los que se alberga la gran portada-retablo. Los arquitectos dominicos García y Maroto excluyeron sistemáticamente toda conexión



Santo Domingo. Bóvedas de crucería

entre torres y portada, tan característica del barroco limeño. Primeramente, se construyó un pequeño campanario, según concierto notarial de 22 de enero de 1632, firmado entre el prior del convento y Antonio Mayordomo. El concierto no describe la obra, y solo indica que se haría según traza de fray Juan García. Algunas décadas después derribaron aquel campanario, que no sería sino simple espadaña, para edificar en su lugar la gran torre solitaria que conocemos por el grabado de la obra de Meléndez. Concertó esta segunda torre el alarife Francisco Cano Melgarejo, por concierto de 31 de mayo de 1659, y la edificó según traza y dirección de fray Diego Maroto. Los cuerpos superiores fueron modificados durante la segunda mitad del siglo XVIII, pero todavía queda en pie el primer cuerpo de la torre de Cano y Maroto. No obstante la majestuosidad de la torre de Santo Domingo, ella permanece distanciada de toda posible integración con una eventual fachada a los pies de la iglesia.

Solo durante el tercer tercio del siglo XVII abordaron los dominicos el viejo problema de la estrechez de la capilla mayor. Por fin se decidieron a derribar la cabecera de la iglesia desde las capillas laterales paralelas de los Aliaga y los Agüero; y así edificaron sobre parte de ellas el gran crucero, al que añadieron nueva capilla mayor más amplia. Todavía, entre 1682 y 1684, proseguían las negociaciones entre los frailes y la Cofradía del Rosario para trasladar esta capilla a su emplazamiento actual, y poder dar libre tránsito por las naves laterales hasta el crucero. La imagen de Nuestra Señora del Rosario pasó al altar de los Agüero; la de Santa Rosa, desde aquí, al altar de los Aliaga; además de hacerse concesiones tripartitas para el uso de las respectivas bóvedas sepulcrales.

Por obra y gracia de Maroto, no han tenido nunca acogida, en Santo Domingo, las bóvedas barrocas de medio cañón. Permanecen en pie hasta nuestros días, sobre las dos entradas laterales, las primeras bóvedas góticas de crucería edificadas en cal y ladrillo; por supuesto, las más antiguas de Lima. Muy tardíamente, el 8 de abril de 1666, se concertaba Diego de la Gama con Maroto para hacer dos bóvedas de crucería de cal y ladrillo sobre el presbiterio. Y cuando se amplió el crucero y capilla mayor no recurrieron a las bóvedas de medio cañón, ya entonces muy difundidas en Lima, sino que volvieron a cubrirlo todo con bóvedas de crucería, labradas en cedro y yeso.

Discuten entusiastamente los historiadores (Wethey, Harth-Terré y Bernaldes) acerca de si comenzaron a emplearse las bóvedas de crucería de cedro y yeso en la Catedral o en Santo Domingo. Se trata de un fútil ejercicio dialéctico apoyado, de uno y otro lado, en simples conjeturas. Por mi parte, prefiero atenerme a estas palabras de Maroto, el inventor del sistema, escritas el 10 de noviembre de 1688 para justificar el empleo de los materiales ligeros para las nuevas bóvedas a reconstruir en la Catedral: «y la nueva forma se ha reconocido por experiencia ser la fábrica mas segura en tan repetidos temblores mayormente cuando las que hizo este declarante en la iglesia de su Convento [...] que los pilares y arcos han padecido y no las bóvedas por haberlas hecho de cedro y yeso».

No pudo impedirse que penetrara el barroco en los retablos de Santo Domingo. Lamentablemente, ello solo duró hasta que ese fanático destructor del barroco limeño, Matías Maestro, arrasó cuantos retablos del siglo xvii encontró en Santo Domingo.

La Capilla de San Martín de Porres

Esta capilla es uno de los lugares más visitados en el Convento de Santo Domingo, por albergar la primitiva sepultura del santo dominico. Pero, además de su valor para la piedad popular, ella constituye una de las más notables expresiones de la arquitectura limeña posterior al terremoto de 1746. Aunque no he encontrado ningún documento referente a su construcción, considero que esta capilla, en su traza actual, debió haber sido edificada por los mismos años que la Iglesia de las Nazarenas, el camarín de la Virgen en la Iglesia de la Merced, y también acaso la segunda torre de la Iglesia de Santo Domingo.

Existió en el mismo lugar una capilla de estilo distinto del actual, al menos durante el siglo xvii, pues en el plano del Convento de Santo Domingo, adjunto a la obra del cronista Meléndez (Roma, 1682), se señala allí, con el número 46, el Oratorio de la Enfermería. La planta de aquella capilla inicial muestra un diseño enteramente rectangular, semejante al de otras dependencias del convento. Aparece dividida en dos sectores de igual anchura: uno que servía como presbiterio; y otro,



Santo Domingo. Capilla de San Martín

algo más alargado, destinado a cuerpo de la capilla. A juzgar por el plano de Meléndez, la primera capilla no era más que una habitación grande, que probablemente tenía techumbre plana de madera. La portada actual de la capilla desarrolla un esquema renacentista, de traza anterior al barroco, que recuerda el estilo que regía en Lima durante los primeros años del siglo XVII, por lo cual juzgo que proviene de la primera capilla. Ostenta mucha similitud con una portada-hornacina situada en la iglesia del mismo convento, en la primera capilla del lado de la Epístola, debajo del antecoro.

La planta de la capilla actual difiere de la del plano de Meléndez, tanto en longitud como en anchura; de tal modo que ello prueba que se trata de dos edificaciones distintas y sucesivas sobre el mismo lugar. Se descompone la nueva capilla en tres ambientes: el cuerpo de la nave, el crucero, y un espacio regular con el altar mayor y la sacristía detrás del altar.

El cuerpo de la nave no tiene forma rectangular perfecta, sino ligeramente abierta como un trapecio; ya que el lado del fondo junto al crucero es más largo que el de la entrada detrás de la portada. Lo componen tres módulos: el del coro y sotacoro, sustentado sobre arcos carpaneles que apoyan en ménsulas. En el frente de la balaustrada del pequeño coro avanza en saliente una ménsula de base trilobulada. Los dos módulos siguientes se forman por arcos fajones sobre columnas corintias. La conformación de estas columnas rompe la continuidad lineal de los muros laterales; y delimita, en el cuerpo de la nave, unos a manera de ambientes diferenciados. Las clásicas traspilastras detrás de las columnas adquieren gran volumen y descienden por ambos lados hacia el muro en armoniosa cadencias de múltiples planos quebrados. Esto hace que la cornisa, en la base de la bóveda, se quiebre igualmente en multiplicidad de pliegues sobre cada uno de los soportes. A ello se añade que las columnas se distancian algún tanto en las traspilastras, de un modo similar al que se observa en el camarín de la Virgen de la Merced. Cubre los tres módulos de la nave una bóveda de medio cañón con lunetas ciegas sin ventanas.

En el pequeño crucero de brazos muy cortos logró plasmar el arquitecto una traza de extraordinaria galanura. Para ganar algún espacio, recortó en forma ochavada las cuatro esquinas; pero no dejó allí paneles planos de muro, a la manera

del crucero de las Nazarenas, sino la misma cadencia de planos quebrados que muestran las traspilastras de la nave. Nuevas columnas retrasadas en los brazos del crucero sustentan arcos peraltados de diseño similar a los del camarín de la Merced; y de igual modo que en este ambiente mercedario, también aquí los planos quebrados de las traspilastras prolongan sus pliegues sobre la curvatura de los cuatros arcos que forman el crucero.

No se forzó la planta del crucero para delimitar un espacio central cuadrado que se cubriera con media naranja; sino que, por el ochavamiento de las esquinas, se amplió el perímetro a cubrir, de suerte que se cerró con una cúpula ovalada muy delicada, de menor tamaño que la del coro de la Merced, aunque mayor que la del batisterio de los Huérfanos.

Achacan algunos críticos al barroco peruano no haber aceptado innovaciones volumétricas en la planta y en el alzado de los edificios. Contra tales denigraciones, alza su trazado la capilla dominicana de San Martín, que muestra un tratamiento muy original, tanto en la ondulación de los muros laterales de la nave como en la planta del crucero y en el diseño de su encantadora cúpula ovalada. Ciertamente, fue necesario llegar a finales del siglo XVIII; ya que tales libertades volumétricas no tuvieron acogida durante el siglo XVII limeño.

La escalera del noviciado dominico

Las escaleras de los grandes conventos alcanzan una monumentalidad algo desconcertante, considerando su función de simple tránsito; pero es que, al igual que por los claustros, por ellas circulaban frecuentemente los cortejos procesionales de gran cantidad de frailes. Tiene el Convento de Santo Domingo varias escaleras espaciosas, pertenecientes a diversas épocas y de arquitectura variada. En la parte del convento opuesta a la entrada principal, al fondo del edificio, se abre la escalera que sirvió para uso privativo del noviciado. Aunque al costado de aquel lugar quedaba antiguamente la puerta falsa, adquirió posteriormente mayor rango dicho sector, de lo cual es testimonio la gran escalera que glosamos. Corresponde actualmente a las



Santo Domingo. Escalera del noviciado

dependencias del colegio de niños llamado de Santo Tomás, que no hay que confundir con el antiguo Colegio de Teología.

En el plano del Convento de Santo Domingo, consignaba el grabador Rodrigo Meléndez (Roma, 1682) una escalera en aquel sitio; pero solo para utilización interna del convento; ya que no se abría entre ella y la calle ninguna puerta. Tenía entonces doble rampa independiente de escalones, para confluir unidas en el segundo piso. No señala el plano ninguna cúpula de media naranja como cubierta, lo que hace suponer que la cerraba una simple cubierta plana. Por estas descripciones del plano, suponemos que la escalera y su contorno superior adquirieron la relevante configuración actual, tan diferente de la primera, durante el siglo XVIII. A la misma opinión arribaba el historiador Wethey, en base al análisis estilístico de sus componentes. Con mayor precisión, puede corresponder la fábrica de la parte alta y cúpula de esta escalera a la primera mitad del siglo XVIII.

Notamos que no está reconstruida desde los cimientos esta bella escalera, pues las sólidas bóvedas de arista sobre las cuales descansan las rampas de los peldaños pertenecen a la primera construcción, y muestran el estilo de los primeros años del siglo XVII, en los que se prodigó este tipo de cubiertas. Otras bóvedas de arista, de la misma época, perduran en Santo Domingo sobre el tránsito entre el segundo claustro y el antiguo colegio doméstico señalado por Meléndez.

Cubre el vano de la escalera una elegante media naranja labrada en madera. El intradós o parte cóncava está formado por numerosas cerchas radiales estrechas que convergen desde el anillo de la base hasta el centro, y carece de ventanas. Encontramos medias naranjas del mismo modelo, muy peculiar dentro del barroco limeño, en la iglesia del antiguo Hospital de San Andrés y en el batisterio de los Huérfanos; pero, en la escalera dominicana, las cerchas radiales se apoyan sobre ménsulas pequeñas superpuestas al leve anillo de la base. Este diseño de media naranja difiere integralmente del tipo común empleado en las iglesias limeñas del siglo XVIII, cuyos ejemplares más representativos son la de las Trinitarias, a principios del siglo, y la del camarín de la Merced, a finales.

En el segundo piso, circunda el vano de las escalinatas una galería de arcos trilobulados: uno de los lados abre directamente sus arcos a la calle, a manera de logia

o balcón; y los tres lados restantes forman pasadizos para el tránsito. A cada arco del perímetro interior de la media naranja corresponde, en paralelo, uno o dos arcos en los muros exteriores de los pasadizos; y entre los pilares y los muros se tienden arcos similares. Casi todos ellos, incluso los que parten de los pilares, descansan sobre ménsulas según el uso característico del siglo XVIII limeño.

Se encuentra, en esta escalera, indudablemente, la mayor acumulación de arcos trilobulados reunidos en un recinto abierto de toda arquitectura virreinal del Perú. Como recinto cerrado, cuajado también de arcos trilobulados, podría ponerse al lado de esta escalera dominicana la antigua capilla jesuítica de Loreto, transformada en el Salón de Grados de Letras en la Universidad de San Marcos.

Admira contemplar cómo la multiplicidad de arcos trilobulados no incurre allí en reiteración monótona; puesto que varía el perfil de unos a otros arcos, según la disposición en el conjunto: los hay de lóbulo central carpanel, de medio punto y en distintas proporciones respecto de los lóbulos laterales. Todavía más, las vecinas galerías superiores de los antiguos claustros de la portería falsa y de la enfermería, unidos hoy en el gran patio colegial, continúan, cual renovados oleajes, la sinfonía de arcos trilobulados dominicanos que llega, en su apoteosis final, hasta el segundo claustro del mismo Convento de Santo Domingo.

LA IGLESIA DE LA MERCED

Muestra actualmente la Iglesia de la Merced la sorprendente unidad estilística del mejor barroco limeño, que mantiene intacta desde comienzos del siglo XVIII. Sin embargo, al analizarla en su evolución histórica, descubrimos que allí funcionó el más apasionante laboratorio experimental de toda la arquitectura virreinal peruana. La actual iglesia mercedaria es el resultado de dos transformaciones, ejecutadas respectivamente a principios y a finales del siglo XVII, entre las que se logra tan perfecta unidad como si la iglesia hubiera sido construida durante un solo y corto periodo de obras.

A pesar de la opinión unánime de los historiadores, resulta que fue la Merced, y no San Pedro, la iglesia que introdujo, en la arquitectura peruana, la planta basilical de tres naves abiertas con amplio crucero. La diferencia entre mercedarios y jesuitas consistió en que, mientras los primeros se dedicaron paso a paso desde 1608 a remodelar su primera iglesia gótico-isabelina de una sola nave abierta; los segundos construyeron, a partir de 1624, otra nueva iglesia de tres naves abiertas, que resultó la tercera, sobre un solar distinto del de la segunda iglesia gótico-isabelina.

Conocemos hoy, en su totalidad, el proceso de remodelación de la Merced a principios del siglo XVII, tanto por los conciertos notariales publicados por el P. Barriga, como por los que he descubierto en el Archivo General de la Nación. El 19 de agosto de 1608, los mayordomos de la Cofradía de San Lorenzo edificaron su capilla, todavía cerrada, pero que sería después usada para formar la nave lateral abierta del lado de la Epístola. La circunstancia de haber colocado esta capilla frente a la actual puerta de Guitarreros imposibilitó hacer entrada lateral desde la iglesia al claustro, frente a la puerta lateral de calle; siendo, por ello, la Merced, la única de las grandes iglesias conventuales en que no quedan frente a frente las dos portadas laterales.

Por el concierto de 5 de enero de 1613, que igualmente he descubierto, los alarifes Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa edificaron la capilla mayor, sus dos capillas laterales y el gran crucero. Se trataba ya de una planta basilical abierta, ya

que estos ambientes se intercomunicaban por cuatro arcos: «los dos que salen a la capilla mayor y los otros dos al crucero de modo que se pueda andar de unas en otras como la dicha planta lo demuestra». La capilla mayor se cubrió de alfarje de madera, mientras que, para las restantes, adoptaron las bóvedas de crucería según la nueva moda impuesta por la catedral limeña. Muy poco tiempo después, se añadía la capilla de la Piedad, por concierto notarial de 28 de mayo de 1614; y con ella quedaba abierta la nave lateral del Evangelio al libre tránsito. Se cubrió esta capilla con cúpula de media naranja, lo que suponía una novedad en la arquitectura del Perú antes de que se introdujera en la iglesia de San Pedro.

No se pudo completar, en 1621, la remodelación de la planta, pues Andrés de Espinosa se marchó a Arequipa; y Alonso de Arenas, a Huanuco. Al asumir Villegas la continuación de las obras en 1628, no hizo sino contemplar los planes iniciales trazados, y en parte ejecutados, desde 1613, cuando todavía no pensaban los jesuitas levantar nueva iglesia basilical en San Pedro.

De la iglesia remodelada con tanto empeño a principios del siglo XVII, el terremoto de 1687 solo dejó incólume la planta, mientras que arruinó las techumbres. Por suerte, contaban los mercedarios, para llevar a cabo la reconstrucción, con un hombre providencial: fray Cristóbal Caballero, de amplia experiencia como alarife y buen gusto como ensamblador de retablos. Su prestigio le hacía insustituible; y tan alto rayaba que sucedió a fray Diego Maroto como Maestro Mayor de Fábricas Reales de la Ciudad de los Reyes. A él se debe, por ejemplo, el dictamen de 16 de julio de 1698 para ejecutar los reparos de la muralla de Lima.

La reconstrucción de la Merced, después de 1687, se hizo pensando no solo en volver a poner las cubiertas derruidas; sino en lograr, sobre la planta basilical, una iglesia de aspecto enteramente nuevo con plena unidad estilística. Se modificaron los brazos del crucero, dándoles en lo alto forma ochavada mediante el ingenioso recurso de unos arcos trilobulados volados. Se levantaron, entre los tramos de las naves laterales, anchos pilares adosados a los antiguos, y sobre ellos unos arcos más bajos y de menor diámetro; a manera de contrafuertes transversales interiores, según el sistema aplicado por fray Diego Maroto, en 1688, para la primera nave transversal

de la Catedral. Resultó tan perfecta esta solución que, a pesar de su robustez, no disuena en el airoso conjunto del edificio.

Nuevas cubiertas barrocas de madera y yeso sustituyeron a las antiguas bóvedas góticas de crucería labradas en cal y ladrillo. Pero previamente acomodaron, sobre los muros y los arcos torales del crucero, la gran cornisa volada a la que se suponen las graciosas ménsulas tan barrocas y tan limeñas. De este modo, quedó cubierto el antiguo edificio con bóvedas de medio cañón en la nave central, con medias naranjas en el centro del crucero y las naves laterales, y con una cúpula ovalada sobre el coro. Las bóvedas de los brazos del crucero completan la esbelta gracia de los ochavamientos trilobulados en lo alto.

Puesto que rige la Ciudad de los Reyes un arquitecto alcalde⁵, o si se prefiere un alcalde arquitecto, me atrevo a sugerirle que arbitre la manera de honrar dignamente la memoria del arquitecto mercedario fray Cristóbal Caballero, que nos ha dejado la más fina y elegante iglesia entre las del barroco limeño. Además de que, y en esto adelante una primicia, a fray Cristóbal Caballero se debe la monumental portada principal de la Merced.

Camarín de la Merced

El camarín es una estructura peculiar de la arquitectura española. Consiste en una habitación situada detrás de un altar y colocada a la altura de la hornacina donde se venera algún santo; de tal modo que pueda ser trasladada a ella la imagen sagrada para cambiar sus vestimentas y adornarla. No abundaron los camarines en el Perú, pues los arquitectos virreinales prefirieron colocar en su lugar las llamadas capillas

⁵ Se escribió y publicó este artículo siendo alcalde de Lima el señor arquitecto Orrego. La propuesta aquí formulada conserva su vigencia para cualquier alcalde de Lima que aprecie la historia de la arquitectura virreinal limeña. Otros alarifes limeños (y en primer lugar, Manuel de Escobar) merecen igual distinción por parte de la ciudad que tanto embellecieron.

absidales o ventanas abiertas detrás del altar que permitían la veneración de la imagen desde el exterior del templo: tal aparece, por ejemplo, en la Iglesia del Señor de Huamán en Trujillo. Tienen camarín propiamente dicho: la imagen de Nuestra Señora del Rosario, en la iglesia de Santo Domingo, adornado con las polícromas pinturas de José del Pozo, pero sin ninguna relevancia arquitectónica; la Virgen de Copacabana en la iglesia que lleva su nombre y la imagen de Nuestra Señora de la Merced en su iglesia, de noble arquitectura. La artística habitación detrás del altar mayor de las Trinitarias no cumple propiamente la función de camarín, sino la de capilla absidal para las monjas.

El Camarín de la Merced no parece haber formado parte de la iglesia inicial del siglo XVI; ni tampoco de la remodelación en el primer tercio del siglo XVII, o de su reconstrucción, a finales del mismo siglo. Desde luego, fue construido en su forma actual durante la década de 1770, sin que se vislumbre la existencia de una construcción anterior con el mismo fin. Expresa, por tanto, integralmente, los lineamientos del último barroco limeño; aunque está recubierto con alguna ornamentación rococó modelada en estuco. La lujosa ambientación de salón cortesano se metamorfosea allí en tenue religiosidad barroca. No estaba concebido este camarín para vivir experiencias místicas, sino para la ostentación en el culto.

Distinguimos dos sectores complementarios en esta edificación: la escalera de acceso y el camarín propiamente dicho, cada uno con su propia arquitectura. Discurre la escalera en tramos superpuestos de dos rampas laterales y una central. Los peldaños tienen muy poca altura, como para facilitar la subida de algún virrey achacoso y de las damas de edad avanzada y torpes movimientos. De todos modos, la conformación global se ha dispuesto de tal manera que desde ningún ángulo se alcanza la visión completa de toda la escalera: parece como si se hubiera pretendido que ella no aparezca con el rango de ambiente monumental autónomo, sino en cuanto simple vía de acceso secundaria.

El recinto del camarín no era propiamente lugar de culto, sino de preparación para el mismo; cumplía, por tanto, funciones coadyuvantes como las de tocador, florero y guardarropa para servicio de imagen. Sin presentar la grave majestad de

las capillas, el Camarín de la Merced forma un ambiente íntimo, rebotante de gozosa belleza. Todo se ordena allí al cuidado de la Virgen que por unos rieles puede desplazarse allí desde su hornacina en el altar hasta el centro de la habitación: la planta, los muros y la cúpula convergen pues, con armoniosa atención, a preservar la intimidad familiar del acto de adornar la imagen.

Muy ingeniosamente se han conjugado sobre la planta cuadrada de la habitación dos diseños diferentes que se integran en una sola traza: un perímetro circular para dar cabida a la cúpula de media naranja, y una cruz, en cuyos brazos poco profundos se abren puertas y ventanales. Cada uno de estos dos diseños está marcado por la posición de sus respectivas columnas corintias.

La traza de cruz da lugar a la base circular al haberse ochavado las cuatro esquinas interiores. En realidad, estas han quedado como espacios abiertos que se delimitan por columnas laterales sobre cuyo entablamento descansa, dentro del vano, una gran venera. Encima de estas se alzan las pechinas curvas, no triangulares, según es común, sino de cuatro lados. En el fondo de los cuatro brazos de la cruz, otras dos columnas similares soportan arcos peraltados de igual diseño que los de la capilla dominicana de San Martín. Por estos arcos y por la separación de las columnas con respecto a las traspilastras, todo el primer cuerpo cobra notoria agilidad. La disposición de las columnas, en los lados ochavados, recuerda a las del crucero de las Nazarenas.

Desde la cúpula de media naranja desciende alegre luminosidad hacia el camarín. Como si se quisiera resaltar la ingrátida levedad de la media naranja, se interpone un ancho friso circular entre la moldura que corona los arcos y pechinas y la gran cornisa de su base, recubierta con las ménsulas de las que parten, hacia el centro, las franjas radiales. Otra graciosa moldura, arqueada y entrelazada con recuadros abiertos, anuda, encima de las claraboyas de ojos de buey, el intradós de la cúpula, marcando senderos misteriosos a la trayectoria de la luz que por allí penetra abundante. Algunos adornos de yesería, sobriamente dispuestos, recuerdan a los que adornan la iglesia contemporánea de las Nazarenas, y la capilla de San Martín.

SACRISTÍAS DE LAS GRANDES IGLESIAS

Contrasta, en los grandes conventos, la austera sencillez de las habitaciones privadas y la lujosa ornamentación de los lugares destinados a reuniones comunitarias o a ser frecuentados por los extraños. Además del decoro artístico exigido por el culto divino, influyó notablemente en ello el prestigio social de las instituciones. De hecho, los excedentes que dejaba la economía conventual de subsistencia se canalizaron hacia obras arquitectónicas y de ornamentación.

Fueron las sacristías de las iglesias, especialmente las grandes, lugar privilegiado donde se concentró reiteradamente el esplendor artístico. Sufrieron las sacristías, lo mismo que las iglesias, los deterioros ocasionados por los terremotos; pero de cada desgracia resurgieron con renovada y actualizada decoración; consiguientemente, no pertenecen todas en su estado actual a la misma época, ni reflejan los mismos lineamientos estilísticos.

En las sacristías convergen la obra de arquitectura como prolongación de la iglesia, la arquitectura en madera de los retablos y cajonerías, la ambientación de series de pintura, además de la orfebrería y los ornamentos de telas bordadas; de tal modo que constituyen la síntesis de todas las artes virreinales.

Cuando nos referimos a las sacristías, hay que entender en realidad un conjunto arquitectónico más amplio integrado por la sacristía propiamente dicha, la antesacristía, el lavatorio y algún otro lugar anexo: todos estos ambientes pueden discernirse en el diseño de la planta de cada iglesia.

La sacristía de Santo Domingo es acaso la menos orgánica de todas las limeñas, ya que fue necesariamente afectada por la ampliación del crucero y de la capilla mayor, llevada a cabo en el tercer tercio del siglo xvii: aquella sacristía es la que representa el plano de Meléndez, pero la bella portada renacentista que la antecede corresponde a la primera sacristía de principios del siglo xvii o antes todavía. La disposición de la sacristía actual representa un tercer momento que se cumplió durante la segunda mitad del siglo xviii, cuando se remodeló todo el sector de la escalera y la sala capitular; por ello es la única sacristía limeña que carece de

antesacristía cerrada propiamente tal. Su ornamentación resulta un tanto extraña al barroco limeño. Destaca allí la serie de pinturas de los dominicos más notables en el Perú.

La gran sacristía de San Agustín ha evolucionado de acuerdo a las contingencias de la iglesia. Adquirió el carácter monumental a mediados del siglo XVII, pero conforme a la traza mudéjar que entonces ostentaba la iglesia. Levantó su planta el alarife Luis Fernández Lozano, y cubrió los dos ambientes con alfarjes de tres paños el maestro Diego de Medina, de los cuales perdura intacto el de la antesacristía. Según concierto notarial del 12 de julio de 1650, el ensamblador Asensio de Salas labró la cajonería, por el precio de 6 800 pesos. Cuando a finales del siglo XVII se amplió el presbiterio, edificaron, debajo de él, el llamado *preparatorio*, a manera de bóveda subterránea, para recogimiento devoto de quienes celebran la misa; y el lavatorio, cubierto con bóveda trilobulada, con la hermosísima pila de alabastro. La sacristía mudéjar de Medina y Salas quedó arruinada en 1746, después de lo cual reconstruyeron la sacristía barroca actual con nuevas cubiertas de medio cañón, ménsulas en el entablamento y veneras en el dintel de puertas y ventanas, además de tallarse la elegante cajonería rococó que aún perdura.

De la primitiva sacristía de la Merced, la cual es descrita con admiración por el cronista Cobo, solo queda la antesacristía cubierta con bóvedas vaídas y la sencilla portada renacentista que da acceso a la sacristía, además de la capilla del banquero don Bernardo de Villegas, a cuya entrada queda la pila de alabastro para el lavatorio. La capilla de Villegas constituye hasta ahora uno de los enigmas del arte virreinal: tiene planta cuadrada, sobre la que se levantan los pilares, las pechinas y una media naranja, decorado todo con pinturas murales de gran calidad que se atribuyen a Pérez de Alesio, sin documentos probatorios. La sacristía actual, sus bóvedas colgantes y dos medias naranjas, y la cajonería rococó con pinturas sobre vidrio del Hijo Pródigo y la vida de la Virgen, son posteriores al incendio de 1773. Destaca también la serie de pinturas con escenas de la Virgen, que datan del siglo XVIII limeño.

Cuenta la sacristía de San Pedro con todas las dependencias: amplia sacristía, antesacristía y tres ambientes detrás del altar mayor que corresponden a las tres naves de la iglesia. En las iglesias conventuales (San Agustín, la Merced y San Francisco) no se entra desde la iglesia a la sacristía directamente, sino a la antesacristía; mientras que en San Pedro solo hay ingreso a la antesacristía desde la residencia de los jesuitas. Una portada renacentista con almohadillado de placas, contemporánea de la segunda iglesia (1626-1636), da acceso desde la antesacristía a la sacristía. El amplio y alto salón de la sacristía destaca más por la ornamentación de pinturas, recuadros dorados y azulejos, que por la traza arquitectónica. Ciertamente, el gran cuadro de la Coronación de la Virgen y el de la Virgen de la Candelaria, así como el de la Virgen de la O, obras del pintor jesuita Bernardo Bitti, y los cuadros del pintor español Valdés Leal, confieren extraordinario valor a esta sacristía de aspecto de gran salón renacentista italiano.

La sacristía de San Francisco completa el grupo de las sacristías monumental. En ella se compaginan admirablemente la obra de arquitectura con la ornamentación decorativa. Corresponde el edificio a la época de la construcción de la iglesia, en la segunda mitad del siglo XVII; pero la hermosísima portada expresa los lineamientos del más puro barroco limeño del siglo XVIII. La cajonería de la misma época y la serie de pinturas del apostolado de Zurbarán enriquecen extraordinariamente esta sacristía, adornada, además, con veneras en los dinteles de sus dos puertas.

CAPÍTULO V
LAS PEQUEÑAS IGLESIAS

LA RECOLETA DE LA MAGDALENA

Hubiera podido ofrecer la Iglesia de la Recoleta Dominicana de la Venturosa Magdalena el más completo modelo entre las pequeñas iglesias levantadas en Lima a principios del siglo XVII, de no haber quedado desfigurada con esa fachada neogótica, radicalmente incompatible con el rostro de la arquitectura virreinal limeña. Conservaba todavía esta iglesia, hacia mediados del siglo pasado, el frente tan armonioso de torres y portada del más puro estilo barroco que representó Angrand en una de sus más bellas láminas. Si al menos hubiera permanecido la iglesia en ese estado, la admiraríamos actualmente como testimonio de la síntesis arquitectónica operada, después del terremoto de 1687, entre la planta gótico-isabelina, la ornamentación exterior y las cubiertas barrocas de medio cañón; es decir, como expresión de la más auténtica tradición arquitectónica limeña. El recuerdo de San Juan Masías, que vivió en la Recoleta Dominicana, bien merecía que se conservara lo que del convento perduró hasta finales del siglo XIX, incluyendo la celda en que vivió. Pero pudo más el progresista urbanismo que el valor de la historia de la Ciudad de los Reyes.

Ya que la iglesia recoleta solo cuenta con una nave, no pudieron pensar los frailes en transformar su planta gótico-isabelina en otra, barroca. Es acaso esa planta la más depurada de entre las iglesias peruanas anteriores a la segunda década del siglo XVII; más completa incluso que la de la iglesia del convento agustiniano de Guadalupe. La planta tiene forma rectangular alargada y estrecha, según el uso del renacimiento peruano de finales del siglo XVI; y presenta la particularidad no muy frecuente, pero tampoco inusual, de que su muro testero ha quedado ochavado por el recorte a bisel de las esquinas: también estaba ochavado el mismo muro en la segunda iglesia jesuítica del Colegio de San Pablo.

Aparece marcada la separación entre la capilla mayor y la nave, aun cuando no está muy resaltado el arco toral divisorio de los dos ambientes; solo unas medias columnas adosadas a los pilares atestiguan esa separación del espacio interno que era

clásica en las viejas iglesias del siglo XVI, y que tanto destaca en iglesias rurales como la de Andahuaylillas y la de Azángaro.

Sobresalen notablemente, en la planta de esta iglesia dominicana, sus capillas laterales. A los lados de la capilla mayor se abren dos amplias capillas a través de arcos apuntados elevados; las que no deben confundirse con los brazos de un crucero que no correspondía a este estilo. Recordamos, sin embargo, que el cronista Cobo, entusiasmado por los grandes cruceros barrocos introducidos por entonces en las iglesias conventuales de tres naves (San Francisco y la Merced), considera esas capillas como verdaderos cruceros. No era infrecuente este tipo de capillas laterales, pues también lo encontramos en la planta gótico-isabelina de la segunda iglesia de San Pablo, según el plano que publicó Teresa Gisbert. Cada uno de los muros laterales de la nave acoge debajo de arcos seis capillas-hornacinas muy resaltadas, formando el conjunto más numeroso de este tipo en toda la arquitectura virreinal, pues supera con mucho a las iglesias también gótico-isabelinas de la Santísima Trinidad y de Nuestra Señora de Copacabana.

Los dominicos fueron frailes muy apegados a la arquitectura gótica tardía española, como que, para ellos, edificaron los Reyes Católicos, en Segovia, la Iglesia de Santa Cruz, junto a la cueva donde solía orar Santo Domingo de Guzmán. Para cubrir la Iglesia de la Recoleta limeña no adoptaron los alfarjes mudéjares de madera a cinco paños, frecuentes en Lima hasta 1650, sino las bóvedas vaídas de crucería, labradas con cal y ladrillo. La Recoleta de la Magdalena fue una de las iglesias limeñas que siguieron el ejemplo de las bóvedas vaídas de crucería con que el alarife Juan Martínez de Arrona substituyó, en la Catedral, las renacentistas bóvedas de arista labradas por Francisco Becerra y que quedaron dañadas en el terremoto de 1609. Ya a mediados del siglo XVII, las bóvedas recoletanas estaban ruinosas y desahuciadas por los alarifes de la ciudad, hasta el punto de que los frailes no se atrevían a entrar en la iglesia; pero las consolidó hábilmente Manuel de Escobar, según la técnica que él describe y que empleó posteriormente para restaurar la gran bóveda vaída de la iglesia del Monasterio de Santa Catalina de Sena. Por este servicio y por la fábrica del claustro del noviciado, en el mismo convento, los dominicos recoletos ofrecieron al alarife Manuel de Escobar,

en recompensa, sepultura en la iglesia para él y su familia; cosa que no hicieron los franciscanos, a pesar de que les construyó desde los cimientos la gran Iglesia de San Francisco y labró en ella la portada lateral, según reza una inscripción. Las bóvedas de la Recoleta sucumbieron finalmente, como las restantes limeñas de cal y ladrillo, excepto algunas en Santo Domingo, bien fuera en 1687, bien haya sido en 1746; pero todavía asienta sobre la capilla mayor una gran bóveda vaída que suponemos sea la original de la iglesia; mientras que dieron entrada sobre la nave central a las bóvedas de medio cañón barrocas, en sustitución de la bóvedas vaídas iniciales.

Estaban sujetos los recoletos dominicos a rezo del oficio coral; aunque, para cumplirlo comunitariamente, no levantaron a los pies de su iglesia el clásico coro alto sobre sotacoro abovedado, acaso por ser demasiado costosa esta construcción para sus escasas rentas. Levantaron tan solo una simple plataforma de madera asentada sobre pies derechos. Por concierto notarial del 8 de noviembre de 1631, se concertaron los frailes con el maestro carpintero Pedro Vázquez de la Mora para encargarle ese coro alto de madera que había de ser «como está la antesacristía del Convento grande de Nuestra Señora del Rosario». El sencillo coro alto actual, distinto del original, se introduciría con la desdichada reforma neogótica moderna.

Trabajaron, para ornamentar la Iglesia de la Recoleta Dominicana, notables artífices. El escultor Luis Ortiz de Vargas, uno de los postores a la talla de la sillería coral de la Catedral, se concertó el 17 de octubre de 1624, para ensamblar el retablo del altar mayor; pero por regresarse a España sin haberlo terminado, traspasó su hechura a Pedro de Noguera, por concierto de 20 de febrero de 1627. El ensamblador Hernando Joseph, que fue aprendiz del oficio con Noguera y trabajó con él en la sillería catedralicia, labró el facistol del coro de los frailes, por concierto de 3 de enero de 1633. Y el ensamblador Joseph Pizarro, que posteriormente ingresó como fraile dominico, concertó, el día 26 de febrero de 1649, el retablo para el altar de Santo Domingo Soriano. Hoy la iglesia recoletana solo cuenta con unos anodinos retablos neogóticos en las capillas-hornacinas. Lo único que de la tradicional iglesia han respetado es la hermosa planta gótico-isabelina, conservada a pesar de los terremotos y de los hombres.

LA IGLESIA DE SAN SEBASTIÁN

Afloran, en esta iglesia, los recuerdos históricos, por el hecho de haber sido instituida como parroquia desde los primeros años de la fundación de Lima. Nombres tan representativos en la historia limeña, como los de Santa Rosa y San Martín de Porres, están vinculados por su bautismo al ministerio parroquial de San Sebastián. Existía en el mismo solar una humilde construcción «cubierta de esteras con poca más traza que una ramada», como escribe Cobo: en ella estableció el arzobispo don Gerónimo Loayza, un viernes 3 de agosto de 1554, la primera parroquia de la Ciudad de los Reyes desmembrada de la Catedral.

Algunos años antes de que Cobo escribiera su *Historia de la fundación de Lima*, habían sustituido la primitiva iglesita por otra de más noble fábrica, «muy bien enmaderada y con sus capillas a los lados, la cual sirve ya aunque no está acabada de cubrir». Promovió con notable empeño las obras de San Sebastián su eficiente mayordomo, Bartolomé Lorenzo, que, al igual que había hecho anteriormente en la Iglesia de San Marcelo, se concertó el 12 de julio de 1620, con el maestro carpintero Alonso Velázquez, «para cubrir el cuerpo de la iglesia como está la iglesia de San Marcelo y hacer el racimo que falta en la capilla mayor», además de otras obras de carpintería, como las cubiertas de la sacristía con canes y madres y un corredor para subir al campanario de espadaña. Eran aquellas cubiertas del cuerpo de la iglesia un alfarje o armadura de cinco paños con lacería mudéjar.

La planta de la iglesia, que perdura inalterada hasta el presente, muestra el clásico diseño de las iglesias gótico-isabelinas de principios del siglo XVII. Consta de capilla mayor rectangular y de una nave alargada de mayor anchura que aquella, separada una de otra por el gran arco toral sobre gruesos pilares. Tiene la nave capillas-hornacinas a los lados; con la particularidad de ser ellas más profundas que las de cualquier otra iglesia limeña menor. En cierta manera, semejan a las capillas-hornacinas de la Catedral, aunque sus arcos de entrada son más bajos y estrechos que los de la iglesia metropolitana. La planta de San Sebastián denota la más austera sencillez; por cuyo motivo, la iglesia no sobresalió por su arquitectura, sino por

la policromía de sus cubiertas y por el lujo decorativo de las capillas, retablos y pinturas.

Fueron adornadas las capillas-hornacinas con todo esmero por sus propietarios, a lo largo del siglo xvii. Por concierto notarial de 29 de agosto de 1637, los mayordomos de San Roque se concertaron con el pintor Juan Bautista Planeta para que este pintara la bóveda, muros e intradós del arco de la capilla, además de «dos historias de Nuestra Señora» en lienzo. Posiblemente, queden ocultas bajo el revoque de yeso las pinturas naturales que hizo Planeta en esa capilla. Años más tarde, el alarife Miguel de Garay, que trabajó en las murallas del Callao, se concertó el 18 de septiembre de 1658, por 1 700 pesos de a ocho reales, para terminar la capilla de Nuestra Señora de la Piedad en la iglesia de San Sebastián, que había dejado comenzada el ensamblador Mateo de Tovar. Para esta misma capilla, labró una reja de madera de cocobola el carpintero Joseph Márquez, según concierto notarial de 14 de julio de 1671.

Con posterioridad al terremoto de 1687, que derribó los viejos alfarjes mudéjares, se volvió a cubrir la Iglesia de San Sebastián con bóvedas barrocas de medio cañón. No intercalaron, entonces, en los muros laterales, algunas pilastras para soportar los arcos fajones de la bóveda; sino que superpusieron, como base de ellos, grandes ménsulas sobre la cornisa volada, a la manera de Santa Catalina y Nuestra Señora de Copacabana. Por carecer de crucero la planta original y no haber sido incorporado este ambiente posteriormente, no se ha podido cubrir parte alguna de esta iglesia con la clásica media naranja; siendo por tanto, San Sebastián, una de la rarísimas iglesias limeñas que no cuentan con este tipo de cubiertas. En pleno siglo xviii, y posiblemente después del terremoto de 1746, se modificó la portada renacentista inicial en el muro de los pies con gruesos elementos barrocos que constituyen una réplica tardía de la desaparecida portada de Santa Teresa; y también se sustituyó el primitivo campanario de espadaña por la torrecilla que reitera el modelo usual en las pequeñas iglesias limeñas dieciochescas.

Trabajaron, para esta iglesia, destacados artífices. Según dos conciertos notariales simultáneos de 4 de noviembre de 1609, el famoso ensamblador Martín

Alonso de Mesa, el mismo que hizo el diseño para la sillería del coro de la Catedral de Lima, se comprometió a tallar el retablo y un hermoso sagrario para el altar mayor. Parece ser que ambas obras duraron hasta el terremoto de 1746. El retablo mayor actual fue labrado, en 1776, por el coronel Athanasio Contreras del Cid, según reza una cartela en el lado derecho del mismo. Este retablo, destruido en parte, constituye una de las muestras más notables del estilo rococó limeño. Sería relativamente fácil ensamblar de nuevo sus restos, ateniéndose al diseño de algunas fotografías antiguas, como se está haciendo actualmente. El ensamblador Hernando Joseph, de quien sabemos que trabajó con Pedro de Noguera en la sillería del coro de la Catedral, inició un cuadro y un tabernáculo para la capilla de Nuestra Señora de la Victoria, en la misma iglesia, por concierto de 13 de julio de 1631; pero al no haber terminado las obras, por encontrarse acaso preso, se encargó de ellas Tomás de Aguilar por concierto de 14 de abril de 1632. Solo quedan, de la antigua ornamentación, algunos cuadros en el baptisterio cubierto con una hermosa media naranja.

LA IGLESIA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD

Pareciera tarea inútil ocuparse de esta iglesia, carente hoy de todo mérito artístico, tanto en su arquitectura, que Wethey, experto conocedor de arte, califica «one of the poorest in Lima», como en sus retablos, que igualmente designa «some mediocre». Entre estos se incluye también el actual retablo mayor, que no es el que concertó fray Cristóbal Caballero y que tan detalladísimamente describe el concierto notarial de 1 de octubre de 1671.

Pero al margen de su lamentable calidad actual, la iglesia del antiguo Monasterio de Monjas Cistercienses ocupa un lugar destacado en la historia de la arquitectura virreinal. Ella es la proyección más inmediata y completa de los problemas suscitados en la Catedral de Lima, entre 1606 y 1609, con motivo de la reconstrucción de sus bóvedas, hasta el punto de que fueron protagonistas de la construcción de esta iglesia los mismos alarifes que habían polemizado acerca de la Catedral y que siguieron polemizando acerca de esta obra.

El cronista Cobo afirma que las monjas «habían labrado una muy fuerte y suntuosa iglesia toda la bóveda». Añade, además, que la iglesia fue dedicada en la octava de la Natividad de Nuestra Señora del año 1614. Cosa grave es tener que rectificar, en 1988, a un cronista que escribió hace 350 años y que además fue contemporáneo de los hechos; pero la verdad es que la fecha señalada por Cobo solo es válida para la primera mitad de la iglesia, no para su totalidad, ya que ella se edificó en dos etapas.

Esta iglesia, de una sola nave con el coro de las monjas a los pies y la portada lateral en el muro de la Epístola, parece que estaba comenzada desde antes de 1612. La abadesa, doña Lucrecia de Sansoles, se concertó el 9 de mayo de 1612 con el alarife Alonso de Arenas, quien se obligó «de hacer y acabar la iglesia que está comenzada en el dicho Convento con su capilla mayor sacristía cuerpo de la dicha iglesia con su coro alto y bajo todo ello de bóveda de arista o de la suerte y manera que la dicha doña Lucrecia de Santos ordenare». Solo estaba obligado Arenas a «acudir a la maestría de la dicha obra»; por cuanto las monjas llevaban la administración total,

según el mismo sistema que los franciscanos concertaron con Manuel de Escobar en 1659.

Las bóvedas de arista habían hecho crisis en la Catedral, a consecuencia del terremoto de 1606; y aunque algún tiempo después se siguieron empleando por Alonso de Arenas y Andrés de Espinosa en las naves laterales de la Merced, no parecían seguras para cubrir la ancha nave de la Trinidad. Es cierto que se mencionan en el concierto; pero tengo por seguro que se cambiaron por bóvedas de crucería como en la Catedral. No sería ajeno a este cambio el parecer de Juan Martínez de Arzona, que posteriormente se ocupó de terminar la iglesia. El cuerpo de la iglesia resultó ciertamente robusto, ya que los fuertes pilares de los muros laterales se enlazaron con arcos formeros, bajo los cuales quedaban las capillas-hornacinas profundas que todavía subsisten. No se observa ninguna ornamentación de pilastras y traspilastras; y solo tendrían, en lo alto, pequeñas ménsulas en el arranque de las nervaduras de las bóvedas. Con todo ello, la iglesia presentaría una configuración similar a la que muestra la iglesia agustina de Guadalupe, en el norte. Desde luego, las actuales pilastras blanqueadas son añadiduras postizas muy tardías, y tan mal trabadas que se pueden caer con cualquier terremoto.

Hasta 1614 solo se había construido la mitad de la iglesia. Todavía, el 21 de enero de 1619, firmó Alonso de Arenas nuevo concierto para proseguir las obras; pero Arenas incumplió el contrato con las monjas, aunque todavía estaba en Lima, pues el 24 de septiembre de 1620 se concertó con la Recoleta mercedaria de Belén para hacerles la capilla mayor y dos colaterales de su iglesia; solo a mediados de 1622, se dirigió Arenas a Huanuco para cubrir la Iglesia de San Francisco. Tomaron las obras a su cargo, en lugar de él, los alarifes Juan Martínez de Arzona y Diego Guillén, según nuevo concierto de 4 de junio de 1619. He encontrado, en el Archivo Arzobispal, el documento que contiene la ruidosa reclamación promovida, durante todo el mes de junio de 1619, por el alarife Andrés de Espinosa, para encargarse él de las obras en lugar de los anteriores; pero sus intentos resultaron vanos.

En la segunda etapa de las obras, se introdujo una modificación respecto del concierto de 1612, pues ahora solo se cubrirían «dos bóvedas y media de cal y ladrillo



Iglesia de la Santísima Trinidad

[...] para acabar de cubrir todo el cuerpo de la dicha iglesia que venga corriendo desde las que están hechas hasta encima de la reja del coro». Permanecen todavía junto a la reja los dos arcos-hornacinas estrechos que sustentaron aquella curiosa media bóveda. Desde luego, Arrona repetiría, en la Trinidad, un trabajo similar al que había ejecutado en las bóvedas de crucería de la Catedral. En cambio, los coros alto y bajo, cuyas cubiertas estaban proyectadas de bóveda en 1612, se cubrieron en 1619 con techumbres planas de madera: las labró el carpintero Bartolomé Calderón, el mismo que, el 29 de abril de 1627, concertó los techos de los locutorios y porterías del monasterio; y el 6 de agosto de 1634 cubrió igualmente de madera el refectorio de la monjas cistercienses.

Aunque ninguno de los tres conciertos citados menciona la obra de la portada de la iglesia, creo fundadamente que de ella se encargaron también Martínez de Arrona y Guillén, ambos con amplia experiencia en diseñar y fabricar portadas, fueran para iglesias (la Vera Cruz, San Lázaro, las 7 de la Catedral), fueran para numerosas viviendas de las que tengo registrados los conciertos notariales. Lo que sucede es que la portada renacentista original, labrada por tan notables maestros, ha sido adulterada con rasgos barrocos posteriores que, sin hacerla plenamente tal, la despojaron de la noble sobriedad renacentista que muestran los imafrentes del primer tercio del siglo XVII. Al fin y al cabo, también las actuales cubiertas de la iglesia desfiguran el que fue uno de los templos más representativos del postrer renacimiento limeño.

LAS DESCALZAS DE SAN JOSEPH

Después de habitar durante casi cuatro siglos en las mismas edificaciones, las religiosas concepcionistas descalzas han trasladado su monasterio fuera de la Lima virreinal. Fue desgajado el Monasterio de San Joseph del gran Monasterio de la Limpia Concepción, para formar una pequeña comunidad recoleta de más estricta observancia. Por ello, su iglesia y convento fueron siempre sencillos, sin alcanzar el lujo de los grandes monasterios femeninos. Levantada ya la clausura monjil, se nos revela el misterio oculto tras el enclaustramiento.

Procedieron las concepcionistas descalzas con criterio práctico al edificar y renovar constantemente su monasterio. No era lo más conforme a la observancia religiosa que cada monja construyera su propia celda, que propiamente era una pequeña casita de varias habitaciones; pero, como el monasterio carecía de rentas para hacer obras, no tuvieron otro remedio que aceptar aquella costumbre. He encontrado, entre los protocolos del Archivo General de la Nación, algunos conciertos notariales firmados con alarifes para edificar celdas dentro de la clausura del monasterio.

Las celdas agregadas o reconstruidas cada cierto tiempo no siguieron un planeamiento muy estricto; como resultado de lo cual se distribuyeron alrededor de patios irregulares o en callejuelas de trazado algún tanto desordenado. Se olvidó de señalar don Ricardo Palma la calleja exacta donde San Joseph, en persona, al verse sorprendido, abandonó su capa en manos de una monja que hacía la ronda nocturna para prevenir los robos. Solamente el sector colindante con la iglesia y portería guarda las apariencias de un trazado planificado. Quedan paralelos a la iglesia el larguísimo antecoro, la sala de estar y la portería interior; mientras que las restantes construcciones carecen de orden simétrico.

El centro geográfico del conglomerado de patios, callejas y celdas lo ocupa el claustro de planta cuadrada y un solo cuerpo. No he podido averiguar si existió en el mismo sitio algún claustro primero desde la fundación del monasterio. Aunque el P. Vargas Ugarte fecha el claustro actual en 1678, lo cierto es que fue fabricado por



Monasterio de las Descalzas. Portada de la iglesia

el alarife Manuel de Cevallos, según concierto notarial de 26 de agosto de 1680, en la cantidad de 8 000 pesos de a ocho reales.

Se trata de un claustro sencillo, de seis arcos por lado en medio punto, con arbotantes en arco carpanel sobre los pasadizos, para apoyar las arquerías. Descansan los leves arcos sobre columnas de madera de éntasis acentuado en el fuste que terminan en ancha plataforma cuadrada para soportar la arquería. Toda la armazón del claustro es de madera, y lleva revestimiento de yeso, sobre el cual no hay otro adorno que una archivolta continua en la arquería interior y la exterior, además de adornos de yesería muy simples en las enjutas de los arcos. Existe completa similitud entre el claustro concepcionista y el de la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden franciscana, tanto en la forma de las columnas de madera, como en la disposición de las arquerías, aunque el de las monjas carece de los bellos azulejos franciscanos.

La Iglesia de las Descalzas conserva la traza primitiva gótico-isabelina que era usual en las pequeñas iglesias de principios del siglo XVII, pero sus cubiertas han cambiado desde entonces. El cronista Cobo decía de ella: «una iglesia capaz y de buena fábrica con la capilla mayor cubierta de rica y curiosa lacería»; pues, en efecto, tenía media naranja adornada con arabescos mudéjares. Está dividida en los clásicos ambientes de las iglesias de monjas: capilla mayor, cuerpo de la iglesia y coro situado a los pies. En el coro aparecen las dos divisiones de coro alto y bajo, similares a los de la iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad; pues solo consiste en una plataforma de madera sobre pies derechos de madera. Por concierto notarial de 30 de septiembre de 1606, el carpintero Alonso Velázquez se contrató para hacer la armadura mudéjar de cinco paños con que se había de cubrir el cuerpo de la iglesia y el coro alto: la obra se arruinó en el terremoto de 1687.

En concordancia con esta disposición, la iglesia solo tiene portada externa lateral. El dibujante Angrand representó las dos bellas portadas existentes hasta la reconstrucción posterior a 1940; de las cuales ha desaparecido una, pues, para consolidar el muro, no supieron emplear otro recurso técnico que tapiar el vano de la puerta y arrasar su portada externa, como si esta atentara también contra la

seguridad antisísmica. La portada destruida fue concertada con las monjas por el ensamblador Diego de Aguirre, con fecha 30 de abril de 1694.

Había ingresado como religiosa de velo negro, en los primeros años del siglo xvii, una hija del pintor Angelino Medoro; y con tal ocasión pintó este, para ella, el gran cuadro de la multiplicación de los panes y los peces que, colocado en el muro testero del refectorio, lo llenaba a plenitud: ahora luce en el nuevo monasterio.

El ensamblador Mateo de Tovar concertó el retablo-sepulcro para don Alonso Sánchez con el altar de Nuestra Señora de Loreto, en algún lugar de la iglesia; por él otorgó cartas de pago el 7 de febrero de 1646 y el 14 de octubre de 1647. Tenía este entierro una bóveda sepulcral construida por el alarife Luis Fernández Lozano, por concierto notarial de 16 de febrero de 1647, la que perdurará oculta en algún rincón, debajo del pavimento de la iglesia.

También trabajó, para la iglesia concepcionista, el famoso ensamblador Diego de Aguirre, que concertó un retablo que había de ser colocado en el coro bajo de las monjas, según concierto del día 9 de julio de 1680.

De toda la ornamentación que las monjas descalzas encargaron para su iglesia, durante los siglos xvii y xviii, solo perdura una de las dos portadas laterales; y, detrás de ella, la gran venera en el dintel de la puerta que sigue acogiendo a los fieles devotos.

LA IGLESIA DE SAN MARCELO

En la iglesia de San Marcelo, tal cual luce actualmente, encontramos un ejemplo de lo que no debe hacerse si se trata de restaurar algún monumento histórico. Asistía toda la razón del mundo al clásico Wethey cuando despotricaba contra la fachada de cemento que han antepuesto en el muro de los pies, en sustitución de la auténtica fachada virreinal. Aquella fachada, representativa en la portada y los campanarios del barroco limeño, ha sido suplantada por una burda imitación de la Iglesia de San José, en la Hacienda Ingenio de Nazca, a cuyo diseño se añadieron otros elementos redundantes, como ciertos frontoncillos curvos abiertos y una recarga ornamentación, que no tienen correspondencia en las portadas y campanarios limeños.

La primitiva Iglesia de San Marcelo tenía, hasta la segunda década del siglo XVII, muy sencilla apariencia, por haber sido levantada en un barrio de gente pobre. Nombraron mayordomo de la fábrica por aquellos años al sacerdote don Bartolomé Lorenzo, hombre emprendedor y hábil administrador, quien renovó por completo la iglesia inicial. Se rehicieron primeramente los muros externos; después de lo cual se labraron nuevas cubiertas. Por concierto notarial del día 3 de agosto de 1615, concertó con el carpintero Alonso Velázquez la armadura de alfarje de cinco paños para la capilla mayor: tenía esta obra «quince varas de largo y trece de ancho»; con la particularidad de que, mediante cuatro estribos, «han de ochavar la capilla despojando las esquinas», a la manera del muro testero de la Iglesia de Santa Clara, en Ayacucho. El mismo carpintero se encargó de labrar otro alfarje similar para el cuerpo de la iglesia, por concierto de 12 de febrero de 1618. Ambas obras fueron tan esbeltas que sirvieron como modelo para las que posteriormente se hicieron, por el mismo carpintero, en la Iglesia de San Sebastián.

El cronista Bernabé Cobo, que conoció la primitiva iglesia tan pobre, afirmaba después que «finalmente es hoy esta iglesia la mejor y más bien acabada de las parroquiales de esta ciudad». Quedó terminada como una iglesia enteramente mudéjar, con la clásica división en capilla mayor y el cuerpo de la nave. No se labraron en ella bóvedas de cal y ladrillo del modelo gótico arcaico. El acondicionamiento

de los retablos correspondió al estilo del barroco inicial, propio del primer tercio de siglo xvii.

Encargó Bartolomé Lorenzo los retablos a los mejores ensambladores de la ciudad. A Martín Alonso de Mesa le encomendó el retablo para el altar mayor, por dos conciertos notariales: el 19 de abril de 1616 concertó con él la hechura del primer cuerpo; y el 12 de diciembre de 1617, concertó la terminación del retablo. Hizo también labrar para su propio entierro un retablo-sepulcro, encargado a Luis Ortiz de Vargas, uno de los postores a la sillería del coro de la Catedral, por conciertos de 19 de octubre de 1619 y de 14 de octubre de 1620.

Aquella Iglesia de San Marcelo perduró hasta el terremoto de 1687 que arruinó las bellas techumbres mudéjares. Como en tantas otras iglesias limeñas, también en la de San Marcelo se sustituyeron los alfarjes mudéjares por las bóvedas de medio cañón corrido. Volvió de nuevo a sufrir destrozos en el terremoto de 1746; y fue después de esta fecha cuando se emprendió la reconstrucción más completa del interior, de los retablos, de la portada y de las torres. Al final de todas estas reconstrucciones, quedó la Iglesia de San Marcelo transformada en barroca, del último período, sin rastro alguno de su anterior prestancia mudéjar o barroca inicial.

La disposición de la iglesia recuerda todavía la planta de principios del siglo xvii. Un gran arco toral divide la capilla mayor del cuerpo de la iglesia: en su frente está adornado con una rudimentaria venera que pretende imitar a la gran venera del retablo mayor de la Iglesia de las Nazarenas. Se alza ahora sobre la capilla mayor una media naranja de diseño sencillo, sin cerchas ni ménsulas en el anillo de la cornisa.

En el cuerpo de la iglesia, aprovechando lo que sin duda habrían sido dos capillas-hornacinas similares a las de la Santísima Trinidad y de Nuestra Señora de Copacabana, han abierto dos arcos para comunicar el cuerpo de la nave con otra nave lateral que no perteneció a la planta primitiva, y que rompe la unidad de la planta tradicional en las pequeñas iglesias de principios del siglo xvii. Se cubre el cuerpo de la nave con bóveda de medio cañón, sobre el sencillo entablamento que carece igualmente de ménsulas superpuestas. En la bóveda, han rasgado toscamente



San Marcelo. Retablo Mayor

las aberturas para la iluminación superior; pero no ornamentaron las ventanas con los clásicos lunetos que tanta belleza confieren a las ventanas abiertas sobre las bóvedas.

Guarda la Iglesia de San Marcelo un valioso mueblaje litúrgico de retablos tardíos. Algunos retablos laterales fueron traídos desde la iglesia secularizada de San Carlos; y otros son propios de San Marcelo. El gran retablo del altar mayor data de 1761, según reza la inscripción que se lee en el mismo retablo, en la que no figura el nombre de un tal ensamblador Chaparro, a quien atribuye el retablo Vargas Ugarte sin citar la fuente de su información. Se sustituyen las columnas del retablo mayor por figuras humanas; y, sobre el nicho central, se cierra un gracioso arco trilobulado, semejante al que cubre el nicho central de la portada de la Merced. Es también notable el púlpito con tallas en los paneles y ornamentación tardía en las pilastras. Asienta, en el arco de entrada al baptisterio, una gran reja de madera del mismo estilo y de la misma época que las que cierran las capillas laterales de la Catedral; pero la han completado, en San Marcelo, con un frontis superior barroco correspondiente a la segunda mitad del siglo XVIII y acaso contemporáneo del retablo mayor.

Al repasar las viejas fotografías de Lima, recordamos, con profunda pena, la fachada con la portada y los campanarios que tuvo la iglesia hasta la desastrosa reconversión actual. Aquella fachada que no se supo conservar expresaba los lineamientos del barroco limeño, surgido después del terremoto de 1746. Las anchas plataformas sobre el muro frontero liso sobre las que se asentaban los pequeños cuerpos de campanas, circundados por balaustradas de madera, expresaban la última aportación creadora de la arquitectura virreinal limeña.

IGLESIA DE MONSERRATE

La pequeña Iglesia de Nuestra Señora de Monserrate es una de las más antiguas entre las que actualmente existen en Lima. A su antigüedad une el mérito de conservar todavía algunos de los elementos arquitectónicos procedentes de su primera edificación.

Junto a la iglesia construyeron los benedictinos de Monserrate, en Cataluña, una hospedería. Allí residió alguno que otro monje, a veces con autorización del Real Patronato para recoger limosnas; pero, otras veces, en situación subrepticia, sin licencia real; lo que dio lugar a las quejas y reclamos que refiere Bernales, según los expedientes del Archivo de Indias en Sevilla. Según parece, a esto solo se reduce la información sevillana acerca del templo limeño, pues, al menos, Bernales no anota otras noticias.

Para conocer la historia de la construcción de la Iglesia de Monserrate, hay que acudir al Archivo General de la Nación en Lima, entre cuyos protocolos notariales he descubierto el concierto de 3 de marzo de 1630. Según este documento, el maestro de albañilería Luis Fernández Lozano se concertó con Alonso González de la Canal para hacer, a toda costa, el cuerpo de la iglesia, la portada y un pequeño campanario de espadaña, por el precio de 15 000 pesos de a ocho reales. Se trata de un texto de gran valor no solo por la descripción completa que ofrece de la iglesia, sino también para el conocimiento de la arquitectura limeña en la primera mitad del siglo xvii.

Antes de firmarse este concierto, ya estaba edificada la capilla mayor a manera de un pequeño cuadrado de no mucha elevación. Actualmente, está cubierta por una media naranja que descansa en el anillo soportado por cuatro arcos torales con sus respectivas pechinas. Este mismo tipo de cubierta debió existir allí desde el comienzo, pues también se usará en 1630 para un sector del cuerpo de la iglesia; aunque la media naranja inicial era de cal y ladrillo, y la actual está fabricada con cerchas de madera.

Las medidas señaladas en el concierto, para el cuerpo de la iglesia, concuerdan con las que actualmente constatamos: «veinte y seis varas de largo y nueve de ancho de hueco». Se dividió longitudinalmente el cuerpo de la iglesia en tres tramos, separados por cuatro pilares en cada pared lateral. La diferencia de altura entre los pilares del cuerpo de la iglesia y los de la primera capilla mayor que todavía hoy existe en Monserrate es un detalle arquitectónico introducido en 1630: «los dicho pilares han de subir conforme a la altura de los que están hechos en la capilla mayor y vara y media más y se ha de echar la cornisa conforme a la de la dicha capilla mayor con sus resaltos de vara y media más que ande toda la iglesia en redondo hasta el coro».

Según el concierto, se unieron los cuatro pilares por tres arcos formeros a lo largo de cada muro lateral, y por cuatro arcos fajones transversales «en esta manera el uno arrimado al arco toral de la dicha capilla mayor y el otro arrimado a la pared de la puerta principal y los dos en medio del dicho cuerpo de la iglesia». Sirvió esta armadura de arcos para soportar las cubiertas de la larga y estrecha nave en sus tres tramos: «he de hacer dos bóvedas vaídas y una media naranja» de cal y ladrillo, está última a la entrada de la iglesia sobre el coro; y las bóvedas en los tramos intermedios. Llama la atención que no se cubriera esta iglesia con artesonado de madera a tres paños, a semejanza de otras iglesias limeñas de la época. Pero hay que tener en cuenta que las bóvedas vaídas se impusieron en Lima por influjo de las de la segunda etapa de la Catedral; y además, que ya existían en Lima medias naranjas en San Francisco y en la Merced, las que junto con estas de Monserrate son anteriores a las de las naves laterales de San Pedro que Wethey infundadamente considera como las primeras de este tipo en la arquitectura virreinal. Las primeras cubiertas de Monserrate han sido posteriormente remplazadas por bóvedas de medio cañón asentadas sobre la cornisa antigua y los mismos arcos fajones.

Adornó la entrada de Monserrate una bella portada renacentista de dos cuerpos, cuyos detalles describe minuciosamente el concierto. Es sumamente interesante la transformación operada en esta portada, pues, conservando las líneas renacentistas de 1630, ha derivado hacia la ornamentación barroca del siglo

xviii que ahora muestra. Aparte de otros detalles, se ha quitado en ella la parte central del entablamento del primer cuerpo, en cuyo lugar aparece una ménsula; los lados oblicuos del frontis triangular adoptan suave ondulación y terminan en volutas; y sobre el segundo cuerpo más estrecho colocaron otro frontis ondulado. Resultaría muy fácil reconstruir la portada de Monserrate según su primitivo estilo renacentista, siguiendo las indicaciones del concierto. De todos modos, lo ocurrido en esta portada nos demuestra que en el Perú se dio una transición gradual de unos estilos a otros, pues el cambio no afectó tanto a las líneas estructurales, cuanto a su expresión ornamental.

Ya no existe la espadaña de dos cuerpos y tres arcos, construida en 1630, a los lados de la portada; pues en su lugar se alza un pequeño campanario cuadrado del siglo xviii.

El maestro Fernández Lozano compró los materiales de cal y ladrillo al Convento de San Agustín, según concierto de 13 de marzo de 1630; y adquirió de Juan Cordero la arena, piedra del río y piedra del cerro. Además de otras obras realizadas por este maestro albañil, concertó, el 9 de febrero de 1639, la escalera del coro alto de la Iglesia de Santa Catalina, edificada según planta del mercedario fray Pedro Galeano; y el 16 de febrero de 1647, concertó una bóveda sepulcral en la Iglesia de las Descalzas del Señor San Joseph.

LA IGLESIA DE SANTA CATALINA

No luce, actualmente, la iglesia del Monasterio de Santa Catalina tan deslumbrante y magnífica como a finales del siglo xvii. Pero, a pesar de las transformaciones introducidas como consecuencia de los terremotos de 1687 y 1746, conserva todavía méritos arquitectónicos más relevantes que los que le atribuyen Wethey y otros historiadores.

Por lo pronto, mantiene intacta, cual ninguna otra iglesia, la planta de tipo gótico-isabelina, característica de los templos peruanos de comienzo del siglo xvii; y esto representa ya de suyo un gran valor. Se descompone esta planta en tres grandes ambientes diferenciados entre sí: la *capilla mayor*, el cuerpo de la iglesia y los coros bajo y alto. Solo han cambiado sus cubiertas, pero permanece inmodificada esta valiosísima planta. Fue edificada esta iglesia catalina por el alarife Juan Martínez de Arrona.

La capilla mayor circunscribe un cuadrado entre cuatro pilares, y la separaba del cuerpo de la iglesia el gran arco toral. Estuvo cubierta con bóveda gótica de crucería. El 10 de junio de 1678, propuso Manuel de Escobar restaurar esa bóveda, según el sistema con que salvó en 1666 las ruinosas cubiertas de la Recoleta Dominicana. Hoy se alza allí una gran bóveda vaída lisa con linterna en el centro.

Forman el cuerpo de la iglesia dos largos muros paralelos que todavía hoy carecen de pilares intercalados, aunque han sido reforzados por contrafuertes externos. Sabemos que estaba cubierto de un artesonado de cinco paños. Aquella techumbre mudéjar ha sido sustituida por la actual bóveda de cañón corrido, cuyos arcos fajones asientan sobre curiosas ménsulas antepuestas a la gran cornisa del mejor barroco limeño.

Se conserva intacto el gran coro bajo de las Religiosas, a los pies de la iglesia. Es una obra extraordinariamente valiosa, cuya historia he descubierto. Lo edificó el alarife Juan Rodríguez, por concierto notarial de 9 de octubre de 1639, «conforme a la planta y monte que está puesta por el Padre [mercedario] Fray Pedro Galeano». Constituye una réplica ampliada del coro levantado por el mismo Galeano, en la iglesia de la Merced. He aquí algunos datos señalados por el concierto, que coinciden con la obra

existente: «el dicho coro ha de repartir en cinco pilares por cada lado de una vara de ancho [...] arrimado a las paredes se ha de hacer entre pilar y pilar un arco que agarre para las lunetas [...] se han de hacer cinco arcos de pilar a pilar que atraviese el ancho del dicho coro [...] entre arco y arco se ha de hacer una bóveda conforme a los arcos con sus lunetas». Este coro de Santa Catalina, con bóvedas rebajadas, precede en más de treinta años al de San Francisco; y representa la obra de mayor envergadura entre las de su clase, edificada en el Perú; pues supera las medidas de los coros de la Merced y San Francisco, tanto en anchura como en longitud.

Para este ambiente de tan grandes dimensiones (12 varas de ancho y 24 de largo), talló el famoso ensamblador Asensio de Salas, según concierto notarial de 25 de mayo de 1662, la sillería de asientos corales que es todavía usada por las religiosas. Sobre el coro bajo de cal y ladrillo, levantaron los carpinteros Pedro de Céspedes y Alonso Jiménez, por concierto de 9 de febrero de 1639, la cubierta del coro alto, formando un artesonado de «cinco paños conforme está el cuerpo de la iglesia». Cada uno de los múltiples artesones tenía «un florón en medio con su remate». Se sube todavía al coro alto por la espaciosa escalera de 13 varas y media de largo, y 9 de ancho, concertada por el alarife Luis Fernández Lozano, el mismo día 9 de febrero de 1639, y que también se edificó según planta y monte del mercedario fray Pedro Galeano.

A la magnificencia de ambientes y techumbres hacía juego el ostentoso moblaje litúrgico: retablos, marcos, arbotantes y ángeles voladores. El ensamblador Asensio de Salas no logró terminar, antes de su muerte, unas obras en madera, concertadas en la elevadísima suma de 33 000 pesos; pero el mercedario fray Cristóbal Caballero asumió la terminación de aquellos trabajos y añadió nuevos retablos laterales.

La portada de la Iglesia de Santa Catalina, tal como hoy se contempla, no corresponde integralmente a la que labró el mercedario Caballero por el concierto de 8 de abril de 1671. De aquella portada, entre renacentista y barroca, precursora de la principal de la Merced, solo nos queda el alto basamento labrado con piedras de Arica. Por la traza de este pedestal, se puede vislumbrar cómo se desarrollaba el escalonado relieve de sus cuerpos superiores, según describen las condiciones del concierto notarial.



Santa Catalina. Pared Lateral

LA FUNDACIÓN DEL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DEL PRADO

Los causes de la administración eclesiástica virreinal, controlados en todas sus instancias por el Patronato Real, imponían suma lentitud al devenir de la vida religiosa. La distancia entre el Perú y España, y la multiplicidad de trámites burocráticos habrían anquilosado la vida religiosa, si es que esta no hubiera estado impulsada por la libre creatividad del espíritu.

El Monasterio de Nuestra Señora del Prado, uno de los más representativos de Lima, está habitado ininterrumpidamente desde el 1 de septiembre de 1640 por religiosas agustinas, bajo diversas denominaciones. La provisionalidad de sus recursos económicos iniciales y el marginamiento de los procesos administrativos seguidos para su fundación no hacían presagiar tan larga historia. Pero, en realidad, una cosa era, en la Lima virreinal, la rígida administración burocrática; y otra, la libre espontaneidad de la vida. Conviene recordar la fundación de la Recoleta del Prado para no incurrir en el error de creer que entonces la vida solo discurría por los senderos estereotipados del Patronato Real.

A partir del de la Concepción, comenzaban a desgajarse de los populosos monasterios otros más pequeños y de mayor austeridad de vida, como el de las Descalzas de San José. Después de haberse aprobado la fundación del Monasterio del Carmen (aunque por entonces no se llevó a cabo), dictaron la prohibición de establecer en Lima nuevos monasterios. Pareciera que el de la Encarnación, el más antiguo y poblado de los monasterios limeños, no pudiera desglosarse en su correspondiente monasterio recoleto. Pero no fue así, ya que se sorteo hábilmente, para ello, los procedimientos burocráticos tan dilatorios.

Dos empeñosas religiosas agustinas de la Encarnación proyectaban, a partir de enero de 1638, el modo de fundar su monasterio recoleto. Seleccionaron como local la pequeña ermita de Nuestra Señora del Prado, con la adjunta del capellán y una huertecita; a la par que obtenían, de un hacendado, escritura de donación de 50 000 pesos, condicionada a que se estableciera de hecho el monasterio. Las tramitaciones burocráticas discurrían lentas: del Cabildo a la Real Audiencia, y de esta al Virrey, con

los consabidos proveídos de informes e inspecciones oculares. Pero arrolló todos los trámites la imprevista enfermedad del donante: si este moría antes de la fundación, se perdería la donación y se frustraba el monasterio. Por ello, entre el 21 y el 31 de agosto de 1640, sin perder más tiempo que el necesario para escribir dilatadísimos protocolos, se agilizaron dictámenes, se hicieron inspecciones, y se tomaron acuerdos, dando por aprobada una fundación que carecía hasta de tapias para salvaguardar la clausura. A tanto llegó la urgencia de establecer el monasterio nuevo que, el 1 de septiembre de 1640, salieron apresuradamente de la Encarnación siete monjas hacia el Prado, a las cinco de la madrugada, deteniéndose solo en la Iglesia de San Pedro. Las ficciones burocráticas y jurídicas fueron superadas fingiendo la realidad. Lo único existencialmente efectivo aquel día fue la presencia de unas monjas encerradas a partir de entonces en la ermita de Nuestra Señora del Prado. Todo lo demás había que improvisarlo: la casa, la iglesia, el coro, hasta la seguridad económica para el mantenimiento de las religiosas. Se habían cumplido las apariencias burocráticas del Patronato Real, aunque todavía tardaría 28 años en llegar la aprobación Real para legitimar la fundación existente.

Eran tales las cargas de la donación que resultó más ventajoso renunciar a los 50 000 pesos que servirse de ellos. En su lugar, se constituyó como patrón del Monasterio del Prado el arzobispo Villagómez, por escritura de 21 de mayo de 1657. Su generosa ayuda hizo posible la edificación de celdas, claustro, oficinas monacales, y la ampliación de la iglesia. Antes de 1660, la primitiva capillita quedaba convertida en una de las más bellas iglesias monacales limeñas, con su cubierta de alfarje y nueva bóveda sobre el presbiterio. El dominico fray Diego Maroto abrió la portada lateral de la iglesia como iniciando por ella el barroco limeño.

Se han ensañado malamente, contra la Iglesia de Nuestra Señora del Prado, terremotos antiguos y recientes. ¿Podrá destruir la naturaleza lo que no pudo impedir la burocracia virreinal?

Con notable empeño, han logrado las religiosas agustinas volver a cubrir el cuerpo de la iglesia con bóvedas de medio cañón, para reemplazar a las que se habían hundido hace pocos años; actualmente, trabajan, además, en la restauración del retablo

del altar mayor. Solo debemos lamentar la destrucción de la bella ermita dentro de la clausura, que todavía alcanzó a conocer el clásico Wethey.

Conserva el Monasterio del Prado algunas de las mejores cubiertas planas de madera de toda la arquitectura virreinal limeña.

La Iglesia del Monasterio de Nuestra Señora del Prado

Las pequeñas iglesias de los monasterios femeninos constituyen, en Lima, una de las expresiones más típicas de su arquitectura. Algunas, como la de Jesús María y el Patrocinio, conservan su planta y elevación original; pero otras reacondicionaron su fábrica de acuerdo a las más diversas contingencias. La capilla de Nuestra Señora del Prado fue adaptada para servir a la comunidad de religiosas agustinas, que junto a ella estableció su recolección, derivada del Monasterio de la Encarnación.

Las primeras adaptaciones de la capilla consistieron en levantar un pequeño monasterio de 33 celdas individuales, cada una de ellas con su propio huerto. Todavía, en julio de 1652, trabajaba el carpintero Pedro de Céspedes en cubrir los locutorios de hombres y de mujeres y en acondicionar otros ambientes monjiles.

A causa de las reducidas dimensiones de la capilla inicial, fue menester readaptar y ampliar su planta. Por lo pronto, las religiosas situaron el coro bajo a los pies de la capilla, donde todavía existe separado del cuerpo de la iglesia por una alta y hermosa reja de madera. Esta añadidura implicaba cercenar una parte importante del ambiente interno destinado al uso de los fieles. Para compensar ese espacio perdido, prolongaron la iglesia por la cabecera, añadiendo nueva capilla mayor o presbiterio. Con fecha 27 de febrero de 1657, los alarifes Domingo de Aguilar y Domingo Alonso se concertaban con la abadesa del Monasterio del Prado para levantar sobre los cuatro gruesos estribos, todavía existentes, una cúpula vaída lisa de cal y ladrillo, según la traza diseñada por el dominico fray Diego Maroto, Maestro Mayor de Fábricas Reales. La obra costó 7 000 pesos de a ocho reales.

El cuerpo de la iglesia quedaba cubierto con alfarje de madera de par y nudillo. El maestro carpintero Diego de Mondragón se encargó, el 29 de abril de 1660, de

reparar las alfardas de la cubierta y de reponer sobre esta la clásica torta de barro y paja. Los zócalos de la nueva capilla mayor se recubrieron con vistosos azulejos cocidos y colocados por el azulejero Juan de Corral, según concierto notarial de 11 de febrero de 1658.

Otra de las adaptaciones fue la referente a las portadas. Las tres puertas iniciales, anteriores a 1640, quedaron inservibles a causa de la modificación de la planta. La portada principal, en los pies de la iglesia, perdió su utilidad al haberse colocado allí el coro bajo; y la portada lateral quedaba desubicada por la misma razón. El remedio consistió en tapiar estos vanos y en abrir la nueva portada lateral que todavía existe.

Hizo el diseño y la traza para la portada el mismo fray Diego Maroto; y la levantó el albañil Diego de la Gama, según concierto notarial de 26 de mayo de 1657. Esta portada del Prado es una de las más bellas y características del barroco limeño.

Todavía experimentó la iglesia del Prado otras modificaciones a consecuencias del terremoto de 1687. Parece ser que entonces se derrumbó el alfarje y la bóveda vaída. El caso es que se prolongó la planta por la cabecera para añadir el brazo del actual presbiterio; y se cubrió el cuerpo de la iglesia con bóveda de cañón corrido y con una media naranja sobre la antigua capilla mayor, todo ello de madera y yeso.

En la iglesia del Prado, trabajaron los más notables retablistas del siglo XVII: Asensio de Salas, Pedro Gutiérrez y Diego de Aguirre, que ensambló el grandioso retablo mayor. Actualmente, solo perduran el hermoso retablo de San Agustín, el púlpito y el nuevo retablo mayor, todos ellos obras del siglo XVIII.

Lima no puede perder la histórica Iglesia de Nuestra Señora del Prado, en la que todavía luce su belleza el barroco de los siglos XVII y XVIII. Su restauración debe hacerse con amor y con técnica, para mantener sus valores arquitectónicos. Por inconvenientes de último momento, no se han podido construir los lunetos para las ventanas de la bóveda; lo que resta a las cubiertas la elegancia que sin duda tuvieron a partir de la restauración subsiguiente al terremoto de 1687. No pueden equipararse, pues, las bóvedas de medio cañón en la Iglesia de Nuestra Señora del Prado con las bellas bóvedas de la vecina Iglesia de Nuestra Señora del Carmen Alto.

LA IGLESIA DEL CARMEN

En la pequeña iglesia del Monasterio del Carmen, aparece realizada con más calidad arquitectónica que en las restantes iglesias monacales limeñas (las Descalzas, Santa Catalina, Santísima Trinidad o Nuestra Señora del Prado) la conversión del modelo gótico-isabelino, propio de los comienzos del siglo xvii, al diseño barroco posterior a 1687, impuesto a consecuencia del terremoto de aquel año. Ello obedece a que, en el Carmen, la transformación no solo afectó a las cubiertas, como aconteció en las restantes iglesias monjiles, sino también a la planta y a la elevación de los muros.

Los orígenes de la iglesia carmelitana han permanecido hasta ahora en la penumbra. Se sabía tan solo que mandó construir esta iglesia a su costa la devota Catalina María para establecer junto a ella el monasterio de carmelitas teresianas, que comenzó en 1643. Los dos últimos conciertos que he descubierto en el Archivo General de la Nación, firmados para terminar la iglesia, apuntan datos importantes acerca de su primera fábrica. Catalina María se concertó con el ensamblador y carpintero Alonso Gutiérrez de la Gasca el 15 de diciembre de 1640, para labrar las cubiertas de la iglesia; y el 7 de enero de 1641, para levantar el coro alto. Por ellos aparece que la iglesia se cubrió con armadura de madera a cinco paños «a modo de la que está hecha en San Francisco mocha por arriba». Si hubiéramos entrado en la iglesia de 1643, habríamos encontrado un salón de planta rectangular, con muros laterales rectos e interrumpidos, sin pilares interpuestos, y, sobre ellos, una cubierta continua desde los pies hasta el muro testero; es decir, una planta gótico-isabelina muy simplificada y con ornamentación mudéjar. El coro alto consistía en una simple plataforma, asentada sobre cinco madres de lado a lado de la iglesia, separadas unas de otras por una vara y dos tercias de medida.

La conformación inicial del templo carmelitano duró únicamente hasta el terremoto de 1687. El escribano Sánchez Becerra atestigua, en su célebre relación, que vio la Iglesia del Carmen «demolida con el coro y altares y la torre». La reconstrucción posterior introdujo las tendencias barrocas no solo en las cubiertas,

sino también en la planta que, a partir del diseño rectangular alargado, se tornó de cruz latina con crucero de brazos cortos. La iglesia carmelitana presenta actualmente una distribución interior de su planta, similar a la de la iglesia del Monasterio de las Trinitarias. Pero existe entre los dos templos monjiles gran diferencia en lo exterior: los brazos del crucero sobresalen, en las Trinitarias, sobre los muros del cuerpo de la nave; mientras que el Carmen conserva rectos los muros externos de la primitiva iglesia en toda su longitud. Esto significa que la planta de cruz latina es, en el Carmen, aparente, interna, no estructural, sino ficticia y sobreañadida.

Al tipo de planta actual se ha llegado a través de dos procesos muy distanciados temporalmente y con desigual valor arquitectónico. En un primer momento, se intercalaron por el interior, en los muros laterales, unos pilares que sobresalían 70 centímetros hacia el centro de la iglesia. Mediante ellos, se delimitó el crucero y dos capillas-hornacinas laterales a cada lado con la misma profundidad que los brazos del crucero. Sobre estos pilares, hicieron descansar la bóveda vaída en el centro del crucero; y los arcos fajones y bóvedas de medio cañón, en la nave. Resultó así una planta similar a la de las Nazarenas y a la del Colegio de Santo Tomás, muy característica del barroco limeño de la segunda mitad del siglo XVIII. En las Nazarenas se destaca la cruz latina por el ochavamiento de las esquinas del crucero; y en el Carmen sobresale visualmente por la gran bóveda vaída.

Este momento barroco duró hasta 1940. Al restaurar la iglesia después de ese año no encontraron otro recurso técnico para reforzar los muros laterales que tapiar las capillas-hornacinas de la nave, hasta convertirlas en arquerías ciegas. Fue a partir de tan desafortunada restauración cuando se estrechó el cuerpo de la nave con mayor notoriedad respecto del crucero. Sin embargo, los muros laterales conservan, en el exterior, su línea recta como último recuerdo de la inicial planta gótico-isabelina.

He calificado de desafortunada la restauración de 1940, porque ha conllevado a la desaparición de la planta barroca del tipo de las Nazarenas, con capillas-hornacinas laterales; y ha introducido arbitrariamente la planta del tipo de las Trinitarias, que no corresponde auténticamente al estilo original de esta



Convento de Nuestra Señora del Carmen. Vista de la iglesia

iglesia carmelitana. La restauración de la Iglesia del Carmen, después de 1940, debió limitarse a consolidar las estructuras de muros y bóvedas; pero en manera alguna era necesario, para la solidez del edificio ni justificable por respeto al arte, modificar arbitrariamente el diseño de la planta que tenía dos siglos de antigüedad. La planta de la Iglesia del Carmen solo puede llamarse actualmente, con propiedad, *neocolonial*, ya que no es la auténticamente colonial que tenía en el siglo XVIII.

LA ERMITA DE LA ASUNCIÓN

Cuando se destruyen y desfiguran tantos monumentos arquitectónicos, resulta reconfortante escribir acerca de la Ermita de la Asunción, situada dentro del Monasterio del Carmen. Su fama trascendió los límites de la clausura, pues el arquitecto Harth-Terré la describió en un artículo (acompañado de un plano de su planta y de la fotografía de la portada), publicado en julio de 1940, en *El Arquitecto Peruano*. El norteamericano Wethey la daba por existente en 1949. Pero cuando, hace varios años, ingresé a la clausura para conocer la ermita, solo encontré unos muros de adobe ruinosos y las maderas escuálidas que habían sustentado como alma la portada de yeso. Entregué a la Comunidad, en recuerdo, copia del artículo de Harth-Terré, y me marché apenado, pensando que aquella joya virreinal se había perdido para siempre.

Las ermitas representan una tradición viva de la Orden Carmelitana. Las religiosas pasan en ellas algunos días más intensos de oración y penitencia; por eso, además del oratorio propiamente dicho, existen celdas adjuntas para vivienda. Harth-Terré fechaba la Ermita de la Asunción en la segunda mitad del siglo XVIII, e incluso sugería que el propio virrey Amat hubiera podido diseñar su hermosa portada del más puro barroco dieciochesco.

Había olvidado este asunto, cuando, algún tiempo después, me llamaron inesperadamente las carmelitas para que las asesorara en algunos detalles de la portada de la ermita. Al ingresar a la huerta, mi sorpresa no tuvo límites: allí estaba, construida en materiales nobles, la Ermita de la Asunción, sobre cuyas ruinas había llorado años antes. Tal es la fidelidad de la nueva construcción al modelo original que por un momento me pareció ver al virrey Amat impartiendo las últimas instrucciones a los albañiles. El siglo XVIII había resurgido allí en toda su belleza barroca.

No han omitido las carmelitas, alentadas indesmayablemente por Monseñor Brazzini, ningún detalle del original. Únicamente, han añadido como elementos modernos la instalación eléctrica y los aparatos sanitarios de las celdas. El amplio salón rectangular de la capilla está solado a lo clásico, diríamos que con ladrillo de



Convento de Nuestra Señora del Carmen. Ermita de la Asunción

Cambray raspado y rebocado con polvo de ladrillo y cal. Las puertas originales, debidamente reparadas, lucen su belleza borbónica; en las ventanas se han colocado rejas de balaustres de madera, tomadas de otros lugares del monasterio. Unos poyos o asientos de madera, a lo largo de los muros laterales, ambientan el local, invitando a la oración sosegada. La cubierta se ha labrado de acuerdo a la más compleja técnica de la época virreinal: techumbre plana formada por grandes madres o vigas de madera, asentadas sobre canes tallados en forma de boca de vieja, cuarterones y tablas, y perfiladas a los lados con cinta y satino, que dirían los conciertos notariales de obra.

La joya más ostentosa es la renovada portada. La original se labró con madera y yeso, incluso en las pilastras. La nueva, reproducida fidedignamente, siguiendo la fotografía de Harth-Terré, se ha labrado con ladrillo cortado, conforme a la más depurada técnica de los alarifes virreinales. Solo se ha empleado la madera y el yeso para modelar la gran venera. Consta de dos cuerpos desiguales: el primero acoge la puerta entre dos grandes pilastras con transpilastras menores a los lados que terminan en gruesos modillones de volutas a modo de capitel. Soportan las pilastras la gran venera trilobulada que recorre la portada de lado a lado: es muy similar a la venera que recubre la portada principal de la Iglesia de Santa Rosa de las Monjas, y a la de la portada de Guitarreros en la Merced. Entre dos pináculos piramidales, se alza el segundo cuerpo más bajo y estrecho, conformado por un gran medallón con el anagrama de María. Cobija la portada una techumbre plana con arco a modo de dosel, y circunda la entrada, formando un pequeño atrio rectangular, la primitiva verja de balaustres de madera.

Aunque no perteneció a la capilla original, debo mencionar el valiosísimo retablo donado por la señora María García de Drowslo, procedente del oratorio de la familia Alayza. Se trata de una pieza en color natural de madera, del más puro estilo limeño de principios del siglo XVIII. Me aventuro a suponer que, si no es obra del ensamblador Joseph de Castilla, el autor del retablo mayor de la Iglesia de Jesús María responde al menos a su escuela más inmediata. Y desde luego, las carmelitas

han sacado, para la reconstruida Ermita de la Asunción, bellísimas imágenes de talla, entre las mejores de su rica colección.

El color blanco con ribetes azules de la ermita, los azulejos con frases del Evangelio, las farolas de hierro forjado, las escalerillas de ladrillo y los pasadizos de cantos rodados circundan con el más refinado esmero esta restauración arquitectónica, obra meritísima de la recoleta comunidad carmelitana, que vive tan apartada del mundanal ruido. Han pensado con acierto las carmelitas que la fidelidad al barroco de sus orígenes conventuales acerca más sus oraciones al cielo.

LA IGLESIA DE COPACABANA

En el barrio de San Lázaro, antes de ingresar a la Alameda, se encuentra la iglesia del beaterio de Nuestra Señora de Copacabana. Tan olvidado ha quedado este edificio virreinal que ni siquiera localizó en él, don Ricardo Palma, alguna de sus *Tradiciones*. Pero, a decir verdad, esa iglesia de Copacabana reúne merecimientos arquitectónicos dignos de ser recordados.

Se concluyó la iglesia, al menos según su primera traza, durante la primera mitad del siglo xvii, según consta por algún documento de esa época, y también por haberse antepuesto a su muro de los pies, entre 1653 y 1655, la portada labrada por el ensamblador Asensio de Salas. Muestra actualmente planta de cruz latina, con brazos de crucero más profundos que los de otras iglesias conventuales limeñas; pero todo indica allí que no fue esta la disposición inicial de la primitiva Iglesia de Copacabana.

Suponemos que, en sus orígenes, la Iglesia de Copacabana tenía una pequeña planta alargada gótico-isabelina distribuida entre la capilla mayor y el cuerpo de la nave, separando ambos ambientes el gran arco toral como era usual entonces. De la primitiva traza quedan todavía, en los muros laterales, las capillas-hornacinas, semejantes a las de la iglesia del antiguo Monasterio de la Santísima Trinidad. A semejanza de esta iglesia cisterciense, tampoco tiene la de Copacabana pilastras interpuestas en los muros laterales; aunque las que hoy aparecen en la Santísima Trinidad son antepuestas y posteriores, por lo que debían desaparecer, pues alteran la planta original.

Era común, durante la primera mitad del siglo xvii, cubrir las pequeñas iglesias con armaduras de madera dispuestas en alfarjes de cinco paños. Esta fue también la techumbre inicial de la Iglesia de Copacabana; pues el maestro dorador Mateo Sánchez declaraba el día 4 de junio de 1642, cuando se concertó para dorar la armadura de la iglesia del Monasterio de la Encarnación, obra de Diego de Medina, que se comprometía a dorarla «como está la del beaterio de Nuestra Señora de Copacabana de los indios».

Posteriormente, ya durante la segunda mitad del siglo xvii, se amplió la iglesia, añadiendo los brazos del crucero y la actual capilla mayor. El camarín para adornar la imagen

de la Virgen y otras modificaciones corresponden a épocas más tardías, posiblemente después del terremoto de 1746.

También se cambiaron las primeras cubiertas mudéjares por las bóvedas de medio cañón y la media naranja sobre el crucero. Parece que ello aconteció antes del terremoto de 1678, puesto que el dominico fray Diego Maroto, Maestro Mayor de Fábricas, se comprometió, el día 19 de octubre de 1682, para «aderezar la rajaduras de la media naranja de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana».

Los cuatro pilares de cal y ladrillo que soportan la media naranja muestran notoriamente que son una añadidura posterior a la fábrica gótico-isabelina primitiva, ya que sobresalen notoriamente de los muros hacia el interior, cual no acaece en ninguna otra iglesia limeña. Otra novedad que demuestra la transformación posterior de la iglesia es que los arcos fajones de la bóveda no descansan sobre pilastras, de las que carecía la fábrica inicial; pero, para suplir la falta de ellas, han superpuesto al entablamento las clásicas ménsulas limeñas, en las bases de los arcos fajones.

En alguna época imprecisa, que no creo fuera anterior a 1687, añadieron en el exterior, a lo largo de los muros laterales y asentadas sobre estos, sendas galerías de madera con rejas de celosía hacia el exterior. Por ellas transitaban las devotas del beaterio para tocar las campanas, sin ser vistas desde la calle. Y para que tampoco las vieran desde el interior de la iglesia, cubrieron también las ventanas de los lunetos de la bóveda con las celosías que hoy existen.

Parece ser que esas galerías externas sirvieron también como cementerios aéreos, porque el arquitecto restaurador ha encontrado en ellas algunos cajones con esqueletos. Existe el proyecto de reconstruir esas galerías elevadas que confieren un singular misterio a la Iglesia de Copacabana.

El camarín de la Virgen, detrás del muro testero, no alcanza la prestancia de los de la Merced y del Rosario; pero tiene unas ingenuas pinturas murales, dignas de ser conservadas. La joya más valiosa de Copacabana es la imagen de la Virgen: es una talla bellísima de madera, ligeramente manierista y todavía prebarroca. La presentan vestida, lo que no permite apreciarla; pero despojada de sus ropajes es digna de figurar al lado de las mejores imágenes virreinales.



Nuestra Señora de Copacabana

Del antiguo conventillo anexo solo perduran la gran portería, con el clásico torno monjil y un pequeño claustro recoleto cerrado con arquerías de medio punto. Como me hizo observar el arquitecto Birimisa, sobre los corredores solo tiene un arco arbotante en cada esquina, dispuesto alternativamente, en lugar de los dos que muestran todos los claustros limeños.

LA IGLESIA DE JESÚS MARÍA

No sabemos cómo lograron resistir las humildes monjas capuchinas aquella feroz ofensiva de Matías Maestro contra retablos barrocos; pero lo cierto es que, gracias a tan heroica defensa, la Iglesia de Jesús María une todavía a su arquitectura de fábrica la magnificencia deslumbrante de los retablos.

Muestra esta iglesia, con pocas innovaciones posteriores, la expresión unitaria de la arquitectura de obra y la arquitectura en madera del primer tercio del siglo XVIII; de tal modo que la relativa sencillez del edificio quedó relevada por la ornamentación que aportaron los ensambladores de la época, al integrarse una y otra en este conjunto del mismo estilo. Entre el año de 1699, en que se firmó el concierto para establecer la Comunidad de Capuchinas en el convento; y el de 1708, en que Joseph de Castilla concertó el retablo para el altar mayor, hay continuidad del quehacer artístico plasmado en la iglesia.

Sobria en el tratamiento, la planta de Jesús María es, junto con la de las Trinitarias, la más representativa del barroco de principios del siglo XVIII. Muestra cierta similitud con la iglesia del Monasterio del Carmen, tal como estaba antes de las desafortunadas reformas acaecidas después de 1940, pero sin abundar en la ornamentación carmelitana. Es una típica planta de cruz latina con crucero de brazos poco profundos, no alterada por el coro bajo de las monjas que cae al costado de la capilla mayor. Daban acceso a la nave dos puertas: la principal, a los pies; y la lateral, en el lado de la epístola, hoy cegada pero sin perder su sencillo imafrente en el exterior.

A los lados del cuerpo de la nave se abren capillas-hornacinas muy severas en su arquitectura, pues ni siquiera circunda el arco la más simple moldura. Extrema la sobriedad ambiental el elegante entablamento sobre las pilastras, en el que echamos de menos las grandes ménsulas bajo las ventanas tan resaltantes en el Carmen y las Trinitarias. Pareciera como que la arquitectura de obra renunciaba a toda ornamentación para no opacar en algo a la que aportarían los retablos y grandes cuadros que saturan los paramentos.

El variado teatro de los misterios cristianos se despliega a la altura de la visión normal del espectador: todo queda allí accesible a la cómoda contemplación para no tener que forzar la mirada hacia las alturas, acercando así lo divino a lo humano. En lo alto están las bóvedas de medio cañón desnudas, que carecen hasta del adorno de algunos esgrafiados en los lunetos, como es frecuente en otras iglesias limeñas.

Sobre pares de arcos torales, correspondientes a las dobles pilastras, como en la Merced, se levanta la gran bóveda vaída del centro del crucero, muy similar a la de la Iglesia del Carmen. Acaso por la escasez de recursos económicos, estas dos iglesias no elevaron en el crucero la clásica media naranja descansando sobre pechinas y el anillo de gruesa cornisa, más costosa a causa de su compleja estructura. Pero no constituyen estas dos bóvedas vaídas otra cosa que réplicas tardías de la que Juan Martínez de Arzona cubrió con cal y ladrillo en Santa Catalina, a principios del siglo XVII, reconstruida después con cerchas de madera.

Representó Angrand, en uno de sus bellos dibujos, la portada de Jesús María. Desde entonces hasta ahora, ha variado algo su diseño. Es una portada de dos cuerpos asimétricos, sin continuidad vertical en los ejes de las pilastras. El balcón central, que descansa sobre la enorme ménsula que llena la calle central, abraza tres nichos desiguales, como si quisiera reiterar libremente el balcón trilobulado de la portada de la Merced. En los pequeños campanarios gemelos reaparece la traza posterior al terremoto de 1746, por lo que suponemos que su forma actual corresponde a alguna reconstrucción posterior en la que los rebajaron a menor altura que la inicial.

La severa arquitectura de Jesús María se reviste de inusitado esplendor con el mueblaje del púlpito, los retablos y los marcos con pinturas. Destaca, en la capilla mayor, el retablo concertado por el ensamblador Joseph de Castilla el día 23 de marzo de 1708. Según los datos de mi archivo, permaneció en actividad Castilla al menos desde el 8 de mayo de 1685 hasta el 10 de febrero de 1737; durante cuyo período trabajó, además de Jesús María, para las iglesias de San Pedro, Santa Catalina, San Agustín, la Merced, Santa Ana, San Lázaro, la Catedral, Copacabana, la Recoleta de Belén, San Francisco de Paula y el Noviciado de la Compañía, con obras documentadas en todas estas iglesias.

El gran retablo mayor ocupa, con sus dos cuerpos y tres calles, el muro testero. El entablamento entre cuerpo y cuerpo está reducido a la plataforma ancha que apoya y corona las columnas; pero, por el centro de las calles laterales, irrumpen las cartelas con pequeñas imágenes sobre los nichos. La simetría de la calle central con las calles laterales queda rota por la elevación, al intercalarse en la base el sagrario y el ostensorio: emergen hacia lo alto el nicho central, con la Sagrada Familia; y el superior, con la talla de la Coronación de la Virgen, cerrados ambos por arcos trilobulados similares al de la portada principal de la Merced, según el estilo que se tornará común durante la primera mitad del siglo xviii.

Pueblan los retablos laterales, especialmente los de los brazos del crucero, valiosas imágenes de bulto, y merece destacarse la talla de la imposición de la casulla a San Ildefonso.

De los púlpitos cuzqueños de la segunda mitad del siglo xvii, ornamentados con recuadros de imágenes entre columnas, pasamos al estilo de los púlpitos comunes en Ayacucho y Lima, cuya cazuela se adorna con tableros planos recubiertos de follaje, como el de Jesús María; la Magdalena, en Pueblo Libre; el Hospital de San Andrés, y la Compañía de Pisco.

SANTA ROSA DE LAS MONJAS

Refiere Palma, en su tradición titulada «Amor de madre», que la hija del virrey conde de la Monclova huyó una noche del palacio para asilarse en el Monasterio de Santa Catalina, donde profesó como religiosa. Algún tiempo después, «en mayo de 1710 se trasladó doña Josefa Portocarrero Lasso de la Vega al nuevo convento (el de Santa Rosa) del que fue la primera abadesa».

Construida la iglesia monjil al comienzo del siglo XVIII, ya dentro de las nuevas tendencias estilísticas impuestas a resultas del terremoto de 1687, inicia junto con la de Jesús María el modelo de las iglesias menores, tan característico de la época del gran barroco limeño anterior a 1746. No obstante la reciente reconstrucción de sus cubiertas de madera y yeso, mantiene la unidad de estilo entre sus componentes, de lo cual carecen todas las iglesias de los monasterios levantadas a comienzos del siglo XVII. En Santa Rosa, la distribución de la planta y las cubiertas corresponden al mismo esquema del barroco de la primera mitad del siglo XVIII.

Prescinde esta iglesita del esquema gótico-isabelino desplegado en Santa Catalina o en la Santísima Trinidad. Abandona además la colocación de los amplios coros alto y bajo de las monjas a los pies de la nave; y esta reforma permitió integrar la planta con las torres y la portada de los pies en una armónica unidad, tanto en la distribución interna como en el volumen exterior. El espacio interior se abre ampliamente dentro de la iglesia sin la subordinación que imponía en las precedentes iglesias monjiles el gran arco toral interpuesto entre la nave y la capilla mayor.

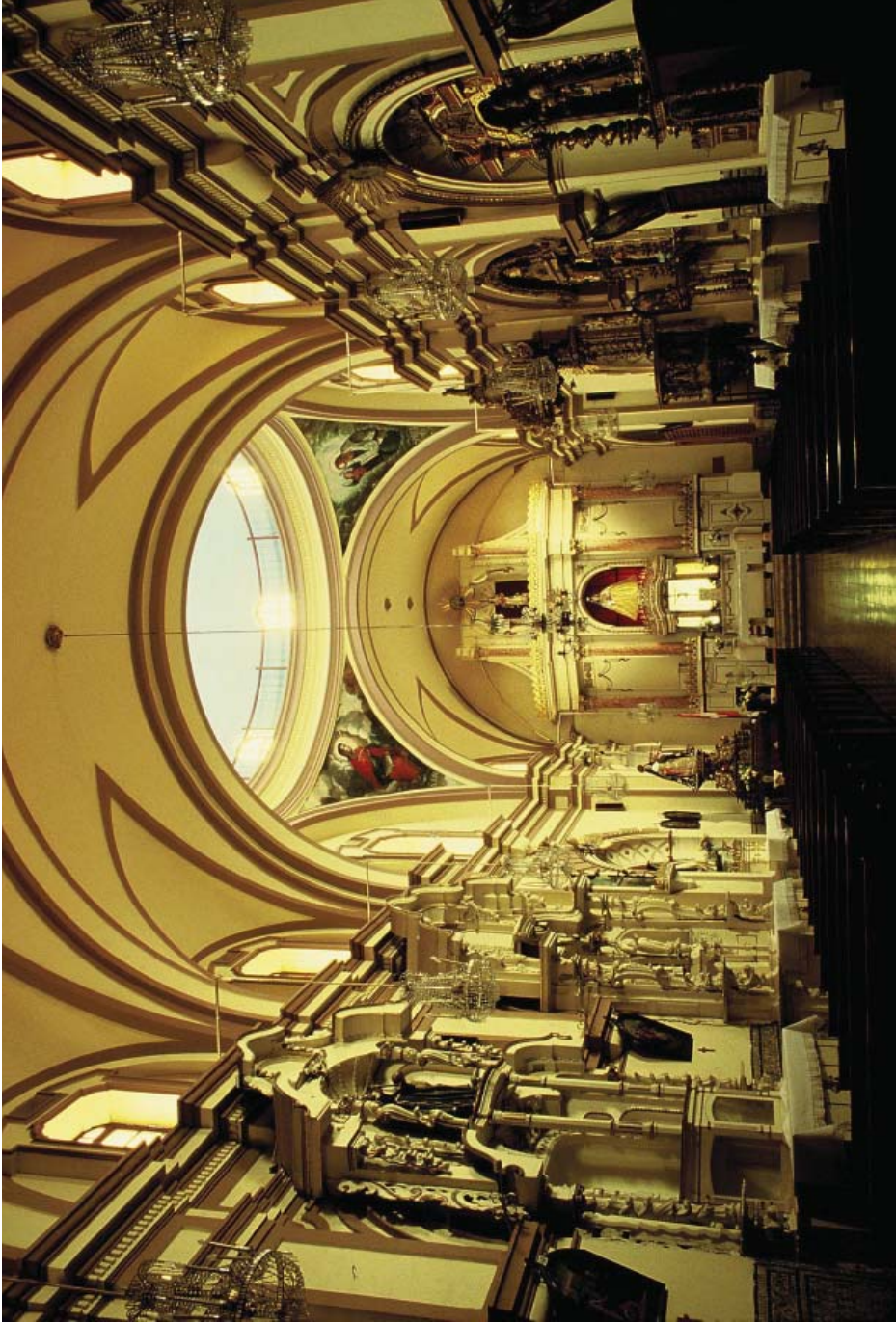
La forma de cruz latina adquiere en Santa Rosa una amplitud que no destaca propiamente en la planta, sino en las elevaciones. A la nave de cuatro tramos no muy anchos le sigue el espacioso crucero, cuyos brazos cortísimos apenas quedan insinuados para delimitar la forma de cruz, pero sin llegar a quebrar el rectángulo de la planta. En cambio, esos incipientes brazos del crucero destacan en la elevación sobre la bóveda de la nave central y de la capilla mayor; así, en el exterior, los altos arcos transversales sobresalen sobre el cuerpo longitudinal para acoger, en el centro, la clásica media naranja con linterna; y en el interior, adquiere la iglesia mayor

amplitud volumétrica que las de Jesús María o el Carmen Alto, cerradas en el centro del crucero con bóvedas vaídas.

A la rigidez casi rectangular del espacio interno se contrapone la ascendente expansión del volumen en las elevaciones. Las pilastras laterales sobre las que asientan los arcos fajones de la bóveda de medio cañón solo comienzan a mitad de la altura de los muros sobre ménsulas pequeñas, dejando liso el muro en su mitad inferior: es un detalle que no se repite en ninguna otra iglesia limeña. Solamente se elevan, desde el suelo, las pilastras que sostienen los cuatro arcos torales, para formar la media naranja. El ancho entablamento, de molduras cuadradas y dentellones en la base de la cornisa, se quiebra en saliente sobre las pilastras; pero, además, unas gruesas ménsulas superpuestas al entablamento debajo de las ventanas de los lunetos hacen quebrar en un saliente muy notoria la cornisa y el arquivado; de tal suerte que, entre los muros y el arranque, la bóveda presenta, en esta iglesita de Santa Rosa, un volumen elevado mucho más resaltante que el de cualquier otra iglesia limeña. Bajo este aspecto, marca esta iglesia monjil la antítesis volumétrica de la Iglesia de San Carlos que tiene una expansión comedida, apenas insinuada sobre el entablamento.

Conservaron algunas iglesias menores limeñas de la primera mitad del siglo XVIII la tradición de las capillas-hornacinas, abiertas en los muros laterales, características de las iglesias gótico-isabelinas: así, la de Jesús María y esta de Santa Rosa; aunque las suyas no pueden compararse en profundidad con las capillas-hornacinas de la Santísima Trinidad o de Nuestra Señora de Copacabana. Con todo, perdura en ellas el influjo de la mejor tradición del siglo XVII que reaparecerá después en las Nazarenas, a mediados del siglo XVIII.

En la fachada de Santa Rosa, quedó plasmado el diseño peculiar que rigió para las pequeñas iglesias anteriores a 1746. Flanquean el muro de los pies dos bases de campanarios altas y delgadas con pilastras a los lados; su altura sobrepasa la del arranque de la curvatura de la bóveda central. Sobre ellas descansan los cuerpos de campanas frágiles y esbeltos con pilastras laterales terminadas en modillones a manera de capitel para sostener el ancho entablamento seguido de otro banco



Santa Rosa de las Monjas. Interior, vista general

horizontal, con la media naranjilla superpuesta. Parecen desafiar estos campanarios, por su ligereza, la furia violenta de los terremotos; pero los venció el de 1746, obligando a modificar el diseño en otras iglesias con la reducción de la altura y el ensanchamiento de las bases. Lamentamos que el atropello consumado en la fachada de San Marcelo haya destruido uno de los más bellos ejemplares de fachada barroca limeña posterior a 1746.

La portada circundante del vano de entrada muestra todos los lineamientos estilísticos de la segunda mitad del siglo XVIII; por lo que la consideramos posterior a la terminación de la iglesia. Tiene un diseño notoriamente inconcluso, pues carece de un segundo cuerpo que termine la conformación actual del primero. Las dos columnas, a cada lado de la puerta, imprimen movimiento a la portada al quedar cada una en distinto plano. Las columnas soportan una gran venera de borde imperceptiblemente trilobulado, similar a la que adorna la portada lateral de la Merced o la Ermita de la Asunción en el Monasterio de el Carmen, pertenecientes todas a la segunda mitad del siglo XVIII. Acaso la falta de recursos para terminarla nos ha privado de contar con la más bella portada del último barroco limeño, desaparecida lamentablemente la portada de el Carmen Bajo.

LAS TRINITARIAS

Quedó plasmada, en la iglesia del Monasterio de las Trinitarias, la más pura expresión de la arquitectura limeña de principios del siglo XVIII, vale decir, la de la época en que el barroco limeño produjo las obras de más lograda madurez. Me alegro a veces de que la Iglesia de las Trinitarias guarde retablos mediocres; porque, de este modo, su depurada arquitectura no resulta opacada, como en Jesús María, por la deslumbrante arquitectura en madera dorada. Es tan recatada esta iglesia que hasta los terremotos y los urbanistas, destructores a cuál más de Lima, han respetado su integridad.

La fundación del monasterio precedió en bastantes años a la fábrica de la iglesia; por eso observamos en los planos de Lima, anteriores a la iglesia (1720), que no destaca en el lugar del monasterio más que alguna humilde capilla. He leído entre los papeles del archivo del monasterio que las religiosas facilitaron la entrada de don Bernardo de Gurmendi a la clausura, para que este acaudalado señor sin descendencia, compadeciéndose de la pobreza de las monjas, se animara a construir la iglesia y el convento. La pícara estratagema de las monjas surtió el efecto deseado.

Se alza la iglesia sobre la planta típica de las pequeñas iglesias conventuales de la época barroca. En las iglesias de la primera mitad del siglo XVII, todavía renacentistas, como la de las Descalzas y la de Santa Catalina, la capilla mayor se separaba del cuerpo de la iglesia como un ambiente especial por el gran arco toral; y se labraban cubiertas independientes y de distinta arquitectura para cada uno de los dos recintos. En las Trinitarias, que ya es una iglesia barroca, aparece, un siglo después de aquellas, la planta de cruz latina con crucero de brazos poco profundos, formando en lo interior un ambiente unitario. Las dependencias monacales propias de las monjas se adaptan al nuevo diseño: en lugar del amplio coro a los pies de la iglesia, dividido en coro alto y coro bajo, como a principios del siglo XVII, se colocó el coro bajo de las Trinitarias al costado del presbiterio; y solo se puso un pequeño coro alto a los pies, sobre la entrada, para la música. En esta disposición, puede



Convento de Las Trinitarias. Iglesia, Altar Mayor y cúpula

alzarse a los pies de la iglesia la airosa fachada con imafronte, inexistente en las iglesias de los monasterios del siglo xvii; además de contar con otra portada lateral, que es secundaria.

Las cubiertas de las Trinitarias no suplantaron a otras previas cubiertas mudéjares o de crucería; sino que nacieron plenamente barrocas; por eso se labraron, sin acomodos forzados y con todas las galas del estilo. El robusto entablamento recorre integralmente los muros laterales, incluso por los brazos del crucero. A falta de pilares, los arcos fajones descansan sobre ménsulas superpuestas al entablamento. Todos los arcos (fajones, formeros y torales) no se alzan con perfil de medio punto, sino carpanel; para modelar, al mismo ritmo rebajado, la curvatura de las bóvedas, sin que por ello pierda airosidad la elevación de la iglesia. Bajo los lunetos de la bóveda, aparecen ventanales ovalados, no rectangulares, armonizando con el que, en el centro de la fachada, presta iluminación al coro alto. Es, sin duda, la media naranja sobre el crucero una de las más bellas y completas del barroco limeño: el anillo que la soporta, esmaltado por ocho ménsulas superpuestas, no desmerece al lado del de la Merced, y su luminoso intradós destaca aún más en contraste con la bóveda rebajada de la nave.

Tiene la iglesia dos puertas, la lateral y la de los pies, cada una con su correspondiente portada. Se ha cerrado el vano de la lateral, pero sin destruir por ello la portada, como hicieron en las Descalzas. La portada principal se sitúa a mitad de la trayectoria estilística que va desde la portada lateral de San Francisco a las dos portadas posteriores de la Catedral. No pertenece, como tampoco ellas, al género de las portadas-retablos: en las Trinitarias se alternan las columnas en el primer cuerpo, y las pilastras con modillones, a modo de capitel, en el segundo; y separa ambos cuerpos la robusta cornisa del entablamento, abierta por el centro en arcos verticales, según la modalidad tan peruana, difundida en Lima y en el Cuzco. Toda la portada forma un bloque de gran volumen, cuyos lados extremos descienden hacia el muro del fondo en una armoniosa secuencia escalonada de planos quebrados, solo superada por la que ambienta lateralmente la portada de la sacristía de San Francisco.

Las torres y la portada principal integran la fachada de los pies. Nos encontramos también aquí con el más completo ejemplar que perdura en Lima, de fachada anterior a 1746, junto con la de Santa Rosa de las Monjas. Los cuerpos de campanas se elevan sobre altos y delgados cubos de base reforzados con pilastras a los lados y terminados con el entablamento a mayor altura que la del inicio de la curvatura de la bóveda. Las torres se han estilizado y alargado notoriamente en comparación con las de San Agustín, San Francisco y la Merced. Pero de esta suerte, la portada cobra mayor realce, libre del agobio de los pesados campanarios.

LA IGLESIA DEL PATROCINIO

Refiere Palma que, fronterizo a Santa Liberata, «se encuentra el beaterio del Patrocinio fundado en 1688 para beatas dominicanas, y en el mismo sitio en que el santo Fray Juan Masías pastaba marranos y ovejas antes de vestir hábito». Perdura aún, del antiguo conventillo, su pequeño claustro y, sobre todo, la hermosa iglesia, una de las más características del barroco limeño anterior a 1746.

Entre las iglesias monjiles del primer tercio del siglo xvii y las que se construyeron un siglo después interceden notables diferencias en la disposición de sus respectivas plantas. Han desaparecido, de estas últimas, los amplios coros a los pies, y la división tan notoria entre el cuerpo de la nave y la capilla mayor. En cambio, a la vieja planta gótico-isabelina le sucede la planta de cruz latina con crucero de brazos cortos como los de las Trinitarias y Jesús María. Pero la planta del Patrocinio constituye un tercer modelo alejado de unas y otras iglesias. Sus muros laterales corren rectos en toda su longitud, sin quebrarse externamente por el crucero; y a los tres tramos rectangulares de la nave se añade un cuarto tramo cuadrado más amplio, como capilla mayor. En el primer tramo de entrada, se interpone, a media altura, la bóveda fuertemente acarpanelada que divide el sotacoro y el coro alto.

Refuerzan los muros laterales, entre las pilastras, unos arcos ciegos a manera de incipientes capillas-hornacinas que no llegan a ser tales como lo son las de las Nazarenas, pero que ambientan acogedoramente los paramentos desnudos.

Sobre las pilastras y muros laterales descansa el elegantísimo entablamento, distendido longitudinalmente desde la entrada al muro testero; uno de los más bellos del siglo xviii limeño. Su diseñador ha evitado allí la monotonía de los largos sectores rectos entre las pilastras, puesto que caben las ventanas de los lunetos, y arcos formeros se intercalan, superponiendo al ancho entablamento grandes ménsulas para sustentar las balaustradas. De este modo, la sobriedad recta de los muros, en lo bajo, se torna gracia y movimiento en lo alto, con los quiebres de la molduras y la rítmica sucesión de dentellones debajo de la gruesa cornisa.

A la peculiaridad de la planta le corresponde la novedad de las cubiertas. Los tres tramos del cuerpo de la iglesia están cubiertos con bóveda de medio cañón, tendida entre los arcos fajones; y en cada sector avanzan los lunetos como fuentes de luminosidad superior. No tiene la bóveda y sus arcos fajones la curvatura perfecta del medio punto; sino que muestran la línea del arco carpanel no tan acentuado como en las Trinitarias.

Recubre la capilla mayor una media naranja sobre el anillo formado por las cuatro pechinas. Es esta una novedad dentro de la arquitectura limeña dieciochesca, que el alarife parece haber copiado de la Iglesia de Monserrate; pues lo común es que la media naranja se eleve sobre el crucero y no sobre el presbiterio, pero en el Patrocinio no hay crucero.

El afán meramente ornamental, sin correspondencia estructural, se muestra en la media naranja, pues, mientras que en su intradós cóncavo queda lisa y sin ventanas; en el extradós visible desde fuera, aparece adornada con cerchas radiales y la clásica moldura arqueada sobre óculos ciegos. ¡Pura ostentación barroca!

Sospecho que las dos torres gemelas han perdido altura después de 1746. Corresponden al mismo tipo de cuerpos altos con pilastras presente en Santa Rosa de las Monjas y las Trinitarias, debiendo sobrepasar la altura del arranque de la bóveda, cosa que actualmente no acaece. Además de que los cuerpos superiores de campanas desentonan por su absoluta desnudez ornamental y no guardan relación con la portada.

A poco que comparemos la portada del Patrocinio con las dos posteriores de la Catedral, aparece el parentesco estilístico entre ellas, no obstante la simplificación del diseño de la primera. Consta la portada rimense de dos cuerpos con simples columnas, en el primero, y pilastras, en el segundo; separados por el entablamento, cuya gran cornisa se abre por el centro en arcos verticales, según el clásico ornamento limeño y cuzqueño. Carecen las pilastras de los modillones que adornan las catedralicias; pero el frontis superior remata en cornisa de forma trilobulada como en la Catedral, aunque su venera es plana y más sencilla. Dos pequeños ventanales ovalados, flanqueando el nicho central, ocupan las subdivisiones del segundo cuerpo.

De nuevo reaparece, en esta portada, la forma volumétrica lateral por escalonamiento descendente de planos quebrados que tan vistosamente lucen otras portadas limeñas, como las de la sacristía de San Francisco. La apariencia frontal de planismo, notoria en el segundo cuerpo, queda diluida por esta cadencia lateral de traspilastras, que contribuye a acentuar el contraste de luces y sombras tan poco resaltante en el cielo gris de Lima.

LA IGLESIA DE SANTO TOMÁS

Ya no sirve al culto litúrgico la iglesia del antiguo colegio dominico de Santo Tomás; sino como auditorio del Colegio Nacional Mercedes Cabello. Aunque secularizada, conserva esa iglesia las características arquitectónicas surgidas después del terremoto de 1746. No es que la iglesia y el adjunto colegio con su claustro redondo se edificaran en la segunda mitad del siglo XVIII; sino que, habiendo sufrido considerables daños en aquella oportunidad, se reedificaron, según nuevo estilo, posteriormente. El cronista Meléndez describe la solemne procesión con que fue inaugurada la primera iglesia a mediados del siglo XVII. En su construcción intervino el alarife fray Diego Maroto que sucedió a fray Juan García como maestro de obras de los dominicos.

La iglesia estaba en uso antes de que se iniciara el adjunto claustro redondo, obra también de Maroto. En consecuencia, el sistema inicial de comunicación entre la iglesia y el convento acaso haya sido diferente del que aparece después de 1746. En las iglesias conventuales, se abre una puerta lateral que comunica con el convento y está situada frente a la puerta lateral abierta a la calle, excepto en la Iglesia de la Merced. Es posible que también en Santo Tomás la puerta lateral hacia el convento quedara inicialmente situada a mitad del futuro claustro. Pero, al menos desde la reconstrucción posterior, la iglesia y el convento se comunican a través de un curioso ambiente circular, al que se ingresa por el sotacoro, sin paralelismo con la portada lateral de la calle.

Los ambientes de planta de líneas curvas proliferan en el Colegio de Santo Tomás con mayor abundancia que en ninguna otra construcción virreinal del Perú; pues, además del claustro y la antigua portería conventual, se configuran en forma circular otras dos habitaciones contiguas en los extremos de la iglesia, el tránsito hacia el claustro a los pies, y la sacristía junto al presbiterio; para los que aprovecharon las esquinas entre el círculo del claustro y el rectángulo de la iglesia. Las cúpulas de media naranja algo libres que recubren ambos ambientes fueron levantadas en 1783; una de ellas, con tambor poligonal; y las dos quedan enmarcadas entre pilastras con grandes y reiterados modillones de tosca factura, superpuestos a ménsulas. Abundan,

en los muros, los elementos gruesos y de líneas duras rectas, sin el menor atisbo de las suaves flexiones curvas del rococó, a pesar de que la reconstrucción de Santo Tomás fue contemporánea de las Nazarenas, los Huérfanos y el camarín de la Merced.

El interior de la iglesia consta de una sola nave, con crucero de brazos poco profundos y pequeñas capillas-hornacinas a los lados del cuerpo, bajo los arcos formeros. El acondicionamiento actual de la iglesia corresponde a patrones barrocos tardíos; pero las capillas laterales quedan allí como último vestigio de la planta gótico-isabelina de la primera mitad del siglo XVII, ya algo extemporánea, propia de la primera iglesia. Emparentan esas capillas con las tempranas de la Santísima Trinidad y las de Guadalupe, en el norte; más que con las también tardías de las Nazarenas, que responden ya a otros patrones arquitectónicos. Las de Santo Tomás se cierran con arcos carpaneles y un par de ellas recibieron en el interior la cobertura de abundantes pilastras que convergen en una cubierta semiabovedada.

Mientras que la reiteración de impostas y molduras, a modo de recuadro o alfiz sobre los arcos laterales del presbiterio, producen el efecto de tosquedad o bizarría; la gran cornisa del entablamento, sobre los muros laterales, corresponde al más puro estilo limeño. Se quiebra, en saliente sobre las ménsulas superpuestas, formando balcones con balaustas a la manera del Patrocinio y los Huérfanos, para realzar las ventanas resguardadas por los lunetos de la bóveda. Y en la base de la gran cornisa, corre la secuencia ininterrumpida de los dentellones que alegran saltarinamente las gruesas molduras del entablamento.

Cubre la iglesia una bóveda de medio cañón en la nave y una media naranja en el crucero sobriamente superpuesta al anillo de cornisa, sin ménsulas, como en San Carlos y las Nazarenas: ambas cubiertas proceden de la reconstrucción posterior a 1746; pues no entraba ese tipo de cubiertas en el estilo de quienes hicieron la primera iglesia. De igual modo, el sotacoro abovedado contrasta con los coros de simple plataforma de madera, usuales en las otras dos iglesias dominicas de Lima: Santo Domingo y la Recoleta de la Magdalena.

La fachada, a los pies de la iglesia, no destaca tanto por el sencillo imafrente recargado de gruesas molduras, como todo el edificio; cuanto por reiterar con pureza

el tipo de fachada eclesiástica generalizado en Lima, a partir de 1746, con torrecillas laterales sobre plataformas con balconadas que se elevan en el muro plano a la altura de la curvatura inicial de la bóveda: ese era el tipo de fachada con que se enmarcaba la puerta en Santa Teresa; la Caridad; la auténtica de San Marcelo, no la actual, y otras desaparecidas lastimosamente.

LA IGLESIA DE LAS NAZARENAS

Conserva la Iglesia de las Nazarenas intacta su unidad arquitectónico-decorativa original; situación que no acaece en otras iglesias limeñas. Así, por ejemplo, la iglesia de las Trinitarias, el más bello ejemplar entre las pequeñas iglesias de principios del siglo XVIII, mantiene intacta su arquitectura; pero el fanatismo antibarroco de Matías Maestro la despojó de sus retablos. Y la Iglesia de San Carlos ha sufrido algunas alteraciones arquitectónicas a consecuencia de su nuevo uso civil; además de perder los retablos laterales. Comparando la construcción actual de las Nazarenas con el bello grabado incluido en la obrita de Colmenares Fernández de Córdova, se observa su fidelidad al modelo primitivo, a pesar de las inevitables restauraciones. Armonizan muy sutilmente, en las Nazarenas, la expresión arquitectónica y el mueblaje ornamental, aunados por el color; pero ello no quiere decir que la arquitectura del espacio y de los elementos estructurales siga la misma ondulación rococó que el púlpito.

Se eleva la iglesia sobre planta de cruz latina con dimensiones no muy proporcionadas, pues a la poca profundidad de los brazos del crucero se añade la corta longitud del cuerpo de la nave. Bajo una cierta apariencia de acatar la regularidad clásica de los elementos, se alteran allí muy disimuladamente el espacio y el volumen interiores. Diríamos que el arquitecto quiso aparentar que permanecía fiel a la sobriedad y rigor del gran barroco limeño; pero introduciendo subrepticamente modificaciones decisivas. En realidad, no se produce el rompimiento con la tradición limeña, sino la evolución dentro de ella.

Mientras que el espacio interior logra completa unidad, el volumen exterior de la iglesia semeja un conjunto de edificaciones yuxtapuestas y sobrepuestas sin ningún tratamiento unitario. Contra lo que pudiera creerse, los muros laterales de las Nazarenas no son rectos, ya que, en ambos lados de los dos cuerpos de la nave y de los brazos del crucero, se arquean los paramentos con tímidos lóbulos salientes en el exterior, que corresponden, en el interior, a las hornacinas de los altares laterales. Si se hubiera acentuado más la curvatura de estos seis lóbulos laterales, se habría logrado una planta de líneas onduladas según el más puro barroco centroeuropeo. Por

lo demás, esta incipiente curvatura de los muros solo se eleva hasta el entablamento; pues los muros superiores que acogen las lunetas de las bóvedas, más interiorizados que los de abajo, recobran la línea recta.

Entre el muro de la fachada y el cuerpo de la nave queda un amplio nártex a modo de vestíbulo que en realidad recorta la longitud de la iglesia. Sobre él, está colocado el coro alto de las religiosas; pero tampoco este ambiente guarda conexión estructural con la nave, puesto que lo cubre una techumbre plana, de suerte que no se prolonga sobre él la bóveda de la nave, como acontece en otras iglesias monacales limeñas. Los dos tramos del cuerpo de la iglesia tienen capillas-hornacinas a cada lado: en realidad, estas cuatro capillas no están albergadas dentro de los muros laterales; antes bien, constituyen pequeñas naves de capillas incomunicadas entre sí y poco profundas, como eran las de las antiguas iglesias gótico-isabelinas de principios del siglo xvii.

En el centro del gran crucero encontramos la modificación más importante de la planta. Consiste en recortar con planos ochavados las cuatro esquinas del cuadrado central; lo que permite retrasar hacia los brazos del crucero y hacia la nave central y el presbiterio los cuatro arcos torales. Gana amplitud de este modo el centro del crucero, ya que no conserva la forma cuadrada, sino iniciadamente circular; y en lo alto, se puede formar una media naranja con base de diámetro, de suerte que supere la anchura de la bóveda sobre la nave central y sobre los brazos del crucero. Sus pechinas, entre los arcos torales, no tienen forma triangular, sino de cuatros lados. El efecto volumétrico de esta media naranja de las Nazarenas es similar al logrado en el camarín de la Virgen de la Merced y en la capilla dominicana de San Martín de Porres.

Esta media naranja sobre el crucero domina abrumadoramente todo el espacio interior de las Nazarenas. Se tiene además la impresión de que ha sido visualmente recortada la altura interior de la iglesia para hacer resaltar aún más el gran volumen del intradós de la cúpula. El entablamento que circunda la iglesia, en lo alto, es relativamente estrecho; pero, como prolongación del anillo bajo el



Las Nazarenas. Altar Mayor y cúpula

capitel de las columnas, corre horizontalmente una imposta, formando un falso friso inferior más ancho que recorta la altura de los muros.

Medias columnas con finas traspilastras soportan los arcos torales y fajones. Observamos el juego delicado entre las gruesas molduras rectangulares de los entablamentos y los delgados pliegues de las traspilastras que prolongan sus líneas adosados a la curvatura de los arcos. Confiere homogeneidad estilística al interior de las Nazarenas la utilización, para todos los altares del mismo repertorio, de columnas, traspilastras y entablamentos que adornan los muros; de suerte que la arquitectura de obra y la de los retablos tienen entre sí perfecta homologación, cual no se observa en ningún otro templo del Perú.

La ondulación de los muros externos, en las capillas laterales y brazos del crucero, reaparece y se acentúa en los retablos del interior por la oquedad de las hornacinas de los retablos y por la posición, en ellos, de las columnas antepuestas, unas a otras, en distinto plano. La gracia del retablo mayor, coronado con una gran venera a todo lo ancho del muro; la finura de las rejas en el coro alto y en los dos coros bajos, a los lados del presbiterio, y el solemne púlpito rococó completan la decoración interior del templo de las Nazarenas, sin duda el más innovador del siglo XVIII peruano.

No ha logrado la portada de los pies el mismo desarrollo armónico del interior del templo. A una cierta saturación de líneas ondulantes horizontales en la coronación del primer cuerpo, sucede la rígida verticalidad de los cuatro ejes de soportes superiores que dejan todo el segundo cuerpo casi vacío de ornamentación. Pero ello no afecta a la calidad de las dos torres gemelas que parecen ser una simplificación del cuarto campanario de Santo Domingo, edificado durante los mismos años, y acaso por los mismos alarifes.

LA IGLESIA DE LOS HUÉRFANOS

La reconstrucción de las iglesias en el Perú, a consecuencia de los terremotos, dio lugar, durante la época virreinal, a transformaciones tales, que los edificios resultaban arquitectónicamente diferentes de los iniciales. A las imprescindibles modificaciones estructurales antisísmicas se añadían las impuestas por la evolución de los estilos. La Iglesia de los Niños Huérfanos de Nuestra Señora de Atocha, posterior a 1746, hizo olvidar el templo de traza gótico-isabelina y cubiertas de alfarje existentes sobre el mismo lugar desde principios del siglo XVII.

Se presenta esta iglesia como la única de planta curva que abandona la rígida conformación rectangular de líneas rectas uniformemente adoptada en la arquitectura virreinal. Sin negar cierta validez a esta tesis, hay que matizar algún tanto sus alcances. La iglesia consta de dos ambientes: la capilla mayor y el cuerpo de la nave, unidos por el gran arco toral, de menores dimensiones que las usuales, pues se enmarca debajo del entablamento. De esta suerte, la Iglesia de los Huérfanos conserva en lo fundamental la planta gótico-isabelina que tenía durante el siglo XVII. De los dos ambientes, solo el cuerpo de la nave adquirió cierta curvatura; mientras que la capilla mayor o presbiterio permanece con planta rectangular. Contrasta también llamativamente la diferencia de anchura entre las dos partes, lo que no deja de constituir una anomalía en la arquitectura virreinal peruana, en la que no encontramos ninguna otra iglesia con la capilla mayor más estrecha que el cuerpo de la nave central, excepto la de San Sebastián. Acaso esta anomalía corresponda a la planta original o a que se suprimieron las naves laterales de capillas para ampliar, con su espacio, la nave central que solo tenía la anchura de la capilla mayor.

La planta de la nave no muestra forma propiamente ovalada, pues se descompone en un módulo central de lados rectos, delimitado por pilastras, al que se yuxtaponen dos sectores semicirculares: uno, a los pies; y otro, a la cabecera. Cada uno de estos dos sectores extremos curvos semeja la mitad de una media naranja que no descansa sobre arcos y pechinas, sino sobre muros semicirculares compactos y continuos. La cubierta de la nave central corresponde a esta configuración: el módulo central recto se cubre



Iglesia de los Huérfanos. Portada principal

con bóveda de medio cañón clásica; y los dos sectores extremos, con la mitad de una media naranja no menos clásica.

Más que por la curvatura de la planta y el alzado de los muros, destaca la Iglesia de los Huérfanos por la ornamentación de su interior. Todo queda allí patente, ostensible, como para que nos recreemos en la contemplación de las suaves líneas onduladas. Las altas pilastras terminan, a modo de capitel, en otro entablamento más estrecho situado inmediatamente debajo del ancho entablamento que soporta la bóveda. Una balaustrada de madera circunda el perímetro de la bóveda, quebrándose graciosamente en saliente sobre las pilastras y las limeñísimas ménsulas superpuestas al entablamento, en la base de las ventanas abiertas en las lunetas.

Se ha logrado plasmar, en el sotacoro y en la cornisa frontera del coro alto, la más rítmica sinfonía de líneas curvas desplegada en todo el barroco peruano; como si el movimiento ondulado de las molduras se hubiera detenido solo por un instante y estuviera a punto de reiniciarse nuevamente. Mientras que los sotacoros de las grandes iglesias conventuales estrechan y rebajan la visión del interior, este, de los Huérfanos, está diseñado para empujar con suavidad al visitante a la visión plena del interior. Nos acoge, al entrar en la iglesia, la gran venera modelada en el intradós del dintel de la puerta; dos arcos carpaneles ensanchan uno tras otro el ambiente, adaptándose a la curvatura inicial de la planta; entre ellos avanzan, desde los lados hacia el centro, dos ingeniosísimos lunetos oblicuos que tornan casi imperceptible la bóveda rebajada del sotacoro. Sobre el frente del coro, dos pequeñas tribunas laterales obligan a la cornisa de múltiples molduras en cadencia escalonada a seguir un movimiento ondulante que acentúan las ménsulas superpuestas. Todo ello, sin alterar la serenidad del templo, pues el movimiento encrespado se queda a la entrada, a nuestras espaldas; pues hacia la cabecera retorna el sosiego arquitectónico para recogernos en la oración.

A un costado de la nave, y separado de ella por artística reja de madera, edificaron el baptisterio. Parece ser algunos años posterior a la iglesia; los suficientes como para expresarse en el estilo rococó del último tercio del siglo XVIII. Es un ambiente reducido, donde todas las libertades plásticas encuentran graciosa acogida. Se acomodan allí, en dos rincones, unos dobles atlantes superpuestos que soportan

dos de las cuatro pechinas: entre ellos, queda la pequeña ventana redonda tapada con piedra traslúcida de Huamanga y enmarcada por una gran venera del más fino rococó; y, en las cuatro pechinas, bullen los adornos de yesería; coronándose todo el ambiente con la cupulilla ovalada de cerchas menudas.

La portada lateral, ya neoclásica, tiene como hermana gemela la portada lateral de la Iglesia de San Carlos. La portada principal de los Huérfanos forma trilogía estilística con la portada principal de San Carlos y la de la penitenciaría de San Pedro, sin mengua del libre desarrollo de todas ellas. Las pilastras interiores del segundo cuerpo soportan el arco trilobulado con venera del nicho central; mientras que las pilastras externas, coronadas como las anteriores con gruesos modillones, dan apoyo al frontis trilobulado discontinuo. El último barroco limeño de esta portada de los Huérfanos se torna más sobrio en el volumen que la portada lateral de San Francisco; pero más refinado que esta en el juego de los elementos. Las torres ochavadas completan el diseño de fachada limeña, posterior a 1746, con las barandas de los campanarios situadas a la altura del inicio de la curvatura de la bóveda. La fachada de los Huérfanos, a finales del siglo XVIII, y de las Trinitarias, a principios del mismo siglo, enmarcan la evolución del gran barroco limeño dieciochesco.

LA IGLESIA DE SAN CARLOS

Poco tiempo lograron disfrutar los jesuitas, antes de su expulsión del Perú, de la nueva Iglesia de San Carlos, cuya fachada se terminó en 1766. Tampoco perduró su nombre original de San Antonio Abad, pues al establecerse en el edificio abandonado el Real Colegio de San Carlos, se impuso también para la iglesia esta denominación.

Está dedicada actualmente a Panteón de los Próceres; pero conserva casi intacta su arquitectura característica de la segunda mitad del siglo XVIII; salvo algunas modificaciones no concordantes con el estilo, como los ventanales del crucero y la desmesurada linterna de la media naranja. También se quitaron de ella los retablos laterales. Incluyó Wethey esta iglesia en el grupo de los principales monumentos limeños; acaso no tanto por su arquitectura, cuanto por el complemento del mobiliario litúrgico de madera: retablos, púlpito y balconadas. Algún otro monumento incluido por él entre los secundarios, como las Trinitarias, no desmerece arquitectónicamente al lado de San Carlos, sin equipararse a ella en la arquitectura de madera.

Difiere la iglesia actual de San Carlos de la fabricada a principios del siglo XVII: esta tenía media naranja de casetones y alfarje de cinco paños, labrado todo en madera por el maestro Alonso Velázquez, según concierto de 17 de abril de 1613. Para la ornamentación, contrataron los jesuitas artífices notables: así, Diego Gutiérrez de Rivera concertó el retablo mayor el 18 de mayo de 1615, para el que hizo las esculturas Martín Alonso de Mesa; y otros famosos ensambladores, como Lázaro del Aguila y Tomás de Aguilar, aportaron nuevos retablos; y todavía, por concierto de 10 de febrero de 1737, el retablista Joseph de Castilla ensambló un retablo para Jesús Nazareno.

Además de los daños que recibiera la iglesia en el terremoto de 1687, quedó ella inservible en el de 1746. De las ruinas surgió otra iglesia distinta de la primera, tanto en las elevaciones como en las cubiertas y portadas; aunque puede presumirse que se conservó, para la nueva iglesia, la planta de la primera. Debemos distinguir muy claramente, en San Carlos, la arquitectura de obra y el mobiliario de madera; para no incurrir en el apresuramiento de atribuir al edificio de obra firme el estilo que solo pertenece a los retablos y púlpito.

A diferencia de las Nazarenas y los Huérfanos, la nueva Iglesia de San Carlos reproduce la arquitectura clásica de Lima durante la primera mitad del siglo XVIII, sin introducir otras innovaciones como aquellas iglesias coetáneas. Presenta la planta de cruz latina con capilla mayor crucero de brazos cortos y nave central; todo ello según el diseño más ortodoxo. Aunque los jesuitas no estaban obligados al rezo comunitario del Oficio, tiene la iglesia coro elevado sobre bóveda carpanel detrás del muro de los pies. Se abría, en cada muro lateral, una puerta hacia la calle o hacia el claustro interior, actualmente tapiadas. Cuenta también con capillas-hornacinas en los muros laterales y a los lados del presbiterio, situación, esta última, no usual en las iglesias limeñas. Aunque todo esto puede corresponder a la planta primitiva, no se limitaron después de 1746 a cubrir la iglesia con nuevas bóvedas; sino que también rehicieron los muros laterales, ya que introdujeron en ellos pilastras para dividir los tramos y servir de base a los arcos fajones de la bóveda; desde luego, esas pilastras no existieron en la primitiva iglesia.

Se cierra la iglesia con bóvedas de medio cañón con lunetos en la capilla mayor, brazos del crucero y nave central; y media naranja con pequeñas ventanas en arco trilobulado. Recibió la ornamentación tradicional en Lima: las ménsulas sobre los tramos rectos del entablamento y veneras en el dintel de las puertas, usuales durante el siglo XVIII. Pero llama la atención, en San Carlos, el volumen tan aplanado, sofrenado, comedido y apenas insinuado en todos los elementos arquitectónicos: pilastras, arcos, entablamento, cornisa de la media naranja, ménsulas, molduras, etc.; a diferencia de iglesias como la de Santo Tomás y la de Santa Rosa de las Monjas, donde esos elementos resaltan voluminosamente.

Integra la portada principal, junto con la de los Huérfanos y la de la portería de San Pedro, un grupo homogéneo de portadas pertenecientes a la segunda mitad del siglo XVIII: la de San Carlos es la más completa de ellas, pues se desarrolla en tres calles. Cuatro pilastras delimitan las calles en los dos cuerpos, entre los cuales se interpone el entablamento corrido. Otras pilastras adicionales llenan la calle central a los lados del nicho; y ellas llevan, así como las interiores, los modillones a modo de capitel; y en la hornacina central aparecen dos veneras superpuestas. La cornisa superior,

soportada por las pilastras externas, asciende por encima de las pilastras interiores y se eleva para formar un frontis central partido, similar al de los Huérfanos y la portería de San Pedro. En lo alto, flanquean el frontis cuatro voluminosos remates con fruteros.

A pesar de la variada ornamentación terminal y del quiebre del entablamento sobre las pilastras, esta portada de San Carlos denota un planismo total: en el frente de las pilastras carece de recuadros rehundidos como los de las otras portadas, y no tiene expansión volumétrica. Corresponde, pues, el planismo de la portada al de los elementos interiores. Entre las voluminosas portadas posteriores de la Catedral o la de las Trinitarias y esta portada de San Carlos, sin volumen, observamos el tránsito desde el pleno barroco limeño a un neoclasicismo que se instala plenamente en la portada lateral, similar a la de los Huérfanos, y acaso obra del mismo autor.

La verdadera riqueza ornamental rococó de San Carlos reside en la arquitectura de madera que ha conservado el mobiliario. En el retablo del altar mayor, las gigantescas columnas salomónicas y los atlantes alternan el dominio del espacio con la efervescente decoración. El púlpito de líneas afrancesadas y tallado rococó trastorna las dimensiones usuales en los púlpitos peruanos. El retablito del Crucifijo rebosa de la misma ornamentación rococó. Los ensambladores y talladores de esta arquitectura en madera parece que se propusieron desbordar, en San Carlos, la sobriedad ornamental y volumétrica que prevalecía en la obra de los alarifes.

LA OSTRAS GIGANTE DE LA IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE COCHARCAS

Informaba curiosamente *El Comercio*⁶ acerca del enorme caparazón de molusco que sirve, en la Iglesia de Paita, como pila de agua bendita. No deja de ser extraño un ejemplar de ostra de tales proporciones, pensando en el molusco que la fabricó y se cubrió con ella. Quede para los técnicos la explicación de su origen, especie y características científicas. El curioso lector puede, sin salir de Lima, admirar otro ejemplar de ostra gigante semejante al de Paita, instalado en la Iglesia de Nuestra Señora de Cocharcas, a la entrada del templo, para el mismo fin de pila del agua bendita.

Acerca de la venera gigante de Cocharcas no hay recuerdo de ninguna tradición oral, aunque otra cosa hubiera acaecido de haber tenido Palma conocimiento de ella. Sus dimensiones son: 70 centímetros de largo, alrededor de 40 centímetros de ancho y 25 de grueso. Pudo haberla obsequiado a la Virgen de Cocharcas algún devoto suyo, molesto acaso porque esa iglesia no luciera venera alguna entre su ornamentación. Es frecuente, en efecto, que los dinteles de las puertas, en algunas iglesias limeñas y dependencias conventuales, se adornen con veneras o conchas que los recubren por completo. Las encontramos en la Concepción, las Descalzas, las Trinitarias, los Huérfanos, San Carlos, San Francisco de Paula, las Nazarenas, sacristía de San Francisco, Iglesia y Convento de San Agustín, Monasterio de Santa Catalina, el Prado, General de Santo Domingo, y hasta en el palacio civil de Torre Tagle. Solo la iglesita de Cocharcas, entre las del barroco limeño, carece de venera en el dintel de su puerta; pero la gigantesca de la pila del agua bendita suple esa deficiencia.

La Iglesia de Cocharcas cierra brillantemente el barroco limeño del siglo XVIII. Permanece fiel en su estilo al de las pequeñas iglesias conventuales de principios de ese siglo, no obstante ser, en más de cincuenta años, posterior a ellas, y haberse iniciado en Lima la influencia rococó francesa. Está modificada en el presbiterio,

⁶ El autor se refiere a la noticia publicada en la edición del 27 de marzo de 1982, página A-18.

crucero y media naranja; pero conserva todavía el cuerpo de la nave con toda su belleza barroca. Las pilastras toscanas, en los muros laterales, sustentan unas notables cornisas limeñas, adornadas con ménsulas superpuestas en la base de las ventanas y en la de un arco fajón.

Integran la armoniosa fachada de Cocharcas las dos torres gemelas y el imafrente, conformando uno de los ambientes barrocos más clásicos de Lima. A pesar de datar de la década de 1770, en que ya había sido abandonado este sistema, las torres se elevan sobre un alto cuerpo delgado, flanqueado por pilastras. Sobre ellos, una ancha plataforma circundada por balconadas sirve de sustentación a los campanarios cuadrados. Los delimitan unas pilastras cubiertas de almohadillado de planchas y con modillones de volutas, a manera de capitel, situadas a los lados de los vanos de campanas. Se coronan con entablamento y gruesa cornisa volada, y terminan con un tambor ochavado con vanos de cuatro lóbulos y gruesos modillones en las 8 esquinas, para soportar el curioso cupulín de 8 cerchas con cruz terminal. El solitario campanario, situado sobre el llamado compás, en la iglesia del Monasterio de la Limpia Concepción, muestra líneas arquitectónicas similares a los de Cocharcas, aunque no se integra ni con la portada, ni con el cuerpo bajo.

En la portada de Cocharcas culmina el barroco limeño, no solo porque constituye ella su última expresión monumental; sino también porque desarrolla toda las virtualidades del estilo antes de ceder el paso al neoclásico de Matías Maestro. Sin menguar el valor de esta portada como totalidad, su calle central resume los motivos predominantes en la arquitectura limeña de principios del siglo XVIII: la gruesa imposta ondulada, circundando el arco de entrada; los robustos arcos verticales en que se abre por el centro la gran cornisa, reiterados sobre el segundo cuerpo, en menor tamaño; las columnas sobre modillones, flanqueando el nicho central, y el peruanísimo ventanal ovalado. La coronación de las tres calles de la portada con unos paramentos ondulados entre los pináculos acoge los nuevos aires afrancesados sin discordar de la armonía barroca del conjunto.

Las redundantes curvas y la cadenciosa superposición de capas, en el gigantesco caparazón de molusco convertido en pila del agua bendita, resultan un

motivo más de atracción en esta iglesita limeña que conserva recoleta el encanto del siglo XVIII limeño. Los provincianos del centro del Perú veneran en ella su Patrona; y el Cabildo Metropolitano de la Catedral la ampara bajo su patronato, asistiendo cada 8 de septiembre, corporativamente, a la misa solemne, desde hace más de dos siglos.

LAS IGLESIAS VIRREINALES SUPLANTADAS

Algo ha quedado de su traza original en las iglesias hasta aquí descritas, sea en la planta, en las capillas o en las portadas deformadas. Esos testimonios, aunque fragmentarios, evocan la belleza de su arquitectura primera y el estilo que confirió carácter a la ciudad. Fueron tan frágiles las construcciones virreinales, y tan despiadadas como violentas las fuerzas telúricas y humanas, que no todas las iglesias lograron perdurar hasta nuestros días.

Bastará leer los planos antiguos de Lima, publicados por Bromley y por Gunther, para que aflore el recuerdo de la mercedaria Recoleta de Belén, la agustina de Nuestra Señora de Guía, y la franciscana de Guadalupe; de los monasterios de la Encarnación y del Carmen Bajo; de la Iglesia de los Desamparados, asomada sobre el puente de piedra; de los hospitales de San Juan de Dios y de la Caridad; del colegio mercedario de San Pedro Nolasco y del jesuítico de San Pablo; del viejo edificio de la Real Universidad, con su capilla sede del congreso republicano, desaparecidos todos sin dejar más rastro de su existencia que el nombre de alguna plazuela. Le resultó fácil a don Ricardo Palma escribir las *Tradiciones Peruanas* ambientadas en Lima; porque, además de tener a la mano muchos papeles amarillentos y apolillados, conoció la ciudad tal cual la dejaron los realistas cuando se juró la Patria. Todavía llegaron a tiempo los pintores Angrand y Rugendas para captar fielmente, en sus bellas láminas románticas, las iglesias y los conventos limeños.

Además de las destruidas por completo, quedan algunas iglesias conventuales cuya fábrica virreinal ha sido suplantada por otra arquitectura posterior carente de todo mérito artístico. No se trata tan solo del cambio de las primeras cubiertas —alfarjes mudéjares de madera o bóvedas de crucería— por otras de estilo diferente; ya que de este proceso generalizado no se libró ninguna iglesia limeña después de 1687 o, a más tardar, después de 1746. Tampoco me refiero a la transformación de la planta en las grandes iglesias conventuales, pues ello sirvió para embellecer en barroco del siglo XVII las arcaicas plantas gótico-isabelinas de finales del siglo XVI. Aludo ahora a aquellas iglesias que han sufrido alguna destrucción y en cuyo

solar se alzó después otra edificación con el mismo título de la iglesia primera, pero desprovista de mérito arquitectónico virreinal.

Fue el Monasterio de las Mercedarias el último de los fundados durante el periodo virreinal. Quedan todavía allí, además del claustro principal, unas capillas internas con hermosos retablos barrocos y algunas pinturas ayacuchanas populares. No podemos ni siquiera vislumbrar cuál haya sido la traza de la primera iglesia del monasterio, ya que el edificio moderno, dedicado a los menesteres litúrgicos, no muestra el menor indicio de arquitectura virreinal. De igual modo, deducimos que la iglesia del colegio agustiniano de San Ildefonso quedó sin cubiertas cuando abandonaron el edificio los frailes. Lo cierto es que el solar sirve actualmente como salón de actos, con menores dimensiones y con una techumbre plana, sin que se adivine allí ningún resto de arquitectura virreinal. Hasta la portada principal de la iglesia ha sido suplantada por otra reciente, de estilo indigenista.

Al abrir la avenida Tacna, cercenaron, en la Iglesia de Santa Rosa de los Padres, el amplio sector de los pies con los campanarios gemelos y la portada alojada entre sus cuerpos bajos, que solo conocemos por fotografías antiguas. Bastó este corte de la planta para que la iglesia, privada de su parte monumental, viera diluida su belleza plástica de finales del siglo XVII en la aridez de unos muros desangelados. No se ha logrado de algún modo recuperar el diseño de lo destruido, aunque fuera retrasando su colocación.

Denominaron los limeños, hasta algo entrada la Patria (como solía decir don Ricardo Palma), con el nombre de Compás de la Concepción, al espacio libre irregular sobre el que todavía se alzan la portada lateral y el solitario campanario del monasterio. A ese muro del compás concepcionista deberían acudir los amantes de la arquitectura virreinal limeña para llorar y lamentarse sobre las ruinas irreparables causadas en la Ciudad de los Reyes. No tenía ciertamente la Iglesia de la Concepción, durante la primera mitad del presente siglo, la misma deslumbrante prestancia que cuando estuvo cubierta, durante el siglo XVIII, con bóveda de crucería en la capilla mayor y alfarje mudéjar dorado a cinco paños, con miles de florones y pinjantes sobre la nave y el coro alto de las monjas; pero todavía albergaba retablos



Monasterio de Santa Clara

de innegable mérito como el de San Juan Bautista (hoy en la Catedral) y el del altar mayor contemporáneo y semejante al de San Sebastián. El galpón litúrgico que hoy se alza sobre la parte delantera de la antigua iglesia concepcionista solo sirve para lastimar los sentimientos de quienes recuerdan el pasado esplendor de aquella joya virreinal. Y a mayor abundamiento, las monjas concepcionistas han salido de su centenario monasterio, ahuyentadas por el bullicio del tráfico ciudadano. No es posible dedicarse al recogimiento y la oración entre la avenida Abancay y el Mercado Central.

El Monasterio de Nuestra Señora de la Peña de Francia, de las monjas de Santa Clara, ha tenido, contando la actual, tres iglesias sucesivas casi en el mismo solar, aunque ha variado parcialmente su colocación. No debió de ser muy decorosa y cómoda la primera iglesia clarisa, ya que fue derribada para dar lugar a la construcción de la segunda. Concertaron esta, las monjas, con el alarife Miguel Rodríguez, el día 4 de junio de 1644. Parece que falleció el maestro Rodríguez sin haber avanzado gran cosa en la construcción de la iglesia; de tal modo que las monjas volvieron a concertar la continuación de los trabajos con el alarife Domingo Alonso, por concierto notarial de 8 de septiembre de 1646. La segunda iglesia clarisa avanzaba en solitario desde el local del monasterio hasta ocupar casi todo el solar de la plazuela actual, estando colocados los coros alto y bajo de las monjas sobre el terreno que hoy ocupa la tercera iglesia; así aparece dibujada en los planos de la ciudad preparados por el mercedario Pedro Nolasco. Ha sido esta iglesia clarisa la única, durante el periodo virreinal en Lima, que no estuvo adosada lateralmente a otras construcciones; y este modo mostraba al descubierto el muro testero y los dos muros laterales. Esta segunda iglesia podía equipararse en magnificencia y lujo a la del Monasterio de la Concepción. Labró su grandioso alfarje mudéjar a siete paños el maestro carpintero Diego de Medina, por concierto notarial de 8 de febrero de 1648; y ensambló el retablo para el altar mayor el arquitecto Asensio de Salas, por concierto de 12 de junio de 1651. Otros maestros ensambladores, además de Asensio de Salas, completaron los retablos de la iglesia clarisa. No pudo soportar, sin embargo, esa iglesia el embate de los terremotos y de los hombres; por lo cual

terminaron por derribarla, para construir la tercera y actual iglesia; pero situada en sentido inverso, con el muro de los pies hacia la plazuela y bastante retraída, como para dejar libre el espacio en que se abrió la plazuela, que no existía durante el siglo xvii. Nada de la prestancia ornamental de la segunda iglesia pasó a esta tercera, que ha resultado sobria y sencilla como expresión de la austera pobreza franciscana de las monjas clarisas.

Es Lima ciudad de recuerdos arquitectónicos, casi tanto o más que de iglesias y monasterios existentes.

CAPÍTULO VI
PORTADAS Y PORTERÍAS

FACHADAS Y PORTADAS

La colocación de las iglesias de conventos y monasterios a lo largo de la calle, en una de las esquinas de la cuadra, permitió formar, junto con la portería conventual, un espacio abierto, delimitado por los muros en forma de escuadra. Se trata de una modalidad urbanista española trasladada muy tempranamente a la arquitectura virreinal. Sirvió ese espacio como cementerio inicial; pero, posteriormente, al excavarse las bóvedas sepulcrales en el interior de las iglesias, se convirtió en el núcleo embrionario de las plazuelas conventuales limeñas, recoletas y acogedoras. En ese teatro cotidiano, por el que todos los limeños desfilaban con mayor o menor frecuencia, alzaron los alarifes el grandioso telón de fondo, consistente en las fachadas del muro de los pies de las iglesias.

Cuando cambiaron, en las iglesias, las espadañas de muro grueso con vanos por los campanarios de torre cuadrada, comenzó a levantarse, en el muro de los pies, la gran fachada constituida por la portada en el centro, flanqueada por los cubos bajos de las torres gemelas. No fue la torre de San Agustín, iniciada por Joseph de la Sida y completada por Pedro de Noguera, la primera que introdujo el diseño de gran fachada a los pies; pues la precedieron: primero, los cubos de torre de la Merced; y después, las torres de la iglesia de San Pedro. Hay, pues, que revisar también en este punto la tesis de Wethey, seguida por otros historiadores de la arquitectura virreinal.

La gran fachada a los pies, que hoy nos parece la manifestación más grandilocuente del barroco limeño y del cuzqueño, tuvo en sus orígenes, hacia finales del primer tercio del siglo XVII, un diseño renacentista. Los gruesos cubos bajos de las torres, con sus pilastras y entablamento que encuadran un arco ciego, recubiertos de almohadillado de planchas, presentan la inconfundible traza renacentista; a lo cual se añade que también las portadas, encajonadas entre los cubos, ostentaban entonces el diseño renacentista-manierista, vigente a principios del siglo XVII.

La gran fachada de los pies solo se transformó integralmente en barroca durante la vigencia del barroco del Cuzco, posterior a 1650, cuando tanto las portadas

como los campanarios se estructuraron en el más puro barroco virreinal. Mientras que en Lima solo comenzaron a metamorfosearse en barroco las fachadas con la incorporación tardía en ellas de las grandes portadas-retablo: la de San Francisco, hacia 1672; la de la Merced, hacia 1702, y la de San Agustín, una década después. La fachada de San Pedro ha permanecido incontaminada por el barroco virreinal, sin alterar su traza italianizante; pues los jesuitas de Lima, a fuerza de aparentar ser arquitectónicamente cultos, se alienaron de la arquitectura local, pero sin que nadie felizmente imitara su ejemplo. Mientras tanto, el otro componente de la fachada que es el cuerpo bajo de las torres conservó el diseño renacentista estructurado inicialmente. Lo único que cabe decir de San Agustín es que posee, en el muro de los pies, una fachada híbrida de estilo renacentista-barroco; y ello, sin mengua de su grandiosidad.

La construcción de las pequeñas iglesias de monasterios, a principios del siglo XVIII, introdujo nuevos esquemas en la arquitectura virreinal limeña. Además de la planta de cruz latina con brazos de crucero muy cortos y desprovista del coro de las monjas a los pies, se creó otro diseño diferente, de gran fachada en el lado ancho de la escuadra iglesia-convento, con características integralmente barrocas. Comenzaron las portadas a despojarse de la similitud estricta con los retablos; y apareció otro género de portadas barrocas no retablos, uno de cuyos exponentes más destacados es la de las Trinitarias. Los cuerpos bajos de las torres crecieron en altura hasta sobrepasar la del arranque de la bóveda central; y se estrecharon, conservando las pilastras laterales: sobre sus entablamentos, descansan los campanarios limeños de un solo cuerpo, gráciles y transparentes, arropados por las diminutas medias naranjillas entre cuatro pináculos.

Un ritmo ascendente, sosegado, frágil y unitario impulsa, hacia lo alto, la fachada de este segundo prototipo característico del barroco limeño. Retornaron los diseños de retablos al interior de los templos; afuera quedaron las portadas de obra arquitectónica, con las cornisas abiertas por el centro, en arcos, para que entre ellos ascendiera el impulso que sostiene en lo alto los ventanales ovalados. Por los lados, acompañan la ascensión de las portadas las altas pilastras de los estrechos cuerpos



La Catedral. Portadas posteriores

de torres que elevan los campanarios por encima de la bóveda de medio cañón, no disimulada por la portada.

Las fachadas limeñas dieciochescas avanzan hacia afuera en frentes rectilíneos, no curvos ni ondulantes, con el grosor escalonado a los lados, en planos menudos quebrados descendentes. Pero el volumen elevado de las fachadas acompaña muy armoniosamente la originalísima volumetría externa limeña de las medias naranjas, asentadas sobre los cubos emergentes, entre las bóvedas en cruz; y de los ondulantes contrafuertes, arqueados sobre los lunetos de la bóveda, en lo alto de los muros laterales. Habrá que recordar, a quienes niegan la presencia del volumen barroco en las iglesias de Lima, esa volumetría externa superior tan original y variada con que las iglesias limeñas parecen estar soportando el cielo bajo y pesado de la ciudad, durante la mayor parte del año.

El terremoto de 1746 se encargó de hacer inviable este segundo modelo de gran fachada limeña, principalmente debido a la altura y fragilidad de los cuerpos de sus campanarios; pero, al mismo tiempo, los alarifes limeños diseñaron nuevas trazas para las portadas, como las desaparecidas de San Marcelo y Santa Teresa. Surgió así un tercer prototipo de fachada limeña eclesial, durante la segunda mitad del siglo XVIII, más anchuroso y de menor altura que el segundo prototipo limeño. Los delgados cuerpos altos de las torres fueron desplazados por anchos paramentos lisos a los lados de la portada, elevados hasta una altura no superior a la del arranque de la curvatura de la bóveda central de la iglesia. Allí descansaron esas grandes plataformas, con balaustradas sobre las que asientan los cuerpos de campanas.

Las fachadas limeñas de la segunda mitad del siglo XVIII se despojaron de la altivez aristocrática de las fachadas precedentes, como si, para ponerse más al alcance del pueblo común, hubieran querido imitar el talle de anchas caderas de las mestizas limeñas. En esos dibujos de la Plaza de la Inquisición o del Mercado que nos han dejado los románticos del siglo XIX, los cuerpos de hombres y mujeres y las fachadas de las iglesias aparecen mimetizadas con la misma baja corpulencia. Este tercer tipo de fachada barroca limeña se extendió hacia el norte y hacia el sur de la Ciudad de los Reyes, por las iglesias rurales de los valles costeros, hasta llegar a la del pueblo

del Carmen y la de la Hacienda San José, en la campiña de Chincha. Pero fue en la desaparecida iglesia monjil de Santa Teresa donde el tercer modelo de fachada barroca limeña alcanzó su más armoniosa belleza, tanto en el despliegue del diseño de la portada como en la integración de balaustradas y campanarios dentro de todo el conjunto frontal.

PORTADAS RENACENTISTAS EXTERNAS

En contraste con otros núcleos arquitectónicos virreinales (Guadalupe-Saña, Ayacucho, Cuzco, Puno), el de Lima apenas conserva alguna que otra portada renacentista recóndita en los conventos antiguos. Debemos suponer que, en Lima, se edificaron las portadas renacentistas en mayor número que en el resto del Perú, a pesar de haber desaparecido casi en su totalidad. Al descuido de los antiguos limeños por conservar la arquitectura renacentista se une el desinterés de los presentes. Tanto arraigo alcanzó el barroco, en la Ciudad de los Reyes, que a algunos se les hace difícil pensar que también en ella se cultivó, durante el siglo XVI y principios del XVII, una arquitectura renacentista, y que ella es igualmente valiosa y digna de conservación al lado de la barroca.

Tiene la Iglesia de San Agustín dos portadas: la principal, ostentosamente barroca; y la lateral, sobriamente renacentista. El tratamiento que ambas reciben no puede ser más discriminatorio en contra de la segunda. Se compone esta de dos cuerpos desiguales en anchura y altitud. En el primer cuerpo, altas columnas con capitel jónico flanquean el arco de entrada, y lo remata un entablamento corrido con friso y cornisa. De ahí para arriba campea el desmantelamiento total, dejando solo y desamparado el nicho del centro; pues, según los cánones renacentistas, debería asentarse sobre la cornisa un gran frontón triangular abierto, con pináculos encima de las columnas; y sobre el nicho, acompañado de pilastras, otro frontón triangular completo, terminado en los correspondientes remates. Se ha puesto laudable interés en devolver a la portada principal el clásico ventanal ovalado; pero hasta ahora nadie ha movido un ladrillo para recomponer la portada lateral renacentista. Esta portada externa, la portada interior paralela y el recio cubo de la torre, obra de Joseph de la Sida, constituyen los restos más antiguos de la Iglesia de San Agustín de principios del siglo XVII.

La capilla de la Vera Cruz, junto con la iglesia y torre de Santo Domingo, hace frente a uno de los ambientes urbanos menos contaminados por construcciones modernas. En el muro frontal de la Vera Cruz se levantó una portada, hoy desfigurada, del más puro estilo renacentista. Si quisiéramos conocer cómo fue su diseño original,

nos bastaría con recurrir a dos fuentes complementarias: el concierto notarial de 16 de mayo de 1619, entre el alarife Diego Guillén y los mayordomos de la Vera Cruz; y el grabado de la obra de Meléndez, que representa todo el conjunto dominicano de las iglesias y el convento. El diseño de esta portada, reproducido en el grabado, tiene el mérito excepcional de reiterar, con la sola excepción de las calles laterales del primer cuerpo, el mismo esquema que dibujó Juan Martínez de Arrona, en 1625, para la portada principal de la Catedral. Es muy verosímil que también Arrona dibujara la traza de la portada de la Vera Cruz y se la entregara, por amistad personal, a Diego Guillén, ya que ambos alarifes se asociaron, apenas 15 días después de aquel concierto, para terminar de cubrir las bóvedas de la iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad. Lo que Arrona no vio realizado en la Catedral, por la ambición de labrar en ella, toda de piedra, «la mejor portada del Reino», como la definía Echave y Assú; lo ejecutó Guillén en la Vera Cruz, con menos recursos. A muy poco costo sería fácil recomponer esta portada, siguiendo el dibujo de Meléndez, pues bastaría con rehabilitar el segundo cuerpo a partir de la cornisa principal. Lima ganaría así una hermosa portada renacentista, sin perder, por ello, ninguna obra representativa del barroco.

Para la Iglesia del Señor San Lázaro, concertó Juan Martínez de Arrona, el 7 de enero de 1628, una suntuosa portada toda de piedra por el costo de 5 000 pesos de a ocho reales. Se habían iniciado poco antes las obras de las siete portadas de la Catedral, según traza del mismo Arrona, modificada posteriormente por este alarife. La portada de San Lázaro se ambientó conforme a los lineamientos renacentistas, sin dar cabida a los incipientes pujos del barroco que se atisban en la de la Catedral. No queda actualmente la portada original completa (siquiera estuviera adulterada) ni su descripción en el concierto. Solo perduran las columnas del primer cuerpo. Quede ella, pues, casi en pura remembranza histórica.

De la portada de Monserrate afirmaba Wethey que es una incorporación añadida hacía entonces aproximadamente cien años. Lo que no sospechó Wethey, a pesar de su perspicaz intuición, es que bajo las mediocres adulteraciones de sus líneas, todavía pervive en Monserrate la portada renacentista labrada según el concierto

notarial de 3 de marzo de 1630. La descripción de la portada en el concierto es tan detallada que no hay nada que improvisar para rehacer su traza; basta con ir dibujando en el papel cada una de las condiciones, incluso con las medidas de todos los elementos. En el cuerpo bajo tenía, desde el vano de entrada hasta los extremos, las jambas, pilastras almohadilladas de una vara de ancho y traspilastras de una tercia; llevaba encima el alquitrabe, friso y cornisa corridos con frontón triangular abierto; en el centro, sobre el arco, un nicho de vara y media flanqueado por pilastras que se coronaba con «un frontispicio puntiagudo de la misma orden dórica» que lo restante de la portada. Con muy pocas modificaciones se puede rehacer la portada, según el inicial diseño renacentista de 1630.

En Ayacucho, procedieron a recomponer las iglesias, durante el siglo XVIII, con gran dosis de sensatez: ampliaron los interiores y los revistieron de espectaculares retablos barrocos, pero conservaron intactas las portadas renacentistas. Entusiasmado con su contemplación, pudo decir el marqués de Lozoya que las portadas ayacuchanas son dignas del mejor estilo Carlos V de Segovia y Ávila, lo cual no va en desmedro del barroco de los interiores. En Lima, algunos pensaron que hacer barroco (y, en este caso, barroco mediocre) equivalía a desfigurar las pocas portadas renacentistas que respetaron los terremotos. ¿No sería factible devolver, en Lima, la primitiva faz renacentista a las escasas portadas que aún puedan recuperarla? Nadie tema que con ello perderíamos, con esta eventual reconversión, algún que otro ejemplar barroco, pues las portadas afectadas no alcanzan en este estilo el nivel de la mediocridad. Sin disminuir en algo el auténtico patrimonio barroco, Lima recobraría parcialmente su primera faz renacentista.

PORTADAS RENACENTISTAS INTERIORES

Las portadas constituyen la ornamentación arquitectónica que realiza un vano de ingreso, no tanto por la puerta en sí misma, cuanto por la jerarquía del ambiente a que por ella se accede. En unos casos, las portadas exteriorizan las funciones sacras realizadas en el interior del templo: son las denominadas portadas-retablo; en otros casos, anticipan hacia afuera la prestancia del local y presentan al visitante algo de lo que significa el local colocado detrás de ellas: son las portadas de interiores. Las primeras sirven para ser contempladas, aunque no se ingrese por ellas; las segundas preparan el ánimo de quienes han de pasar por ellas.

Las portadas de las sacristías virreinales suelen ser las más suntuosas entre las interiores; alguna de ellas es barroca, como la de San Francisco; otras son renacentistas, y entre estas destaca notablemente la portada de la sacristía de la Catedral. Fue construido el amplio salón de la sacristía catedralicia limeña durante la primera etapa de las obras de la tercera Catedral, terminadas en 1606. El terremoto de octubre de 1609, que dañó irreparablemente las altas bóvedas de las cuatro naves transversales recién construidas por Francisco Becerra, dejó intacta la nueva sacristía con sus bóvedas de arista todavía en pie y con su portada. No hay ningún indicio histórico de que esa portada haya sido construida después de las reconstrucciones de la Catedral, subsiguientes a 1609; además de que, por su estilo, armoniza a cabalidad con el ambiente de la sacristía. Mal puede, pues, atribuirse esta portada a Pedro de Noguera, que solo ocupó el cargo de Maestro Mayor de Fábricas a partir de 1637 seguidamente a la muerte del alarife Joseph de la Sida. Su autor no puede ser otro que el mismo Francisco Becerra.

Presenta esta portada catedralicia un diseño del más puro clasicismo renacentista. Tiene dos cuerpos de diferente altura y anchura; las pilastras estriadas del primer cuerpo se prolongan por encima del entablamento, en cortos pedestales terminados con bolas; el segundo cuerpo, arropado lateralmente por arbotantes de volutas, encaja entre los brazos de un frontis semiovalado partido, y se corona con otro frontoncillo rebajado y continuo de mayor anchura que el cuerpo que lo



Convento de Santo Domingo. Portada de la sacristía

sustenta. Es una obra verdaderamente maestra por la elegancia, finura y armonía de todas sus líneas arquitectónicas; pero destaca, entre todas las portadas renacentistas virreinales, por la volumetría con que está organizada. Las portadas renacentistas presentan su frente plano, sin más relieve ni volumen que el de las pilastras laterales sobre las que suele quebrarse en saliente el entablamento superpuesto; pero, en esta portada catedralicia, las pilastras quedan retrasadas, sobresaliendo de ellas hacia adelante todo el marco de la puerta con las jambas y el dintel; y haciendo, además, expandirse frontalmente todo el frontis partido del primer cuerpo. Se trata, pues, de una portada renacentista excepcionalmente volumétrica. El autor ha logrado esta originalísima volumetría sin violentar para nada los cánones estilísticos del renacimiento más depurado.

Aunque el Convento de Santo Domingo ha sido reconstruido y reconvertido en sucesivas ocasiones, conserva todavía algunas portadas interiores de su primera época renacentista. La esbelta portada de la sacristía dominicana puede ser contemporánea de las bóvedas vaídas de crucería con que fue cubierta la iglesia a finales del siglo XVI, de las que todavía perduran las adjuntas a las dos portadas laterales. El plano del convento, dibujado por Meléndez hacia 1682, torna problemática la historia de esta portada de la sacristía; pues no señala vano en el muro donde se encuentra y además ocupaba el local de la antesacristía una escalera de subida al coro. Esta aparente dificultad tiene explicación; pues ocurre que el plano de Meléndez representa la situación de las habitaciones circundantes de la iglesia cuando se construyeron el crucero y la nueva capilla mayor, en la segunda mitad del siglo XVII; en ese tiempo, se cegó la entrada a la primitiva sacristía, pero respetando la portada a ella antepuesta. Cuando, durante la segunda mitad del siglo XVIII, remodelaron todo el sector de la sacristía y el comprendido entre los dos claustros, trasladando la escalera a su emplazamiento actual, se rehabilitó la sacristía antigua y se abrió de nuevo al uso el vano de la portada que allí existía desde antiguo. Evidentemente, la portada de la sacristía no corresponde al estilo de la colindante sala capitular (remodelada en el siglo XVIII, con posterioridad al plano de Meléndez) ni tampoco al de la nueva sacristía.

El diseño de la portada es esbelto, pero sencillo: los dos cuerpos de traza similar, aunque de distinta anchura y altura, tienen pilastras rehundidas a los lados. El entablamento del primer cuerpo se quiebra en saliente sobre las pilastras inferiores, no así el del segundo cuerpo, que es plano. En la base de todas las cornisas destacan las series de elegantes dentellones. Sobre los basamentos, prolongación de las pilastras inferiores, se alzan dos estatuas de apóstoles con ritmo manierista.

La capilla dominicana de San Martín de Porres, en su trazado actual, data de la segunda mitad del siglo XVIII, y es uno de los más bellos ambientes limeños de esa época. Según el plano de Meléndez, en el solar había otra capilla diferente, denominada de la enfermería, con la puerta de entrada abierta en el mismo muro que hoy; a esa puerta se antepone una portada con un cuerpo de estilo distinto que el del interior de la capilla de San Martín y que sin duda corresponde a los primeros años del siglo XVII. Consideramos, pues, que la remodelación dieciochesca de la capilla dejó intacta la primitiva portada renacentista allí existente. En la capilla, denominada por el plano de Meléndez «del Rosario de los indios», donde hoy se venera la imagen del Señor de la Sentencia, encontramos, en su muro lateral, otra conformación, a modo de portada de un nicho con trazado renacentista y similar a la portada de la capilla de San Martín. Esta capilla de la iglesia, junto con las dos de la torre, conserva la primitiva traza gótico-isabelina, como capillas-hornacinas cerradas.

La iglesia del Convento de San Agustín ha sufrido, cual ninguna otra de Lima, los embates de los terremotos y las destrucciones de los hombres. En las grandes iglesias conventuales limeñas, exceptuada la de San Pedro, se abren dos puertas laterales: una, hacia la calle; y la otra, de acceso al claustro principal del convento. La única parte interna de la iglesia agustiniana que ha perdurado intacta desde su construcción hasta nuestros días es precisamente la portada que ornamenta el vano de comunicación entre la iglesia y el claustro.

Acaso sea esta portada interior más antigua que la portada lateral externa; o, a lo sumo, puede ser contemporánea de esta, y muestra, como ella, un diseño renacentista inconfundible. Es sencilla, pero elegante y de notable calidad; aunque,

al estar rematada por un frontis semiovalado muy rebajado y carecer de hornacina o de otro cuerpo superior, no presenta la airosa esbeltez tan resaltante en la portada de la sacristía dominicana. Han desaparecido, en el convento agustiniano, otras portadas renacentistas interiores como las del refectorio, concertadas por el alarife Francisco Gómez de Guzmán, el día 2 de octubre de 1625, y que habían de ser «según y de la forma y manera que está hecha en el refectorio del Colegio de San Ildefonso de la misma Orden».

PORTADAS BARROCAS DE LIMA

Lima se enorgullece de sus tres grandiosas portadas-retablos: la de San Francisco; la de la Merced, restaurada con fidelidad por el arquitecto Harth-Terré, y la de San Agustín, desvirtuada en su coronamiento, pero que ahora recobra su originalidad al restaurarse la iglesia. Las tres, sin embargo, acogen en Lima las innovaciones introducidas en el barroco del Cuzco. Al margen de ellas, el barroco estrictamente limeño se expresa en un lenguaje más sobrio, sin abultamiento salomónico en las columnas y sin exuberancia ornamental en los paños; y se logra en portadas menores, estructuradas en dos cuerpos sin entrecalles laterales, pues solo San Carlos y la encantadora portada de Cocharcas admitieron hornacinas para bultos de santos.

Actualmente, el barroco limeño se encuentra disminuido y adulterado. Perdió lamentablemente la portada de los Desamparados, uno de los prototipos de la escuela; la de Santa Teresa, cuya destrucción nunca será suficientemente deplorada, y la de Santa Rosa de los Padres. Poco consuelo aporta el reciente remedo provinciano y en cemento antepuesto a San Marcelo, en lugar de su portada original. En cambio, más fiel al estilo ha resultado la moderna portada de Santa María Magdalena. Pero quedan todavía algunos bellos ejemplares algo recoletos del barroco limeño.

Allá por el año de 1673, el limeño Manuel de Escobar tallaba la magnífica portada lateral de San Francisco, en la que, junto con la de los Desamparados, aportó los lineamientos del barroco de Lima. Parece ser que, al sentirse desplazado por algún alarife de formación cuzqueña de tallar la portada principal de San Francisco, se propuso realizar, en la lateral, un ejemplar maestro de portada que no tuviera diseño de retablo. A partir de él, con excepción de los tres grandes ejemplares *cuzqueñizantes*, en Lima, los ensambladores se dedicaron a los retablos; y los arquitectos, a las portadas.

Aunque se ha calificado la obra de Manuel de Escobar de barroco *dietterlinesco*, en verdad es muy poco lo que Escobar toma de Dietterlin y mucho lo que aporta por su propia inventiva. Hace adelantar el bloque de la portada en un gran saliente y lo une al muro de la iglesia por un prodigio de escalonamientos laterales. Sustituye,

en el segundo cuerpo, las columnas por pilastras terminadas con una gran voluta a modo de capitel; y, en el cuerpo central, coloca una gran venera muy saliente. Estos ornamentos hacen escuela en Lima.

Hay dos portadas poco visibles: la de la capilla del Carmen en el Convento de los Descalzos, y la de la sacristía de San Francisco, muy notables por su volumetría y por la profusión de planos escalonados en ambos lados. Un bellissimo escalonamiento de planos quebrados, muy similar a estos, aparece en el segundo cuerpo de la portada civil del Palacio de Torre Tagle.

Algunas portadas limeñas del barroco adoptan el modelo cuzqueño de la gran cornisa del primer cuerpo, abierta por el centro en arcos verticales: la de la Concepción; las dos posteriores de la Catedral, talladas según parece por Santiago Rosales en 1732; la de las Trinitarias, en 1722; y la de Cocharcas, hacia 1777. No por ello pierden su pleno sabor limeño, pues ya Manuel de Escobar reiteraba, en su portada de los Desamparados, este adorno que, nacido en Lima, se propagó desde el Cuzco.

Dentro de una gran diversidad de diseños arquitectónicos, encontramos un grupo de portadas barrocas en las que se advierte una conformación similar basada en el predominio de pilastras con modillones de volutas en ambos cuerpos: la de San Carlos, la de los Huérfanos, la del Carmen Alto y la de la penitenciaría de San Pedro: todas ellas quedan unidas al muro de la iglesia por escalonamiento de planos en los lados. Más sencillas, pero igualmente fieles a los cánones del barroco limeño, resultan las portadas de el Patrocinio, que muestra la gran cornisa abierta en arcos verticales, y la de las Descalzas de San José, cuyo diseño es muy similar.

El barroco de Lima no deslumbra por la exuberancia ornamental, como el de Cajamarca o el de la escuela planiforme de Arequipa-Collao; pero, dentro de una mayor sencillez de esquemas, mantiene, como el barroco del Cuzco, una gran precisión y rigor en el lineamiento de sus diseños. Por estas portadas de caña, estuco y piedra transita recoletamente la tradición barroca de Lima.

LA PORTADA DE LA CATEDRAL

La portada de la Catedral «que sale a la plaza pública» de la Ciudad de los Reyes del Perú es una de las obras arquitectónicas más importantes, tanto por la personalidad de sus autores como por el influjo que ella ejerció en obras similares. No quiero analizar ahora las restauraciones que ha tenido que sufrir después de cada terremoto de turno, a partir de 1687; cuanto su historia inicial, apenas vislumbrada por Harth-Terré y sus seguidores (Wethey y Bernaldes).

Los historiadores estudian la ejecución de la portada catedralicia únicamente en base al largo concierto notarial y la traza de Juan Martínez de Arrona, incluidos en el protocolo 321 del escribano Bartolomé de Cívico, de 1626. Además de ello, he descubierto personalmente cuatro conciertos notariales posteriores que obligan a cambiar radicalmente las opiniones en uso acerca de su construcción; pues ellos llenan un largo vacío en la documentación. Se piensa comúnmente que Martínez de Arrona ejecutó la portada en su primer cuerpo, según la traza de 1626, por él dibujada; y que a su muerte, Pedro de Noguera la continuó, modificando y ampliando el segundo cuerpo diseñado por Arrona y que además levantó las dos portadas colaterales de la principal. Estos nuevos conciertos nos van a descubrir que las cosas sucedieron de modo totalmente distinto.

Poco se había avanzado en las obras desde 1626. En 1632, se firmaron, con asesoramiento de Arrona, dos conciertos para traer grandes cantidades de piedras destinadas a las tres portadas delanteras: las piedras pequeñas se traían de Arica; y las grandes, para las partes ornamentales, se encargaron de las canteras de Panamá. El 29 de julio de 1632, se concertó el dueño de navío Juan Gutiérrez para traer 209 grandes piedras panameñas por el precio de 11 827 pesos y 1 real, según memoria de Martínez de Arrona, con indicación del tamaño de cada piedra. De este concierto se desprende que ya en vida de Arrona se había cambiado el proyecto y traza de 1626 por un nuevo diseño mucho más ambicioso. Vemos así cómo se encargan setenta y dos piedras redondas para columnas de vara y sexma de largo y una vara de grueso; además de ocho piedras de vara, en cuadro, para los capiteles;



La Catedral. Portada principal

todas las cuales permitían formar ocho grandes columnas de a nueve trozos cada una, con su correspondiente capitel. Esto significa que la portada principal pasó a tener dos cuerpos similares de piedra con tres calles cada uno, delimitadas por cuatro columnas altas que hacen un total de ocho columnas. De este modo, se había abandonado el estrecho segundo cuerpo de ladrillo, dibujado en la conocida traza de 1626. Nos encontramos ante un cambio en el diseño de la portada catedralicia de gran trascendencia para la arquitectura virreinal, pues se trata del primer proyecto conocido de portada-retablo de dos cuerpos y tres calles, esbozado en el Perú; y que es anterior, al menos en veinte años, al de la portada principal de la Catedral del Cuzco que Kubler considera como el iniciador de este sistema en la arquitectura peruana.

Era tal la cantidad y el tamaño de las piedras encargadas a Panamá que el dueño del navío solo pudo comprometerse a entregarlas en el Callao, por tercios anuales, en el plazo de tres años, hasta finales de abril de 1635. Por ejemplo, para las dos portadas colaterales, se encargaron ocho columnas de tres varas y media de largo, y otras ocho de dos varas y media, que son las que todavía contemplamos puestas allí por Martínez de Arrona. Entre tanto, acaecieron dos sucesos inesperados: el fallecimiento del naviero Gutiérrez, sin llegar a entregar todas las piedras concertadas; y el fallecimiento de Juan Martínez de Arrona, maestro mayor de la Catedral. Por ambos motivos se paralizaron las obras de las portadas.

Algún tiempo después de asumir el cargo de maestro mayor de la Catedral, Pedro de Noguera preparó nueva memoria de las piedras de Panamá, necesarias e imprescindibles para proseguir las portadas hasta la cornisa del segundo cuerpo. El 1 de septiembre de 1639, el naviero Diego de la Serna se sustituyó, en el concierto de Gutiérrez, para traer las nuevas piedras señaladas por Noguera. Al analizar esta memoria de Noguera, descubrimos lo inesperado: fue Noguera quien redujo y simplificó el proyecto de portada llevado a cabo desde 1632 por Arrona, en lugar de ampliarlo, como todos suponen hasta ahora. Tengamos en cuenta que la traza de 1626, tan divulgada, había sido desechada por el propio Martínez de Arrona, que cambió todo el segundo cuerpo sencillo de ladrillo por otro más ambicioso, de

piedra, con tres calles y cuatro columnas. Pues bien, Noguera encargó solamente, además de ocho trozos redondos para completar las columnas del primer cuerpo, «cuatro piedras para los cuatro capiteles». Esto significa que Noguera suprimió las cuatro columnas del segundo cuerpo, diseñadas por Arrona, y dejó allí simples pilastras, según describe la portada Echave y Assú.

Todavía Noguera tuvo que afrontar contratiempos inesperados. El naviero La Serna, que debía entregar las piedras en el Callao para enero de 1640, falleció antes de completar su encargo. Fue necesario firmar otro concierto con el naviero Alonso Prieto de Tovar, el 15 de agosto de 1642, según nueva memoria de las piedras que faltaban, preparada por Noguera antes de que ellas llegaran finalmente al Callao, en enero de 1645. Habían transcurrido veinte años desde los intentos iniciales de Martínez de Arrona hasta que se pudo terminar la portada principal de la Catedral de Lima.

Arrona no llegó a completar el primer cuerpo de la portada, por falta de piedras, pues todavía en 1642 necesitaba Noguera un trozo de columna; pero a él le corresponde la paternidad del proyecto en ejecución: el de la primera portada-retablo peruana de tres calles y dos cuerpos, con ocho columnas en total. También creo que Arrona ejecutó las dos portadas colaterales de la principal, pues ya había recibido las dieciséis columnas para ellas, de suerte que Noguera no necesitó reiterar el pedido de estas columnas colaterales. A Noguera le faltó paciencia para esperar recibir las piedras de Panamá, y por ello, redujo el número de piedras y así suprimió las cuatro columnas del segundo cuerpo, sustituyéndolas por pilastras. Aunque Noguera no haya sido el autor del diseño ampliado de la portada catedralicia, sino su simplificador, sin embargo, tiene el mérito de haberla terminado, a pesar de tantas dilaciones. Además, le atribuyó un mérito artístico indiscutible: él introdujo en la portada, tomándolo de la sillería tallada por él mismo en la Catedral, el motivo de los arcos de la cornisa, abiertos en la calle central, que después copiarían con tanto éxito los cuzqueños y muchas portadas de Lima.

Otro nuevo documento que he descubierto recientemente en el Archivo General de la Nación, complementa lo expuesto acerca del cambio introducido

por Martínez de Arzona en la portada catedralicia. Se trata de la «aceptación» firmada por Arzona, el día 28 de diciembre de 1628. Dos cosas son importantes en este documento. Primero, aporta el testimonio claro de que el virrey marqués de Guadalcázar había tomado el acuerdo de hacer la portada conforme a un diseño distinto del inicial de 1626: «[...] en caso que se hayan de hacer las dichas portadas conforme a las nuevas montes por ser de más obra y costo por estar así acordado». Segundo, Martínez de Arzona regularizó su deuda de los 14 500 pesos recibidos por el contrato de labrar las portadas; con lo cual cesó como contratista directo de ellas, permaneciendo solo como Maestro Mayor de Fábricas Reales. Queda así plenamente demostrado que la modificación de la traza de la portada catedralicia acaeció casi diez años antes de que Noguera ocupara el cargo de maestro mayor de la Catedral.

LA PORTADA DE LA MERCED

La portada mercedaria, a los pies de la iglesia, es la que fue restaurada con bastante fidelidad por el arquitecto E. Harth-Terré; para lo cual se sirvió de unas fotografías tomadas a finales del siglo pasado. Es una de las cuatro grandes portadas-retablo virreinales de Lima. Las portadas cuzqueñas de la mitad del siglo XVII forman una escuela arquitectónica, en cuanto que recurren en ellas un diseño homogéneo y una idéntica expansión volumétrica; mientras cada una de estas cuatro portadas limeñas ostenta un tratamiento diferente en el diseño y en la volumetría.

Cronológicamente, la portada principal de la Merced es posterior a las de la Catedral y de San Francisco; pero fue terminada unos diez años antes que la portada de San Agustín. Fue ella labrada al término de las obras de reconstrucción total de la iglesia, después del terremoto de 1687; y, entonces, desplazó a la anterior portada renacentista que posiblemente perdure oculta detrás de ella. Don Ricardo Palma refiere, en una tradición, que las columnas para esta portada salieron milagrosamente del fondo del mar, en el Callao, donde estaban hundidas; pero hay que dar a la tradición lo que es de la tradición, y a la historia lo que es historia. Las columnas salomónicas solo se empezaron a emplear en el Perú hacia 1665 y 1670, pero no en el siglo XVI, como presupone la tradición de Palma.

Se desarrolla esta portada en dos cuerpos y tres calles, con hornacinas para bultos en las entrecalles laterales, según el esquema de la más estricta portada-retablo, aunque al modo barroco. Está delimitada verticalmente por ocho ejes de columnas, distribuidas en cuatro grupos de a dos por eje. No se trata de reiterar las columnas por pura ostentación redundante; sino de expresar con ellas el especial volumen en que esta portada expande sus calles. La calle central se quiebra en saliente respecto de las calles laterales, que quedan retrasadas; y a su vez, estas sobresalen notoriamente del muro al que están antepuestas. Se trata de una forma de expansión volumétrica, similar a la que ostentan las portadas cuzqueñas del siglo XVII; y, a semejanza de ellas, se anteponen dos columnas en los extremos de cada calle, además de añadirse en la portada mercedaria otra columna externa a cada lado. De este modo, las columnas

quedan situadas en planos distintos como un efecto estructural del volumen, no como redundancia decorativa.

El entablamento que había de coronar cada cuerpo ha desaparecido, quedando de él, como único remanente, los cubos sobre los capiteles de las ocho columnas, según se estilaba ya en los diseños barrocos; pero el efecto de esa banda horizontal divisoria no desaparece de la portada, pues lo asumen los anchos basamentos sobre los que descansa cada uno de los dos cuerpos, aunque el del segundo cuerpo se quiebre hacia arriba en el tramo de la calle central.

No asume esta portada el efecto ornamental, tan característico en Lima y en el Cuzco, de la gran cornisa que se abre en arcos verticales por la calle central, como hubiera correspondido a la época barroca en que fue labrada y como se encuentra en las portadas de San Francisco y de San Agustín, además de otras muchas limeñas. En esta portada, prevalecen las líneas estructurales rectas, con exclusión de las curvas. Las grandes cornisas ininterrumpidas de lado a lado, que tienen más apariencia de toscas plataformas que de cadenciosas secuencias de molduras sobre hileras de dentellones, se quiebran en la calle central de los dos cuerpos para formar en cada una un alfiz algo barroco por sus ángulos reiterados, que enmarcan los arcos de la entrada y de la hornacina central.

Tampoco queda subdividida la calle central del segundo cuerpo en tres subcalles, al modo cuzqueño y a la manera de las portadas limeñas de San Agustín y San Francisco; pues, en lugar de las columnas flotantes sobre ménsulas, irrumpen aquí unas pilastras con traspilastras escalonadas que ocupan todo el espacio libre a los lados de la hornacina central.

Encontramos, sin embargo, un aspecto muy barroco que no podía faltar en la portada mercedaria. Mantiene toda la calle central, en los cuerpos, un impulso ascendente por el que el diseño se libera de la horizontalidad tan notoria que aplana las dos calles laterales. Ello se debe a que, con la superposición de arcos en el vano de entrada y en la hornacina grande, se ha invadido el espacio de cada cuerpo superior a ellos, forzando la formación de pliegues en la cornisa terminal del cuerpo.

Destaca en esta portada mercedaria un efecto visual de perspectiva en profundidad, muy notorio para el espectador que la contempla desde abajo. En los dos cuerpos de la calle central y en la hornacina del frontis, se superponen dos arcos: el uno, externo, colocado a un nivel superior; y el otro, interno, de nivel más bajo; de tal forma que los dos arcos superpuestos son visibles, pero a modo de proyección en perspectiva, como si se tratara de un dibujo que representa la profundidad del espacio.

Aunque ha recibido esta portada mercedaria un tratamiento en gran manera clásico, con aire de cuadrícula renacentista muy regular y con algún elemento mudéjar como el alfiz; incluye también algunos elementos barrocos, entre ellos las veneras y los gruesos modillones del frontis. Pero, sobre todo, destacan los arcos trilobulados de la gran hornacina con sus pinjantes en las juntas de los lóbulos. Este mismo tipo de arcos se prodigó en los retablos de la primera mitad del siglo XVIII, tal como aparece en el retablo mayor de la Iglesia de Jesús María, obra del ensamblador Joseph de Castilla.

Trabajó mucho el historiador y sacerdote mercedario Barriga para buscar el concierto notarial por el que se contrató esta portada; pero confiesa que no logró encontrar nada en el Archivo General de la Nación ni en el de su convento. Creo, en base a múltiples razones que he expuesto en un largo estudio sobre el tema, que esta portada fue diseñada por el ensamblador y alarife fray Cristóbal Caballero, religioso de la Orden de la Merced, quien murió a tiempo para poder diseñar su traza, en los primeros años del siglo XVIII. Son muchos los elementos de esta portada que concuerdan con los que fray Cristóbal Caballero desarrolló en los retablos por él concertados y en la portada de la iglesia del Monasterio de Santa Catalina que concertó, por concierto notarial del día 8 de abril de 1671.

Estando en prensa esta obra, acabo de descubrir, en el Archivo General de la Nación, el contrato de 1697, para cortar las piedras destinadas a la portada principal de la Merced. No aparece como encargado de labrar esta portada ningún alarife, ensamblador, escultor o maestro de obras secolar, sino un religioso mercedario que tenía para ello nombramiento expedido por el Provincial de la

Merced. Consiguientemente, la portada mercedaria principal fue ejecutada por administración directa del convento; lo que confirma que tampoco acudieron los mercedarios a ningún alarife extraño para diseñar la traza de la portada. Téngase en cuenta que fray Cristóbal Caballero murió en 1702, según consta por el libro de provincia de la Orden Mercedaria.

LA FECHA DE LA PORTADA DE SAN AGUSTÍN

Hasta el momento actual, los investigadores solo han podido formular suposiciones acerca de la fecha y autor de la portada-retablo de San Agustín. Ello obedece, en parte, a la falta de documentación fehaciente; y, en parte, a la confusión originada por la leyenda en el frente de la cornisa del primer cuerpo que dice: AÑO 1720.

Aunque parezca extraño, el archivo de San Agustín no guarda documentación referente a la portada. El diligente padre Graciano Montes no pudo localizar ningún documento que aluda a la portada. Tampoco el cronista agustino Juan Teodoro Vásquez, contemporáneo de la misma portada, apunta dato alguno acerca de ella. Tan rara situación se debe a que los gastos de la fábrica de la iglesia no corrieron por cuenta del Convento de San Agustín, sino de un patronato dirigido por don Bartolomé Noriega, hombre de negocios con título de capitán.

Las suposiciones de los investigadores giran alrededor de la leyenda fechada en 1720. El padre Domingo Angulo sostuvo que la portada fue obra del ensamblador Diego de Aguirre, y que su fábrica duró alrededor de cuarenta años. Harth-Terré centra las suposiciones entre los maestros de obra vinculados a San Agustín, hacia 1723: Eugenio Fernández de Atienza, Lucas Meléndez o Santiago Rosales.

Tras prolija y tediosa búsqueda, he logrado descubrir el contrato notarial concertado el 17 de agosto de 1709 por el padre fray Félix de Aranguren, obrero mayor de San Agustín, y don Bartolomé Noriega, con el maestro cantero Ignacio de Amorín, para cortar y transportar, hasta la Iglesia de San Agustín, las piedras necesarias para la portada, por el precio de 4 422 pesos y 4 reales. El contrato va precedido de una memoria descriptiva de todas y cada una de las piedras, con sus dimensiones precisas y exactas, firmada por los tres contratantes.

Parece ser que anteriormente ya se habían cortado algunas piedras para la portada; pues Amorín también se comprometía a llevar a Lima diecinueve piedras ya cortadas, existentes en la cantera. Las piedras proceden de Quimaná y siguieron la ruta hasta el puerto de Asia, desde donde se transportarían por barco hasta el Callao, para llegar hasta la Iglesia de San Agustín. Aunque tenía ocho meses de

plazo, Amorín cumplió antes de tiempo, pues el 12 de noviembre de 1709 cobró, de don Bartolomé Noriega, 1 500 pesos correspondientes al traslado hasta el Callao de las piedras cortadas. No tardarían mucho en llegar estas a su destino.

El contrato no menciona ni la traza de la portada, ni su autor. Pero la memoria descriptiva presupone la existencia de la traza; pues, mediante minuciosa planificación, habían dividido el diseño de la portada en sectores numerados; y, para cada uno de estos, se consigna la cantidad exacta de piedras con sus dimensiones precisas. Por ejemplo, leemos: «Más en número 5 dos piedras de media vara y cuatro dedos de ancho y una tercia de grueso, dos varas y cuarto de largo. Más en número 6 dos piedras de media vara menos dos dedos de ancho, una tercia de grueso y dos varas y media de largo». Y así aparecen hasta veintiocho numerales con piedras de diferentes tamaños en cada caso.

El tallado de las piedras numeradas debió realizarse al pie de la obra. Posiblemente, cumplieron esta labor y la de asentarlas durante el año de 1710. También podemos suponer que el mismo Ignacio de Amorín talló y asentó las piedras por él cortadas. Pero de todo esto no he podido encontrar documentos.

De todos modos, para evitar confusiones, considero necesario quitar de la cornisa de San Agustín esa leyenda: AÑO 1720; ya que no corresponde a la verdad histórica. Solamente se puso allí, a principios de este siglo, para sustituir a una gran cartela situada en lo alto de la portada, que aludía a la fecha en que se terminó la habilitación del ambiente urbano con la apertura de la plazuela, en los solares de unas casas compradas por los padres agustinos; pero que no dice relación con la fecha de la portada.

PELIGRA LA PORTADA DE LA CONCEPCIÓN

A la vera de la avenida Abancay y asediada por vendedores ambulantes, permanece en pie, desde hace más de 330 años, la bella portada de la iglesia del Monasterio de la Concepción. Ha resistido desde entonces los devastadores terremotos de 1687 y 1746, para recuperarse de los cuales solo necesitó ligeros retoques. Pero el mal estado en que ahora se encuentra puede ocasionar su ruina irreparable, si es que no se aplica a tiempo urgente remedio a su desvencijamiento generalizado, en especial en el segundo cuerpo.

La portada principal de la Catedral de Lima antecede a la portada concepcionista en algunas décadas; pero, mientras que la primera ha sido reconstruida totalmente en varias oportunidades, la de la Concepción permanece íntegra desde que la labraron: es, por ello, una de las portadas originales más antiguas de Lima. Ella precede en veinticinco años a las dos portadas de San Francisco: la principal y la lateral; y es casi contemporánea de la portada de la Iglesia de Copacabana.

Los historiadores de la arquitectura peruana, confundidos por la lectura incorrecta de un papel antiguo del archivo de la Concepción, creyeron que había labrado esta portada, en 1699, un tal Diego Pérez de Guzmán; pero, en realidad, este albañil modesto solo hizo en ella algunos remiendos de albañilería en 1695, por el precio de ciento veinte pesos, poca cosa para tan bella obra de cantería y de ladrillo. Fueron el albañil Domingo Alonso y el cantero Antonio Álvarez los que levantaron la portada de la Concepción en 1649; cobrando por su trabajo, el primero, cinco mil pesos, y el segundo, quinientos pesos de a ocho reales. He podido colegir, por la lectura de los respectivos conciertos notariales, que trazó el diseño de esta portada el célebre arquitecto Diego Maroto, religioso dominico. Posteriormente, en el capialzado del vano de entrada, labraron, en 1695, la hermosa venera grande que todavía existe, pagando por ella el precio de veinticinco pesos: es una de las veneras documentadas más antiguas con que se adornaron, durante los siglos XVII y XVIII, las portadas de las iglesias de Lima y también alguna residencia civil como el Palacio de Torre Tagle.



Portada de la Concepción

Para la portada concepcionista de 1649, aprovecharon las cuatro columnas de piedra de Panamá, pertenecientes a la primera portada del comienzo del siglo XVII; aunque fue menester añadirlas para dar mayor altura al arco de entrada. El primer cuerpo lo talló Antonio Álvarez en piedra de Arica; y el segundo y el frontis tercero se edificaron en ladrillo pintado de color de piedra. Posteriormente, hacia 1677, Francisco Cano Melgarejo modificó el segundo cuerpo y rebajó el tercero; y desde entonces permanece en su estado original.

Esta portada concepcionista influyó decisivamente en la evolución del barroco peruano. Introduce, por primera vez, la colocación de las columnas en distinto plano, para otorgar de este modo volumen al cuerpo de la portada. Este sistema lo adoptará dos años después, en 1651, la portada lateral de San Francisco del Cuzco; y de aquí deriva la volumetría característica de las portadas barrocas cuzqueñas. En Lima, encontramos plasmado el mismo sistema en la portada principal de la Merced y en la de la iglesia del Monasterio de Santa Rosa de las Monjas.

El segundo cuerpo de la portada concepcionista, el más amenazado de inminente ruina, constituye una obra maestra del barroco conventual de Lima. Sus anchas cornisas salientes, sus pilastras con grandes modillones de volutas en la base y en lo alto a modo de capiteles, sus veneras y remates, el escalonamiento de su graciosa volumetría van a imponerse decisivamente en las portadas limeñas anteriores a 1746. Las dos portadas de cabecera de la Catedral de Lima: la de San Cristóbal y la de Santa Apolonia, obras al parecer de Santiago Rosales, y la portada de las Trinitarias derivan, por evolución estilística, a partir de la portada de la Concepción. La portada lateral de San Francisco de Lima y la de la portería del convento franciscano imitaron las pilastras talladas con imbricaciones en el primer cuerpo de la portada de la Concepción.

La deslumbrante iglesia conventual de la Concepción se perdió irreparablemente por incuria de unos hombres alucinados ante el progreso urbano que no ha originado sino mayores problemas para la ciudad y la tranquilidad ciudadana. Conservamos aún el campanario diseñado en 1653, por el mismo alarife fray Diego Maroto, aun cuando su estado, como el de la portada, también es ruinoso.

El Centro de Restauración de Bienes Monumentales tiene elaborados los estudios técnicos para conservar la portada de la Concepción. Lamentablemente, estos planes no pueden llevarse a cabo por falta de presupuesto. Entre tantas instituciones financieras interesadas por el patrimonio cultural del Perú, ¿no habrá alguna decidida a salvaguardar esta joya invaluable del barroco limeño?

LA PORTADA DE COPACABANA

La iglesia del antiguo beaterio de Nuestra Señora de Copacabana, en el barrio del Rímac, abre su entrada a los visitantes por una portada de méritos no pequeños. Situada en un contorno urbano popular y marginado, y antepuesta a una iglesia de escaso interés artístico —salvo la bellísima imagen de su Patrona que usualmente está vestida, aunque sea de talla completa y no de vestir— esta portada pasa frecuentemente desapercibida incluso para algunos estudiosos de la arquitectura limeña. Sin embargo, ella constituye una de las claves más importantes para el análisis del barroco limeño.

La leyenda: «Miguel Rodríguez me fecit 1700», que allí aparece, no corresponde a la portada original, sino exclusivamente al segundo cuerpo y acaso a las torres laterales; es decir, a la parte menos valiosa, tal y como fue reconstruida después del terremoto de 1687. En cambio, la historia original de la portada y de su primer cuerpo está documentada en dos conciertos notariales: el primero, de 26 de marzo de 1653, convenido entre el ensamblador Asensio de Salas y los mayordomos de la iglesia; y el segundo, de 19 de mayo de 1655, concertado entre Asensio de Salas y el maestro cantero Juan Lorenzo.

La portada de Copacabana es inmediatamente anterior a la portada de la Iglesia de Nuestra Señora del Prado, concertada esta última el 26 de mayo de 1657, entre el maestro albañil Diego de la Gama y el contador Gaspar Ochoa, según traza y monte de fray Diego Maroto. Ahora bien, mientras que la portada del Prado pertenece estilísticamente al protobarroco limeño y se prolonga en la portada del Convento de San Francisco, la portada de Copacabana pertenece ya plenamente al barroco limeño que tallaba Asensio de Salas en los más grandiosos retablos de mediados del siglo xvii.

A partir de Wethey, acostumbran los historiadores del arte relacionar la portada principal de la Iglesia de San Francisco con el retablo de la capilla de la Concepción, en la Catedral; y vienen a situar ambas obras hacia 1672. Sin embargo, he descubierto que el retablo catedralicio de la Concepción fue concertado el 17 de

junio de 1654 entre Asensio de Salas y el tesorero y el sacristán mayor de la Catedral. Consiguientemente, la portada de Copacabana y el retablo de la Concepción no solo son obras del mismo Asensio de Salas, sino que también se ejecutaron al mismo tiempo. Para la comprensión de la arquitectura limeña, resulta, pues, importante relacionar estas dos obras contemporáneas, labradas por el mismo ensamblador. Hacemos estas precisiones cronológicas, porque modifican la interpretación de la portada de San Francisco, tallada hacia 1672, ya que esta representa la última muestra tardía y extemporánea del estilo usual en los retablos hacia 1650, pero que ya estaba desfasado cuando se terminó. Por ejemplo, después de que fray Cristóbal Caballero terminó el retablo mayor de la iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad, tallado según el estilo de Salas (y que en manera alguna es el que actualmente existe en la iglesia), reclamó a las monjas, en marzo de 1676, el pago de su trabajo, alegando que el retablo «con el tiempo puede tener menos valor», ya que la introducción de las columnas salomónicas había innovado el estilo de retablos y portadas.

En la traza de la portada de Copacabana, Asensio de Salas diseñó cuatro columnas para el primer cuerpo y cuatro pilastras para el segundo; pero, en el concierto de 1653, convino «que en el segundo cuerpo en lugar de las cuatro pilastras que están en la traza he de poner cuatro columnas con sus capiteles corintios como las de abajo». Este cambio es sumamente importante, pues al igual que el ejecutado por Martínez de Arzona en la portada principal de la Catedral, adoptaba el diseño de las portadas al de los retablos, con lo que, de este modo, resultó el diseño de las portadas-retablos. Con ello, está históricamente demostrado que las portadas-retablos aparecieron en Lima antes que en el Cuzco.

Las ocho columnas que tallaba Juan Lorenzo «han de ir sus dos tercios altos estriados con su división en el tercio que es un bocel y el tercio bajo ha de ir labrado llanamente con un rebozo en los extremos para lo que en ello se hubiere de entallar». Las cuatro columnas actuales del primer cuerpo corresponden a esta descripción y a las del retablo catedralicio de la Concepción; mientras que las del segundo cuerpo han sido cambiadas posteriormente.



Iglesia Nuestra Señora de Copacabana

El concierto menciona también la repisa que observamos sobre la rosca del arco de entrada. Además, en 1655, se añade esta anotación: «las enjutas del arco que hoy están puestas en la dicha portada se han de reducir a la forma que está en la traza». Esta reducción tenía por efecto adaptar a los lados de la ménsula central esos airosos arcos de cornisa, abiertos verticalmente, tal como los observamos todavía. Se trata de un ornamento característico del barroco peruano, que encontrará amplia acogida en las portadas de Lima y del Cuzco. Lo importante es señalar que estos arcos de cornisa fueron creados en el Virreinato del Perú, por artistas que aquí residieron, pues el mismo Asensio de Salas también los empleó en el retablo catedralicio de la Concepción. Esto demuestra que existió una valiosa influencia mutua entre la arquitectura de los retablos y la de las portadas. Por lo demás, los arcos abiertos de cornisa aparecieron por primera vez en Lima y desde aquí pasaron a las maravillosas portadas barrocas cuzqueñas.

Todavía tuvo Asensio de Salas nuevos contratiempos y quebrantos económicos en la ejecución de esta portada de Copacabana. De todo ello me he ocupado en un artículo, publicado en la revista *Plaza Mayor*, al que me remito para mayor información histórica.

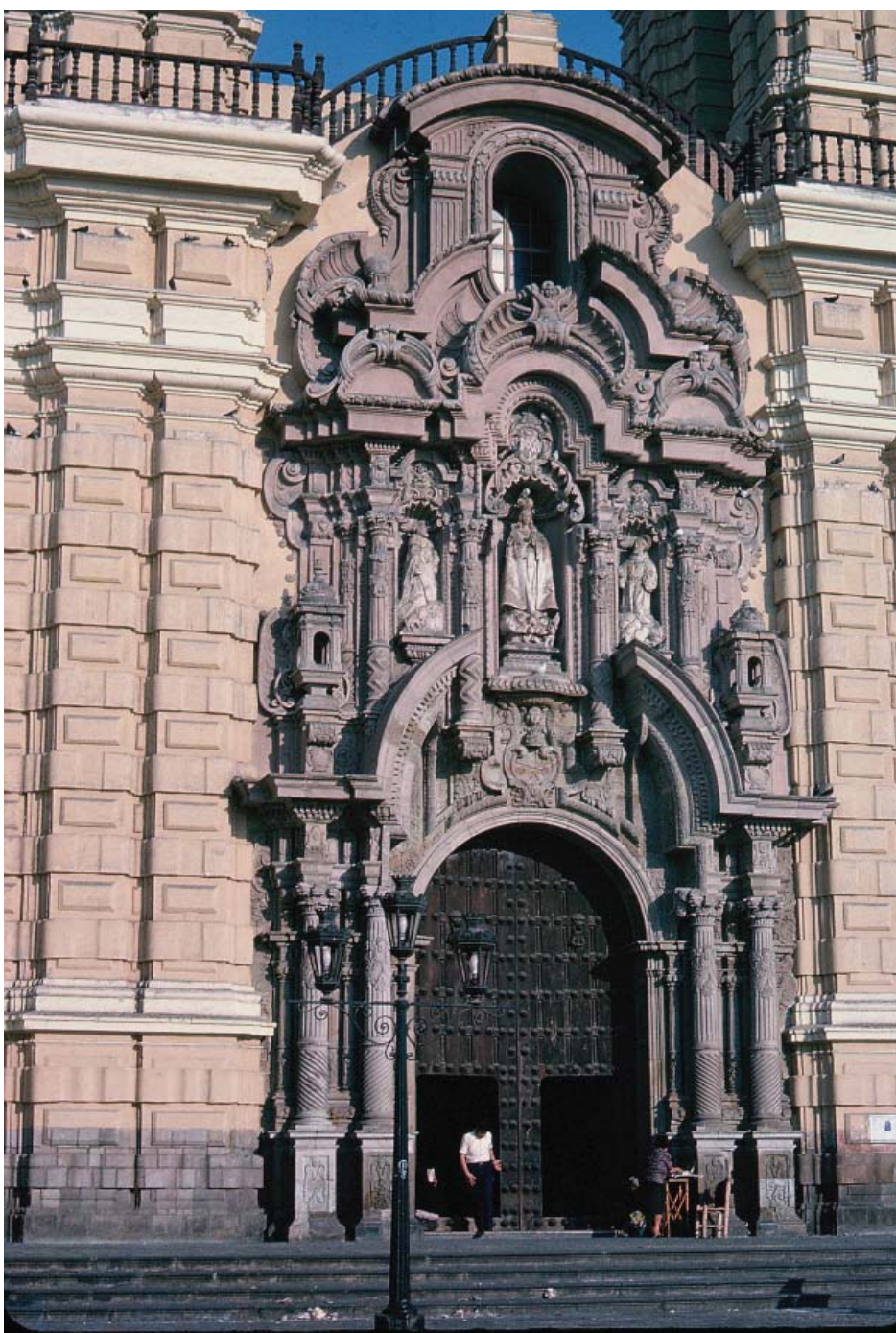
LA PORTADA DE SAN FRANCISCO

Por esta vez no puedo basarme en conciertos notariales, ya que hasta ahora no he encontrado ninguno que aclare definitivamente la historia. Pero hay ciertos aspectos referentes al diseño de la portada principal de San Francisco que merecen ser analizados en base a dos grabados de 1673, contemporáneos, por tanto, de su terminación. Uno tiene como autor al franciscano Juan de Benavides; y el otro, al mercedario Pedro Nolasco. Ambos grabados han sido reproducidos por Rodríguez Camilloni, que estudió en ellos la evolución de las torres e iglesia; pero sin utilizarlos para el análisis de la portada.

El grabado de Nolasco representa todo el conjunto de convento e iglesias, y en él aparece la portada elevada hasta la coronación del segundo cuerpo de las torres. En el de Benavides, con la misma perspectiva general, la portada alcanza la altura actual, es decir, solo llega hasta el nivel superior del primer cuerpo de los campanarios. La diferencia entre uno y otro grabado, que no afecta a su validez, se interpreta porque Nolasco representó el proyecto inicial, diseñado por el arquitecto Vasconcellos, autor de los planos de San Francisco; mientras que Benavides reprodujo la obra tal como quedó terminada. Deducimos de este contraste entre los grabados que la nave central de la iglesia fue proyectada con la altura de un cuerpo más; y que, en el proceso de su construcción, quedó rebajada hasta el nivel actual que es el del primer cuerpo de los campanarios, además de la curvatura de la bóveda. Consiguientemente, la altura de la portada debió acomodarse a la supresión del segundo cuerpo de la nave central.

Resulta obvio que la reducción de la altura afectó al diseño de la portada, pues los elementos que en el proyecto de Vasconcellos se distribuían en lo alto de los dos cuerpos de los campanarios, debieron redistribuirse dentro de uno solo. Señalamos, de este modo, un hecho que no ha sido advertido por los historiadores del arte.

Las modificaciones de uno a otro grabado se distribuyen en toda la portada. En el grabado de Nolasco, observamos, en el primer cuerpo de la portada, dos



San Francisco. Portada principal

columnas lisas sin división del tercio a cada lado del vano de entrada; en el segundo cuerpo, los tres nichos ocupan todo el ancho entre campanario y campanario; y, en el tercer cuerpo, aparecen las dos linternas a los lados y grandes adornos de follaje circundando el ventanal ovalado. En cambio, el grabado de Benavides concuerda con la portada actual en los dos primeros cuerpos; y así contiene, en el primer cuerpo, los cuatro grupos de tres columnas estriadas de diferente altura y grosor, colocadas en distinto plano; y en el segundo cuerpo, los tres nichos forman ellos solos la calle central, pero dejan lugar a los lados para las linternas; y el tercer cuerpo, más reducido, aparece muy similar al del grabado de Nolasco, aunque difiere de la portada ejecutada. Se observa, además, que no solo ha variado el diseño general de la portada; sino también y principalmente cambió el estilo en que se ejecutan los elementos parciales. De este modo, la portada principal de San Francisco ha pasado por tres momentos sucesivos: a) el proyecto inicial; b) el que reproduce el grabado de Benavides, ejecutado solo en los dos primeros cuerpos; c) la ejecución final, con el tercer cuerpo distinto del que dibujó Benavides.

La evolución del diseño complica en gran manera el problema de llegar a identificar al autor de la portada. ¿Ha sido diseñada la portada por uno o por varios arquitectos? Partiendo de la tesis de que el grabado de Nolasco reproduce el proyecto de Vasconcellos, sostiene Rodríguez Camilloni que este arquitecto portugués diseñó también la traza de la portada. Este planteamiento me parece muy razonable y verosímil; si es que se entiende de la primera traza tan diferente de la portada que se ejecutó. Debo añadir dos anotaciones: en primer lugar, Vasconcellos no es el autor de la reducción de la altura de la iglesia, y por ello tampoco modificó la traza de la portada al cambiar su altura; en segundo lugar, Rodríguez Camilloni no ha observado las diferencias con que representan la portada los dos grabados.

La portada finalmente ejecutada ha sido vinculada muy certeramente por Wethey con el retablo de la Concepción, en la Catedral, hasta el punto de considerarlos obras de un mismo autor o de autores pertenecientes a la misma escuela como maestro y discípulo inmediato. Desde luego, el tal Carlos Pavía que menciona Vargas Ugarte, si es que en verdad existió, no es el autor del retablo catedralicio. He

descubierto el concierto notarial de 17 de junio de 1654, por el cual el ensamblador Asensio de Salas concertó y ejecutó el retablo de la Concepción. Esto nos indica que hay que vincular la portada de San Francisco con el estilo de los retablos de Asensio de Salas, siguiendo el criterio de Wethey.

Pues bien, es el caso que Salas introdujo ciertas demasías o mejoras en el retablo catedralicio, las que fueron tasadas por dos peritos, uno por cada parte: la Catedral designó a fray Diego Maroto, y Salas nombró al franciscano fray Luis de Espinosa como maestro de arquitectura. En otras diversas oportunidades, aparece fray Luis de Espinosa asociado con Asensio de Salas en conciertos notariales de retablos. Entre ambos existió, pues, gran amistad y confianza; además de compartir los mismos criterios estilísticos. Consiguientemente, considero que de esta vinculación personal y permanente surgió la modificación de la traza inicial de la portada para adaptarla al cambio de altura. Si Espinosa diseñó la traza, el maestro Salas habría sido su inspirador y consejero. Una cosa es innegable: el estilo de los retablos ensamblados por Asensio de Salas está plasmado en la portada principal de San Francisco.

El tercer cuerpo de la portada, que contrasta con el estilo de los dos primeros cuerpos, plantea problemas más intrincados. Ni siquiera Benavides, que reproduce fielmente todo lo restante del conjunto iglesia-convento, representa el tercer cuerpo final de la portada tal como ahora se contempla. Me limito a señalar que no parece obra del mismo autor que diseñó los dos cuerpos bajos de la portada en la traza de altura rebajada. No solo disuena de lo restante de la obra en cuanto a las líneas maestras, sino también en la finura de la ejecución. Queda, pues, planteado el problema de la unidad del diseño de esta bella portada franciscana, a la espera de que nuevas investigaciones de archivo aporten datos inéditos para solucionarlo.

LLANTO POR LAS PORTADAS PERDIDAS

Al contemplar fotografías antiguas de Lima o al repasar las colecciones de dibujos de los viajeros del siglo XIX, afloran angustiosamente en mi espíritu las lamentaciones de Jeremías llorando la desolación de la ciudad. No deploramos lo que la implacable naturaleza ha destruido en cada terremoto, sino lo que los hombres desaprensivamente han derribado con el afán de hacer otra ciudad diferente. No pensaron siquiera tales destructores en trasladar las portadas, condenadas a perecer, a nuevos emplazamientos desde donde siguieran mostrando la tradición arquitectónica viva de la Ciudad de los Reyes. Por el contrario, tuvieron prisa en destruir bellas portadas para que no quedara recuerdo de algunas páginas de la historia ciudadana.

Representaba la fachada de Santa Teresa el más puro ejemplar de la arquitectura limeña posterior a 1746. Sus dos campanarios gemelos sobre anchas plataformas elevadas a media altura de los muros desnudos flanqueaban la más bella y frágil de las portadas limeñas del siglo XVIII: era el único ejemplar rococó inserto en el barroco de Lima. El ritmo ascendente de sus tres cuerpos, en la única calle, armonizaba con el ligero volumen por adelantamiento de las pilastras interiores respecto de las externas más retrasadas, ambas con modillones y almohadillado de planchas a la manera limeña. Los tres vanos, de anchura decreciente a medida que se elevan, ofrecían la graciosa diversidad de sus escorzos: el vano de entrada se cerraba con arco carpanel; el del segundo cuerpo cubría con una rebajada venera trilobulada la gran hornacina avenerada; y el tercero, de líneas curvas y flexiones de las junturas hacia el interior, modulaba en rococó el clásico ventanal ovalado tan peruano. Sobre otras grandes pilastras laterales escalonadas se elevaban, desde la mitad del segundo cuerpo, los voluminosos cartones prolongados en la cornisa terminal del mismo cuerpo, enrollada en grandes volutas centrales. Un frontón curvo partido, similar a los de San Carlos, los Huérfanos y la portería de San Pedro, coronaba graciosamente esta inigualada portadita monjil. El lugar donde ella se alzaba es hoy uno de los más degradados urbanísticamente de todo el Perú, y supongo que de toda América. No aporta ningún consuelo el que se haya antepuesto tardíamente una réplica de la portada teresiana en el muro de los pies de la Iglesia de San Sebastián.

Representó Angrand, en una bella lámina, la llamada Plaza de Italia con el muro lateral de la Iglesia de las Descalzas como fondo. Sabido es que Angrand, sin dejar de ser romántico, reproducía con fidelidad arquitectónica los edificios que de ella requerían. En el muro de las Descalzas, muestra el dibujo las dos portadas laterales de la iglesia, cosa que solo acaecía en algún que otro templo como el de la Concepción: eran portadas sencillas, pero llenas de esa plasticidad del siglo XVIII que todavía inundaba Lima; y ninguna de ellas estorbaba para ningún proyecto urbanista. Parece ser que el muro que las alojaba quedó resentido en el terremoto de 1940, de suerte que necesitaba consolidación. El vano de otras portadas laterales fue tapiado para dar mayor consistencia al largo paramento de adobe sin refuerzos, sin tocar la portada: así, en las Trinitarias, San Carlos, Santo Tomás y Jesús María. Por el contrario, en las Descalzas, arrasaron inmisericordemente la inofensiva portada lateral, además de cegar su vano. El dibujo de Angrand llora, desde entonces, tan inútil destrucción de la segunda portada descalza.

Es comprensible que la débil construcción limeña de madera, cañas y yeso requiera periódicamente alguna consolidación, sin excluir la fachada de San Marcelo, reproducida en la vieja fotografía número 116 que publica Wethey. Aquellos dos campanarios correspondían al mejor estilo limeño de Cocharcas, la Concepción y Santa Teresa; mientras que la portada, sin alcanzar la claridad de la de Santa Teresa, mantenía el diseño barroco de Lima con algunas decoraciones proclives al rococó. Compartimos el llanto de Wethey al deplorar que «one of the best of Lima's façades» había sido destruida y reemplazada «by a monstrous neocolonial affair» de cemento plebeyo.

No sabemos a ciencia cierta si quienes necesitaban un jardín a la espalda del Palacio de Gobierno fueron los presidentes del Perú, a ninguno de los cuales he visto pasear por el lugar durante treinta y ocho años de mi vida limeña, o los jardineros que hubieran de cultivarlos. Acaso para complacer a estos últimos, derribaron la histórica Iglesia de los Desamparados que tantos afanes costó al santo padre Francisco del Castillo. Tuvo esta iglesia, en la que trabajó el alarife Manuel de Escobar, una de las más depuradas portadas limeñas con la clásica cornisa abierta en arcos verticales. Ni siquiera mereció ella el honor de ser trasladada o reproducida en la nueva Iglesia



San Marcelo

de los Desamparados, aunque no fuera más que para disimular en esta su aspecto de cajón grande de cemento.

La portada a los pies en el Santuario de Santa Rosa de los Padres correspondía igualmente al barroco limeño de principios del siglo XVIII, según muestran viejas fotografías. Fue destruida despiadadamente al cortar la iglesia para abrir la avenida Tacna sin que a nadie se le ocurriera trasladarla de lugar como portada lateral de la misma iglesia recortada, para evitar así una pérdida arquitectónica sin sentido.

No sospecharon los bulliciosos concurrentes a la Plaza del Mercado (la segunda plaza virreinal de Lima que representan los dibujantes románticos del siglo XIX) la desaparición total de tan artístico entorno. Al mismo tiempo que se desempeñaba como mercado de la ciudad, era la plaza el centro intelectual de Lima, alrededor del cual estaban localizados los colegios de San Ildefonso, San Pedro Nolasco, Santo Tomás, San Pablo y el Colegio Real. En el perímetro de la plaza quedaban los edificios de la Real Universidad; el Hospital de la Caridad, con su iglesia; y la casa de la Inquisición, con su capilla; es decir, el conjunto más numeroso de edificios virreinales reunidos en un mismo ambiente urbano. Destruída esa plaza, simultáneamente aristocrática y popular, despensa tricentenaria de los limeños, la Ciudad de los Reyes no ha podido recuperar ninguna otra plaza que cuente con la belleza plástica de las fachadas y portadas de aquel viejo mercado que tan profundamente impresionó a los románticos del siglo XIX.

Todavía llegó Angrand a conocer y dibujar la torre bellísima y la portada del Hospital de San Juan de Dios, más tarde transformado en estación del ferrocarril. Los editores de Angrand confundieron ese conjunto con la Iglesia de la Merced, tanta era su prestancia; la que, sin embargo, no fue obstáculo para que sucumbiera bajo el progreso de una ciudad que ha dejado de parecerse a sí misma.

Nada queda de la Recoleta Dominicana que dibujó Angrand. Tampoco la portería del Convento de San Agustín conserva la bizarra portada que hacía contrapunto en tono menor a la grandilocuente de la iglesia, y de la que solo nos queda el recuerdo en dibujos y viejas fotografías.

PORTERÍAS DE LOS CONVENTOS

Son las porterías de los Conventos lugares bifrontes que, por un lado, ofrecen la faz visible de edificio hacia el exterior; y por la otra cara, miran hacia el interior como antesala de la clausura y proyección de lo que esta pretendía proyectar a los visitantes. Constituyen, pues, a manera del rostro visible de la comunidad religiosa; pero en cuyo interior se gesta la comunicación de un mensaje de vida cristiana. La arquitectura de las porterías conventuales ha sido adaptada para servir a estas dos funciones de acoger y manifestar, tratando de integrarlas expresivamente.

La colocación de la portería conventual, formando ángulo recto con la iglesia, reiterada en casi todos los conventos limeños, con excepción de la Merced y del desaparecido Hospital de San Juan de Dios que dibujaba todavía Angrand, contribuye a que las dos fachadas se contemplen una a otra extasiadas y acaben por intercambiar algunos de sus rasgos arquitectónicos. El tránsito desde el convento a la iglesia o viceversa se torna más connatural, por tratarse además de los dos lugares que frecuentan los extraños. Solamente la portería del antiguo Colegio de San Pablo discuerda en la traza y ornamentación con la portada de la Iglesia de San Pedro; pero es que intercede, entre la fábrica de una y otra, algo más de un siglo de desarrollo de la arquitectura limeña; a lo que se añade que la portería se inspira en el barroco limeño de mediados del siglo XVIII, mientras que la iglesia imita modelos europeos no ambientados en el Perú.

En la mayoría de los casos, a pesar de las frecuentes reconstrucciones impuestas por los daños de los terremotos, y en otros casos, a causa de ellas, las porterías conventuales y las portadas de las iglesias han mantenido la similitud de sus estilos. Es notorio cómo la iglesia del Convento de Santo Domingo permanece ambientada en el Renacimiento, pues ha prestado la menor acogida posible al barroco. No es por eso incidental que la portería del convento dominicano nos acoja a través de una portada renacentista de dos cuerpos disímiles en anchura y altura desfigurada, que no resulta tan esbelta como la portada igualmente renacentista antepuesta a la sacristía de la iglesia.



San Francisco. Fachada del Convento

Es necesario acudir a los dibujos de Angrand o a alguna fotografía antigua para conocer la traza que lució la portería del Convento de San Agustín durante los siglos XVIII y XIX: ella hacía eco, en tono menor, al barroquismo exuberante de la portada de la iglesia. Nos informa el cronista agustiniano Juan Teodoro Vásquez que la portada del convento se labró muy poco tiempo después que la portada de la iglesia; de manera que todo el conjunto, dispuesto en ángulo recto, pereció como renacentista para resucitar como barroco durante el primer tercio del siglo XVIII. Tan entusiasmados quedaron los frailes agustinos con sus dos portadas que compraron las casas fronterizas, al otro lado de la calle, las hicieron derribar y abrieron en sus solares la plazuela, para facilitar la contemplación de aquellas magníficas obras. De este ambiente virreinal, uno de los más notables del Perú, solo perdura la fachada de la iglesia con su torre desmochada; pues la ciudad ha permitido la destrucción del entorno restante.

Encontramos, en la fachada del convento de San Francisco, el más completo ejemplo de este tipo arquitectónico en toda la arquitectura virreinal. En opinión de los expertos en la historia del arte, se produjo una evolución estilística: desde el proyecto inicial, diseñado por Vasconcellos y reproducido en un grabado de Pedro Nolasco; hasta la obra ejecutada, que también representa el grabado de fray Juan de Benavides. Mientras que el primer cuerpo de la portada del convento abraza en la unidad del conjunto de tres calles separadas por pilastras, los tres grandes vanos (la puerta y los ventanales laterales), en el segundo cuerpo, aparecen como tres portadas independientes, centradas en cada uno de los vanos superiores e intercaladas con pináculos. Acontece, en el segundo cuerpo de esta portada, algo tan extraño como un retroceso desde lo que pudo ser un diseño barroco de portada-retablo a un triple diseño renacentista en el que se hubieran yuxtapuesto tres portadas independientes, una junto a las otras. Notemos también que el diseño todavía renacentista de la portada conventual resultaba algo arcaico cuando se labró a mediados del siglo XVII. Por lo demás, la portada del convento guarda similitud con la iglesia, tanto en el almohadillado como en los esgrafiados que la adornan.

El Convento de San Francisco no posee el mejor interior de portería; pero sí el más completo y mejor conservado de todos los limeños, sin haber sufrido variación importante desde que fue construido a mediados del siglo xvii. A la gran sala externa de ingreso le sigue otra sala interior antes de dar paso a la clausura conventual. Los zócalos de azulejos, las techumbres planas de notables vigas sobre canes, las pinturas y el altar del gran crucifijo transmiten todavía a los visitantes la humildad y la fraternidad franciscanas.

La portería interior del convento dominicano, en su estado actual, no expresa lo que sin duda fue, según se descubre por el plano de Meléndez de finales del siglo xvii. Entre cuantas se conservan en el Perú, queda como isla a salvo del naufragio circundante el salón de recepción cubierto con la más lujosa techumbre plana de caoba: es una primorosa cubierta de artesonado renacentista que se distribuye en artesones y recuadros poligonales tomados de los dibujos de Serlio y fue labrada a finales del siglo xvi.

También formaba un conjunto unitario con la portada barroca la portería del Convento de San Agustín. En ella, el salón de recepción no muestra la magnificencia que sin duda tuvo durante el siglo xviii; pero la pequeña sala de ingreso, ubicada inmediatamente detrás de la puerta con arco trilobulado, está cubierta con un artesonado de cuadrícula regular, con casetones de una ornamentación que corresponde a los primeros años del siglo xviii en que se construyó la portería.

Cuando reconstruyeron el colegio dominicano de Santo Tomás después del terremoto de 1746, edificaron los frailes la más extraña portería interior que imaginarse pueda. Tiene planta ovalada, como la de la Iglesia de los Huérfanos, aunque no la menciona Gasparini, y se cubre con una bóveda similar a la de dicha iglesia. Pero, en el perímetro interior, se han labrado con ladrillos, en los muros, las ventanas y vanos, frontones abiertos muy robustos, recuadros, modillones y otros adornos que parecen más apropiados para ser dispersados en una amplia fachada exterior que acumulados sin espacios libres entre ellos por todo el recinto, interno y cerrado.

Todas las porterías tienen una cierta homogeneidad en la distribución de los ambientes, de suerte que dan la impresión de reiterar un tipo común de portería conventual. Pero a través de las diversas porterías limeñas se puede seguir la amplia variación de estilos que sucesivamente han recurrido en la arquitectura virreinal de Lima.

A las puertas de entrada a la clausura y a los locutorios, le antecede en los monasterios femeninos un enorme salón con el torno giratorio abierto en el muro de fondo. Tiene siempre este salón cubierta plana de madera fabricada con cuarterones y tablas. Por este salón, reliquia atrofiada de tiempos antiguos, apenas transita hoy la demandadera de las monjas y alguna devota en procura de un escapulario. Pero, en aquellos tiempos que narra Ricardo Palma, las paredes del salón externo casi no podían resistir el empuje de la multitud expectante del resultado en la agitada y apasionada elección de la abadesa. Claro que las abadesas virreinales ostentaban un poder económico y social que hoy envidiarían muchos hombres públicos.

LA PORTERÍA DE SAN PABLO

En las amplias porterías, como área de comunicación entre la comunidad y la ciudad, mostraban los grandes conventos el prestigio social de la institución. Por ello, se esmeraron en adornar tales ambientes que junto con los claustros acogían a los visitantes. Por lo general, la ornamentación de las porterías conventuales se concentró en el revestimiento de los muros con azulejos, como en San Francisco; o bien, en la talla de artesonados renacentistas, como en Santo Domingo o algo más tardíos como los de San Agustín; o bien en tender hermosos techos planos formados por canes, madres, cuarterones y cuarteroncillos. Pero las plantas y elevaciones de las porterías no diferían de las de cualquier otro ambiente conventual.

En cambio, la portería del colegio jesuítico de San Pablo, actualmente denominado de San Pedro, y la del colegio dominicano de Santo Tomás muestran un tratamiento en el cual lo arquitectónico prevalece sobre lo decorativo: las dos son contemporáneas, sin que por ello presenten similitud alguna; lo cual no tiene nada de extraño tratándose de órdenes religiosas tan antagónicas. La dominicana circunda su planta ovalada con nichos, recuadros y frontones de un robusto barroco afrancesado; mientras que la jesuítica se acomoda al más clásico barroco limeño.

Celaron los jesuitas a los extraños sus asuntos, especialmente los económicos, bajo el más estricto secreto; pero por no sé qué vías imprevistas han llegado al Archivo General de la Nación unos papeles con las cuentas de la construcción de la portería del Colegio de San Pablo. Aquellas obras formaron parte de las reconstrucciones subsiguientes al terremoto de 1746. Debió ser también por entonces, aunque nadie lo sabe documentalmente, cuando se arruinaron las bóvedas de crucería que cubrían la Iglesia de San Pedro; lo que obligó a cambiarlas por bóvedas de medio cañón sobre cerchas de madera. Los jesuitas apenas dejaron alguna que otra rarísima huella documental en los protocolos notariales de las obras y construcciones realizadas en sus casas e iglesias.

Los papeles mencionados refieren otras reconstrucciones, pues llevan por título: «gastos hechos para la portada de la iglesia de San Pablo y segunda torre con

razón del costo de los materiales que se dió principio para enero de 1757 y recibos de Santibáñez».

Añade además el papel: «Y para septiembre de 1759 se hizo la portería del Colegio de San Pablo». Otro papel anota: «Obra de la portería principal de San Pablo año de 59. En el mes de agosto comenzó esta obra para la que se han traído de nuestra calera los materiales siguientes»; y anota la relación de cal, ladrillos, etc. Pagaron, además, al maestro Juan 74 pesos por las piedras empleadas en la portada; y gastaron 1 571 pesos y 2 reales en madera para los arcos y las bóvedas del interior.

La portería se levanta sobre un espacio cuadrado que forma esquina entre la capilla de la Penitenciaría y el primer claustro; con puerta exterior al costado de la iglesia, y otras dos internas hacia aquellas dependencias. Cuatro pilares cajeados dividen la planta del solar en diversos compartimentos abiertos, dentro de cuyo perímetro se eleva la media naranja, sobre la cual anota el papel: «Por todo el costo de la media naranja con sus cuatro arcos pechinas banco media naranja y linterna a 500 pesos».

Circundan la media naranja central pequeñas bóvedas de arista tendidas entre los pilares y los muros del perímetro, de las que dice el papel: «Las ocho bóvedas con veinte cerchas se ajustaron a cien pesos que son ochocientos». El mismo papel describe los arcos que soportan estas cubiertas: «Item se han aumentado a este concierto doce arcos cabezos que debiendo ser de ladrillo se acordó después del concierto fuesen de madera». Son ocho arcos fajones entre los pilares y los muros, y cuatro arcos formeros en el centro de los muros: tres sobre las puertas; y el otro, ciego. Costaron en total 100 pesos.

Se fabricó también en la misma fecha la portada de calle todavía existente, que con «sus telares y barandas» costó seiscientos pesos. Tiene esta portada diseño similar, aunque más simple, que la de la iglesia también jesuítica de San Carlos y que la de los Huérfanos. La hermandad de las dos portadas jesuíticas es importante, porque demuestra que la de San Carlos, fechada en 1766, se labró según el diseño de la de San Pedro, que data de 1759, sin otro recurso que añadir las calles laterales y completar el frontis partido. En cambio, las pilastras se prolongan, en ambas

portadas, en el segundo cuerpo con modillones por capiteles, y el nicho central está flanqueado por otras pilastras interiores, sobre las que asienta un arco trilobulado que alberga una venera. La portada de San Pedro tiene tratamiento más esmerado que la de San Carlos en las pilastras con recuadros cajeados y en los modillones, y sobre todo en la redundancia de las traspilastras que acentúan, por los lados, un volumen del que carece la de San Carlos, que es enteramente plana.

CAPÍTULO VII
TORRES Y CAMPANARIOS

ESPADAÑAS LIMEÑAS

El espantoso terremoto de 1687 obligó a cambiar muchas cosas en la arquitectura de Lima: desde los materiales de cal y ladrillo por la madera, la caña y el yeso; hasta los tipos de cubiertas para los grandes ambientes. Quiero ahora referirme a un cambio poco conocido: el de los campanarios limeños, que afecta al entorno urbanista de las pequeñas iglesias conventuales. Estamos acostumbrados a contemplar las torrecillas de planta cuadrada de las fachadas de las iglesias menores, hasta el punto de que nos parecen haber ellas formado, desde el comienzo de la arquitectura virreinal, parte insustituible de esas fachadas. Ni siquiera nos extrañan esas embrionarias torres colocadas a manera de órganos ancestrales atrofiados en las iglesias de la Santísima Trinidad y de San Carlos para completar ritualmente la portada. En cambio, nos resultaría irreconocible el ambiente recoleto de alguna plazuela en la que, sobre los altos muros de una iglesia o convento, las campanas de alguna espadaña convocaran pausadamente a los fieles al rezo de vísperas o maitines con las monjas. Sin embargo, este era el ambiente urbano que prevaleció en Lima durante casi todo el siglo xvii.

Las espadañas, conformadas por un grueso muro desnudo sobre el que se elevan, en uno o dos cuerpos, los ventanales estrechos para las campanas, armonizan bien con la sobria austeridad de las portadas renacentistas o protobarrocas de la primera mitad del siglo xvii. Quedan todavía algunas espadañas diseminadas por el Perú: en la ciudad y pueblos del Cuzco, en Ayacucho, en Cabana o en Guadalupe. En Lima, se continuaron edificando hasta algo avanzada la segunda mitad del siglo xvii; pero han desaparecido todas ellas, menos una, que Dios nos conserve muchos años. Pero, desde principios del siglo xviii, los monasterios limeños prefirieron, para campanarios de sus iglesias, las torres gemelas cuadradas del barroco, cambiando así el austero aspecto urbanista de Lima en los escasos espacios abiertos, por otro más solemne.

En la fachada de la Iglesia de Monserrate se hermanaron una hermosa portada renacentista y una austera espadaña de dos cuerpos «que sea de tres ojos

que se ha de hacer con dos arcos y tres pilares y arriba un arco con sus basas pilastras y alquitrabe friso y cornisa y el segundo cuerpo de la misma obra que remate con un frontispicio en punta», según se describe en el concierto notarial de 3 de marzo de 1630. Poco tiempo después, el alarife Antonio Mayordomo se concertó con el Convento de Santo Domingo, el 22 de enero de 1632, para hacer el campanario de la iglesia, según la traza diseñada por el dominico fray Juan García, maestro mayor de obras del convento. Esta espadaña no duró mucho tiempo, ya que fue sustituida por la grandiosa torre del dibujo de Meléndez, trazada por fray Diego Maroto y levantada por el alarife Francisco Cano Melgarejo, según el concierto de 1 de abril de 1659.

En el mismo concierto notarial de 21 de marzo de 1653, por el cual el ensamblador Asensio de Salas se obligaba a levantar la portada de Copacabana, había de hacer también «tres arcos de adobe a un lado de la portada donde estuviere mejor y más acomodado a modo de campanario donde se puedan poner tres campanas pequeñas».

Mayor envergadura tuvieron las espadañas de los monasterios de la Encarnación y de la Santísima Trinidad, en los que intervino decisivamente fray Diego Maroto. Aunque el alarife Julián Sánchez, a juzgar por las muchas obras que de él conozco, poseía amplia experiencia en el oficio, su proyecto para levantar la espadaña de la Encarnación no pareció muy seguro ni proporcionado al Arzobispado de Lima, que lo mandó revisar por el maestro mayor de obras Maroto. Introducidas algunas correcciones, se concertó por concierto de 22 de junio de 1661. Sobre una pared de dos varas y media de ancho, se levantaron los dos cuerpos de la espadaña reformada: el primer cuerpo constaba de tres arcos separados por pilastras y traspilastras con arbotantes a los lados; y el segundo cuerpo, de un solo arco «para una campana de vuelta». Maroto hizo poner modillones de volutas como capiteles de las pilastras, en un detalle muy significativo para el barroco limeño. La otra espadaña, la de la Santísima Trinidad, se concertó con el alarife Diego de Mondragón, según planta y monea de fray Diego Maroto, el 2 de abril de 1683. Destacaba por su forma ochavada, no en muro recto, para albergar en cada uno de los tres lados del primer

cuerpo su respectivo arco; y el segundo cuerpo tenía tres varas de alto con un arco de vara y ochava de ancho.

Lamentablemente, no perdura ninguna de estas espadañas, pues no llegaron a sobrevivir más allá del terremoto de 1746, en el mejor de los casos.

En la plazuela de Santa Catalina, permanece todavía en pie, aunque mutilada en su diseño original, la única espadaña, entre las del siglo xvii, que sobrevive en Lima. Podía haber sido esta plazuela un evocador remanso de recogimiento, de no haber acampado allí a sus anchas los transportes de pasajeros y carga hacia los balnearios del sur. Todo el largo frente de la iglesia y del monasterio merece asomarse a un ambiente más sosegado y recoleto. La espadaña fue concertada, junto con otras obras conventuales, el 9 de febrero de 1639, por el alarife Luis Fernández Lozano, el mismo que construyó Monserrate. Tenía la espadaña, según el concierto, una clara expresión renacentista. Se construyó reciamente el amplio muro de base con paños de mampostería de piedra del cerro, alternando con dos hiladas de ladrillo «y el corazón de piedra del río». El primer cuerpo muestra todavía sus tres arcos desiguales, más alto y ancho el del centro que los dos laterales; aunque han recubierto las pilastras y traspilastras mencionadas en los pilares por el concierto; y, en los lados externos, se apoyan gruesas cartelas de volutas. Actualmente, remata la espadaña una cornisa quebrada y arqueada de traza barroca entre los pináculos originales desprovistos de sus bolas; pero se ha suprimido todo el segundo cuerpo original de un arco similar, en sus adornos, a los del primer cuerpo. Todo se remataba, según el concierto, con «alquitra, friso y cornisa y su frontispicio en punta», o sea, de forma triangular cerrada. De la Lima que se va, nos queda al menos esta espadaña catalina, testigo impasible del ir y venir de tantas gentes despreocupadas de su historia. La plazuela, cercada por alta reja, ha recobrado la quietud monacal que transmite el Monasterio de las Catalinas.

CAMPANARIOS LIMEÑOS

Las escuelas arquitectónicas regionales en el Perú no solo difieren entre sí por la traza y ornamentación de sus portadas, sino también por el diseño de sus campanarios. Por referirnos a los más resaltantes, las torres cuzqueñas reiteran con diversa ornamentación el prototipo de las que se elevan en la fachada de la Catedral: un ancho cubo liso sobre el que asienta el cuerpo de campanas con dos vanos flanqueados por pilastras o columnas; y sobre él, otro pequeño cuerpo octogonal entre gruesos remates, cubierto con cupulín. En las iglesias de Ayacucho, se generalizó, durante el siglo XVIII, otro arquetipo distinto de campanarios muy característicos: los cuerpos de campanas de un solo vano son estrechos y singularmente altos; a ellos se superponen otro pequeño cuerpo cuadrado y un tambor circular con cornisa de molduras entre cuatro pináculos, y los cubre un cupulín.

Los alarifes limeños, que tantas muestras han dado de creatividad, diseñaron también sus propios modelos de campanarios; pero, como resulta que la arquitectura limeña tuvo una vigencia mucho más prolongada que la de las escuelas regionales, el diseño de los campanarios evolucionó desde el que apareció en los primeros años del siglo XVII hasta el que se adoptó durante la segunda mitad del siglo XVIII. Por eso, el análisis de los campanarios limeños debe incluir siempre la referencia a la época en que se construyeron.

El campanario del Convento de Santo Domingo es el más espectacular de cuantos se construyeron en Lima; hay que notar, sin embargo, que sus dos versiones sucesivas (la que reproduce el dibujo de Meléndez y la del tiempo del virrey Amat) son episodios grandilocuentes que no interfirieron en el desarrollo de la escuela limeña de campanarios.

Al principio del siglo XVII, durante la etapa de las remodelaciones de las grandes iglesias conventuales, apareció en Lima el primer esquema propio de campanarios. Según la interpretación de Wethey, la primera construcción de este tipo fue la torre de San Agustín; pero consta, por documentos del Archivo General de la Nación, que antes de ella había sido levantada la torre de la Merced.



Nuestra Señora de Cocharcas. Torre de la iglesia

Se compone de un cuerpo bajo de gran anchura, no desnudo como el del tipo cuzqueño, sino adornado a los lados con pilastras y terminado en un entablamento con arquitrabe, friso y cornisa. El segundo cuerpo de campanas era más estrecho y también lo flanqueaban pilastras, con un solo vano por lado sobre el que se asienta la media naranja terminal. Las torres de San Francisco, reproducidas en los grabados de Nolasco y Benavides, corresponden a este diseño primero.

Este esquema había servido para las iglesias de tres naves, en las que los cubos bajos ocupaban el primer tramo de las naves laterales. Cuando las pequeñas iglesias de una nave comenzaron a sustituir las espadañas por campanarios de torre, surgió un segundo tipo, mediante la adaptación del de las grandes iglesias. Los cubos de las bases se estrecharon y alargaron hasta notable altura; pero conservaron siempre la organización arquitectónica con pilastras a los lados y entablamento terminal. Con ello apareció un pequeño cuerpo a modo de banco interpuesto entre el entablamento y la media naranjilla, que posiblemente existiera también en las grandes torres, pero que, en las pequeñas, resulta más notorio. A este tipo corresponden algunos campanarios del primer tercio del siglo XVIII, como los de las Trinitarias y los de Santa Rosa de las Monjas, entre otros.

En la época en que se difundió en Lima el empleo de los modillones, también las pilastras del segundo cuerpo adoptaron este adorno a modo de capitel, con lo que presentaban un aspecto más vistoso.

El terremoto de 1746 impuso en los campanarios algunas reformas importantes. Por lo pronto, se rebajó notablemente la altura de los cuerpos bajos hasta terminar a nivel del arranque de la curvatura de la bóveda central de la iglesia; lo que determinó que desaparecieran como tales los cuerpos bajos con sus pilastras y entablamento. No quedó de la antigua estructura más que una ancha plataforma, con balaustrada a cada uno de los lados de la portada sobre un muro plano, a la manera que todavía se puede contemplar en la Iglesia de Jesús María. En los dibujos de Angrand, encontramos representadas algunas iglesias con fachadas que incluyen este tipo de campanarios tardíos; y quedan otros en Pachacámac y Lurín.

Por el contrario, los cuerpos altos de campanas adquirieron una ornamentación muy vistosa, de la que constituyen el mejor ejemplo los campanarios gemelos de Nuestra Señora de Cocharcas, levantados hacia 1777. En ellos, las pilastras del cuerpo de campanas se adornan con almohadillado de planchas y modillones como capiteles, y ello hace que se quiebre en saliente por los cuatro ángulos el ancho entablamento compuesto de arquivada, friso y gran cornisa volada en que termina este cuerpo. Se superpone todavía otro cuerpecillo bajo, que también acoge modillones, y en cuyos lados rectos se abren vanos que en Cocharcas son tetralobulados. Otro segundo entablamento, también con cornisa volada y quebrada sobre los segundos modillones, corona el cuerpecillo intermedio y actúa de base para la media naranja de cerchas radiales, terminada en una diminuta linterna ciega.

Esta conformación sirvió para el desarrollo más complejo de otros campanarios; pues el cuerpo intermedio, entre el de campanas y la media naranja, elevó su altura y en él se abrieron dos vanos paralelos por lado. No queda en Lima ningún ejemplo de este tipo más evolucionado; pero se muestra elegantemente en los campanarios de la Compañía de Pisco y de San Javier, en el valle de Nazca.

Parece que la torre de San Agustín tuvo que ser reconstruida después de 1746. El caso es que, sin discontinuar el cuerpo de campanas levantado por Joseph de la Sida y terminado por Pedro de Noguera, se añadió en esa ocasión, sobre él, un cuerpecillo con dos vanos por cada lado; a todo lo cual se superpuso el coronamiento usual. De este modo, vino a resultar la torre agustiniana una mezcla híbrida del cuerpo de campanas del siglo XVII y del cuerpecillo intermedio del siglo XVIII. Solo queda el recuerdo de tan singular composición en algunas viejas fotografías; pues todo el sector de las campanas fue demolido a finales del siglo pasado.

LA TORRE DE SAN AGUSTÍN

Existen algunas viejas fotografías que representan la torre de San Agustín, con el segundo cuerpo, antes de que recibiera los cañonazos en 1895. Por ellas y por los documentos referentes a su construcción, podemos recomponer su historia algún tanto compleja. Tiene importancia la torre agustiniana tanto para analizar la evolución estilística de las grandes fachadas en las iglesias virreinales, como para fijar las etapas de la arquitectura limeña.

Desde la publicación de la obra de Wethey, repiten los historiadores la tesis que atribuye al alarife Joseph de la Sida el haber introducido, en 1636, el tipo de fachada eclesial delimitado por gruesos cubos de torres entre los que se alberga el imafrente. Sin embargo, no considero válida esta interpretación, pues he descubierto el concierto notarial de 25 de agosto de 1613, por el cual el alarife Andrés de Espinosa se comprometía a terminar la torre de la Merced, con características similares a la que, veintitrés años más tarde, levantó Joseph de la Sida para la Iglesia de San Agustín.

El concierto para la torre agustiniana se firmó entre el prior fray Gonzalo Díaz Piñeyro y Joseph de la Sida, el 9 de septiembre de 1636. Hace el concierto una descripción tan detallada de la torre, que por ella deducimos que las fotografías reproducen el segundo cuerpo distinto del que se terminó a mediados de 1638. Se comenzó por derribar el antiguo campanario de espadaña y se abrieron cimientos para anteponer los muros y pilastras en el lado de la calle de la Amargura, y en el frontero de la iglesia, a la antigua construcción. El municipio de Lima no objetó, en 1636, que se tomara parte de la calle para levantar la torre; pero promovió un ruidoso conflicto con los frailes, a fines del siglo XVII, cuando Manuel de Escobar alineó los pilares del nuevo crucero con el saliente de la torre.

En el cuerpo bajo de la torre formaron cuatro arcos ciegos, bajo los cuales quedaba incorporada la capilla de San Miguel: su antigua bóveda dorada ha sido suplida, en la nueva reconstrucción, por un lamentable techo plano de cemento. Estos arcos, las pilastras y el entablamento, en los dos lados visibles del cuerpo bajo,

están recubiertos del almohadillado de planchas, todavía renacentista, pero que hizo suyo el barroco limeño posterior. En el segundo cuerpo primitivo, formaron un vano de campanas por lado. Como si el cuadrado de la torre fuera el de un crucero, labraron, en las enjutas de los arcos, las cuatro pechinas para cerrar un anillo o banco sobre el que se asentó la media naranja de madera como coronación de la torre.

La traza del segundo cuerpo, descrita en el concierto de 1636, contrasta notoriamente con la que muestran las fotografías, tanto en el diseño como en su ornamentación. Aparece en cada frente de las fotografías un vano central interior; y sobre él, separados por una especie de entablamento corto, otros dos vanos menores entre los que hay una pilastra. Las pilastras grandes de esquina y la pilastra entre los dos arcos llevan modillones de volutas a modo de capitel. Además, sobre el segundo cuerpo, se levanta un tambor octogonal con pilastrillas adornadas igualmente de modillones y vanos tetralobulados, para soportar la media naranja de ocho cerchas relevadas en el extradós. Este diseño y ornamentación son enteramente similares a los de las torres gemelas de Nuestra Señora de Cocharcas, que datan de 1777; por lo cual considero que el sector superior del segundo cuerpo agustiniano fue reconstruido, con mayor altura, durante el tercer tercio del siglo XVIII; pero en un estilo barroco enteramente distinto del renacentista inicial, y además variando el diseño de la primera torre de 1636.

Según establecía el concierto de 1636, la torre tenía que estar terminada a finales de junio de 1637; y así lo supone ingenuamente la lápida conmemorativa colocada en el frente de la torre. Pero, aunque Joseph de la Sida murió a principios de octubre de 1637, todavía no dejó terminada la torre. Los agustinos iniciaron pleito al tenedor de bienes del alarife difunto. Como si la muerte no fuera causa justificada para incumplir el plazo del concierto. No quedó otro remedio que sacar a remate la obra de terminar la torre; y fue así que tomó esta tarea a su cargo el escultor y alarife Pedro de Noguera, durante el primer semestre de 1638: Noguera se iniciaba entonces como maestro mayor de obras de la Catedral. Todo ello consta en las cartas de pago otorgadas por Noguera el 17 de junio de 1638 y el 24 de noviembre del

mismo año, por el total de mil pesos que le debían «según el auto y remate para acabar la dicha torre [de la Iglesia de San Agustín]».

Tampoco es confiable la placa conmemorativa, al recordar el nombre del promotor de la torre; pues, omitiendo toda referencia al prior Díaz Piñeyro que la concertó, solo menciona el nombre del Provincial de San Agustín, padre Juan de Ribera, que no hizo otra cosa que autorizar la contratación y los pagos, según las costumbres de los frailes: parece que la vanagloria también entra en los claustros.

LA TORRE DE SANTO DOMINGO

Ningún otro campanario se eleva tan atrevidamente esbelto, en el Perú, como la torre solitaria de la Iglesia de Nuestra Señora de Rosario, en el Convento de Santo Domingo; pero tampoco ninguno le iguala en cuanto al número de reconstrucciones. Hasta cuatro campanarios distintos se han fabricado sucesivamente sobre el mismo lugar, todos ellos de estilos arquitectónicos diferentes.

Desde su origen hasta 1632, la iglesia dominicana tuvo como campanario una sencilla espadaña fabricada de adobes. No sería muy airosa, cuando los dominicos decidieron cambiarla por otra de cal y ladrillo para ponerse a tono con otras iglesias que por entonces fabricaron notables espadañas: Santa Catalina, Monserrate y San Marcelo. El concierto notarial, firmado por el prior de Santo Domingo con el alarife Antonio Mayordomo el 22 de enero de 1632, solo dice que, después de derribar la primera espadaña, se levantará la nueva, según la traza diseñada por el dominico fray Juan García.

A estos años se remonta la traza irregular que muestra la fachada de los pies, en la Iglesia de Santo Domingo. Otras grandes iglesias conventuales, como la Merced y San Agustín, formaron, con grandes cubos de torres a los lados, la gran fachada cuyo centro ocupa el imafrente sobre la puerta. En Santo Domingo, solo se construyó la espadaña sobre el muro lateral; al mismo tiempo que el alarife Mayordomo alargaba el coro alto a los pies de la iglesia, de un modo asimétrico con lo restante del edificio, según concierto notarial de 14 de febrero de 1633.

Se desperdició la oportunidad de remediar el trazado anómalo de la parte inicial de la iglesia, al decidir la construcción de la primera torre, que vino a ser el tercer campanario de Santo Domingo. Esta torre, de fábrica atrevidísima por su elevación, ocupó el mismo lugar que las dos espadañas predecesoras; con lo cual, la fachada de los pies quedó definitivamente neutralizada.

Conocemos la primera torre dominicana tanto por los dos conciertos notariales de su fábrica, como por el grabado publicado en la obra de Meléndez. El alarife Francisco Cano Melgarejo se concertó a 1 de abril de 1659 con el prior fray



Santo Domingo. Torre

Martín Meléndez, para «hacer la torre y campanario del dicho Convento en la forma y manera que está la planta dispuesta por el P. Fray Diego Maroto».

La torre asienta sobre la última de las capillas laterales llamada *de los negros*. No se derribó la capilla, sino que tan solo se abrieron agujeros en el techo, para que subieran los *pilastrones* del primer cuerpo. Tiene planta octogonal, por haberse ochavado las esquinas. Desentona, pues, la torre dominicana al lado de la clásica planta cuadrada de las torres limeñas y cuzqueñas. Constaba de tres cuerpos y media naranja con linterna y una estatua sobre ella. El primer cuerpo muestra almohadillado de planchas en los lados ochavados. En el segundo cuerpo, se abrían dos series superpuestas de vanos y ventanas orlados con recuadros de molduras, ménsulas en la base, y frontones en lo alto. El tercer cuerpo solo albergaba una serie de vanos similares. En los lados ochavados del tercer cuerpo, pusieron linternas sobre pilastras coronadas con medias naranjas: este adorno lo copiaron las torres cuzqueñas de la segunda mitad del siglo XVII.

Concertó la media naranja terminal y su linterna de madera el maestro Lorenzo de los Ríos, según concierto de 2 de enero de 1663, y acabó de recibir su paga el 8 de enero de 1665. Por su parte, Cano Melgarejo continuó trabajando para Santo Domingo, pues, por concierto notarial de 31 de mayo de 1660, se le encomendó construir la gran escalera conventual, todavía existente, junto a la portería.

Finalizaba Meléndez su barroca descripción de la primera torre con estas palabras: «Milagros tiene ya Lima, callen milagros de Menfis».

La torre de Cano y Maroto resistió, bien que mal, el terremoto de 1687; pero el de 1746 la dañó irremediablemente. Después de haber estado algún tiempo circundada con cadenas, la derribaron para construir la segunda torre, que es el cuarto campanario dominicano sucesivo. Conviene destacar que esta reconstrucción de la torre, a finales del siglo XVIII, solo afectó a los dos cuerpos superiores; ya que el primer cuerpo actual es el mismo que levantó Cano Melgarejo, en 1659. Fue posible dar forma casi circular a los dos cuerpos superiores de estilo rococó, levantados en

tiempo del virrey Amat, en base a la planta ochavada del primer cuerpo, conservada desde el siglo xvii.

Todavía sufrió otra reconstrucción la torre dominicana entre los años de 1942 y 1944; pero, en esta última, se pretendió retornar al diseño de la torre segunda, levantada en la década de 1770; de tal modo que la torre actual es el mismo cuarto campanario, en su segunda edición reproducida con cierta fidelidad.

LAS TORRES DE SAN FRANCISCO

Afirma Wethey que el modelo de fachada de iglesia, formado por gruesos cubos de torre que enmarcan el imafrente alrededor de la puerta, fue iniciado por el alarife Joseph de la Sida, en 1636, con la torre de San Agustín. Por cierto, que correspondió a Pedro de Noguera terminar la torre agustiniana por la muerte de aquel. En realidad, ese modelo de gran fachada estaba ya inaugurado en la Merced, por cuanto Andrés de Espinosa terminó la torre mercedaria por concierto notarial de 25 de agosto de 1613. Solo muy tardíamente, hacia 1670, se copió el modelo en la Iglesia de San Francisco. La iglesia franciscana, anterior a 1656, había tenido como campanario una espadaña que sirvió de modelo a la que construyó Francisco Fajardo en la Iglesia de San Sebastián, según concierto notarial de 11 de marzo de 1627.

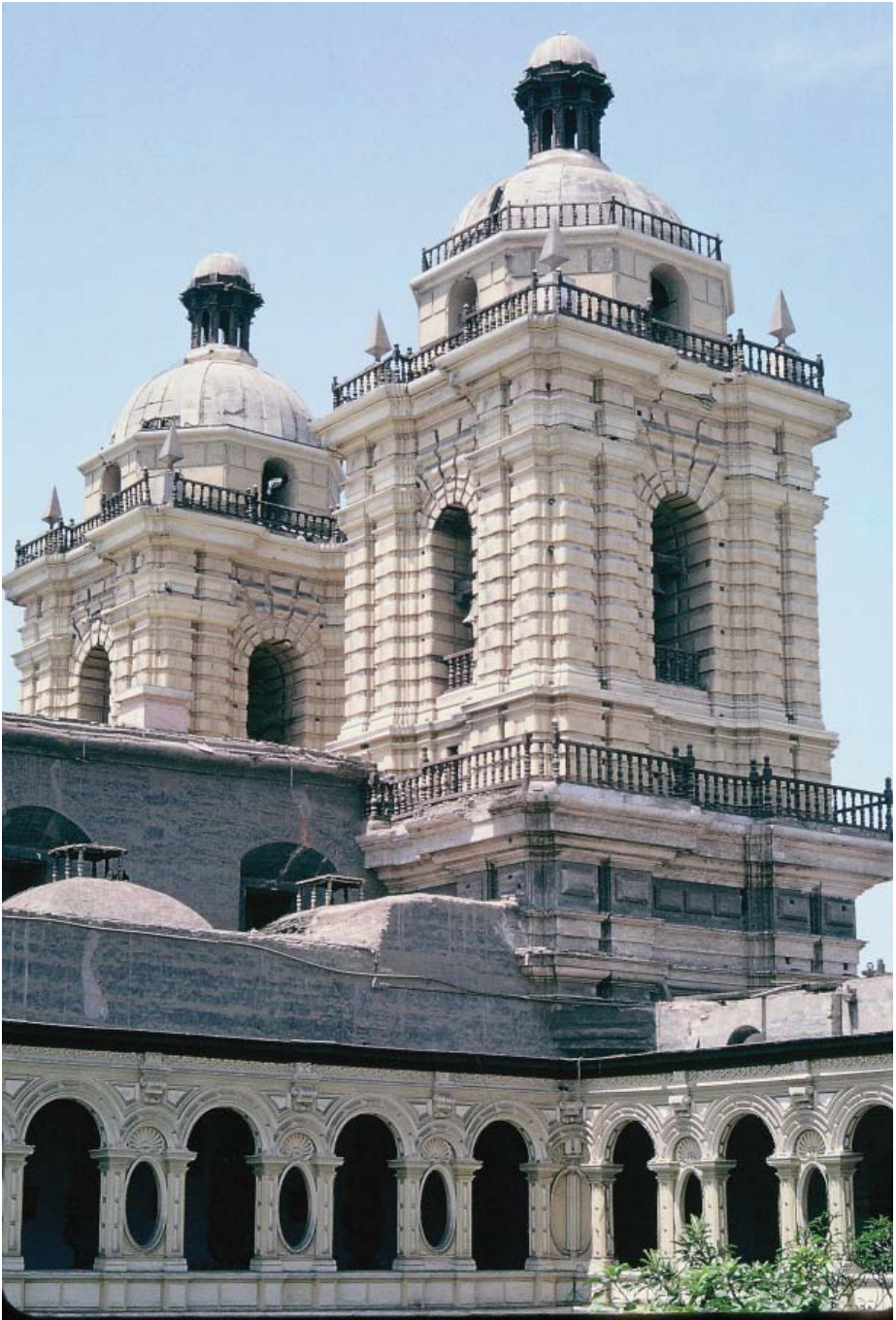
El estado actual de las torres y portada de San Francisco, telón de fondo imponente en la Plaza del Convento, plantea problemas históricos que ni siquiera han sido entrevistados por Gento y sus seguidores. Con mayor información gráfica, aborda algunos de ellos, aunque no todos, el investigador Rodríguez Camilloni en un estudio publicado en el *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estratégicas* (C. I. H. E.) de Caracas (N.º 14, 1972, pp. 31-60).

En primer lugar, el problema de la altura de las torres. Estamos acostumbrados a contemplar las torres franciscanas con dos cuerpos y una media naranja sobre tambor octogonal. Esta situación, sin embargo, no procede desde la construcción inicial, por los años de 1673. Dos grabados de este mismo año y la descripción del cronista franciscano Juan de Benavides atestiguan fehacientemente que las torres gemelas se construyeron con tres cuerpos, uno más de los actuales, tambor, media naranja, linterna y una gran cruz terminal. Durante los restantes años del siglo XVII, y hasta el terremoto de 1746, conservaron las torres su altura inicial; pero finalmente perdieron el tercer cuerpo a mediados del siglo XVIII. La coronación actual superpuesta a los dos primeros cuerpos difiere, pues, de la que se construyó inicialmente.

Muestran las torres, en su faz externa, un robusto almohadillado de planchas y bandas alternas en el primer cuerpo; y de solas bandas, en el segundo. Cuando no se conocía más que el grabado del mercedario Pedro Nolasco, dibujado en 1673, a la terminación de las obras en el que aparecen las torres desprovistas del almohadillado; pudo pensarse que este adorno había sido incorporado con posterioridad a la construcción de las torres. Pero el descubrimiento, por Rodríguez Camilloni, del segundo grabado, obra de Benavides datada en 1673, garantiza que las torres nacieron revestidas del grueso almohadillado. Ahora bien, ¿quién incorporó este adorno a las torres franciscanas? No parece que haya sido José de Vasconcelos el autor del proyecto arquitectónico de San Francisco, ya que murió antes de iniciarse la construcción de las torres. Esto explica por qué el grabado de Nolasco no lo incluye; por cuanto en él se reproduce el diseño del arquitecto portugués, pero no la construcción ejecutada. Descartado este supuesto, no queda otra alternativa que la de atribuir a Manuel de Escobar, director de las obras de San Francisco desde sus comienzos, la adopción del famoso almohadillado para las torres.

Hay otro hecho en que, creo, resultó decisiva la intervención de Escobar: consistió en el cambio de pilastras por las columnas, en el segundo cuerpo de las torres. El grabado de Nolasco, siempre fiel al proyecto de Vasconcelos, muestra columnas en el segundo cuerpo; mientras que en el grabado de Benavides y en la construcción actual aparecen pilastras pareadas.

Para interpretar este cambio, pienso que hay que acudir al dibujo de la torre ya desaparecida en la antigua Iglesia de San Juan de Dios, ejecutado por Angrand (véase *Imagen del Perú*, lámina 40). Aunque el editor identifica esta iglesia como la Merced, sin embargo, es obvio que no corresponde a ella. He logrado identificar que se trata de la iglesia desaparecida del Hospital de San Juan de Dios. Pues bien, Manuel de Escobar reedificó esta iglesia casi integralmente; y por el último concierto notarial de 19 de julio de 1669, se obligó a construir su torre, que es la misma dibujada por Angrand. Resulta que el concierto mencionaba pilastras para el segundo cuerpo; pero Angrand dibujó fidelísimamente columnas. El trueque efectuado en esta torre y el que aconteció en las de San Francisco están íntimamente vinculados.



Convento de San Francisco. Torres y claustro

El alarife Escobar se encargaba, casi por los mismos días, de construir las torres en los dos conventos. Haciendo uso de gran libertad, trasladó al segundo cuerpo de San Francisco las pilastras del proyecto de San Juan de Dios; y llevó, a esta torre, las columnas que Vasconcelos y Nolasco habían dibujado para San Francisco. No sabemos si los frailes franciscanos y los juandedianos, que solían disputar agrememente por cuestión de preeminencias en las procesiones, se demandarían mutuamente por usurpación de la propiedad intelectual del diseño de sus torres. De todos modos, Manuel de Escobar impuso su prestigio de alarife sobre las contiendas de los frailes.

CAPÍTULO VIII
CLAUSTROS

LOS CLAUSTROS DE LOS GRANDES CONVENTOS

En los monasterios de monjas bastaba un solo claustro para que alrededor de él se organizara la vida de la comunidad, aunque estuviera ella conformada por algunos centenares de religiosas con el personal de servicio. Pero, en los conventos de frailes, se multiplicaron los claustros, no obstante albergar una población menos numerosa que la de los monasterios femeninos. Los planos de Lima correspondientes a los siglos XVII y XVIII muestran la distribución de los grandes conventos: San Agustín, Santo Domingo, la Merced y San Francisco, en múltiples claustros espaciosos.

Se trata de un urbanismo muy peculiar que respondía a la compleja organización jerárquica y funcional que estructuraba las actividades y los servicios de la vida comunitaria; porque no era solo el incremento numérico de los religiosos lo que originaba la multiplicación de los claustros, sino que ella dimanaba primordialmente de la estratificación y especificación de las actividades sociales.

Los claustros que aparecen en el plano del Convento de Santo Domingo, publicado en la obra de Meléndez en 1681, correspondían a una comunidad organizada en estratos y funciones. Las celdas de dormitorios, todas iguales, ocupaban los sectores periféricos del convento; mientras que, en el núcleo central, se distribuían los claustros. El claustro grande agrupaba las principales dependencias, como la iglesia, la sacristía, la sala capitular y el refectorio; y el claustro segundo servía de conexión con los restantes claustros agrupados alrededor de él: el claustro del noviciado, el patio de los Conversos, el claustro del colegio doméstico, el claustro de la enfermería y el pequeño claustro de la puerta falsa que se abría al extremo opuesto de la portería conventual. Con pequeñas variaciones, de acuerdo a la peculiaridad de cada convento, esta misma multiplicidad funcional de claustros se repetía en los otros grandes conventos.

El rango jerárquico de los claustros se expresaba en la gradual ornamentación de sus arquerías, pues se aplicaba siempre el más esmerado tratamiento arquitectónico al claustro principal. Los claustros conventuales han tenido que ser reedificados y

restaurados después de cada terremoto de turno; a pesar de lo cual todavía conservan el diseño característico que se hizo común en Lima. La ornamentación varía de unos claustros principales a otros; pero todos los de Lima reiteran el mismo diseño.

Se distribuyen los claustros principales en dos plantas con arquerías asimétricas. La planta baja consta siempre de arcos de medio punto sobre pilares, aunque difiera de unos conventos a otros su ornamentación. Así, estos pilares bajos resultan en Santo Domingo y en San Francisco sin más adornos en su alzado cuadrangular que el revestimiento de polícromos azulejos renacentistas; pero, en San Agustín y en la Merced, se han ochavado las esquinas de los pilares con un escalonamiento muy fino de planos quebrados que se prolonga de pilar a pilar a través de los entablamentos y de las roscas de los arcos.

La arquería del segundo cuerpo descansa sobre columnas de madera o pilares, pero con eje asimétrico respecto de los pilares del primer cuerpo; de suerte que se forma mayor número de arcos en la segunda planta que en la primera. Ello se debe a que en la prolongación vertical superior de cada pilar del cuerpo bajo se abre un pequeño arco o ventanal ovalado que delimita, a cada lado, los otros arcos más altos y abiertos, los que tienen siempre un vano de luz más estrecho que el de los arcos del cuerpo bajo. La alternación de arcos altos y bajos, más anchos y más estrechos, forma, en la segunda planta del claustro principal de la Merced, un oleaje rítmico en todo el perímetro superior, a manera de movimiento continuo.

Este diseño típico de los claustros limeños contrasta con el de los claustros y patios cuzqueños; pues, en estos, la arquería del segundo cuerpo consta de doble número de arcos iguales que la del primer cuerpo, a razón de dos en la superior, por cada uno de la inferior. También en Lima se fabricó algún que otro claustro del tipo cuzqueño, como los que todavía perduran, al menos en parte, en el antiguo colegio jesuítico de San Pablo, hoy San Pedro.

Para que las arquerías no quedaran flotando como cuadrados aislados, expuestas a los vaivenes de los terremotos y sin ninguna defensa, las consolidaron mediante arcos de refuerzo, denominados por los alarifes virreinales *arbotantes*, tendidos a manera de prolongación de las cuatro arquerías sobre los pasadizos, hasta



Santo Domingo. Segunto claustro

descansar sobre ménsulas en las paredes externas dos arbotantes en cada ángulo del claustro.

Es muy esmerado, en algunos claustros principales, el adorno de las enjutas de los arcos por la cara visible desde el centro interior. El claustro de San Agustín muestra unos modillones sobre los arcos pequeños del segundo cuerpo; el de la Merced tiene unas ménsulas barrocas en los dos cuerpos; y el claustro de San Francisco incorpora, sobre los ventanales ovalados, unas graciosas veneras complementadas con modillones superiores. Sobre todos estos adornos, se quiebran los entablamentos que coronan cada uno de los dos cuerpos.

Los claustros secundarios mantienen el paralelismo entre las arquerías de los dos cuerpos; pero las de la segunda planta presentan, por lo general, el escorzo de arcos trilobulados; a diferencia de los arcos del primer cuerpo que mantienen la curvatura de medio punto. Son todavía numerosos en Lima los claustros mudéjares de arcos trilobulados con formas muy variadas, incluso entre los claustros del mismo convento.

En San Agustín, se ha salvado un claustro muy bello al haberlo dedicado a galerías comerciales; pero de otro claustro trilobulado ha desaparecido todo un lado y los restantes están muy arruinados. En Santo Domingo, destaca, por su severa belleza, el segundo claustro; y quedan solo unos lados de arquerías del claustro de la enfermería y del de la puerta falsa.

Peor destino ha tenido el claustro llamado de San Francisco Solano, en el Convento de San Francisco; pues la reconstrucción reciente de su galería alta, aunque ha mantenido la forma trilobulada de los arcos, ha alterado y desfigurado lastimosamente toda la bella ornamentación barroca del siglo XVIII que ambientaba las galerías. Esto se ha realizado a pesar de que existían fotografías que hubieran permitido efectuar la reconstrucción fiel de la segunda planta. Ni siquiera el patronato del Instituto Nacional de Cultura y de la UNESCO ha sido eficaz para devolver al claustro de San Francisco Solano su bella traza barroca del siglo XVIII.

LOS CLAUSTROS DE LOS MONASTERIOS

En los edificios de las comunidades religiosas virreinales, no desempeñaron los claustros la misma función urbanista tratándose de los conventos de religiosos o de los monasterios de las monjas. Ni siquiera tuvieron los claustros la misma prioridad temporal en los edificios de unos o de otras. La diferencia no ha podido ser constatada visualmente por el gran público, ya que la clausura oculta el interior de los monasterios a la curiosidad mundanal; y por otra parte, la documentación de los archivos resulta no menos inaccesible.

Tan singular diferencia entre los claustros limeños de los religiosos y de las monjas deriva de la posición que, en las respectivas iglesias, ocupaba el coro; pues resulta que se anteponía al coro otro ambiente de grandes dimensiones denominado antecoro, a manera de antesala de aquel. En los conventos de frailes, el coro alto se instalaba a la entrada de la iglesia, sobre el local abovedado denominado sotacoro; y el antecoro quedaba situado en la segunda planta, sobre la entrada del convento. Quedaba, pues, espacio libre para que el claustro principal se adosara al costado de la iglesia, con comunicación directa entre ambos. En los primeros monasterios femeninos, pusieron el coro a los pies de la iglesia como prolongación recta de la nave: y de este modo, el espacioso antecoro corría adjunto a lo largo del cuerpo de la iglesia. Tampoco tenía sentido abrir puerta de tránsito entre el interior del monasterio y la iglesia, pues lo impedía la clausura. El claustro de las monjas perdió toda vinculación directa con la iglesia, que era consubstancial en el claustro de los frailes.

Desde un principio, la urbanización de los monasterios femeninos adoptó módulos diferentes de los conventos de frailes. El claustro sirvió como núcleo urbanizador de los conventos, distribuyéndose las celdas iguales alrededor de los corredores claustrales: cada ampliación de nuevas celdas implicaba la fábrica de un claustro nuevo adicional. En los monasterios de monjas, las celdas consistieron en casitas de uno o dos pisos, con todos los servicios domésticos para la vivienda de varias religiosas, por lo general familiares con sus criadas. Estas celdas monjiles



Santa Rosa de las Monjas. Claustro del convento

formaron amplias redes de calles y callejuelas, para las que el claustro resultaba más bien un impedimento. El plano de Meléndez presenta el Convento de Santo Domingo como un tablero de ajedrez, distribuido en numerosos claustros; mientras que, en los planos antiguos de Lima, aparecen los monasterios de la Concepción, la Encarnación y la Santísima Trinidad como laberintos de callejuelas sin claustros.

Los conventos de frailes se fundaron inicialmente en torno al claustro adjunto a la iglesia: algo así como Pizarro delimitó primero la plaza mayor para distribuir después los solares. La introducción del claustro en el urbanismo de los monasterios femeninos constituye un hecho bastante tardío; y solo sirvió para cohesionar las dependencias comunes (comedor, cocina y antecoro), pero sin tocar las celdas autárquicas ni los sistemas de callejuelas.

Tenía muchos años de fundado el Monasterio de la Encarnación cuando su abadesa concertó la fábrica del claustro principal con el alarife Miguel Izquierdo, el 10 de abril de 1619: ese claustro constaba de once arcos, incluyendo en ellos los *arbotantes* por cada lado. Todavía resultó más tardío el claustro de la Concepción, que no mencionan Vargas Ugarte ni Bernales. Preparó el diseño, para el claustro concepcionista, el maestro mayor Juan Martínez de Arrona; la obra de albañilería la concertó la abadesa con el alarife Clemente de Mansilla; y la de carpintería, con el maestro Francisco Gil, firmándose ambos conciertos el 8 de marzo de 1627. Ni la distribución inicial de estos monasterios necesitó del claustro durante muchos años ni tampoco su posterior fábrica alteró el sistema urbanista de celdas.

El monasterio cisterciense de la Santísima Trinidad quedó destruido durante el terremoto de 1687. Un piadoso sacerdote, compadecido de las monjas, les propuso reedificarlo a su costa, pero con la condición de que, abandonando el inveterado sistema de celdas independientes con sirvientas y cocinas particulares, se avinieran las monjas a vivir en celdas iguales distribuidas alrededor del claustro, según el sistema de los conventos de religiosos. Este claustro, que no es anterior a 1687 como supone Bernales, pues no figura en el plano de Lima dibujado por Nolasco en 1685, era la condición previa para la reforma del monasterio. La construcción muy tardía

del claustro de la Santísima Trinidad sirvió para reestablecer la perfecta vida común entre las monjas, según el concierto firmado el 4 de abril de 1689.

Algún patio grande existió en el Monasterio de las Descalzas; pero el actual claustro de columnas de madera, con énfasis en el fuste, se concertó con Manuel de Cevallos, el 26 de agosto de 1680, en fecha distinta de la que mencionan los historiadores. Tampoco guarda conexión con las callejas de celdas monjiles.

CLAUSTROS CON COLUMNAS DE MADERA

La arquitectura limeña, tanto la virreinal como la republicana anterior a la de cemento y fierro, era endeble y flexible, porque las paredes de quincha y los techos de torta de barro y tablas supieron resistir mejor los terremotos, oscilando rítmicamente, que los materiales nobles, rígidamente tiesos y enhiestos. Lima y los limeños se acomodan a cualquier contingencia o adversidad mediante la ceremoniosa flexibilidad, como suele comentar Héctor Velarde con sapiencial ironía. Fruto de esta adaptación al clima y a la inestabilidad del suelo fueron los claustros con columnas de madera, en lugar de los macizos pilares de cal y ladrillo. En ellos se ha recubierto lo que era forzosa necesidad de subsistir con la hermosura y belleza de lo liviano.

Observamos una evolución artística en los claustros limeños, que se manifiesta en la composición de los soportes de las arquerías. Los claustros más antiguos asentaban sobre pilares cuadrados, sin otra ornamentación que el revestimiento de polícromos azulejos: claustros principales de Santo Domingo y San Francisco. A mediados del siglo xvii, los pilares se recubrieron de almohadillado de planchas: segundo claustro de la Merced, dos en San Agustín, y el de San Francisco Solano, en San Francisco. A finales del siglo xvii, se ochavaron graciosamente las aristas de los pilares sin almohadillado, en un escalonamiento de planos menudos quebrados: claustros principales de San Agustín, la Merced y Colegio de San Pablo. Y en pleno siglo xviii, las ágiles columnas de madera desplazaron a los robustos pilares de cal y ladrillo. Llegaron las columnas de madera algo tardíamente en la historia de la arquitectura virreinal limeña, no obstante lo cual tuvieron acomodo en claustros muy bellos, de galerías bajas o también altas.

Las columnas de madera, en el cuerpo bajo, denotan que el claustro solo cuenta con ese único primer piso. Toda la estructura de tales claustros conforma una armadura de carpintería de madera muy bien trabada, sin otro concurso de materiales de albañilería que el del yeso para recubrir la armazón de los arcos y sus enjutas, y para modelar algunas molduras, no muchas, como las sencillas archivoltas que circundan los arcos.

Si comparamos los claustros con pilares de cal y ladrillo, y los claustros con columnas de madera, observaremos que, en los primeros, los arcos y los pilares integran una unidad arquitectónica estructural compacta, dentro de la cual se abren los vanos de las arcadas. Pero, en los claustros de madera, las columnas y las arquerías conforman a manera de dos entidades independientes superpuestas, la inferior de las cuales, las columnas, solevantan y sustentan en vilo el otro cuerpo extraño de las arcadas como si las estuvieran despegando del suelo para que no se mancille su pulcra luminosidad. Y para que resalte más la acción de estar sosteniendo en lo alto los arcos, han colocado encima de las columnas de madera a modo de capitel esas anchas plataformas cuadradas que observamos en los claustros de las Descalzas de San Joseph, el Hospital de San Andrés, el Hospital de San Bartolomé, la casa de ejercicios de la Tercera Orden franciscana, el claustro del Monasterio de Santa Rosa de las Monjas y en la subida de las escaleras entre los dos claustros del Monasterio del Carmen. La diferencia de color, entre el café oscuro de las columnas de madera y los tonos claros de las yeserías superiores, acentúa visualmente, si ello cabe más, la heterogeneidad entre las dos estructuras superpuestas.

Las columnas de madera, en los claustros de arquerías, son leves, dinámicas, con notorio énfasis o abultamiento en la parte media del fuste y un adelgazamiento del diámetro en lo alto. Difieren ellas de esas otras columnas hieráticas y rígidas con anchura homogénea en todo lo alto del fuste, que soportan las simples techumbres planas de otros claustros, como las columnas desproporcionadamente altas y gruesas del claustro de Santa Clara, sobre cuyos incoherentes capiteles corintios descansan las vigas rectas del techo; las del claustro de la Buena Muerte, con anchos capiteles de zapata como soportes de las mismas vigas rectas; y los pies derechos cuadrados del segundo claustro del Monasterio del Carmen, sobre los que también carga una techumbre plana.

Cuenta también Lima con algunos claustros de dos pisos en los que, si bien el piso bajo tiene pilares y arcadas de cal y ladrillo, se oponen a ellos las columnas y arcadas de madera en el piso alto. Son estos claustros el testimonio de una inocultable evolución estilística, ya que cada uno de los dos pisos corresponde a un



Hostpital de San Bartolomé. Claustro de columnas de madera

estilo distinto y fue levantado en época sucesiva. Pertenecen, a esta clase, el segundo claustro de Santo Domingo; uno tercero, al costado de la sacristía, en el Convento de San Agustín, muy maltratado y en peligro inminente de desaparecer; el primer claustro de la Merced; y en la arquitectura civil, la galería alta del primer patio de Torre Tagle.

Tienen en común estos claustros con los de una sola planta la belleza de sus columnas de madera, con énfasis, y la independencia de las arcadas sustentadas en vilo sobre las amplias plataformas terminales de las columnas. Pero difieren de los claustros de un piso en el perfil de sus arcos: estos últimos mantienen, para sus vanos, el arco de medio punto semicircular, exceptuado el claustro del desaparecido Hospital del Espíritu Santo, antigua Escuela de Ingenieros; mientras que los claustros de dos pisos se alegran con el perfil de arco trilobulado: en Santo Domingo, en San Agustín y en la galería del coro alto de Santa Rosa de las Monjas; o con formas algo heterodoxas y libres, derivadas del arco trilobulado, como en la Merced y en Torre Tagle. Las galerías altas del desaparecido claustro de Santa Teresa, según fotografías que de él se conservan, se parecían más a los claustros planos de la Buena Muerte y Santa Clara que a los arqueados de San Agustín y Santo Domingo; claro que los bellísimos arcos de la planta baja tenían forma trilobulada muy sutilmente insinuada.

Dentro de la heterogeneidad de los claustros limeños, encontramos también las columnas de madera, con notable énfasis en otros claustros de dos cuerpos, en los que coexisten las arcadas sobre columnas de madera, para el primer cuerpo; y unas galerías altas con delgadas columnas, sin énfasis, terminadas en capiteles de zapata, para el segundo cuerpo, de vigas rectas sin arquerías: son los antiguos patios de Letras y de Derecho, en el local de San Carlos, antiguo noviciado de los jesuitas.

Los corredores altos de estos claustros de dos pisos son también armoniosos, y forman una armadura bien trabada de madera. A poco que investigáremos acerca de las técnicas artesanales de carpintería por las que fueron construidos, descubriríamos que son las mismas que estableció Juan Iñigo de Erazo, por ausencia y enfermedad del maestro de fábricas fray Diego Maroto, para labrar los corredores altos del

Cabildo de Lima, y que se describen detalladamente en el concierto notarial firmado el día 15 de noviembre de 1692.

Presentan estas altas galerías claustales hechas de madera un ambiente más acogedor que el de los solemnes claustros procesionales, labrados con materiales firmes de albañilería. En lugar de antepechos robustos y ciegos, corren de columna a columna unas ligeras barandillas de balaustres y barandales, talladas también en madera. Cabe imaginar que estas galerías altas de arcos trilobulados y barandas, como los corredores altos en los portales de la plaza mayor de Ayacucho o la del Cuzco, fueron el centro de animadas tertulias comunitarias.

EL CLAUSTRO DE SANTA CATALINA

Entre todos los claustros conventuales limeños, el del Monasterio de Santa Catalina ha sufrido cual ninguno otro las más azarosas contingencias. Las religiosas, que esperaban desarrollar en torno a él la sosegada vida monástica, vieron alterado durante bastantes años su recogimiento por los trajines de albañiles y carpinteros; mientras que los alarifes, gozosos, obtenían allí valiosas experiencias para el perfeccionamiento de su oficio. A todos los infortunios arquitectónicos, se añade aún el infortunio histórico de haber sido suplantado, hasta el presente, el conocimiento de sus autores y cronología, por meras suposiciones infundadas.

Aunque los claustros conforman el núcleo primordial del urbanismo monástico, no todos cumplen idénticas funciones respecto de la distribución de locales y dependencias. El claustro de Santa Catalina no fue planeado como claustro de vivienda, ya que las *celdas* de las religiosas se distribuían por callejuelas, en casas de dos pisos con cocina, huerto y gallinero propios. Algunos años llevaba implantado este peculiar urbanismo en Santa Catalina, cuando las religiosas decidieron cohesionar algunas importantes oficinas como el coro, el refectorio, los locutorios y la portería, mediante la construcción del claustro; de tal modo que el conjunto de edificaciones adquiriera rango urbanístico de monasterio. En aquellos tiempos, el hábito hacía al monje; y el claustro, al monasterio.

Con fecha de 26 de noviembre de 1646, concertó la abadesa de Santa Catalina la edificación del claustro con el maestro Juan de Mansilla. El proyecto constaba de dos plantas: en la primera, se «ha de repartir ocho pilares por cada ángulo que cansan siete arcos»; y cada pilar «ha de ser de vara y ochava de grueso en cuadro». Sobre esta arquería y sobre los pasadizos interiores se levantaban treinta y dos bóvedas de arista. La segunda planta correspondía al diseño de los grandes claustros limeños, con óvalos sobre los pilares inferiores y arcos de menor diámetro que los bajos. La planta fue trazada por el alarife mercedario fray Pedro Galeano, de quien también son las trazas del coro bajo, la escalera del coro alto y las cubiertas

de este último. Hubiera resultado uno de los más esbeltos claustros limeños de no haber sobrevenido en él tantos infortunios.

Todavía en plena ejecución de las obras, falleció la abadesa y la sucesora, doña Clara de la Ascensión, juzgó oportuno modificar el proyecto del claustro. Firmó, para ello, nuevo concierto notarial con Juan de Mansilla el 23 de octubre de 1650, por el cual «el claustro bajo queda en la misma fuerza y condición»; pero «ahora se ha acordado quitar el claustro alto y dejarlo como está dicho en azotea». En realidad, puesto que el claustro no era de vivienda, su planta alta no cumplía más función que la meramente ornamental; y podía suprimirse sin afectar en nada a las comunicaciones entre las dependencias conventuales.

Al poco tiempo de concluidas las obras, las religiosas «han reconocido alguna flaqueza en las bóvedas del dicho claustro que han hecho sentimiento». Llamaron, en consulta, a tres famosos alarifes: fray Diego Maroto, Francisco de Ibarra y Pedro Miguel, quienes dictaminaron algunos reparos. Por concierto notarial de 22 de mayo de 1653, Mansilla quedó obligado a calzar una vara y media más cuatro pilares, levantar de adobes otra vara y media más las paredes externas, y sobre todo a «echar unas cadenas de hierro por encima de las bóvedas del arco que abracen la pared de los muros del claustro con los arcos», hasta un total de dieciséis. Poco tiempo duró el remedio, pues el terremoto de 1678 arruinó todas aquellas bóvedas de arista, labradas con cal y ladrillo; pero quedó en pie, hasta hoy día, la arquería de Mansilla, salvo dos arcos, por cuya reconstrucción se pagó doscientos pesos a Manuel de Cevallos.

El alarife Manuel de Escobar, que reparaba la iglesia y otras partes del convento, formuló, en 1678, tres alternativas para reconstruir las cubiertas del claustro: una sencilla, con cuarterones y tablas, por 6 000 pesos; otra también plana, pero más lujosa, por 8 500 pesos; y una tercera, de bóvedas de arista labradas con cerchones de roble y yeso de Pisco «como lo que se ha derribado con la hermosura que más se pudiere adelantar», por 9 500 pesos. Las religiosas, agobiadas de gastos, optaron por las cubiertas planas más simples. De este trabajo de las cubiertas de madera, y solo de él, pues no era necesario reconstruir la arquería, se ocupó el mercedario fray

Cristóbal Caballero, aunque costó 6 500 pesos que le acabaron de pagar el 15 de octubre de 1680. Es interesante notar que Manuel de Escobar se opuso tenazmente al proyecto de Maroto para reconstruir con madera y yeso las bóvedas de la Catedral, después de 1687; pero, en 1678, proponía bóvedas de madera y yeso para el claustro de Santa Catalina.

Mejor suerte tuvo la pila del agua en el centro del claustro, una de las más bellas de Lima; aunque fueron necesarios tres conciertos notariales para labrarla. Fracasó el primer concierto firmado con Francisco Lobo, el 27 de abril de 1646. Concertaron otro nuevo proyecto con Mansilla, el 7 de noviembre de 1646; y todavía lo renovó la nueva abadesa, por concierto con Mansilla, el 23 de octubre de 1650. Resultó una hermosa combinación de planta ochavada con esquinas de piedra de Arica y paneles forrados de azulejos, sobre amplia plataforma de dos gradas. Los azulejos provenían del horno del maestro ollero Juan del Corral.

Durante más de treinta años de ajeteos y sobresaltos en este claustro, las religiosas catalinas no pudieron disfrutar de otro sosiego que el de escuchar en silencio el cadencioso fluir del agua por los surtidores de la pila, al final de la tarde, cuando los operarios cesaban sus labores.

EL SEGUNDO CLAUSTRO DE LA MERCED

Dimanan tan abundantemente la armonía y plasticidad en el claustro principal de la Merced, que bastan ellas para satisfacer la curiosidad de casi todos sus visitantes; hasta el punto de que no sienten estímulo por cruzar la majestuosa escalera, para contemplar el segundo claustro mercedario. Se trata, sin embargo, de una obra que prestigiaría por sí sola cualquier edificio virreinal.

Lo denominan claustro de los Doctores, debido a unos bustos de doctores mercedarios, moldeados en yeso sobre las enjutas de su arquería superior. Pero, resulta que lo que no constituye más que un adorno posterior a su fábrica, ha servido para que los historiadores, confundiendo la cronología de su arquitectura con la del tal ornamento, fechen indebidamente este claustro hacia 1730.

Sus dos plantas denotan el estilo inconfundible de los claustros limeños hacia mediados del siglo XVII, sin que basten a ocultarlo los arreglos ornamentales de que fue objeto años después del terremoto de 1687, una vez terminada la reconstrucción de la iglesia. La historia de este claustro ha permanecido hasta ahora oculta y dispersa en varios protocolos notariales, de los muchos que conserva amorosamente el Archivo General de la Nación. Allí he tenido el privilegio de encontrarla, y confirmar así mis sospechas acerca de la inapropiada cronología que se le asignaba.

Pocas obras limeñas tienen paternidad de tan ilustre prosapia arquitectónica como el segundo claustro de la Merced. El mercedario don fray Juan de la Calle y Heredia, Obispo de Arequipa y de Trujillo, deseó costear este claustro para su antiguo convento; y encomendó al célebre don Constantino de Vasconcellos, el diseñador de la nueva Iglesia de San Francisco, que le dibujara la traza y monte de los pilares y arcos conforme a la planta del claustro, diseñada por el alarife mercedario fray Pedro Galeano. El 16 de diciembre de 1662, firmaba el Obispo con el alarife Manuel de Escobar el concierto notarial para hacer la obra «a toda costa» por seis mil pesos.

Los datos del concierto coinciden con los de claustro actual: «el cual ha de llevar cuarenta arcos en que entran los arbotantes y el dicho sitio tiene poco menos



Convento de La Merced. Claustro de los Doctores

de cuarenta varas [...] el alto de dicho claustro ha de ser de siete varas poco más o menos [...] y los pilares de los arcos han de ser de grueso de dos tercias sin los cojines y con ellos hacen tres cuartas de grueso en cuadro». Con fecha de 8 de agosto de 1668, atestiguaba Vasconcellos que la obra «está acabada en toda perfección a su satisfacción de recibir conforme la dicha planta que se dio para ella». El testimonio de tan buen arquitecto honra a Escobar como buen alarife. Pero acaso nadie ha hecho el mejor elogio de Escobar que el prior de la Recoleta Dominicana al escribir de él, a 19 de mayo de 1666, que es «persona que entiende de arquitectura y estar haciendo al presente las iglesias de Nuestro Padre San Francisco, la de San Juan de Dios y la del Hospital de San Bartolomé»; un record que nadie ha igualado en la arquitectura virreinal.

Como el claustro solo constaba entonces de planta baja, fue cubierto con cuarterones, tablas, hojas de plátano y torta de barro, según técnica usual en la arquitectura limeña. Este trabajo lo concertó don Diego Caballero con fray Marcelo de Valenzuela, apoderado del Obispo para las obras del claustro, con fecha 30 de abril de 1664. Ese don Diego no era alarife ni ensamblador, sino hombre de negocios. Simplemente, firmaba conciertos de obras y de retablos para que los ejecutara su hermano, el mercedario fray Cristóbal Caballero. Ello me consta ahora y al menos en otras cinco oportunidades que tengo debidamente documentadas.

Antes de 1679, ya se había edificado un *ángulo* del claustro alto, aunque no he logrado averiguar por quién. El caso es que, el 18 de julio de 1679, concertaba el provincial mercedario fray Sebastián de Pastrana con el alarife Francisco Javier Domínguez la construcción de los tres ángulos restantes, por el precio de 2 700 pesos. De este modo, a mediados de 1680, quedaban terminadas las dos plantas del claustro denominado hoy de los Doctores, pero que entonces llamaban «del Obispo don Fray Juan de la Calle», su mecenas.

El alarife Domínguez trabajaba simultáneamente para el Convento de la Merced, desde el 6 de junio de 1679, en levantar el claustro del noviciado. Era entonces maestro mayor de obras del convento fray Cristóbal Caballero; y como tal, amaestraba los trabajos de ambos claustros. Pero sospecho que, para la segunda

planta del claustro del Obispo, se siguió la traza inicial de fray Pedro Galeano. Este mercedario había preparado, años antes, la traza del claustro del Monasterio de Santa Catalina, cuyo segundo cuerpo, que no llegó a construirse, había de tener «sus ovalillos que cansan entre uno y otro arco con sus recuadros y sus frontoncillos encima»; es decir, un diseño similar al que luce la segunda planta del claustro mercedario del Obispo o de los Doctores. La similitud de las obras denota la identidad de su autor.

Este segundo claustro sirvió para descentralizar las actividades monásticas en la Merced. Los estudiantes pasaron al nuevo Colegio de San Pedro Nolasco: y los novicios, a su propio claustro. Quedaron viviendo en el segundo claustro los padres más respetables por su sabiduría; los que solo medio siglo después de construido aquel, lo ornamentaron con yeserías y cambiaron su nombre. Disculpemos en aquellos frailes doctores la ostentación vanidosa de su preeminencia sapiencial; pero ello no justifica que los estucos del siglo XVIII opaquen, en este claustro, el clasicismo arquitectónico limeño del siglo XVII.

EL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE NUESTRA SEÑORA DEL CARMEN

El 17 de diciembre de 1643 comenzaba la vida religiosa en el Monasterio del Carmen con el arribo a Lima de tres religiosas venidas desde Cartagena, en Colombia. Encontraron preparada la iglesia y una casita dispuesta para beaterio de doncellas recogidas. Pero la verdadera fundación arquitectónica del monasterio habría de ejecutarse en los años sucesivos, hasta lograr conformar la variada disposición de ambientes y dependencias conventuales. Casi nada de esto existía en 1643, y por ello fue necesario que se comenzara a preparar, aunque ya vivían las carmelitas en clausura.

Por lo pronto, encomendaron al alarife Miguel Rodríguez la ejecución de la alta cerca de circunvalación en la huerta, y la excavación del pozo para aprovisionamiento de agua potable. El 1 de enero de 1645, le pagaban los últimos seiscientos pesos por estas obras.

Pero la verdadera planta conventual se organiza alrededor del claustro, pues en él confluyen todas las restantes dependencias monásticas. Los claustros limeños son espaciosos y sosegados, a manera de plaza mayor de la sociabilidad conventual, en los que el silencio ambienta la oración. Para no seguir viviendo sin claustro, núcleo del urbanismo conventual, las carmelitas contrataron su hechura por partes, a partir de 1645.

Comenzaron por contratar la obra de carpintería. El 24 de enero de 1645, concertaron con el carpintero Diego de Medina la obra de cubrir con cuartones, madres y tablas los locutorios, las porterías y especialmente el claustro bajo y el alto. El contrato inicial se extendió sucesivamente a las cubiertas de otras dependencias y celdas hasta alcanzar la elevada cantidad de 20 172 pesos en que tasó los trabajos el hermano jesuita Francisco Lázaro. Con tales obras adquiría gradualmente diseño de monasterio la primitiva casa de recogimiento o beaterio. El maestro Diego de Medina labró, en Lima, obras famosas como el artesonado de la Iglesia de Santa Clara, a siete paños; el de la Encarnación, a cinco paños; y el de la antesacristía de San Agustín, todavía existente.

De la obra de albañilería del claustro se encargó el maestro Miguel Rodríguez, según concierto notarial del 15 de marzo de 1645. Este alarife había construido la capilla de Loreto, anexa a la Iglesia de Santa Catalina; y junto con el cantero Francisco Lobo labró en 1640 la extraordinaria pila de alabastro blanco, del claustro de San Agustín. En el Carmen, construyó previamente las porterías y los locutorios; y después derribó y volvió a levantar las paredes laterales para formar la planta del claustro.

Establece el concierto notarial que el claustro tendría veintiocho pilares en cada una de sus dos plantas, los de abajo más gruesos que los de arriba. Sobre ellos se tendieron veintiocho arcos en el perímetro interior y ocho arbotantes en las esquinas de los pasadizos. Alrededor se distribuyeron veintiuna celdas, la sala de recreo y el antecoro. Resultó un ambiente sencillo, pero de hermosa armonía.

No quedaba completo ningún claustro limeño que no contara, en el centro, con una amplia pila de cantarines surtidores. Con el caer incesante de sus chorros de agua, la pila marcaba en el convento el ritmo de las actividades monásticas. También las carmelitas proveyeron la pila para que les cantara, en la soledad sonora de su claustro, la música callada que escuchaba San Juan de la Cruz. Se encargó de labrarla el alarife Miguel de Garay, según concierto notarial de 26 de febrero de 1657. Posiblemente, diseñó la traza de esta pila el agustino fray Miguel de Jesús, el mismo que tasara, en 1658, junto con fray Diego Maroto, el gran retablo de Asensio de Salas para el altar mayor de la Iglesia del Carmen.

El aprovisionamiento del agua para «la cepa de la pila principal y demás pilones» del convento carmelitano lo proveyó Juan de Mansilla, por la cañería concertada el 12 de diciembre de 1661, «la cual he de traer por la calle que viene de la portería falsa del Cercado y atraviesa por la calle de las espaldas del monasterio de Monjas de Santa Clara y va derecha al del Carmen». Estas cañerías se tendían con caños de barro vidriados, intercalados cada veinte varas con ollas de botijas grandes para facilitar la limpieza. Al maestro de cañerías Juan de Mansilla se deben las principales cañerías de mediados del siglo xvii: la de la pila de la Plaza Mayor,

la del Monasterio de Santa Catalina, la del Monasterio de la Concepción, la de los monasterios de la Trinidad y la Encarnación, entre otras.

Aquel día de 1662, a los seis meses de iniciada la cañería, comenzó a fluir el agua por los surtidores de la pila, y contemplaron gozosas, las hijas de Santa Teresa de Jesús, cómo se había completado la noble arquitectura del claustro y la del convento. Los terremotos han obligado a derribar el claustro alto, pero la vida monástica carmelitana sigue discurriendo por las arcadas bajas de 1645.

EL CLAUSTRO REDONDO DEL COLEGIO DE SANTO TOMÁS

Este claustro conventual no ha alcanzado, entre los cultores de la arquitectura limeña, la notoriedad a que sus características le hacen merecedor. Acaso ello se deba a que la reconstrucción de la iglesia y dependencias adjuntas, posterior al terremoto de 1746, ha confundido su verdadera cronología; acaso también a que los sucesivos moradores, desde la salida de los dominicos, han opacado su inicial lustre académico.

Edificaron los dominicos el Colegio de Teología de Santo Tomás a mediados del siglo XVII, en el barrio intelectual de Lima, donde radicaban la Real Universidad de San Marcos, el colegio agustino de San Ildefonso, el colegio mercedario de San Pedro Nolasco, etc. En los claustros de estos colegios no remansaban el recogimiento y el silencio; sino que en ellos se embravecían, en sucesivas oleadas de silogismos, las disputas acerca de las cuestiones teológicas de escuela. Se hizo el claustro de Santo Tomás redondo sin entreverados recovecos laterales, centrado sobre sí mismo como la plenitud de la *Summa Theologica* de su patrono.

Aunque Gasparini data este claustro de 1783, constatamos que aparece señalado en los planos de Lima anteriores a 1746 como el de Jorge Juan y Antonio Ulloa. He recompuesto la historia auténtica de claustro tan singular, hurgando entre los protocolos notariales del Archivo General de la Nación, que ya desde 1665 lo designan con el apelativo de «claustro redondo». Las descripciones de los conciertos firmados para su construcción coinciden a cabalidad con la traza de la obra existente; de tal modo que considero fehacientemente documentada su edificación entre 1665 y 1669, hasta en los menores detalles.

Promovió las obras del Colegio de Santo Tomás el padre Francisco de la Cruz, «natural del reino de Granada». Recordando, sin duda, el patio redondo del palacio de Carlos V en La Alhambra, pudo haber impuesto la idea de una planta similar para el nuevo claustro limeño. Pero diseñó la traza y montea, y dirigió su construcción el alarife dominico fray Diego Maroto, Maestro Mayor de Fábricas Reales hasta su muerte, acaecida en 1695. Resultó preponderante la intervención de Maroto en la arquitectura



Colegio de Santo Tomás. Claustro redondo

limeña del siglo XVII. Entre tantas otras cosas, a él se debe la innovación de las bóvedas de crucería fabricadas con madera y yeso para Santo Domingo y la Catedral.

Los conciertos de los frailes con diversos alarifes se suceden uno tras otro hasta cerrar y cubrir el claustro. El 16 de mayo de 1665, Lorenzo de los Ríos se obligaba a levantar once pilares para asentar diez arcos y diez bóvedas. El 30 de diciembre de 1665, el mismo maestro concertó «los pilares y arcos que faltan hasta cerrar con ellos el claustro redondo». Este Lorenzo de los Ríos había labrado, como carpintero, el cupulín terminal de la torre de Santo Domingo diseñada por Maroto. Desde el 4 de mayo de 1668, comienza a trabajar para el colegio el alarife Juan de Egoaguirre: hace primero la sala De Profundis y el refectorio, que cubriría el carpintero Juan Pérez Cañete; y el 2 de enero de 1669, concertó la pared curva de la librería y la prosecución de las bóvedas del claustro. Todavía, el 26 de enero de 1666, el maestro Pedro Fernández de Valdés se concertó para hacer «en medio del claustro redondo del dicho Colegio una alberca y un pilón de agua», tendiendo la cañería desde la «caja del agua principal de esta dicha ciudad».

Se cubrió el claustro redondo con bóvedas de arista. Sobre otros claustros limeños, como el de Santa Catalina y el del Colegio de Gramática de la Compañía, se levantaron también bóvedas de arista; pero solo se conservan hasta ahora las de Santo Tomás. Para asentar estas bóvedas, se tendieron transversalmente sobre el corredor desde los pilares «dos arquillos o fajas relevadas que vayan a morir sobre las dos pilastrillas de los muros del dicho claustro», tal como todavía perduran. Este detalle ornamental es sumamente importante, porque las iglesias de San Francisco y de la Merced imitaron poco tiempo después la duplicidad de arcos y de pilastras diseñada por Maroto para el claustro redondo. También describe el concierto los modillones en las enjutas de los arcos. Las esquinas de los pilares, recortadas en planos menudos escalonados que se continúan por la rosca del arco, preludian la graciosa forma de volumetría tan característica del barroco limeño.

Ya no resuenan en este claustro, único en América por su planta redonda, las graves disputas teológicas de los coristas dominicos. En su lugar, las algarabías infantiles de las alumnas del Centro Educativo Mercedes Cabello alborotan cada día el amplio círculo de arquerías diseñado para sede de la sabiduría tomista.

EL CLAUSTRO DE SAN FRANCISCO⁷

Las recientes discusiones que venimos manteniendo acerca de los murales de San Francisco han derivado hacia el claustro del convento. Tampoco acerca de este ambiente se ha producido consenso unánime. Piensan los doctores Estabridis y Stastny que el claustro actual de San Francisco es el mismo que se edificó en tiempos del virrey marqués de Cañete; mientras que yo sostengo que se reedificó en la década de 1630.

Hay, como presupuesto implícito de estas discrepancias, un problema metodológico que toca al uso de las fuentes documentales. El historiador Bernales usó la documentación conocida en Lima hasta entonces (es decir, hasta 1972, fecha de su obra) y la que tomó del Archivo de Indias; el P. Gento usó para su obra exclusivamente los documentos del archivo de su convento. El hecho de que ninguno de ellos haya acudido al Archivo General de la Nación en Lima no significa que no se guarde en él documentación valiosísima; y tampoco que otras personas no podamos acudir allí a investigar acerca de las lagunas de sus obras. Baste un ejemplo como muestra: el padre Gento no menciona siquiera el nombre del franciscano fray Luis de Espinosa, maestro de arquitectura; acerca del cual, sin embargo, he reunido suficiente documentación que me permite atribuirle la traza de la portada principal de la Iglesia de San Francisco.

Con el claustro de San Francisco ha acaecido lo mismo que con la iglesia: la primitiva fue reedificada totalmente en la capilla mayor y crucero, en tiempos del virrey marqués de Montes Claros; y toda ella fue construida después por Manuel de Escobar, a partir de 1659 (no de 1669, como sostienen Harth-Terré, Gento y Bernales)⁸. Sería incorrecto esgrimir un documento de la iglesia franciscana del siglo XVI para demostrar con él que la iglesia actualmente existente es la misma que se

⁷ Nota del autor: corresponde este artículo a una polémica sostenida en el diario *El Comercio*. Se deja tal cual se publicó, pues no ha perdido actualidad ni validez desde entonces.

⁸ Véase *El Comercio* (3 de agosto de 1980).

edificó al principio. Sin embargo, esto es lo que se hace con el claustro al prescindir de la documentación del Archivo General de la Nación (AGN).

El concierto notarial de 10 de mayo de 1633 (AGN, escr. Gerónimo de Valencia, 1633-1634, prot. 1925, ff 205r) indica irrefutablemente que el claustro bajo de San Francisco se estaba construyendo entonces, es decir, con posterioridad a la crónica de Cobo (1626). Transcribo del concierto:

[...] cortaremos todo el ladrillo piedra y demás necesario para el claustro del Señor San Francisco de esta ciudad lo de abajo de él hasta la cornisa principal que son tres lienzos que han de corresponder al que está hecho en el dicho claustro en esta manera primeramente banco y basas correspondiente de ladrillo cortado conforme lo de arriba las entrecalles de los pilares con los capiteles y orletas de una banda y de otra alquitrahe cornisa correspondiente al que está hecho como se dice arriba.

La *orleta* es la moldura que todavía hoy circunda los arcos bajos. Sobre los nuevos pilares y arcos, se colocaron nuevas techumbres de madera. Tan cierto es esto que el mismo Gento admite que los artesonados del claustro bajo son de 1638-1640.

En esta segunda reedificación del claustro bajo franciscano se colocaron los famosos azulejos sevillanos y limeños; pero no antes. Se me objetará que la inscripción de 1620 en los azulejos pareciera indicar que estos se asentaron hacia esos años, y que, por consiguiente, ya existían los pilares del claustro actual antes de 1633. Pues bien, Cobo no menciona, en 1626, los azulejos franciscanos. Y en cuanto a Gento, a falta de documentación fehaciente, divaga acerca de los frailes Gómez, Huerta y el ex reo Godínez. Por mi parte, prefiero acudir a las fuentes inéditas no conocidas por Gento.

Un concierto notarial de 12 de diciembre de 1641 (AGN, escr. Diego Xaramillo, 1640-1641, prot. 2009, ff. 1195r) aclara la fecha en que pudieron llegar a Lima los azulejos sevillanos para San Francisco. El capitán Pedro Rodríguez

cobraba del Convento de San Francisco, en nombre de Agustín de Rojas, los gastos del viaje de los azulejos desde Sevilla a Portobelo: « [...] decimos que por cuanto a la ciudad de San Felipe de Portobelo se trajeron y dejó en celos Antonio de Aragón vecino de la ciudad de Sevilla ciento y diez y ocho cajas de azulejos que traía el Convento de San Francisco de esta dicha ciudad y los dichos cajones quedaron en poder del capitán Agustín de Rojas [...]». Señala también el concierto que si los azulejos estuvieran todavía en Portobelo, se abrirían las cajas para verificar su contenido; pero no, si estuvieran en Panamá, «porque allí están ya por cuenta del dicho Convento». De todas formas, no habían llegado a Lima el 12 de diciembre de 1641. Entre la culminación del viaje desde Panamá hasta el Convento de San Francisco y el tiempo que demandó su colocación en los muros del claustro bajo, es excesivo añadir otros seis meses; de suerte que ello no acaecería antes de mediados de 1642. Se vinieron, pues, a colocar al mismo tiempo que los azulejos limeños comprados por Mispilibar.

Conjeturo que asentó los azulejos en el claustro el «maestro de asentar azulejos» Eugenio Díaz. El 28 de abril de 1642 (AGN, esc: D. Xaramillo, 1642, prot. 2010, ff. 239), se concertaba este maestro con los mayordomos de la Cofradía de la Concepción, en San Francisco, para colocar en su capilla los azulejos que había cocido el limeño Juan del Corral. El mismo Eugenio Díaz, movido, según él mismo declara, por su devoción franciscana, se concertó con el síndico de San Francisco para enladrillar la capilla mayor de la nueva iglesia, según concierto del 7 de abril de 1663 (AGN, esc. Andrés Roncal Pimentel, 1663-1664, prot. 1680, ff. 137). Nadie más indicado que él para asentar los azulejos sevillanos en el claustro.

Retornemos al problema de los murales. Me pregunto: ¿para qué claustro se pintaron ellos: para el inicial; o para el que se reedificó en pilares, arcos, artesonados y azulejos, en la década de 1630? Los valiosos análisis estilísticos del doctor F. Stastny coinciden con la cronología que yo sugiero, aunque quisiera saber si piensa ahora lo mismo acerca del claustro bajo.

En su réplica, alegaba el doctor Estabridis que, según el concierto de 1627 entre Planeta y el Monasterio de la Concepción, este pintor había trabajado antes



Convento de San Francisco. Claustro Mayor completo

en San Francisco; como sugiriendo que acaso ello se realizó en los murales del claustro. Pues bien, transcribo directamente y sin intermediarios el texto original del concierto: « [...] del cielo de la bóveda hasta las bases de junto al suelo y arriba su guarda de oro y colores según y en la forma que está hecha y acabada la obra en los pilares del Convento de San Francisco» (AGN, escr. Bartolomé de Civico, 1627, prot. 320, ff. 461r). Evidentemente, la obra de Planeta en San Francisco, anterior a 1627, no se había ejecutado en el claustro, sino en los pilares de la iglesia.

Para información de los historiadores del arte añadiré que Planeta no es el único pintor documentado que trabajó para San Francisco por estos años. El 13 de septiembre de 1638, el maestro pintor Bartolomé Berrugo se concertó para pintar «en la pared de la portería de la parte de afuera del dicho Convento del Señor San Francisco [un mural con santos, ángeles, una custodia y una cruz]» (AGN, escri. D. Xaramillo, 1638, prot. 2005, folio 1511). Claro que esto no lo menciona Gento, como tampoco mencionan —ni Gento, ni Bernales Ballesteros— ninguno de los numerosos conciertos de obra para ensamblar retablos destinados a la Iglesia de San Francisco, que tengo consignados y debidamente documentados en un trabajo sobre los ensambladores y retablos en Lima durante el siglo xvii.

LOS AZULEJOS SEVILLANOS DE SAN FRANCISCO

Adosados a los muros y pilares del claustro principal de San Francisco, se encuentran los más bellos azulejos sevillanos que imaginarse pueda fuera de Sevilla; como si los alfareros del siglo xvii hubieran querido tender allí permanentemente una exposición de sus policromas artesanías. Muy pronto, casi inmediatamente después de la venida de esos azulejos, cesaron las importaciones de los de Sevilla; pues comenzaron a producirse en Lima. De todos modos, la exposición permanente de San Francisco sirvió como escuela para el aprendizaje de los maestros azulejeros que pusieron horno en la Ciudad de los Reyes.

En los azulejos de San Francisco concurren dos acontecimientos cronológicos de contenido diverso. Llamamos, al primero, estilístico; porque designa el estilo de los dibujos y motivos ornamentales de esos azulejos. Al segundo acontecer lo denominamos arquitectónico, porque se refiere a la construcción arquitectónica del claustro en que están instalados. El acontecimiento estilístico está patente: los azulejos de San Francisco se fabricaron hacia 1620. Además de las hermosas combinaciones geométricas, encontramos, en las grecas y pilastras del claustro franciscano, los motivos grotescos de follaje, animales, hombres-vegetales, etc., característicos del mejor estilo plateresco sevillano de principios del siglo xvii. La comparación de estos azulejos limeños con otros de Sevilla, fabricados en la misma época, ayudaría a completar el estudio estilístico del claustro de San Francisco, en cuanto a la ornamentación de sus paredes.

Lo que no está tan claro es el acontecimiento arquitectónico de los azulejos de San Francisco, pues hasta ahora no consta la fecha precisa en que se colocaron allí. Sin embargo, este dato sería de suma importancia, porque concierne a la historia arquitectónica del claustro principal de San Francisco.

Con toda su buena intención de tradicionalista, Ricardo Palma ha embrollado la historia de estos azulejos y del claustro franciscano. Es conocida la tradición del reo Alonso Godínez, a quien el clérigo guardián de San Francisco libró de la horca el día 13 de noviembre de 1619, para que colocara los azulejos sevillanos arrinconados en

el convento por no haber en Lima operario capaz de colocarlos. Traducida la leyenda de Palma en términos históricos, significaría que los azulejos se colocaron hacia 1620, la fecha que en ellos aparece, y que, por consiguiente, ya estaba construido el claustro de San Francisco. El historiador del convento, padre Benjamín Gento, tomó como base de su estudio de los azulejos la tradición de Palma; a pesar de que hubiera podido precisar la fecha en que se construyó el claustro principal. Parece ser que en el Archivo de San Francisco no se conserva documentación fehaciente acerca del claustro y de sus azulejos sevillanos.

Cuando descubrí, en el Archivo General de la Nación, el concierto de 10 de mayo de 1633 que se firmó para cortar las piedras de los tres ángulos del claustro que se estaba haciendo en San Francisco, comprendí de golpe que la cronología estilística de los azulejos no correspondía a la cronología arquitectónica; porque, en 1620, no existían todavía los ángulos del claustro franciscano en que se habían de colocar los famosos azulejos.

Mantuve, por poco tiempo aún, la creencia de que los azulejos hubieran podido estar arrinconados desde tiempo atrás en San Francisco, como supone Palma. Pero otro nuevo concierto notarial de fecha 12 de diciembre de 1641, firmado entre el convento y el capitán Pedro Rodríguez, desvaneció mis sospechas. Transcribo un fragmento de este concierto: «[...] decimos que por cuanto a la ciudad de San Felipe de Portobelo se trajeron y dejó en celos Antonio de Aragón vecino de la ciudad de Sevilla ciento y diez y ocho cajas de azulejos que traía para el Convento de San Francisco de esta dicha ciudad y los dichos cajones quedaron en poder del capitán Agustín de Rojas [...]». Añade todavía el concierto que los azulejos podrían estar entonces o en Portobelo o ya en Panamá; pero ciertamente no habían llegado a Lima. Entre la culminación del viaje de los azulejos hasta el Convento de San Francisco, y la demora de su colocación en el claustro, no es aventurado suponer otros seis meses adicionales a la fecha del concierto. En el mejor de los casos, los azulejos no quedaron puestos en el claustro antes de mediados de 1642. Consiguientemente, la fecha estilística de 1620 no tiene ninguna importancia arquitectónica en relación a la llegada de los azulejos a Lima ni tampoco como referencia para su colocación en el claustro.

Maestros hábiles había en Lima, por aquellas calendas, capaces de colocar los azulejos en el claustro de San Francisco; entre otros, Eugenio Díaz, maestro de asentar azulejos, muy vinculado a San Francisco. El 28 de abril de 1642, se concertaba este maestro con los mayordomos de la Cofradía de la Concepción, fundada en la Iglesia de San Francisco, para colocar en su capilla los azulejos que había cocido el azulejero limeño Juan del Corral. El mismo Eugenio Díaz, movido por su devoción franciscana (según él declara), se concertó con el síndico de San Francisco para enladrillar la capilla mayor de la iglesia, según concierto de 7 de abril de 1663. Él pudo haber sido el maestro seleccionado para asentar los azulejos sevillanos en el claustro recién terminado, poco antes de que llegaran a Lima. El único que necesitó acudir al ex reo Alonso Godínez fue Ricardo Palma; pero no para que le colocara los azulejos en su casa, sino para hilvanar con él su bella tradición.

Resulta por lo menos innecesario suponer que el ex reo Alonso Godínez fuera el hombre único y providencial capaz de colocar los azulejos en el claustro franciscano. Tampoco fue necesario acudir a Sevilla en busca de azulejos, como afirman los historiadores. Los azulejos franciscanos, fechados a partir de 1639, se fabricaron en Lima. El día 5 de febrero de 1641, se concertaba el maestro azulejero Juan del Corral con el mercader Francisco de Mispilibar, ante el escribano Martín de Ochandiano, para hacerle azulejos destinados al claustro de San Francisco. Transcribo aquí esta parte del concierto:

[...] para darle todos los azulejos que montaren un mil pesos de a ocho reales a razón de veintitrés pesos de la dicha plata cada ciento los cuales le dará de los que el susodicho le pidiere y para ello le ha de avisar cada vez que quisiere sacar horno de los dichos azulejos para que escoja de ellos los que le pareciere ser a propósito para la obra del claustro del Convento del Señor San Francisco de esta dicha ciudad y más se obliga a le dar todos los demás azulejos que hubiere menester para la dicha obra al precio de los dichos veintitrés pesos cada ciento.

No será difícil identificar estos azulejos donados por Mispilibar a San Francisco, comparándolos con otros conocidos del mismo autor. El maestro azulejero Juan del Corral, además de cocer los caños vidriados para muchas cañerías, revistió de azulejos los muros de otras iglesias limeñas. Algunos de ellos han sido señalados por el padre mercedario Barriga y por Harth-Terré. A ellos añadido, como resultado de mis investigaciones, otros conciertos notariales de Juan del Corral.

Días antes de aquel contrato para San Francisco, se concertó, el 1 de febrero de 1641, para hacer los azulejos de la iglesia, altares y toda la obra del monasterio de Santa Catalina; renovando el concierto del mismo trabajo el 20 de agosto de 1642. El albañil Juan Rodríguez colocó los azulejos en los muros. El 14 de marzo de 1656 asumía una obra importante: los azulejos para la capilla de la Inmaculada Concepción, en la Catedral. Todavía se conserva en gran parte esta magnífica obra, desplegada en grandes paneles de paisajes cuajados de flores, pájaros y escenas de la vida agrícola y la caza. El 22 de diciembre del mismo año se comprometió a entregar los azulejos para la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en la Catedral. Y el 11 de febrero de 1658, hacía 4 500 azulejos para la capilla mayor de la Iglesia de Nuestra Señora del Prado, bajo la nueva bóveda vaída diseñada por fray Diego Maroto, y levantada por Domingo Alonso y Domingo de Aguilar. Es decir, toda una prestigiosa obra artesanal más allá de la leyenda, pues está suficientemente documentada.

Por los años en que se cocieron y asentaron los azulejos en el claustro de San Francisco, los artesanos y alarifes limeños (o afincados en Lima) ejercían ya las más variadas actividades para el ornato de la ciudad. Solo hace falta sacar a la luz, desde el olvido de los archivos, sus nombres y sus obras. A no ser que sigamos suplantando la historia por la leyenda.

CAPÍTULO IX
LIMA EN LAS *TRADICIONES* DE RICARDO PALMA

Lima en las *Tradiciones* de Ricardo Palma

Por las *Tradiciones* de don Ricardo desfilan los tipos y clases sociales que, en conjunto, integraban el pueblo, representado en parte por el del tiempo de Palma, y en parte por el del tiempo pasado, especialmente del virreinato. Aparece, además, la ciudad de Lima, no como mero escenario, sino en cuanto humanizada por los hechos y las personas que en ella acontecieron y vivieron. Las calles, plazuelas, casas, iglesias y conventos de Lima tienen, para don Ricardo, además de una bella arquitectura o un aspecto sencillo, vida y espíritu por la tradición personificada en cada una y conservada por la nomenclatura popular. En las *Tradiciones* de Palma, rezuma, por abundantes páginas, la visión *tradicionalizada* de Lima, la ciudad que muy pocos han sentido vibrar con la misma comprensión amorosa. Conoció todavía Palma la ciudad virreinal sin que la afectaran las deformaciones actuales; pero él no describe el rostro aristocrático de Lima, sino esa otra faceta popular, socarrona, trágica o festiva que recibió del pueblo y que él retorna al pueblo como tradición. Desde luego, es la suya la visión más humana y más completa que se haya formulado de Lima. ¿Será Palma el segundo fundador de Lima, como alguna vez se ha escrito? La Lima de Pizarro está muy desfigurada; mientras que la de don Ricardo vive intacta en las *Tradiciones* que expresan el sentimiento del pueblo.

Los personajes y la TRADICIÓN

No deseo ahora presentar Lima, la Ciudad de los Reyes del Perú, como la denominaban sus fundadores, bajo ninguno de los múltiples aspectos que la hacen digna de encomio. Solo me referiré a la ciudad de don Ricardo Palma; aquella en la que nació y vivió el autor de las *Tradiciones Peruanas*; la que se exhibe transformada por un halo de poesía y ensueño bajo múltiples facetas en «la fina tela que dio vida

a las bellísimas mentiras de la novela histórica» (Palma 1986: 1475 a), como definía su autor a la tradición⁹.

Lima era todavía, por los años entre 1833 y 1919, en que la habitó don Ricardo, una ciudad virreinal que comenzaba a metamorfosearse en republicana. Por lo pronto, Lima conservaba muy proporcionadamente las dimensiones a escala humana que la tornaban familiar en todos sus barrios, calles y plazuelas, para quien se interesara por conocer hasta sus más recónditos escondrijos urbanos. Y puesto que no había dado en crecer tan desmesuradamente como lo ha hecho durante la segunda mitad del presente siglo, el casco de viviendas prolongaba el espacio habitable hacia el campo circundante, parcelado en haciendas, chacras, olivares, casas de campo, huertas y otros lugares de solaz y descanso. Todo el escenario urbano y sus contornos se hicieron tan familiares a don Ricardo como si de la íntima morada personal se tratase.

Muchos otros lugares del antiguo Virreinato del Perú, además de Lima, fueron teatro de los sucesos narrados en las *Tradiciones*. Pero el lector más avisado descubre, a primera vista, la diferencia entre la función asignada a Lima y la que desempeñan los restantes lugares en que acontecía la tradición respectiva. Son todos estos últimos, sin excepción, meros escenarios ocasionales donde vivieron o actuaron los personajes del caso. Esto significa, de un lado, que las referencias a tales lugares muestran siempre un aire genérico que a lo sumo se circunscribe a la mención de algunos edificios más notorios: «Daba también en el Cuzco mucha importancia a los Valdés y Bazán la circunstancia de que de padres a hijos se habían declarado protectores de la Orden de La Merced y gastado no poco en la fábrica de su convento, adorno de iglesias y fundación de capellanías» («Un señor de muchos pergaminos» en Palma 1986: 432 b-433 a), escribe del Cuzco sin añadir mayores precisiones. Y de Arequipa escribe por toda descripción: «En el monasterio de Santa Catalina de

⁹ Para este trabajo se utiliza la sexta edición de las *Tradiciones Peruanas* publicada en Madrid por la editorial Aguilar, en 1986. En adelante, indicaremos en referencias parentéticas el título de la tradición que cita el autor (N. E.).

Arequipa había, allá por el siglo xvii, una monja conocida por la Madre Ana de los Ángeles Monteagudo [...]» («El Obispo del libro y la Madre Monteagudo» en Palma 1986: 435 a). Tampoco podía pedirse a don Ricardo nada más, ya que no contó con las facilidades del caso para familiarizarse con todos los lugares por los que divagaba con las alas de la erudición y la imaginación. No aparecen, pues, cuando discurre fuera de Lima el tema de la tradición, otros personajes que los de carne y hueso; eso sí, en todas las variedades inventadas por la sociabilidad humana durante los Incas, la Conquista, el Virreinato y la República.

Pero cuando la tradición discurre en Lima, aparecen con frecuencia, junto a los personajes humanos, otros personajes físicos: casas, conventos, calles y plazuelas que también participan junto a los principales como sujetos de la acción dramática. En el caso de Lima, no se trata de meros escenarios o ambientes externos, sino de auténticos protagonistas de la tradición. De las incansables lecturas de antiguallas bibliográficas y de documentos de archivo cubiertos de polvo, fueron saliendo a la escena de las tradiciones los incontables personajes que por ellas discurren. Además de los cuales, encontró don Ricardo, en su constante deambular y observar por las calles de la ciudad, otros muchos personajes físicos desvelados a la luz de la poesía y de los recuerdos históricos: y los llevó prestamente a comparecer en la escena. Para ello no necesitó emplear otros recaudos que ir sacando de su propia memoria lo que en ella había entrado junto con la cartilla, mientras recibía «en la infancia paladeo, no de racahout, sino de mazamorra» («La faltriquera del diablo» en Palma 1986: 398 a); o bien entablar sabrosos parlamentos con cuantas viejas pudieran proporcionarle noticias dignas de alguna credibilidad. De este modo, recogió e incorporó a sus tradiciones «los recuerdos poéticos de un pueblo que en cada piedra y cada nombre esconde una historia, un drama, una tradición» («Mogollón» en Palma 1986: 579 b); pero esas piedras y lugares ya no fueron simples escenarios ambientales, sino personajes vivos y humanizados por la poesía popular.

A Palma le resultó connatural la humanización de las casas y calles de Lima, porque en ello expresaba sus propias vivencias de limeño empedernido y contumaz, aunque tuviera que rebelarse literariamente contra las prescripciones de algún

prosaico municipio que se atrevió irreverentemente a desbautizar las calles de la ciudad. Obviamente, no poseía Palma la misma familiaridad con los otros pueblos y ciudades del Perú como para asumir de ellos personajes distintos de los de carne y hueso, mas no de las calles y edificios.

La humanización poética de las casas y lugares limeños condiciona el uso que de ellos hace Palma en las *Tradiciones*. Desde luego, en ningún momento prevalece el valor arquitectónico de los objetos asumidos: primero, porque muchos de ellos carecían de la más elemental jerarquía como para figurar en el registro de bienes monumentales de Lima; y después, porque aquellos otros, que de hecho eran verdaderas obras de arquitectura, no fueron utilizados por don Ricardo bajo este aspecto, sino como encarnaciones de historias, dramas y tradiciones humanas, a través de cuyas categorías él descubría determinados aspectos de Lima.

Acerca de algunos monumentos limeños, la historiografía no ha encontrado disponibles otros datos o referencias históricos que los anotados por Palma en alguna de sus tradiciones. Pues bien, se han servido de tales datos sin hacer una previa valoración, y también sin someterlos al necesario discernimiento crítico. De ahí resulta que, al confrontar los materiales tomados de las tradiciones con otras fuentes documentales fehacientes, surgen ocasionalmente problemas exegéticos no deseados explícitamente por don Ricardo. Urge, por ello, deslindar cuidadosamente los campos para que el saber histórico no sufra desmedro en su propia exigencia de certidumbre, y para que tampoco se evapore, en la tradición de don Ricardo, el fragante aroma poético que de ella emana. Conviene tener muy presente el principio sentado por don Ricardo: «menos estrictos y peligrosos (que los de la Historia) son los límites de la Tradición¹⁰. A ella, sobre una pequeña base de verdad, le es lícito edificar un castillo. El tradicionalista tiene que ser poeta y soñador». Conforme a esta norma, ambas formas de exposición (Historia y Tradición) pueden coexistir válidamente, cada cual de acuerdo a su propio fuero epistemológico. Si en ocasiones alguien hubiera pretendido entronizar la Tradición en terrenos que son

¹⁰ La Tradición en cuanto género literario y, por ello, ficcional (N. E.).

exclusivos de la Historia, en realidad estaría traicionando el espíritu y la letra del tradicionalista Palma. En sentido inverso, el esclarecimiento de un hecho mediante los recursos exegéticos de la Historia no anula la validez de la Tradición en cuanto reinterpretación poética y soñadora de esa misma realidad. Importa, pues, muy cuidadosamente, no introducir la Tradición como método exegético en lugar de la Historia, especialmente cuando esta última no ha desvelado todavía sus secretos; y de igual modo, no atreverse a invalidar la Tradición en nombre de la plena dilucidación histórica de ciertos hechos. Quede pues, firme y estable la pacífica coexistencia entre Tradición e Historia, tal cual la propuso lúcidamente don Ricardo. Este principio, que se anota como norma general, encontrará en las páginas siguientes, para ciertos hechos particulares, la aplicación apropiada.

El urbanismo limeño de los virreyes

La ciudad de Lima que conoció Palma, y sobre todo la que aparece mencionada en las *Tradiciones*, había sido creada y recreada por los sucesivos virreyes. Nada, pues, más natural que dejar constancia, cuando el caso lo requería, del transcurso histórico de los lugares y las construcciones elevadas a la condición de personajes humanizados en alguna de las tradiciones. De este modo, la referencia a las obras ejecutadas en los tiempos del virrey de turno afloraba espontáneamente a la pluma de don Ricardo, que en ello hacía gala de su inmensa erudición histórica.

Pero así como las amenas narraciones de Palma resbalaron suavemente sobre la haz arquitectónica de los edificios, sin rozarla ni desempolvarla; así también soslayó por completo toda referencia a precisiones acerca de los estilos o escuelas de arquitectura cuando se refería a las construcciones virreinales. No busquemos en las *Tradiciones* otros detalles o análisis que los relativos a la cronología de las obras o al gobierno virreinal en que fueron construidas. Esto le bastaba a don Ricardo, pues de humanizar los edificios y lugares se ocupaba, no de formular interpretaciones arquitectónicas sobre ellos. Pero tampoco hay que pecar de exigentes con Palma; pues si bien es cierto que presenta todas las obras de los virreyes en un mismo plano,

desprovistas de esa diferenciación en perspectiva que proviene de las oleadas en que aparecieron los estilos arquitectónicos; tampoco era achaque común en su tiempo asignar a cada edificio la calificación estilística que le correspondía por su época y por las características de su diseño.

Algunas, entre las *Tradiciones*, llevan como subtítulo el de «crónica de la época del [...] virrey del Perú». Entremezcladas con la narración correspondiente al título, ofrece en ellas Palma algunas informaciones someras y enjundiosas del virrey, a manera de un amplio panorama histórico en el cual acontecieron otras varias tradiciones. Pues bien, tales crónicas narran a veces las obras ejecutadas por el virrey para desarrollo y ornamento de la ciudad de Lima. Recogiendo esos datos dispersos, se entreteje con ellos una pequeña historia de la arquitectura de Lima, rebosante de calor humano, pues cada edificio o lugar evoca la personalidad compleja del virrey a quien Palma asigna certeras y pícaras definiciones como las de «el virrey de los pepinos», «el virrey poeta», «el virrey hereje», «el virrey más virrey que el Perú tuvo», por citar algunas de ellas. Lo que nos ofrece Palma, a través de este mosaico de tradiciones, no es la descripción arquitectónica, urbanista o monumental de Lima, sino la poética versión de lugares significativos de la ciudad, humanizada por las debilidades y grandezas de los dramas personales de sus creadores virreinales.

Al leer a Palma uno llega a pensar que todos los virreyes trabajaron al unísono con un mismo estilo arquitectónico para construir la ciudad de Lima; y que los cambios en el rostro de la ciudad solo comenzaron a introducirse posteriormente, después «que entrara la patria». En la tradición «El divorcio de la condesita», escribía con cierta amargura: «Lima, con las construcciones modernas, ha perdido por completo su original fisonomía entre cristiana y morisca. Ya el viajero no sospecha una misteriosa beldad tras las rejillas, ni la fantasía encuentra campo para poetizar las citas y aventuras amorosas» («El divorcio de la Condesita» en Palma 1986: 599 b). Sin proponérselo, don Ricardo se retrataba a sí mismo al hablar del hijo del virrey don Joaquín de la Pezuela: «El conde de Cheste abriga por el Perú un amor que tiene un poco de romanticismo. Recuerda a Lima como un lejano ensueño color de rosa. Se resiste a creer que no es ya la ciudad de moriscas celosías, de orientales pebetes y

de misteriosas tapadas» («El conde de Cheste» en Palma 1986: 1357 b). Del mismo modo pensaba él, aunque vivió en Lima; y por eso se sumerge literariamente en el esplendor pasado tan alejado de su realidad circundante: «Si nuestros abuelos volvieran a la vida, a fe que se darían de calabazadas para convencerse de que el Lima de hoy es el mismo que habitaron los virreyes. Quizás no se sorprenderán; de los progresos materiales tanto como del cambio completo en las costumbres» («El divorcio de la Condesita» en Palma 1986: 598 a).

Admiraba Palma al virrey don Francisco de Toledo «que tuvo indudablemente dotes de gran político y a él debió en mucho España el afianzamiento de su dominio en los pueblos conquistados por Pizarro y Almagro» («El peje chico» en Palma 1986: 194 a). Además de la paz, aseguró las letras y las ciencias con la fundación de la Real Universidad de San Marcos; y para el servicio de Lima construyó un piloncón anterior a la fuente de la plaza pública, que en 1581 «apenas pudo darse el lujo de dejar correr un chorrillo como un hilo» («Los refranes mentirosos» en Palma 1986: 144 b).

Comenzaba Lima a poblarse de conventos y monasterios, y para salvaguarda de la moralidad pública se fundó en tiempos del virrey marqués de Salinas «y a inmediaciones del monasterio de la Encarnación, la casa de Divorciadas para recogimiento de mujeres de vida alegre; pero fue tanto lo que alborotaron las monjitas protestando contra la vecindad, que hubo necesidad de complacerlas, trasladando el refugio al que hoy es cuartel de inválidos, junto a la Iglesia de San Ildefonso» («Los malditos» en Palma 1986: 238 a-b).

Considera Palma a don Juan de Mendoza, marqués de Montesclaros como «uno de los que más contribuyeron a la organización del Virreinato» («El tamborcito del pirata» en Palma 1986: 272 b). No menciona en su favor, como hubiera sido justo, los afanes desplegados por el «dispensero del Rey apodo del que se enorgullecía el buen marqués», para embellecer Lima; pues en sus tiempos se transformaron las primitivas iglesias de San Francisco y de La Merced, y se trabajó arduamente para proseguir la tercera Catedral. Solamente le atribuye haber construido «la alameda de los Descalzos y los puentes de Lima y de la villa de Huaura» («El tamborcito del pirata» en Palma 1986: 274 a).

Escribe don Ricardo: «En 1659, hizo el conde de Salvatierra construir la elegante pila de bronce que existe en la Plaza Mayor de Lima, sustituyendo a la que, en 1578, había hecho colocar el virrey Toledo. La actual pila costó ochenta y cinco mil pesos» («El encapuchado» en Palma 1986: 395 b). Alrededor de la pila, discurría pacíficamente la vida ciudadana, hasta que interpusieron distancias entre ella y los habitantes los del gremio de aguadores de Lima, una de las instituciones más contundentes que han actuado en ambas sociedades: la virreinal y la republicana:

También estaban obligados a regar cada sábado, de cuatro a cinco de la tarde, la Plaza Mayor y las plazuelas de San Francisco, Santo Domingo, La Merced y San Agustín. Cuando desapareció el gobierno monárquico y vino la República con sus farolerías de igualdad democrática, el gremio de aguadores se convirtió en potencia política para los actos eleccionarios. El alcalde se transformó en personaje mimado por los caudillos. El que contaba con el gremio tenía asegurado el triunfo en las elecciones parroquiales de la capital de la República. La disciplina era una maravilla, pues nadie osaba hacer la más ligera observación a un mandato del alcalde. («Los aguadores de Lima» en Palma 1986: 392 a)

Sincera admiración profesó Palma por el virrey duque de la Palata, a quien consideraba «el virrey más virrey que el Perú tuvo»: «Ningún virrey vino provisto de autoridades más amplias para gobernar; pero también ninguno fue más que él sagaz, laborioso, justificado, enérgico y digno del puesto» («Cortar el revesino» en Palma 1986: 465 a). Aconteció en su gobierno el terrible terremoto de 1687; aunque en esa catástrofe no llegó a desplomarse la torre de Santo Domingo, como afirma Palma. Por lo demás:

[...] en menos de tres años, y con un gasto que no llegó a setecientos mil pesos, se levantaron catorce mil varas de gruesos muros con catorce baluartes [...] Datan también de esta época la fundación de la Casa de la

Moneda, a la que hicieron mucha oposición los mineros de Potosí; la de los Monasterios de Trinitarias y Santa Teresa, y la del beaterio del Patrocinio («Cortar el revesino» en Palma 1986: 465 b).

Del virrey conde de la Monclova hace notar Palma la larga duración de su gobierno de 15 años, «período a que ni antes ni después llegó ningún virrey». Hubiera podido señalar don Ricardo la influencia preponderante que le tocó desempeñar a este virrey en el desarrollo urbano de Lima, pues durante estos años se reconstruyó la ciudad después del terremoto de 1687, y se inició el gran apogeo de la arquitectura barroca limeña, cuyos ejemplares más notables fueron las iglesias reconstruidas de San Agustín y de la Merced, además de restaurarse la Catedral. De todos modos, menciona Palma que, además de haberse edificado magníficas casas, se levantaron «los portales, con sus ochenta y cinco arcos, cuya fábrica se hizo con gasto de veinticinco mil pesos, el Cabildo, y la galería de palacio fueron obras de esta época» (Cf. «Amor de madre» en Palma 1986: 482b y «Los polvos de la condesa» en Palma 1986: 354 a).

Muy especial atención prestó don Ricardo al virrey Amat y a sus obras, acaso porque encontró en él un cúmulo de cualidades que le parecieron modeladas a propósito para tema de las más picarescas tradiciones: valentía, libertinaje de costumbres, liberalismo religioso, codicia, astucia, etc.; sin importar poco o nada que ellas fueran auténticas o fruto de la envidia y maledicencia. Lo que interesa ahora es que con tales materiales amasó Palma la figura de Amat, medio licencioso, medio devoto, pero capaz de desplegar el más brillante empeño por el ornato de la ciudad. Desde luego, no toda la ciudad la construyó el virrey Amat. Cuenta Palma que «yo sabía que el virrey Amat, cuando su querida la Perricholi le preguntaba qué novedades había en Lima, solía contestar: la Pila, el Puente y el pan como se estaban se están» («Las cuatro PPPP de Lima» en Palma 1986: 589 a-b). Pero las obras realizadas por Amat han quedado embebidas de la picaresca personalidad del virrey:

Amat no fue un virrey querido en Lima, y eso que contribuyó bastante al engrandecimiento de la ciudad. Acaso por esa prevención se exageraron sus pecadillos, llegando la maledicencia de sus contemporáneos hasta inventar que si emprendió la fábrica del Paseo de Aguas fue sólo por halagar a su dama, cuya espléndida casa era la que hoy conocemos vecina a la Alameda de los Descalzos y .al pie del muro del río. También proyectó la construcción de un puente en la Barranca, en el sitio que hoy ocupa el puente Balta [...] No poca odiosidad concitó también nuestro virrey por haber intentado reducir el área de los monasterios de monjas, vender los terrenos sobrantes, y aun abrir nuevas calles cortando conventos que ocupan más de una manzana; pero fue tanta la gritería que se armó, que tuvo Amat que desistir del saludable propósito. Y no se diga que fue hombre poco devoto el que gastó cien mil pesos en reedificar la torre de Santo Domingo, el que delineó el camarín de la Virgen de las Mercedes, costeando la obra de su peculio, y el que hizo el plano de la Iglesia de las Nazarenas y personalmente dirigió el trabajo de albañiles y carpinteros. («Genialidades de la Perricholi» en Palma 1986: 617 b-618 a)

Añade además Palma en otro fragmento acerca de Amat:

Para espiar a los frailes que andaban en malos pasos por los barrios de Abajo el Puente, hizo Amat construir el balcón del Palacio que da a la plazuela de los Desamparados y se pasaba muchas horas escondido tras las celosías [...] Amat cuidó mucho de la buena policía, limpieza y ornato de Lima. Un hospital para marineros en Bellavista; el templo de las Nazarenas, en cuya obra trabajaba a veces como carpintero; la Alameda y plaza de Acho para las corridas de toros, y el Coliseo, que ya no existe, para las lidias de gallos, fueron de su época. Emprendió también la fábrica, que no llegó a terminarse, del Paseo de Aguas y que, a juzgar por lo que aún se ve, habría hecho competencia a Saint-Cloud y a Versailles. Licencioso en

sus costumbres, escandalizó bastante al país con sus aventuras amorosas» («Rudamente, pulidamente, mansamente» en Palma 1986: 647 b-648 b).

Con la mejor buena voluntad de imprimir carácter virreinal a las obras ejecutadas durante el gobierno de Amat, ha contribuido Palma a popularizar al virrey galante como igualmente entendido arquitecto, dibujante y constructor. Pero resulta que aquello que don Ricardo narró como tradición, lo han asumido algunos escritores como historia; y, a las obras mencionadas, añaden todavía la bellísima ermita de la Asunción, en la huerta del Monasterio del Carmen Alto¹¹. No hubiera sido necesario aplicar mucho esfuerzo al esclarecimiento de estos temas, si desde un comienzo se hubieran deslindado los campos de la Tradición y de la Historia, dejando únicamente en cada uno de ellos lo que con propiedad debe estar en él¹².

Todavía se emprendieron en Lima algunas obras durante el gobierno del virrey marqués de Avilés: «Se estableció en Lima el hospital del Refugio para mujeres, a expensas de Avilés y de su esposa la limeña doña Mercedes Risco, y se principió la fábrica del fuerte de Santa Catalina para cuartel de artillería, bajo la dirección del entonces coronel y más tarde virrey, don Joaquín de la Pezuela» («Nadie se muere hasta que Dios quiere» en Palma 1986: 822 a, y «Buena laya de fraile» en Palma 1986: 917 a).

No se agota, en esta breve e incompleta narración de historias virreinales, la evolución de Lima como ciudad; pero al menos nos ofrece un marco general donde habrán de insertarse otras muchas referencias a la ciudad de Lima, que si bien no destacan por su valor arquitectónico, al menos nos recuerdan el calor humano con que fueron ejecutadas, según las tradiciones de don Ricardo.

¹¹ Esta ermita quedó arruinada, pero las madres carmelitas la han reedificado fielmente, siguiendo los planos y fotografías del artículo que sobre el tema publicara Harth-Terré en la revista *El arquitecto peruano* (1940).

¹² Para mayor detalle puede revisarse el artículo titulado «¿Dibujó realmente el virrey Amat? », publicado en *Cultura peruana* (Harth-Terré 1941).

Calles y plazuelas de Lima

En algunas ciudades se ha hecho uso común atribuir a las calles los nombres de personajes, países, ciudades, animales, plantas, fechas, etc., que no guardan ninguna relación con el lugar. Esta costumbre admite cierta justificación cuando se trata de establecer la nomenclatura de algún barrio, arrabal o urbanización construidos de nueva planta y carentes, por consiguiente, de toda tradición, leyenda o cultura propias. Pero la aplicación de nombres extraños en ciudades antiguas que ya han forjado su propia cultura ciudadana produce la alienación comunitaria de todas las manifestaciones de la vida propia y del quehacer de los mismos habitantes. El sentido de lo que debe ser recordado en el nombre de las calles se toma entonces prestado de fuera; mientras que la ciudad relega al olvido las vivencias de sus propios habitantes. Por el contrario, cuando el nombre de las calles surgió espontáneamente de algo vinculado con ellas, la nomenclatura urbana recuerda permanentemente las tradiciones más auténticas de la ciudad, eso que podríamos llamar el espíritu ciudadano.

Fue don Ricardo Palma tradicionalista de cuerpo entero: de alma y de pluma, no solo como escritor. No solo escribió tradiciones, sino que, sobre todo, las vivió como algo profundamente enraizado en la ciudad, en sus calles y edificios, sin importarle poco o mucho la categoría social o arquitectónica del lugar. De Lima tomaba la sustancia cultural de su vida y de sus escritos.

Dedicó todo un largo apartado de la tradición «La faltriquera del diablo» a reivindicar el nombre auténtico de las calles limeñas, contra las alienantes nomenclaturas impuestas por algún prosaico municipio: «Mas antes de entrar en la tradición quiero consignar el origen que tienen los nombres con que fueron bautizadas muchas de las calles de esta republicana hoy, y antaño aristocrática, Ciudad de los Reyes del Perú. A pesar de que oficialmente se ha querido desbautizarla, ningún limeño hace caso de nombres nuevos, y a fe que razón les sobra» («La faltriquera del diablo» en Palma 1986: 397 b-398 a). Don Ricardo viene a decir, en resumen, que nadie impuso de antemano nombre a las calles de Lima, sino que el que les atribuye

el pueblo espontáneamente ha surgido de algún acontecimiento o suceso realizado en ellas; de tal modo que el nombre perpetúa alguna leyenda o drama humano propio de cada calle. La fidelidad al nombre espontáneo y popular de las calles limeñas mantiene viva la historia de la ciudad. El largo texto de Palma constituye la más emocionada lección de amor ciudadano a su *urbe mater* que pronunciarse pueda. Bien vale la pena reproducirlo:

Cuando Pizarro fundó Lima, dividióse el área de la ciudad en lotes o solares bastante espaciosos para que cada casa tuviera gran patio y huerta o jardín. Desde entonces casi la mitad de las calles fueron conocidas por el nombre del vecino más notable. Bastará en prueba que citemos las siguientes: Argadoña, Aparicio, Belaochaga, Beytia [...]. La calle de doña Elvira se llamó así por una famosa curandera, que en tiempo del virrey duque de la Palata tuvo en ella su domicilio. Juan de Caviedes, en su *Diente del Parnaso*, nos da lugar a curiosas noticias de esta mujer que inspiró agudísimos conceptos a la satírica vena del poeta limeño. Sobre la calle de las Mariquitas cuentan que el alférez don Basilio García Ciudad, guapo mancebo y donairoso poeta, que comía pan en Lima por los años 1758, fue quien hizo popular el nombre. Vivían en dicha calle tres doncellas, bautizadas por el cura con el nombre de María [...]. La calle que impropriamente llaman muchos del Gato, no se nombró sino de Gato, apellido de un acaudalado boticario. Los bizcochitos de la Zamudio dieron tal fama a una pastelera de este apellido, que quedó por nombre de la calle. A idéntica causa debe su nombre la calle del Serrano, que trasandino fue el propietario de una célebre panadería allí establecida. La del Mármol de Carbajal lució la lápida infamatoria para el maese de campo de Gonzalo Pizarro. De Polvos Azules llamóse la calle en donde se vendía el añil. Rastro de San Francisco y Rastro de San Jacinto nombráronse aquellas en donde estuvieron situados los primeros camales o mataderos públicos. La calle de Afligidos se llamó así porque en un solar o corralón de ella se refugiaron

muchos infelices, que quedaron sin pan ni hogar por consecuencia de un terremoto. La calle de Juan de la Coba debió su nombre al famoso banquero Juan de la Cueva. En tiempo del virrey conde de Superunda, a pocos meses después de la ruina del Callao, encontraron en un corral de gallinas un cascarón del que salió un basilisco o pollo fenomenal. Por novelería iba el pueblo a visitar el corral, y desde entonces tuvimos lo que se llama calle del Huevo. Cuando la Inquisición celebraba auto público de fe, colocábase en la esquina de la que, con ese motivo, se llamó calle de Judíos un cuadro con toscos figurones, que diz representaban la verdadera efigie de los reos rodeados de diablos, diablesas y llamas infernales. Por no alargar demasiado este capítulo, omitimos el origen de otros nombres de calle, y que fácilmente se explicará el lector. A este número pertenecen las que fueron habitadas por algún gremio de artesanos y las que llevan nombres de árboles o de santos. Pero ingenuamente confesamos que, a pesar de nuestras más prolijas investigaciones, nos ha sido imposible descubrir el de las diez calles siguientes: Malambo, Yaparió, Siete Jeringas, Contradicción, Penitencia, Suspiro, Expiración, Mandamientos, Comesebo y Pilitricas. Sobre cuatro de estos nombres hemos oído explicaciones más o menos antojadizas y que no satisfacen nuestro espíritu de investigación. («La faltriquera del diablo» en Palma 1986: 398-399 a).

Se puede pensar justamente que casi no había en Lima calle que no debiera su nombre a lo que en ella aconteció por obra de algún ser humano. La propia calle de la Faltriquera del diablo así lo confirma.

Entre las que hoy son estaciones de los ferrocarriles del Callao y Chorrillos había por los años de 1651 una calleja solitaria, pues en ella no existían más que una casa de humilde aspecto y dos o tres tiendas. El resto de la calle lo formaba un solar o corralón con pared poco elevada. Tan desdichada era la calle, que ni siquiera tenía nombre, y al extremo de ella veíase un nicho

con una imagen de la Virgen (alumbrada de noche por una lamparilla de aceite), de cuyo culto cuidaban las canonesas de La Encarnación. Habitaba la casa un español, notable por su fortuna y libertinaje. («La faltriguera del diablo» en Palma 1986: 399 a-b)

Un fraile inquieto y aventurero logró con astucia que el español muriese confesado y con la vela en la mano: por lo cual se jactaba después el dominico con esta frase: «He sacado esa alma de la faltriguera del diablo». De lo que concluye don Ricardo: «Y popularizándose el suceso y el dicho del reverendo, tuvo desde entonces nombre la calle que todos los limeños conocemos» («La faltriguera del diablo» en Palma 1986: 400b).

Una de las calles notables de Lima antigua era la llamada del Compás, que quedaba adyacente a uno de los monasterios más representativos de la religiosidad limeña. La dejaron intencionadamente oblicua para formar un espacio abierto como cementerio a la entrada del Monasterio de la Limpia Concepción. También acerca de ella ha buscado Palma su origen tradicional: «Cuando en enero de 1535 se trazó la planta o delineó el plano de la ciudad de Lima, constituyéronse los agrimensores en la que hasta hoy se llama calle del Compás o portería del monasterio de la Concepción. La tal calle, que hasta hace poco más de veinte años era irregular, pues formaba un ángulo que imitaba las ramas del compás, fue el punto de partida para dividir la población en manzanas tan iguales, que dan a Lima semejanza con un tablero de ajedrez» («Cortar el reversito» en Palma 1986: 463, a-b).

No recibió nombre de ningún suceso el callejón de San Francisco; pues ya se lo prestaba el vecino convento. La tenebrosa leyenda de Palma solo contribuye a acrecentar su lúgubre aspecto:

Por el mes de noviembre del año 1651 era preciso estar curado de espanto para atreverse a pasar, después del toque de queda, por el callejón de San Francisco. Entonces, como ahora, una de las aceras de esta calleja, larga y estrecha como la vida del pobre, la formaban casas de modesto aspecto,

con fondo al río, y la fronteriza era una pared de gran altura, sin más puerta que la excusada del convento de los padres seráficos. En esos tiempos, en que no había gas ni faroles públicos, aumentaba lo sombrío y pavoroso de la calle un nicho, que aún existe, con la imagen de la Dolorosa, alumbrado por una mortecina lamparilla de aceite. Lo que traía aterroizados a los vecinos era la aparición de un fantasma, vestido con el hábito de los religiosos y cubierta la faz con la capucha, lo que daba por completo semblanza de amortajado.

Un acaudalado comerciante asturiano, vecino de ese callejón, regresó sigilosamente de España para tomar venganza de su mujer infiel y de su hermano. Presentándose de improviso en la casa como fantasma, vestido de franciscano, mató a la pareja que mancillaba su honra. Descubierta la verdad del crimen pasional, «los vecinos del callejón de San Francisco, donde desde 1848 funciona el gran oriente de la masonería peruana, no volvieron a creer en duendes ni encapuchados» («El encapuchado» en Palma 1986: 394, a-b).

Ciertos nombres de calles proceden de algunos personajes populares que allí vivieron. «La plazuela de la Micheo, vecina a la de San Juan de Dios, debió su nombre a la circunstancia de estar situada en ella la casa de esta notable dama, que fue notable por su belleza y virtudes» («Montalbán» en Palma 1986: 677 a). En otra tradición, escribía don Ricardo: «En la calle de Judíos existe todavía un callejón que todos los limeños conocemos con el nombre de callejón de López. Su dueño, por los años de 1813, era un indio rechoncho, feo como una pesadilla, mujeriego, parrandista y muy palangana y metido a gente» («Don Tadeo López el condecorado» en Palma 1986: 883 a). Este pintoresco López de la tradición fundió en Lima tipos de imprenta según su saber y entender; y con ellos publicaba la hoja titulada *El Peruano liberal*, sobre la cual urde don Ricardo su narración novelada. A la calle Mogollón, que todavía conserva el nombre en nuestros días, le prestó su denominación cierto negro ladrón que allí habitaba solitario después del terremoto de 1746:

Como en 1747 no había en la calle otro solar habitado que el que ocupó el famoso bandido hasta la hora en que fue a la caponera, el pueblo, que para esto de bautizar no necesita permiso de preste, ni de rey, ni de roque, ni de alcornoque, bautizó la supradicha con el nombre de calle de Mogollón; y con él la conocimos hasta que vino un prosaico municipio a desbautizarla, convirtiendo con la nueva nomenclatura en batiborrillo el plano de la ciudad y haciendo guerra sin cuartel a los recuerdos poéticos de un pueblo que en cada piedra y cada nombre esconde una historia, un drama, una tradición. («Mogollón» en Palma 1986: 579 b)

Otros acontecimientos populares han perpetuado el nombre de algunas calles limeñas. La calle de la Manita recuerda las sombras misteriosas que proyectaba en la pared una hoja de papel colocada en un farol (Cf. «La Calle de la manita» en Palma 1986: 676 b). La de las Aldabas tomó su nombre de estos herrajes que fabricaba un herrero allí radicado, «cuya fragua estaba situada en un solar que forma el ángulo opuesto a las esquinas de Beytia y Melchor Malo. [...] El herrero adornó su puerta, por vía de muestra, de aviso o de reclamo, como hogaño decimos, con varias aldabas, y desde entonces quedó bautizada esa calle con el nombre con que la conocemos» («La calle de las aldabas» en Palma 1986: 575 b).

Aún en las calles desprovistas de tradición consubstancial identificatoria, ha puesto don Ricardo alguna nota de sabor poético, mediante la cual se ennoblece su humilde aspecto. Recuerda con precisión cómo «arremolinábase a la caída de una tarde de junio del año de gracia de 1605 gran copia de curiosos a la puerta de una tienda en la calle de Guitarreros, que hoy se conoce con el nombre de Jesús Nazareno, calle en la cual existió la casa de Pizarro. Sobre la fachada, a la que daba sombra el piso de un balcón, leíase en un cuadro de madera y en deformes caracteres: IBIRIJUITANGA Barbería y bodegón» («Justos y Pecadores» en Palma 1986: 332 a). En otro lugar dice: «En la calle de Belén había por esos años una casa de modesta apariencia, con dos balconillos moriscos o de celosías, en uno de los cuales habitaba un vejezuelo muy querido en el barrio por la llaneza y amenidad de su trato»

(«El hábito no hace al monje» en Palma 1986: 575 b). Muy frecuentada por don Ricardo parece que fue la Alameda de los Descalzos; pues además de mencionarla en varias tradiciones, escribió acerca de ella esta magistral descripción:

[...] que no ostentaba el magnífico jardín enverjado ni las marmóreas estatuas que hoy la embellecen. Calles de sauces plantados sin simetría, algunos toscos bancos de adobes y una pila de bronce al costado del conventillo de Santa Liberata constituían la Alameda, que, sin embargo, de su pobreza, era el sitio más poético de Lima. Contéplanse desde él las pintorescas lomas de Amancaes; el empinado San Cristóbal, cuya forma hace presumir que encerrase en su seno un volcán y el pequeño cerro de las Ramas, donde contaban las buenas gentes que solía aparecerse el diablo, en cuya busca subió más de un crédulo desesperado. Y en el fondo de la Alameda, como invitando al espíritu a la contemplación religiosa, severo en la sencilla arquitectura de su fachada y misterioso como el dedo de Dios, se destaca el templo de la recolección de los misioneros descalzos, fundado en 1592 por el hermano lego Fray Andrés Corzo. («Predestinación» en Palma 1986: 817 a)

Objetará algún lector erudito que los personajes y acontecimientos que Palma vincula con las calles de Lima son manifestaciones no significativas de la cultura popular localista, en una circunstancia histórica sumamente circunscrita; y que, en cuanto tales, carecen de todo relieve si se las proyecta sobre el panorama de la cultura universal. Bajo este punto de vista, lo único valioso sería la Tradición literaria escrita por don Ricardo; mas no la nomenclatura de las calles limeñas y los hechos y personajes que les prestan fundamentación.

Hay que tener en cuenta que el nombre de las calles pertenece al uso cotidiano de los habitantes; y en relación a esta vida ciudadana, las categorías de culto y popular que se aplican a otros hechos culturales han de ser substituidas por las de auténtico o ficticio, independientemente del rango que alcancen en el mundo

de la cultura objetiva. A don Ricardo le resultaba connatural la vida espontánea del pueblo: el habla, los personajes, los valores, las estimaciones sentimentales, las creencias, la vida religiosa, etc.; y aunque era hombre de libros, permanecía enraizado comunicativamente con las vivencias de todos los estratos sociales, especialmente los del pueblo llano. Por ello, toda su obra rebosa autenticidad. En lo que se refiere a las calles y plazuelas de Lima, todas las Tradiciones de Palma dan testimonio de que su denominación procedió espontáneamente del pueblo; y que no era menester grabarla en alguna placa para que el mismo pueblo la conservara como un recurso de comunicación social cotidiana.

Conventos e iglesias de Lima

En los conventos y monasterios quedó remansada parte muy significativa de la vida social de Lima en todos sus estratos sociales. Desde los mismos orígenes de la Ciudad de los Reyes del Perú, un alto porcentaje de la población limeña habitaba en los conventos, monasterios, recolecciones y beaterios. Todavía en tiempos del virrey Amat, muy venida a menos la vida religiosa, «Lima encerraba entre sus murallas la bicoca de mil trescientos frailes, y los monasterios de monjas la pigricia de setecientas mujeres», según escribe don Ricardo. Nuestro tradicionalista se tomó la libertad de desacralizar y desmitificar a los clérigos, frailes y monjas; no porque contra ellos albergara enconada pasión anticlerical, si exceptuamos a los jesuitas; sino sencillamente porque los tomó como parte integrante del pueblo común, y por consiguiente retrató en ellos las mismas pasiones humanas que en el común de la gente; además de relatar con manifiesta ironía aquellas otras tradiciones exclusivamente vinculadas al estrato social eclesiástico.

Son tantas las tradiciones vinculadas a frailes, monjas y clérigos que darían materia para un amplio estudio. Pero ahora solo nos ocuparemos de los edificios religiosos en relación al desarrollo ciudadano de Lima, tal como lo describe don Ricardo Palma. En la reseña de los hechos de cada virrey, quedan consignados los conventos, monasterios y beaterios fundados durante el respectivo periodo

de gobierno. Pero no hemos de buscar en las tradiciones de Palma ni la historia descarnada, ni tampoco el análisis arquitectónico de los edificios religiosos; sino el recuerdo poético de los hechos humanos vinculados a su noble fábrica en algunas tradiciones.

Conoció Palma, acerca del Convento de San Agustín, las crónicas religiosas de los padres Calancha, Torres y Juan Teodoro Vázquez, las que cita puntualmente cuando el caso lo requiere. Acerca de los orígenes del convento agustino anota:

El templo y el convento de los padres agustinos estuvieron primitivamente (1551) establecidos en el sitio que ahora es la iglesia parroquial de San Marcelo, hasta que en 1573 se efectuó la traslación a la vasta área que hoy ocupan, no sin gran litigio y controversia de dominicos y mercedarios, que se oponían al establecimiento de otras órdenes monásticas. En breve los agustinos, por la austeridad de sus costumbres y por su ilustración y ciencia, se conquistaron una especie de supremacía sobre las demás religiones. («Un virrey hereje y un campanero bellaco» en Palma 1986: 400a-401a)

La torre de San Agustín destacaba sobre todos los campanarios limeños hasta que se levantó, en 1659, la torre de Santo Domingo. Pero antes de que se iniciara la competencia de torre a torre, ya la de San Agustín estaba poetizada por la viveza de un campanero que vengó del virrey, con un repique nocturno inoportuno, los azotes que le mereció no haber señalado su paso durante el día con el toque de campanas establecido (Cf. «Un virrey hereje y un campanero bellaco» en Palma 1986: 400a-405b). Una cruz de madera, «incrustada en pared de la plazuela de San Agustín», recordaba todavía, en los tiempos de Palma, la volada del campanero que fue a estrellarse contra aquel lugar. La procesión de las ánimas no la encontró Palma en las crónicas de Calancha o de Torres; pero tampoco le hacía falta, porque se la contó una vieja muy entendida en historias de duendes y de ánimas en pena. En castigo por haber condenado a muerte injustamente a un lego agustino de sobrenombre «Cominito», presencié el alcalde del crimen, en el año de 1697, una procesión de

calaveras vestidas de frailes con cirios encendidos que eran canillas de difuntos: la procesión salió del templo abierto a media noche, adelantaba por la plazuela, salmodiando el fúnebre *miserere*. Y se detenía bajo el balcón del alcalde; después de haberle hecho una admonición, «continuó su camino la procesión alrededor de la plazuela, hasta perderse en las naves del templo» («La Procesión de ánimas de San Agustín» Palma 1986: 485-487 b). Por mi parte, ni quito ni pongo acerca de la autenticidad de tan siniestra procesión. Solo añadiré que la plazuela de San Agustín no existía en 1697; pues la abrieron los agustinos algunos años más tarde, para lo cual compraron los solares de las casas y derribaron las construcciones para formar la plazuela, con el objeto de que pudiera contemplarse con holgura la gran portada barroca recientemente inaugurada.

A principios del presente siglo, transformaron los agustinos el gran ventanal ovalado del tercer cuerpo de la portada de la iglesia en un rosetón redondo, al modo de las catedrales europeas, pero impropio de la arquitectura virreinal. Con ocasión de la reconstrucción actual de la iglesia, se está reponiendo ese clásico ventanal ovalado que, además de su autenticidad arquitectónica, guarda el recuerdo tradicional de haberse introducido por él Lucas el sacrílego para robar la valiosísima custodia de San Agustín (Cf. «Lucas el sacrílego» en Palma 1986: 581 a).

Observó Palma, con curiosidad, las grandes veneras que adornan el intradós de los dinteles en algunas puertas y ventanas interiores del Convento de San Agustín. Ciertamente, proliferan en San Agustín, en su sala capitular, antesacristía, sacristía, antiguo preparatorio e iglesia, las veneras en forma de grandes conchas marinas más que en cualquier otro edificio limeño. Según la tradición de don Ricardo, el marqués de Casa-Concha, cuyos antepasados habrían sufragado la gran sacristía, correspondió al afecto que le profesaban los agustinos haciendo «que el arquitecto labre sobre el pórtico una concavidad en forma de concha marina» («Cosas tiene el rey cristiano que parecen de pagano» en Palma 1986: 831 b). Ello dio lugar a que su émulo, el conde de la Vega del Ren, humillara sacrílegamente a los frailes el jueves santo de 1802, a las siete de la noche, al entrar a caballo y con espuelas en la iglesia donde se veneraba la Eucaristía en el Monumento. Esta es la tradición de

Palma. Desde el punto de vista histórico, hay que notar que la colocación de veneras o conchas en el dintel de las grandes puertas data, al menos, desde principios del siglo xvii: así, por ejemplo, el alarife Francisco Gómez de Guzmán se obligaba, por concierto notarial, a hacer en el Hospital de Santa Ana una portada con un arco escarzano y «venera por la parte de adentro», con fecha de 19 de octubre de 1627, es decir, aproximadamente dos siglos antes del suceso narrado por Palma en la tradición. Ahora bien, ello no mengua en nada el valor poético de la tradición, que es distinto del saber riguroso y documentado de la historia.

Acerca de San Agustín, no puede soslayarse la bella tradición referente a la escultura de la muerte, obra de Baltasar Gavilán (Cf. «De cómo una escultura dio muerte al escultor» en Palma 1986: 593-594)¹³.

Dedicó Palma al convento e iglesia de San Francisco un largo «parrafillo histórico» intercalado en la tradición del reo Alonso Godínez, aquel a quien libró de la horca el guardián de San Francisco para que asentara en las paredes del claustro los famosos azulejos sevillanos (Cf. «Los azulejos de San Francisco» en Palma 1986: 314-317). También ahora el cálido humanista que era Palma se sobrepone al frío investigador, pues lo que nos ofrece Palma son anotaciones humanas acerca de los edificios franciscanos:

[...] llegaron los franciscanos y Pizarro les concedió un terreno bastante reducido, en el cual principiaron a edificar. Pidieron luego un aumento de terreno, y el virrey, marqués de Cañete, les acordó todo el que pudieran cercar en una noche. Bajo la fe de esta promesa colocaron estacas, tendieron cuerdas, y al amanecer eran los franciscanos dueños de una extensión de cuatrocientas varas castellanas de frente, obstruyendo una calle pública. El Cabildo reclamó por el abuso; pero el virrey hizo tasar todo el terreno y pagó el importe de su propio peculio. Mientras se terminaba la fábrica

¹³ Véase también «La trenza de sus cabellos», pp. 552-555, tradición también consagrada al escultor Gavilán.

del templo, cuya consagración solemne se hizo en 1673, la comunidad franciscana levantó una capilla provisional en el sitio que hoy ocupa la de Nuestra Señora del Milagro. Esos frailes no usaban manteles, ni colchón y sus casullas para celebrar misa eran de paño o de tafetán. No cuadra al carácter ligero de las Tradiciones entrar en detalles sobre todas las bellezas artísticas de esta fundación. La fachada y torres, el arco toral, la bóveda subterránea, los relieves de la media naranja y naves laterales, las capillas, el estanque donde se bañaba San Francisco Solano, el jardín, las dieciséis fuentes, la enfermería, todo, en fin, llama la atención del viajero. («De cómo una escultura dio muerte al escultor» en Palma 1986: 315 b)

Tomando como asidero la inscripción que se conserva en la portería como recuerdo de la donación de algunos azulejos por el mercader Jiménez Menacho en 1643, Palma añade que el mismo donante obsequió a los frailes los artesonados del claustro en agradecimiento por un sabroso y reconfortante soconusco de chocolate (Cf. «De cómo una escultura dio muerte al escultor» en Palma 1986: 316 a-b).

La tradición de Godínez está fechada por don Ricardo en 1619; sin duda, para hacerla corresponder a la fecha de 1620 que se lee en los azulejos de claustro. Pues bien, ciertos historiadores, entre ellos el padre Gento en su obra *San Francisco de Lima*, se han enredado en problemas insolubles al tomar la tradición de Palma como verdadera historia. Sabemos, por nuevos documentos que he descubierto en el Archivo General de la Nación de Lima, que el primer claustro de San Francisco fue sustituido por otro de nueva planta en la década de 1630, así como también que los famosos azulejos sevillanos no llegaron a Lima antes de 1640; de tal modo que mal pudiera haberlos colocado Godínez en la fecha de la tradición de Palma. Por consiguiente, es preferible dejar la tradición como tal tradición, es decir, como versión poética, e investigar la historia en los documentos fehacientes.

Preguntábase don Ricardo: «Que las iglesias catedrales luzcan tres puertas en su frontis es cosa en que nadie para mientes. Pero ¿por qué San Pedro de Lima, que no es catedral, ni con mucho, se ha engalanado con ellas?» («Las tres puertas de San

Pedro» en Palma 1986: 326 a). Dejando «por esta vez en paz a los jesuitas, sin hacer de ellos jiras y capirotos», como otras veces; expone Palma la tradición que «le contó un viejo gran escudriñador de antiguallas, y que sabía cuántos pelos tenía el diablo en el testuz [...]». Puesto a buscar motivaciones de trasfondo humano al asunto, don Ricardo descubre la jugada de mano maestra que le hicieron los jesuitas al Papa para soslayar la oposición de los canónigos a que su iglesia tuviera tres puertas frontales. Dejemos también como está la interpretación poética y humanizada de Palma; ya que no se contraponen a la interpretación arquitectónica del asunto. Resulta que la tercera Iglesia de San Pablo, como entonces se decía, se construyó desde los cimientos, entre 1624 y 1636, con planta basilical abierta de tres naves; y como, además, los jesuitas no utilizan el coro conventual para rezar comunitariamente el oficio divino, quedaba espacio en el muro de los pies de la iglesia para abrir las tres famosas puertas; cosa que no ocurre, ni puede ocurrir en San Francisco, San Agustín, la Merced y Santo Domingo, por razón de la existencia del sotacoro abovedado a la entrada y de los cuerpos de las grandes torres, además de haber tenido inicialmente cerradas las naves laterales con capillas autónomas.

A pesar del interés que desplegó Palma por conocer la historia de los mercedarios en el Perú, no encontró, en lo que él llamaba «diminuto archivo del convento», ninguna crónica similar a las de franciscanos, agustinos y dominicos que él pudiera releer con sus quevedos. Poca materia encontró, pues, para amasar tradiciones acerca de los mercedarios. Apenas nos dejó algunas como la del lego campanero Emerenciano que, por mirar, como David, el baño de una mujer desnuda, «cayó desde treinta pies de altura sobre las piedras de la plazuela y se descalabró» («¿Quién es ella?» en Palma 1986: 522-523), como era natural que ocurriera. También la del cuadro en el claustro, que representaba «a un hombre a caballo (que no es San Pedro Nolasco, sino un criollo del Perú) dentro de la iglesia y rodeado de la comunidad» («La conversión de un libertino» en Palma 1986: 572-574); que, según Palma, corresponde a la conversión de don Juan de Andueza (acaecida el 28 de octubre de 1746, fecha del terremoto que asolara Lima), quien desde el Callao

vino sin descanso, montado a caballo, para entrar arrepentido, cabalgando, en la iglesia.

Muy socarrón se mostraba Palma cuando le contaban historias de apariciones de ánimas del purgatorio; pero no dejó de referir la tradición del alma de fray Venancio, que consiguió hacer devolver a un comerciante olvidadizo los dineros que le había entregado en depósito, con los cuales se pintaron los cuadros del claustro de la Merced (Cf. «El alma de fray Venancio» en Palma 1986: 786-788). También, a falta de crónica conventual, se atuvo don Ricardo a la tradición, fechada por él en 1550, que explica el origen de las columnas «que hoy puede contemplar el lector en la primorosa fachada del templo de La Merced». Las habría hecho traer, desde España, el conquistador Francisco de Herrera para adorno de su casa; pero al desembarcarlas, cayeron al mar en el Callao, de cuyo fondo las rescató un milagro de San Pedro Nolasco (Cf. «Historia de unas columnas» en Palma 1986: 120-121). No tuvieron los mercedarios en mucha estima esta bella tradición de Palma, que por otra parte honra respetuosamente a San Pedro Nolasco, acaso resentidos por las irreverencias con que Palma acostumbra a tratarlos en otros lugares, pues cubrieron toscamente la gran portada barroca hasta que la restauró, no ha muchos años, el arquitecto Harth-Terré, según antiguas fotografías. Sin afán de despoetizar la tradición de las columnas, notemos que la portada barroca de la Merced, con sus hermosas columnas, se labró enteramente por los años de 1700 a 1704; y que el estilo de columnas salomónicas, como las de la portada mercedaria, solo se introdujo en el Perú a partir de 1675; de tal modo que mal pudieron venir de España tales columnas en 1550. Las piedras para labrar las portadas limeñas se traían comúnmente de Panamá o de Arica; pero las piedras para la portada de la Merced se cortaron en unas canteras no muy lejanas de Lima, según el concierto notarial de 11 de julio de 1697, publicado por el padre Barriga, historiador mercedario.

Los grandes conventos de religiosos establecieron en Lima otros conventos menores llamados recoletas, en los cuales se guardaba la más rigurosa observancia regular. En la Recoleta dominicana de la Venturosa Magdalena, habitó, según Palma, fray Diego de Ojeda, el autor de *La Cristiada*; y allí se recibió el primer ejemplar

del *Quijote* llegado a Lima (Cf. «Sobre el Quijote en América» en Palma 1986: 252 b-253 b). La Recoleta agustina de Nuestra Señora de Guía había sido fundada por el padre Baltasar de Contreras, convertido en religioso agustino al fracasar su matrimonio con la hija natural de Gonzalo Pizarro (Cf. «La hija del ajusticiado» en Palma 1986: 174 b-175 b).

Sorprende al lector el hecho de que la Catedral de Lima, el templo de mayor jerarquía en el Virreinato del Perú, aparezca mencionado incidentalmente en algunas tradiciones, pero que no haya prestado tema central para ninguna de ellas. Acerca de la historia de la tercera Catedral, indica Palma lo siguiente:

Don Gonzalo de Ocampo, natural de Madrid, fue el cuarto arzobispo de Lima. El 19 de octubre de 1625 tuvo la honra de consagrar la Catedral, en cuya construcción se habían empleado ochenta y nueve años y gastádose seiscientos mil pesos. La ceremonia religiosa principió a las siete de la mañana y terminó a las nueve de la noche, y aún existen medallas de plata que se acuñaron para conmemorar el acto. Casi destruida por el terremoto de 1746, se procedió inmediatamente a reedificarla, verificándose su estreno el jueves de Corpus, 29 de mayo de 1753, siendo virrey el conde de Superunda. Desde 1604, en que se edificó, hasta 1625, fue la iglesia de la Soledad, situada en la plazuela de San Francisco, la que sirvió de Catedral limeña. («De potencia a potencia» en Palma 1986: 330 b)

Una de las pocas referencias de Palma acerca de la Catedral añade este dato: «Allí y en el altar de Nuestra Señora de la Antigua, no sé si mejorado o construido por el famoso clérigo arquitecto don Matías Maestro, con dinero que proporcionó la Pontificia Universidad de San Marcos, estaba el monumento en la preciosa urna de plata obsequiada por Carlos V a la ciudad de Lima [...]» («Una ceremonia de Jueves Santo» en Palma 1986: 877 a). A pesar del respeto que me merece don Ricardo Palma, no puedo menos de discrepar profundamente de la estima que él manifiesta por el presbítero Matías Maestro, cuya intervención en casi todas las iglesias limeñas fue

sobremanera desastrosa y funesta: destrozó más retablos barrocos él solo que todos los terremotos juntos; hasta el punto de que no se salvaron más que los de las iglesias pobres, como la de Jesús María, que no pudieron costear sus mediocres creaciones neoclásicas. En la Catedral, destruyó los retablos magníficos de las capillas laterales, descritos con tanta admiración por Echave y Assú; y de este modo quedó desmantelada de todo adorno la gran riqueza barroca del primer templo.

Con gran versación histórica, señaló Palma la serie cronológica de las fundaciones de los conventos femeninos limeños:

Fue este [el de la Encarnación] el primer monasterio que hubo en Lima; pues el de la Concepción, fundado por una cuñada del gobernador Pizarro, y los de la Trinidad, Descalzas y Santa Clara se erigieron durante los últimos veinticinco años del siglo de la conquista. Los de Santa Catalina, el Prado, Trinitarias y el Carmen fueron establecidos en el siglo XVII, y datan desde el pasado siglo los de Nazarenas, Mercedarias, Santa Rosa y Capuchinas de Jesús María («La monja de la llave» en Palma 1986: 209 a).

Del Monasterio de las Descalzas de San José, recolección de monjas concepcionistas derivado del gran Monasterio de la Limpia Concepción, recuerda Palma, con mucha gracia, la capa de San José, que el mismísimo patriarca dejó abandonada en manos de una religiosa que se tropezó con él una noche de ronda por el convento (Cf. «La Capa de san José» en Palma 1986: 484). El pozo del conventillo de la Pregonería, junto a San Marcelo, donde se fundó inicialmente el Monasterio de la Santísima Trinidad de monjas bernardas o cistercienses, proporcionó terna para otra tradición milagrosa (Cf. «Los refranes mentirosos» en Palma 1986: 144 a-145 a). El aristocrático Monasterio de la Encarnación sucumbió hace años bajo la piqueta del mal llamado progreso urbano de Lima. Pero, como existía en tiempos de Palma, se pudo localizar en él la tradición de la monja de la llave (Cf. «La monja de la llave» en Palma 1986: 206-209), además de otras curiosas anécdotas.

Otra tradición lleva por título «La fundación de Santa Liberata»: «junto a la que los padres crucíferos de San Camilo establecieron en 1754 un conventillo. Fronterizo a este se encuentra el beaterio del Patrocinio, fundado en 1688 para beatas dominicas, y en el mismo sitio en que el santo Fray Juan Masías pastaba marranos y ovejas antes de vestir hábito» («La fundación de Santa Liberata» en Palma 1986: 519-522).

Pretendió el clérigo filipense Cabañas complacer a los vecinos de Abajo el Puente con la fundación de un beaterio de mujeres llamadas «las cayetanas»; pero anota Palma que francamente «el Padre Gregorio anduvo desacertado en la elección de uniforme para sus hijas de espíritu», ya que tales prójimas eran en la calle un mamarracho, un reverendo adefesio. En definitiva, «todos los esfuerzos del padre Cabañas por llevar adelante la fundación se estrellaron ante el ridículo popular; y seis años después, en 1711, tuvo que ceder el local y rentas a los padres mínimos de San Francisco de Paula» («Las Cayetanas» en Palma 1986: 512-513).

Acerca de la tradicional Iglesia de Nuestra Señora de Cocharcas, no se refiere don Ricardo al edificio del templo (no obstante sus relevantes méritos arquitectónicos, mejor conservados entonces que actualmente); pero recuerda con emoción la fiesta del día 8 de septiembre que perdura hasta nuestros días, realzada tradicionalmente con la asistencia corporativa del cabildo metropolitano:

Gran concurso había el 8 de septiembre de 1819 en la plazuela de Cocharcas, como que se trataba nada menos que de festejar a la Virgen patrona de ese arrabal, con fiestas que hoy mismo no carecen de animación. Después de la misa solemne, a que concurría el Cabildo eclesiástico, y del panegírico, pronunciado por canónigo de campanillas, venía la suntuosa mesa de once en el conventillo, sentándose en ella todo lo que Lima poseía de empingorotado por pergaminos, riqueza o posición social. Aún virreyes hubo que no desdijeron honrar la fiesta con su presencia. («El conde de la topada» en Palma 1986: 938 a)

Como norma invariable, no describe don Ricardo la arquitectura de las iglesias y conventos; pero en cambio nos obsequia con bellos dramas que confieren calor humano y poético a los monumentos limeños.

Casas limeñas

La fragilidad de las construcciones civiles limeñas no impidió que se creara un tipo distintivo de viviendas, el cual, sometido a renovaciones periódicas, ha conservado su estilo dentro de los límites de la inevitable evolución gradual, no muy acentuada por cierto. Tan circunspecta y comedida era, en los tiempos de don Ricardo, la edificación arquitectónica de las viviendas o casas de morada (como entonces se decía), que pasó desapercibida para él, no obstante el arraigado cariño que muestra por las cosas de su ciudad. No sospechó tampoco don Ricardo que su testimonio sobre la construcción de las casas de Lima podría llegar a ser con el tiempo un testimonio documental de primera categoría para el conocimiento de la arquitectura limeña; tal como lo es el testimonio de los viajeros y el de los dibujantes que visitaron la ciudad durante el siglo pasado. Pero, puesto que el estilo de la arquitectura de las viviendas le resultaba tan connatural como el aire que respiraba, prefirió narrar a sus lectores los dramas humanos acontecidos, al menos literariamente, en algunas casas de Lima.

La prestancia de algunas casas aparece vinculada en las tradiciones al personaje que las hizo construir y que habitó en ellas. De este modo, resalta la humanización del edificio por la presencia del hombre en cuanto actor de la tradición o leyenda. Todavía alcanzó a conocer don Ricardo la casa de Pizarro, «que hemos debido conservar en pie, como un monumento o curiosidad histórica». Hace así historia de ella:

El primer año de la fundación de Lima (1535) sólo se edificaron treinta y seis casas, siendo las principales la del tesorero Alonso Riquelme, en la calle de La Merced o Espaderos; la de Nicolás de Rivera el Viejo, en la

esquina de Palacio; las de Juan Tello y Alonso Martín de Don Benito, en la calle de las Mantas; la de García de Salcedo, en Bodegones; la de Jerónimo de Aliaga, frente al Palacio y la del marqués Pizarro. Hallábase esta en la calle que foma ángulo con la de Espaderos (y que se conoce aún por la de Jesús Nazareno) y precisamente frente a la puerta lateral de la iglesia de La Merced y a un nicho en que, hasta hace pocos años, se daba culto a una imagen del Redentor con la cruz a cuestas. Parte del área de la casa la forman hoy los almacenes inmediatos a la escalera del hotel de Europa, y el resto pertenece a la finca del señor Barreda. Hasta 1846 existió la casa, salvo ligeras reparaciones, tal como Pizarro la edificará, y era conocida por la casa de cadena, pues ostentábase en su pequeño patio esta señorial distinción, que desdecía con la modestia de la arquitectura y humildes apariencias del edificio. («La casa de Francisco Pizarro» en Palma 1986: 35 a-b)

También resultó famosa la casa de Francisco de Carbajal:

Su solar o casa de Lima, lo formaba el ángulo de las calles conocidas hoy con los nombres de Pelota y de los Gallos. El terreno fue sembrado de sal, demolidas las paredes interiores y en la esquina de la última se colocó una lápida de bronce con una inscripción de infamia para la memoria del propietario. A la calle se la dio el nombre de calle del mármol de Carbajal. («El demonio de los Andes» en Palma 1986: 81 a)

No se conservaba la casa de Nicolás Rivera el Mozo, cuya hija protagonizó una tradición; pues, a la muerte de aquel, «fue demolida la casa, edificándose en el terreno la famosa cárcel de la Inquisición, tribunal que hasta entonces había funcionado en la casa fronteriza a la iglesia de la Merced» («La monja de la llave» en Palma 1986: 207 a). La quiebra del famoso banquero Juan de la Cueva, en 1635, conmocionó la tranquila vida limeña. Antes de iniciar la leyenda, localiza Palma la casa del banquero: «Una de las avenidas que conducen a la plaza de Bolívar es

conocida hoy mismo por el pueblo con el nombre de calle de Juan de la Coba, y en ella existe la casa que habitó el banquero» («Johan de la Coba en Palma 1986: 358 a). La estima que, como colega de la Real Academia Española, profesaba Palma al hijo del virrey Pezuela, cuya hospitalidad recibió en Madrid (Cf. «El Conde de Cheste en Palma 1986: 1335-1358), le llevó a recordar con afecto la casa donde nació: «La casa que habitó Pezuela, antes de ser virrey, fue la llamada hoy de los Ramos, en la calle de San Antonio, vecina al monasterio de la Trinidad. En ella nació su hijo el ilustre literato don Juan de la Pezuela, Conde de Cheste y director de la Real Academia Española» («¡Buena laya de fraile!!» en Palma 1986: 917 a).

Otras casas limeñas desempeñan papel más significativo en la tradición del caso, ya que están vinculadas de algún modo al pequeño drama en ellas escenificado. Los hombres y las costumbres sociales de la respectiva tradición desaparecieron hace tiempo; pero la permanencia de la casa ayuda a conservar vigente el hecho poético narrado por don Ricardo.

Sitúa don Ricardo Palma en la casa de Pilatos la tradición del sacrilegio cometido con el Crucifijo por unos judíos portugueses; además de lo cual señala los méritos arquitectónicos del edificio, aptos para despertar la imaginación de escritores románticos:

Frente a la capilla de la Virgen del Milagro hay una casa de especial arquitectura, casa sui generis y que no ofrece punto de semejanza con ninguna otra de las de Lima. Sin embargo de ser anchuroso su patio, la casa es húmeda y exhala húmedo vapor. Tiene un no sé qué de claustro, de castillo feudal y de casa de ayuntamiento. Que la casa fue de un conquistador compañero de Pizarro, lo prueba el hecho de estar la escalera colocada frente a la puerta de la calle pues tal en una de las prerrogativas acordadas a los conquistadores. Hoy no llegan a seis las casas que conservan la escalera fronteriza. («La Casa de Pilatos» en Palma 1986: 360 a-361 b)

Algunas casas aristocráticas compartían con las iglesias, durante la época virreinal, el derecho de asilo en beneficio de quienes se acogían a ellas. «Había en Lima casas que se llamaban de cadena y en las cuales, según real cédula, no podía penetrar la justicia sin previo permiso del dueño, aun esto en casos determinados y después de llenarse ciertas tramitaciones» («Capricho de limeña» en Palma 1986: 458 b). Una de tales casas dio lugar a la tradición «Capricho de limeña», aunque Palma no identifica su emplazamiento. Resalta por muchas páginas la opinión tan picaresca que se había formado Palma de los escribanos, al menos de los de su tiempo y los virreinales. El llamado Portal de Escribanos debió parecerle algo similar a la universidad donde, a fuerza de triquiñuelas, embustes y trocatintas, los del oficio de dar fe gastaban la poca que trajeron al mundo. De uno de ellos hace esta pintoresca descripción:

Érase que se era, y el mal que se vaya y el bien se nos venga, que allá por los primeros años del pasado siglo existía en pleno portal de Escribanos de la tres veces coronada ciudad de los Reyes del Perú, un cartulario de antiparras cabalgadas sobre nariz ciceroniana, pluma de ganso u otra ave de rapiña, tintero de cuerno, gregüescos de paño azul a media pierna, jubón de tiritaña y capa española de color parecido a Dios en lo incomprensible, y que le había llegado por legítima herencia, pasando de padres a hijos durante tres generaciones. («Don Dimas de la tijereta» en Palma 1986: 513 a)

No de aspecto menos cavernoso sería la escribanía de Cristóbal de Vargas (cuyos protocolos he podido hojear personalmente en el Archivo General de la Nación de Lima, tomando de ellos datos muy importantes), a cuya tertulia concurrían, por los años de 1607, el bachiller Juan del Castillo y el dominico Rodrigo de Azula, quienes mantuvieron aquella ruidosa controversia sobre si nuestro padre Adán tuvo ombligo (Cf. «El ombligo de nuestro padre Adán» en Palma 1986: 256-258); tan interesante resultó la disputa que ella acabó en manos de la Inquisición.

Cualquier casa antigua de Lima, por pobre y destartada que estuviera, reunía méritos para acoger en su interior una tradición. Por ejemplo, esta: «Al principiar la Alameda de Acho y en la acera que forma espalda a la capilla de San Lorenzo, fabricada en 1834, existe una casa de ruinoso aspecto, la cual fue, por los años de 1788, teatro no de uno de esos cuentos de entre dijes y babador, sino de un drama que la tradición se ha encargado de hacer llegar hasta nosotros con todos sus terribles detalles» (La gatita de Mari-Ramos [...]» en Palma 1986: 725 a). O la tienda donde asentaron aquellos pícaros mercaderes, uno de los cuales, don Juan Domingo de la Reguera, llegó a ser Arzobispo de Lima, y el otro, don Ambrosio O'Higgins, vino a gobernar como virrey inglés: «Alquilaron en la esquina de Judíos una covachuela casi fronteriza al portal de Botoneros, la habilitaron con el pequeño capitalillo adquirido y con mil pesos más que en zarazas, bayeta de Castilla y otros lienzos les fiaron unos comerciantes, y... ¡a la mar, madera!» («De menos hizo Dios a Cañete» en Palma 1986: 757 a).

Paseó don Ricardo por Lima durante toda su vida, derramando amor poético por sus calles, plazuelas y edificios. Apenas se encontrará algún rincón o casa de la ciudad, conservado hasta el siglo pasado, sobre el que no haya esbozado la oportuna tradición. La faz urbana de Lima ha quedado humanizada poéticamente, dramáticamente por las aventuras traviesas, picarescas, devotas, crédulas, socarronas, amorosas y libertinas de los variopintos personajes que circulan por las tradiciones de Palma.

¿Inventó Palma la ciudad de Lima?

Se ha escrito mucho sobre la presunta originalidad de don Ricardo, a quien algunos, no precisamente por alabanza sino más bien por animadversión, reprochan haber fundado Lima por segunda vez después de Pizarro, mediante el conjunto de sus tradiciones. Suponen estos críticos que don Ricardo fabricó artificiosamente una ciudad de Lima ficticia por lo idílica, bella y acogedora; mientras que la ciudad real

resultaba horrible y angustiosamente crispada de conflictividad y sobrecargada de injusticia.

En realidad, don Ricardo Palma se comportó, con mayor o menor acentuación debido al género literario empleado, no de otro modo que los restantes intérpretes de la vida ciudadana. Cada versión de Lima es siempre una interpretación en la que, sobre unos determinados hechos objetivos, se proyecta creadoramente la conciencia constituyente del intérprete, con las categorías conceptuales que cada cual profesa. Todos los críticos de Palma han incurrido a su vez inevitablemente en la misma subjetivización de Lima, aunque las categorías ideológicas por ellos asumidas difieran diametralmente de las acariciadas por el patriarca tradicionalista.

No resulta muy difícil discernir el conjunto categorial condicionante de las tradiciones de Palma. Por tales categorías entendemos no solo las propias del género literario Tradición, sino también los sentimientos, valoraciones, religiosidad, actitudes vitales, creencias, etc., transferidos a los personajes. Desde luego, reconoce explícitamente Palma que sus tradiciones no ofrecen una descripción rigurosamente objetiva de la ciudad de Lima; puesto que la objetividad aparece reelaborada por tales categorías en el acto de la creación literaria. No olvidemos que la Tradición no es Historia.

Además del conjunto categorial aludido, la visión de Lima por Palma recae sobre algunos datos objetivos asumidos para su reelaboración literaria. Una cosa son las veneras en los dinteles de la sacristía de San Agustín, las columnas de la portada principal de la Merced o las tres puertas de San Pedro; y otra, las tradiciones escritas, en cuanto interpretación categorial de tales hechos, expresada en el género literario de la Tradición. Don Ricardo inventó sus tradiciones escritas; pero obviamente no pudo inventar aquellos datos objetivos tomados de la ciudad.

Las numerosas y fragmentarias referencias de Palma al aspecto urbano de la Ciudad de los Reyes del Perú muestran una íntima unidad, en cuanto que todas ellas acotan en conjunto un sector homogéneo dentro de la visión general de la ciudad. Son múltiples las formas cómo puede expresarse una misma ciudad; pues no es idéntica la objetividad urbana que detecta el arquitecto, que la que interesa

al promotor social o al técnico en comunicaciones. Tampoco parecen coincidir las facetas urbanas limeñas que se hicieron patentes a don Ricardo, y las que preocuparon a sus críticos; sin que por ello, unas y otras carezcan de objetividad.

Se nos ocurre que don Ricardo no inventó ninguna expresión de Lima, inédita y privativa suya; sino que acogió la forma de darse al pueblo llano la Ciudad de los Reyes durante casi todo el siglo XIX, a caballo entre dos épocas: la virreinal y la republicana. El gran acierto de Palma consistió, pues, en haber escrito tradiciones literarias sobre todas aquellas objetividades urbanas limeñas que tenían valor de uso para el pueblo. Y tal y como en este *estar dadas* podían captarse. Las casas que él describe son las que habitaba el pueblo, cualquiera que fuera su valor arquitectónico; el pueblo confería rango a las calles en su discurrir por ellas, inventaba la nomenclatura y la transmitía de unas generaciones a otras; formaban parte del pueblo los frailes, monjas y clérigos, de tal modo que los conventos y monasterios esmaltaban la imagen de Lima al uso del pueblo; e incluso los virreyes diluyeron entre el pueblo su jerarquía, pues don Ricardo los trataba familiarmente con el apodo generalizado por la gente común. Cualquier tipo de visión de la ciudad emerge de un acto creativo, al menos con esa sutil manera de crear las conceptualizaciones que consiste en deslindarlas de otras posibles y destacar sus perfiles distintivos. Pero, en este caso, la visión de Lima que va dibujando don Ricardo en las múltiples tradiciones limeñas fue creada espontáneamente por el pueblo y vivida por todos anónimamente en la comunicación ciudadana.

La peculiar visión de Lima, desgranada en múltiples datos por todas las tradiciones limeñas, no fue creada por don Ricardo, sino asumida por él pacientemente de labios del pueblo con el que convivía. El gran tradicionalista puede ser considerado como el más erudito intérprete y expositor de la visión de Lima que el pueblo había creado, pero que no podía expresar por carecer de los recursos literarios. En todo caso, Palma recompuso, a lo largo de su vida de escritor, los numerosos datos disgregados en cada tradición; hasta lograr una visión integrada de la ciudad de los Reyes del Perú.

Una vez más, conviene distinguir entre la Tradición propiamente dicha, en cuanto narración poética y dramática, y los datos pertenecientes a la visión global de Lima en los escritos de Palma. La Tradición se adhiere al dato de la calle, casa o convento; pero sin identificarse con él. El dato limeño es objetivo, en el sentido antes determinado; mientras que la Tradición es creación literaria. En esta dualidad radica la diferencia tan notoria entre las tradiciones de fondo limeño y las dedicadas a otros lugares del amplio Virreinato del Perú: en las de Lima, la tradición se superpone a algún lugar o edificio de la ciudad, descrito con concisión y detalle; pero las tradiciones localizadas en pueblos o ciudades distintos de Lima flotan libremente en su marco geográfico urbano, sin anclar en ningún rincón definido y circunscrito, pues son tradiciones puras y autónomas, desprovistas de esa visión de la ciudad en la cual sustentarse.

Si conserva vigencia la visión de Lima, recogida del pueblo y reintegrada en unidad por don Ricardo Palma, no se debe a otra cosa que a la pervivencia del pueblo mismo: su autor y propagador de unas generaciones a otras. Por su parte, don Ricardo, además de literato excelso, ha sido el más fiel intérprete de la imaginación creadora del pueblo de Lima.

El rostro humano de Lima

Le tocó a don Ricardo Palma vivir en Lima cuando la ciudad conservaba las dimensiones más apropiadas para la convivencia humana. Era entonces Lima una ciudad «entremetida y casquilucia», mitad virreinal y mitad republicana, como de la opinión pública escribía en «El último toro». Podía recorrerla enamoradamente para redescubrir su rostro en cada calle, en cada casa o patio, en los conventos e iglesias o en sus diminutas plazuelas. Con la misma familiaridad con que recogía las tradiciones de labios de los ancianos, con la prolijidad desplegada en la búsqueda de empolvadas antiguallas bibliográficas, releía don Ricardo, a través de sus quevedos, la historia viviente de su ciudad.

En las tradiciones localizadas en otras ciudades del vasto virreinato del Perú, no aparecen más protagonistas que los hombres. Pero, en las tradiciones vividas en Lima, fueron protagonistas simultáneos los hombres y los lugares de la ciudad. Aunque Palma lamentaba en «El divorcio de la condesita» que «Lima, con las construcciones modernas, ha perdido por completo su original fisonomía entre cristiana y morisca»; él supo descubrir todavía, con la poética sabiduría del pueblo, «que en cada piedra y cada nombre esconde una historia, un drama, una tradición».

El rostro arquitectónico de Lima, con ser de suyo importante, quedó un poco oculto en las *Tradiciones peruanas*; mientras que reaparece en cada página ese otro rostro humano rebosante de picardía, de riqueza o pobreza, de credulidades milagreras y hasta de arranques libertinos que Lima no puede ocultar, pues asoma hasta por las covachas de los escribanos como la de aquel «Don Dimas de la tijereta». Harta pena le produjo al humanista don Ricardo los decretos de algún alcalde que, al desbautizar las calles limeñas, pretendía «hacer olvidar lo que entró en nuestra memoria junto con la cartilla». Confiesa también él mismo su culpa: «porque despoetizando a la calle (de *la Manita*¹⁴) suprimo argumento para un drama romántico–patibulario»; lo que en el fondo desfiguraba un poco el rostro humano de Lima.

No creo que se haya escrito sobre Lima lección magistral más ambientada de humanismo que la que Palma antepuso como primera parte de «La faltriquera del diablo»: «quiero consignar —nos dice— el origen que tienen los nombres con que fueron bautizadas muchas de las calles de esta republicana hoy, y antaño aristocrática, ciudad de los reyes del Perú». Colofón insuperable de ella lo constituye la calleja de esta tradición «pues en ella no existía más que una casa de humilde aspecto y dos o tres tiendas. El resto de la calle lo formaba un solar o callejón con pared poco elevada. Tan desdichada era la calle que ni siquiera tenía nombre, y al extremo de ella veíase un nicho con una imagen de la Virgen [...]». Faltaba allí todo ornato monumental, pero a renglón seguido descubre Palma su rostro humano: «habitaba

¹⁴ El autor se refiere a la tradición palmista titulada «La calle de la Manita» (N. E.).

la casa un español notable por su fortuna y por su libertinaje». Dio ello lugar a que floreciera la tradición, y «tuvo desde entonces nombre la calle que todos los limeños conocemos».

Respetaba Palma, no sé por qué, a los agustinos más que a otros religiosos. Su iglesia, torre y convento le ofrecieron tema para tantas tradiciones que bastarían ellas para enaltecer, si cabe, su noble arquitectura. No se fijó Palma en la portada barroca más que para localizar el ventanal ovalado por donde se descolgó «Lucas el sacrílego» para robar la custodia. La plazuela le resultaba tan acogedora que parece como si hubiera contemplado alguna vez el recorrido de «La procesión de ánimas de San Agustín». No es preciso recordar los varios sucesos acaecidos en la torre. Mencionemos este otro detalle: la humillación que el conde de la Vega infringió a los agustinos, un Jueves Santo, en la iglesia, tuvo como contrapartida la gratitud del marqués de Casa-Concha, que hizo labrar sobre el pórtico de la sacristía una concavidad en forma de concha marina como recuerdo de su afecto por los frailes. Palma nos invita a enderezar los pasos hacia la sacristía de los agustinos para admirar esa curiosidad artística.

Había notado Palma en sus paseos por la ciudad que solo la Iglesia de San Pedro cuenta con tres puertas en el muro de los pies. Después de revolver muchos infolios descubrió que el privilegio no fue capricho de los arquitectos, sino maña de los jesuitas que «le habían hecho [al Papa] una jugada limpia de mano maestra», para soslayar la oposición del Cabildo a que su iglesia mostrara privilegios de catedral «un cerrojo cubierto de moho, prueba que en San Pedro hay una puerta por adorno, por lujo, por fantasía, por chamberinada, como decimos los criollos».

No sintió escrúpulos Palma en reproducir parte de un librejo de la época que destrozaba al virrey Amat «en su vida ya pública, ya privada». Sin embargo, supo admirar en él, «Rudamente, pulidamente, mañosamente», como reza la tradición, al embellecedor de Lima; y no sólo por aquel balcón desde el que espiaba a los frailes; sino sobre todo porque «cuidó mucho de la buena policía, limpieza y ornato de Lima». Recuerda, sin embargo, que «no poca odiosidad concitose también nuestro virrey por haber intentado reducir el área de los monasterios de monjas, vender los

terrenos sobrantes, y aun abrir nuevas calles cortando conventos que ocupan más de una manzana, pero fue tanta la gritería que se armó, que tuvo Amat que desistir del saludable propósito». Otros gobernantes de Lima han realizado lo que no pudo consumir el poderoso Amat. Parece como si hubieran hecho suyo el grito de aquel tacaño empresario de Acho: «¡Fuera antiguallas, y a romper con el pasado!». Tengo por seguro que el «alma [de don Ricardo Palma] debió trinar de cólera, en el otro mundo, ante mezquindad tamaña»; con no menor razón que la del primer propietario de la plaza de Acho, a quien Palma deseaba «¡Dios lo tenga entre santos!».

CAPÍTULO X
TÉRMINOLOGÍA ARQUITECTÓNICA

TERMINOLOGÍA ARQUITECTÓNICA

alarife. Arquitecto o maestro de obras de albañilería.

alfarda. Cada uno de los dos maderos inclinados que sirven para formar una techumbre de armadura a dos aguas.

alfarje. Techo con maderas entrelazadas. En Lima se labraron generalmente de cinco paños longitudinales, presentando una sección poligonal.

almohadillado. Adorno sobrepuesto a los muros o pilares a modo de almohadillas, sea en forma de planchas cuadradas o de bandas, o de unas y otras alternativamente.

ángulo del claustro. Denominaron así los alarifes virreinales a cada uno de los cuatro lienzos de arquerías que componen el perímetro interior del claustro.

anillo. Cornisa circular u ovalada que, asentada sobre las cuatro pechinas y los cuatro arcos torales, sirve de base a la media naranja.

arbotante. Se denominó así en la arquitectura virreinal a cada uno de los arcos tendidos sobre los pasadizos de los claustros, que unen las esquinas de la arquería interior con los muros externos.

arco carpanel. El de forma rebajada y que consta de tres o más sectores de circunferencia dispuestos continuamente y trazados con radios menores en los sectores laterales que en el del centro.

arco ciego. El que tiene tapiado el vano de muro que cierra.

arco fajón. El que está tendido en sentido transversal, en la parte interior del cañón de la bóveda de la nave.

arco formero. Cada uno de los situados longitudinalmente en los muros laterales de la nave; y también cada uno de los que sustentaban una bóveda vaída.

arco de medio punto. El que tiene la curvatura de media circunferencia.

arco peraltado. Aquel en que la altura de su curvatura es mayor que el semicírculo.

arco toral. El que separaba la capilla mayor del cuerpo de la iglesia; y también cada uno de los cuatro que soportan la media naranja.

arco trilobulado. El que está compuesto por tres lóbulos a manera de ondas.

archivolta. Moldura que circunda un arco en su cara externa, acompañando a la curva en toda su extensión.

arquería. Serie de arcos dispuestos consecutivamente.

arquitraße. Moldura inferior del entablamento, que descansa inmediatamente sobre el capitel de las pilastras o columnas.

artesonado. Techo adornado con recuadros poligonales, con molduras y un florón en el centro.

balaustrada. Barandilla o antepecho formado por series de columnitas dispuestas entre el barandal inferior y el superior.

bóveda de arista. Es la sostenida sobre cuatro pilares dispuestos en cuadro y formada por los sectores resultantes al hacer entrecruzarse perpendicularmente dos secciones de bóvedas de medio cañón iniciadas desde esos pilares.

bóveda de crucería. La que está compuesta de molduras que se cruzan formando como una armadura u osamenta de nervios.

bóveda de medio cañón. La de superficie de medio cilindro, que corre longitudinalmente sobre dos muros paralelos.

bóveda sepulcral. La construida debajo del pavimento de las iglesias virreinales, generalmente en forma de medio cañón, para servir como lugar de enterramientos.

bóveda vaída. La formada por media esfera cortada por cuatro planos verticales paralelos, dos a dos, que constituyen secciones semicirculares.

brazos del crucero. Tramos de la nave transversal situados a los lados del crucero.

cajonería. Mueble que hay en las sacristías, constituido por un conjunto de cajones para guardar las vestiduras sagradas. Suele tener un friso alto, adosado a la pared con tallas o esculturas.

camarín. Habitación situada detrás de un altar, en la que se viste y adorna alguna imagen y donde se guardan sus ornamentos.

calle. Espacio vertical en los retablos y portadas, comprendido entre dos ejes de columnas o pilastras. Se numeran: calle central y calles laterales.

canes. Vigas cortas del techo interior que descansan sobre el muro y sobresalen algo de que él, sobre las que se apoyan las vigas madres que cruzan el ambiente de parte a parte.

capilla-hornacina. Capilla situada en un hueco en forma de arco abierto en el muro de la iglesia. También se denominó así a las capillas laterales cerradas por una reja e incomunicadas entre sí.

capilla mayor. Espacio principal de la iglesia en que está el presbiterio y el altar mayor; se separa del cuerpo de la iglesia por un arco toral.

capitel. Parte superior de la columna con ornamentación distinta, sobre la que se asienta el entablamento.

cercha. Cada una de las piezas curvas de madera que, dispuestas verticalmente, dan forma a las bóvedas vaídas o a las medias naranjas.

columna. Apoyo o soporte de forma cilíndrica, de mucha mayor altura que diámetro, y que sirve para sostener techumbres, arcos y otras partes de la fábrica.

columna salomónica. La que tiene el fuste contorneado en espiral ascendente.

cornisa. Parte superior del entablamento, compuesta de molduras, que forma un cuerpo grueso voladizo.

coro. Lugar o sitio de las iglesias conventuales donde se reúnen los religiosos para rezar el oficio divino y las prácticas devotas. También existe en las catedrales con la misma finalidad.

coro alto. El que está situado inmediatamente detrás del muro de los pies, sobre el piso soportado por una bóveda rebajada a la mitad de la altura de la nave central.

coro bajo. El que está situado a nivel del pavimento de la iglesia y se separa de ella por una reja; pudiendo estar colocado a un costado de la capilla mayor o a los pies de la iglesia.

crucero. Espacio en que se cruzan la nave central de la iglesia con otra nave transversal de igual anchura que la primera.

cuartón. Cada uno de los maderos largos de sección cuadrada o rectangular, sobre los que se clavan las tablas para formar una techumbre plana.

cuerpo. Parte de la obra (portada o retablo) que se eleva hasta un entablamento o cornisamiento. Se numeran a partir del suelo: primer cuerpo, segundo cuerpo, tercer cuerpo, etc.

dentellón. Cada uno de los adornos con figura de paralelepípedo que se colocan en fila debajo de la cornisa volada.

enjuta. Cada uno de los espacios triangulares con un lado curvo que forman un arco con el entablamento horizontal y el eje de soporte vertical.

entablamento. Conjunto de molduras intercaladas por una banda lisa que, colocado sobre los soportes (columnas o pilastras), separa los cuerpos de la fábrica. Se compone de arquitrabe, friso y cornisa.

esgrafiado. Dibujo o labor sobre una superficie plana, que se forma excavando los espacios libres alrededor de sus bordes hasta un fondo plano homogéneo.

espadaña. Campanario de un solo muro grueso en el que se han formado vanos coronados en arco, dispuestos en uno o más cuerpos, para colocar las campanas en ellos.

extrados. Superficie externa o convexa de un arco, bóveda o media naranja.

florón. Adorno a manera de flor grande que se colocaba en el centro de los artesones poligonales o sobre el cruce de las lacerías de los alfarjes, especialmente en las techumbres de madera.

friso. Faja o banda horizontal situada en el entablamento, entre el arquitrabe y la cornisa, donde suelen ponerse algunos adornos.

frontón. Remate ordinariamente de figura triangular, semiovalado o semicircular, que corona una portada o retablo.

hornacina. Hueco coronado en forma de arco, que se suele abrir en las portadas, retablos o los muros de las iglesias para colocar en él una imagen de bulto.

imbricado. Adorno formado por escamas superpuestas en bandas largas o en las bases de las ménsulas.

imposta. Moldura sobre la cual va asentado un arco, que a veces corre horizontalmente en toda la portada o parte de ella.

intradós. Superficie interna o cóncava de un arco, bóveda o media naranja.

jamba. Cada uno de los dos elementos (por lo general, hechos de piedra o ladrillo) que, puestos verticalmente a los lados de un vano, sostienen el arco o dintel del mismo.

linterna. Cuerpo más alto que ancho, de forma cilíndrica o de base poligonal, construido de madera, que se pone como remate sobre las medias naranjas o bóvedas para la iluminación superior.

locutorio. Habitación que, dividida por una reja, se destina en los monasterios de monjas de clausura para que los visitantes hablen con las monjas.

luneto. Bovedilla en forma de media luna, incorporada transversalmente en la bóveda de medio cañón principal, y situada sobre una ventana superpuesta al muro de la iglesia para dar luz a la bóveda principal.

madre. Cada una de las vigas principales soportadas sobre canes, donde tienen sujeción y apoyo otros elementos de las techumbres planas de madera.

media naranja. Bóveda en forma de media esfera que descansa sobre un anillo de cornisa soportado por los cuatro arcos torales y las cuatro pechinas.

ménsula. Pequeña plataforma de base rectangular, semiovalada o semicircular, perfilada en la parte inferior con molduras, que sobresale de un muro plano vertical y sirve para sostener alguna cosa.

modillón. Pieza salediza destinada a sostener una cornisa o entablamento. En la arquitectura virreinal, tenía forma de volutas enrolladas y se empleó a modo de capitel en las pilastras o también en la parte inferior de ellas.

montea. Dibujo que se hace del todo o parte de una obra para distinguir las diferentes partes que entran en su ejecución.

mudéjar. Estilo arquitectónico que desde España se transmitió a la arquitectura virreinal y se caracteriza por el empleo de ornamentación árabe, especialmente en las techumbres de madera.

muro testero. El que está situado en el extremo opuesto a la fachada de los pies, generalmente detrás de la capilla mayor de la iglesia.

nártex. Vestíbulo interior en algunas iglesias, ubicado detrás de la portada y separado a veces de la nave por una pared con comunicación entre ambos ambientes.

nave. Cada uno de los espacios que, entre muros o arquerías paralelos, se extiende longitudinalmente o transversalmente en las iglesias.

nave principal. Cuando la iglesia tiene tres o más naves longitudinales paralelas, la que ocupa el centro de ellas desde la entrada al presbiterio, con mayor elevación y anchura que las demás.

nicho. En arquitectura virreinal se emplea en sentido similar a hornacina.

ochavado. Se dice de la planta de algún elemento arquitectónico que sería cuadrada, pero a la que se ha recortado en chafán alguna o algunas esquinas.

pechina. Cada uno de los cuatro espacios triangulares de lados curvos que se forman debajo del anillo de la media naranja entre cada par de arcos torales.

pilar. Soporte aislado de base rectangular o cuadrada que sirve para sostener arcos u otras partes de la fábrica.

pilastra. Pilar que ha embebido parte de su fuste en el muro, de modo que solo sobresale al exterior una parte de su base de mucha menor anchura que la longitud.

pilastrilla. Pequeño sector de pilastra, de corta longitud y escasa anchura, que se coloca en los ángulos entre el muro y la pilastra, más retrasado que la pilastra.

planta. Diseño de la figura que forman, sobre el terreno, las secciones de las paredes, pilares, columnas u otras partes del edificio.

planta basilical. La que corresponde a una iglesia virreinal distribuida en tres naves abiertas comunicadas entre sí, y con una nave transversal que forma crucero en su intersección con la nave central.

planta de cruz griega. La que tiene las naves que formarían el palo y el travesaño de igual longitud y que se cruzan en sus puntos medios, formando tramos iguales en los cuatro brazos.

planta de cruz latina. La de las iglesias en las que, a los costados del crucero, se ha abierto brazos formando una nave transversal de menor longitud que la nave central.

planta gótico-isabelina. En las iglesias virreinales, la que se distribuye en la capilla mayor cubierta de bóveda de crucería, y nave cubierta de alfarje de madera, con o sin capillas laterales cerradas.

portada. Aquella parte de la fachada en la que se aplica la ornamentación arquitectónica organizada alrededor del vano de entrada.

portada lateral. La que está colocada en uno de los muros laterales de la iglesia.

portada principal. Entre las portadas de una iglesia, la que tiene mayor jerarquía por su ornamentación arquitectónica, independientemente de que esté colocada en los pies o en un muro lateral.

portada-retablo. Aquella cuyo diseño sigue los lineamientos característicos de los retablos, con la misma distribución de calles, cuerpos y otros elementos arquitectónicos.

púlpito. Plataforma circundada por un antepecho poligonal ornamentado, y cubierta con un tornavoz, que existía en las iglesias para predicar desde ella.

recuadro. Moldura o imposta quebrada en ángulos y curvas que circunscribe una hornacina o tablero en las portadas, retablos, sillerías corales, púlpitos y otras obras similares.

remate. Cada uno de los elementos arquitectónicos que se superponen en las portadas, generalmente para coronar los ejes verticales de los soportes.

retablo. Obra de arquitectura hecha generalmente de madera, que compone la decoración de un altar, y en la que se colocan figuras talladas de santos o pinturas religiosas.

sillería coral. Conjunto de asientos unidos unos a otros en series, a veces alta y baja, adosados a los muros de los coros.

sotacoro. Sitio que está debajo de la bóveda rebajada a media altura de la nave central, y que sustenta el coro alto.

traspilastra. Pilastra de poca anchura, colocada en el muro detrás de una columna.

traza. Diseño que presenta el alarife para la fábrica de una iglesia, portada, retablo u otra cosa.

triglifo. Adorno arquitectónico en forma de rectángulo saliente, surcado por tres canales verticales, que se intercala en el friso desde el arquitrabe a la cornisa.

venera. Adorno que representa en gran tamaño una valva de concha de molusco, que se emplea para recubrir el intradós de los arcos de las hornacinas, en los retablos y portadas, y el dintel de algunos vanos de puertas y ventanas.

**ÍNDICE ALFABÉTICO
DE FOTOGRAFÍAS**

AGUSTÍN, San		COCHARCAS, Nuestra Sra. de	
Antesacristía	133	Bóvedas de medio cañón	141
Sillería del coro	187	Torre	379
BARTOLOME, Hospital de san		CONCEPCIÓN, Monasterio de la	
Claustro		Portada	345
CARLOS, San		COPACABANA, Nuestra Sra. de	
Muro lateral	117	Interior de la iglesia	269
		Portada	351
CARMEN, Monasterio del		DESCALZAS, Monasterio de las	
Ermita de la asunción	321	Portada	237
Interior de la iglesia	189		
CATALINA, Monasterio de Santa		DOMINGO, convento de santo	
Interior de la iglesia	251	Bóvedas de crucería	203
		Capilla de san Martín	207
 		Segundo claustro	401
CATEDRAL, La		Escalera del noviciado	211
Cajonería de la sacristía	95	Portada de la sacristía	325
Fachada posterior	317	Sala capitular	125
Nave central	85	Torre	387
Portada principal	333		
Portada de la sacristía	89	FRANCISCO, convento de San	
Retablo de la concepción	107	Claustro principal	433
Sillería del coro	99	Cúpula de la escalera	129
 		Esgrafiados de la bóveda	149
CLARA, Santa		Fachada del convento	365
Iglesia del monasterio	309		

Portada principal	355	PEDRO, San	
Torres y claustros	393	Retablo	177
HUÉRFANOS, los		ROSA, Monasterio de Santa	
Portada	297	Claustro principal	405
		Interior de la iglesia	277
MARCELO, san		Ménsulas en la cornisa	157
Vista del interior	361	TOMAS, colegio de Santo	
Retablo mayor	243	Claustro redondo	427
MERCED, convento de La		TRINIDAD, Monasterio de la Sma.	
Claustro de los doctores	419	Fachada de la iglesia	233
Venera en la portada	165	TRINITARIAS, monasterios de Las	
NAZARENAS, monasterios de Las		Interior de la iglesia	281
Interior de la iglesia	293		

