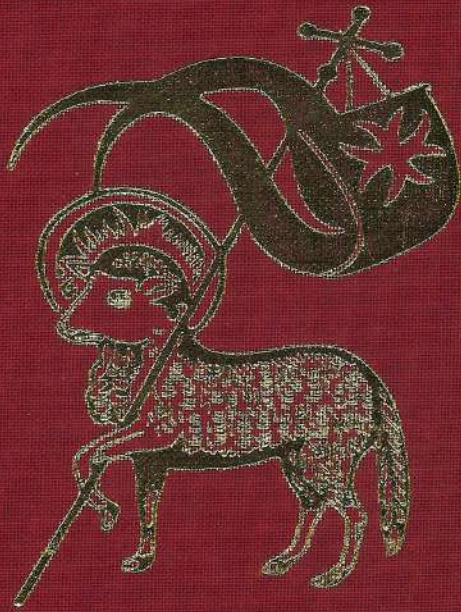


***La Basílica
Catedral de Lima***



LA BASÍLICA CATEDRAL DE LIMA

Banco de Crédito





© Copyright
Banco de Crédito
Lima, Perú

DEPOSITO LEGAL N° 1501162004-7538

ISBN: 9972-837-13-0

BANCO DE CREDITO
Calle Centenario 156, Urb. Santa Patricia
La Molina, Lima 12



La Basílica Catedral de Lima

Guillermo Lohmann Villena
Antonio San Cristóbal Sebastián
Rafael Ramos Sosa
Armando Sánchez Málaga
Patricia Victorio Cánovas
Luis Eduardo Wuffarden

**COLECCION
ARTE Y TESOROS
DEL PERU**



Índice

Presentación	XI
Introducción	XV
Agradecimiento	XIX
Una Catedral para un reino	
De precario cobertizo a iglesia metropolitana	2
Las torres que desprecio al aire fueron.....	8
Las campanas	9
El Corpus Christi	14
La catedral y la Inmaculada Concepción	15
Seises y saetas	16
Beatificaciones y canonizaciones	18
Exequias y ceremonias funerarias	20
Voto a Dios que me espanta esta grandeza.....	26
La gala de la entrada pública de dignatarios	28
El Cabildo metropolitano	30
El púlpito: (I) tribuna doctrinaria	32

El púlpito: (II) palestra de disensión	33
La catedral, refugio y alivio de afligidos	37
Las reliquias del Lignum Crucis	38
Las cofradías	39
La catedral, cobijo de emergencia de la Universidad	41
Disgustos con el Tribunal del Santo Oficio	42
El edicto de la fe	42
La Bula de la Cruzada	43
Una excomunión inaudita	43
La catedral, campo del honor	44
La catedral, área de esparcimiento y de chismorreo	44
El atrio, las covachuelas y una conseja romántica	46
La catedral, patíbulo de los hermanos Gutiérrez	47

La Catedral de Lima en la Arquitectura Virreinal

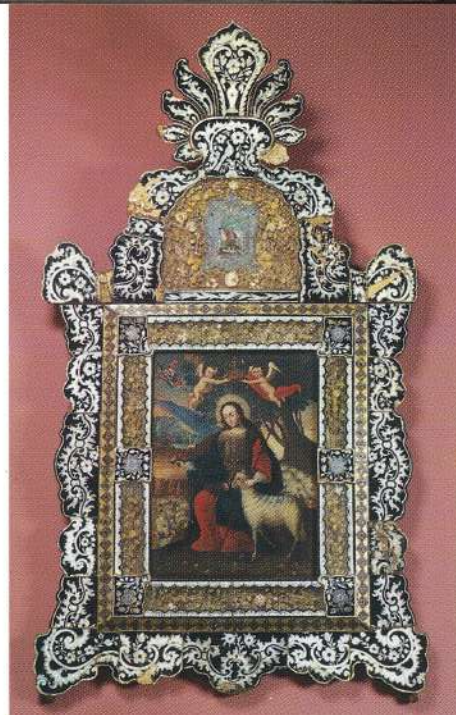
La distribución espacial (siglos XVII - XIX)	56
La adopción de las bóvedas de crucería	62
Las reconstrucciones posteriores	64
Financiación de las obras	68
Evolución estilística	68
Descripción del templo actual en cuanto obra de arte	71
Moblaje menor	75
Las bóvedas actuales	75
Los ambientes de la sacristía	80
La cripta sepulcral	83
La portada de la sacristía	85
La portada principal del Perdón	87
Las dos portadas posteriores	90
Las torres actuales	92
La Catedral de Lima durante el siglo XX	96
El terremoto de 1940 y las sucesivas reconstrucciones del templo	97
Las modificaciones visibles posteriores a 1940	98
Modificación de la portada lateral	100
Portada del Sagrario	102
Adquisición de nuevos retablos	106
Las tablas de la vida de la Virgen	110

La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera

El amable idealismo del Renacimiento	115
La terminación de la catedral y los preparativos para la consagración en 1625: las obras de Arrona y Mesa	118
Martínez Montañés en la Catedral de Lima: “al vivo” y “al natural”	127
La escuela limeña: la obra de Pedro de Noguera y la aparición del Barroco en la ciudad	132
“Delicioso embeleso de los ojos”: el Barroco salomónico y ornamental (1666-1746)	152
La fiesta y el concierto de las artes: beatificaciones	154
Santo Toribio	155
La columna salomónica	157
Los retablos-sepulcro del siglo XVIII	159
Un punto de inflexión: la reinaguración de la catedral en 1755	160
“Mirar con razón”: la obra de Matías Maestro y el arzobispo González de la Reguera	161
La radical remodelación de José Castañón, 1896-1898	166
El siglo XX y la revitalización del templo	167

Música y músicos en la Catedral de Lima

Repertorio	172
La práctica del canto llano	175
Los libros de coro	178
La capilla musical y sus maestros	181
Oficios y festividades	190
Semana Santa	190



◀ Página VI:
La divina pastora. Detalle.

◀ *La divina pastora.* Círculo de Antonio Vilca. Ca. 1780-1790. Óleo sobre lienzo. 79 x 57 cm. Marco dieciochesco de vidrio burilado y pintado. Su diseño mixtilíneo y sus motivos ornamentales "rocaille" constituyen una ingeniosa versión local del estilo rococó. Sala Schröder Mendoza.

▶ Página siguiente:
Templete baldaquino del altar mayor. Matías Maestro. 1806. Su monumentalidad logra centrar las miradas sobre el presbiterio y en su momento señaló el triunfo definitivo del Neoclasicismo en la capital virreinal.

Corpus Christi	190
Te Deum	191
Otras celebraciones	191
Música en las exequias	193
Estrenos de composiciones importantes	195
Los instrumentistas y el coro	197
Instrumentos	197
Grandes obras corales en la catedral	202

Vestimenta para la gloria del Señor

La vestimenta litúrgica	206
Vestimenta litúrgica exterior	210
Vestimenta litúrgica interior	214
Los accesorios	216
Las insignias litúrgicas	217
Insignias litúrgicas mayores	217
Insignias litúrgicas menores	220
Piezas de altar	221
Los colores litúrgicos	221
Iconografía	226
Materiales y motivos ornamentales	230

La Catedral de Lima y el "triumfo de la pintura"

Primeras imágenes	242
Nuestra Señora de la Antigua	243
Canónigos, catedráticos y mecenas	244
Obras importadas	246
Los "Novísimos" de Carducho	247
Vistas de ciudades	252
Los doce meses del año	253
Otras pinturas europeas	264
Maestros italianos e italianistas	270
La transición hacia el naturalismo	273
Consolidación de la escuela limeña	274
Interludio cusqueño	280
La genealogía de los incas	280
El Museo de Arte Religioso y la pintura cusqueña	282
Resurgimiento de la pintura limeña	284
Otras pinturas del periodo	290
Matías Maestro y la "reforma" neoclásica	292
La Adoración de los Reyes	296
Otros seguidores de Maestro	301
Retratistas y pintores del siglo XIX	305
La remodelación de 1896-1898	308
Las pinturas del coro	310
El Vía Crucis	313

Las artes decorativas

Plateros y orfebres	319
Azulejos españoles y criollos	326
La capilla de Pizarro	335

Mecenazgo en el siglo XX: Waldemar y Matilde Schröder Mendoza Monseñor Alberto Brazzini Díaz Ufano 338

Obras restauradas en la Basílica Catedral con el patrocinio del Banco de Crédito del Perú 346

Bibliografía 348

Índice onomástico y toponímico 353

Registro de autores 357

Créditos 361



Presentación

Es motivo de gran satisfacción para el Banco de Crédito, presentar el libro *La Basílica Catedral de Lima*, en ocasión en la que el Arzobispado y el Cabildo Metropolitano han celebrado, durante el año, el cuatrocientos aniversario de la inauguración de este templo primado del Perú. El evento central de estas celebraciones se realizó el 17 de junio con la asistencia del señor Presidente de la República doctor Alejandro Toledo, y del Alcalde Metropolitano doctor Luis Castañeda Lossio, así como de altos funcionarios del gobierno y de representantes del cuerpo diplomático acreditados en el país. Concurrieron, asimismo, amigos y clientes de nuestra institución.

Durante la ceremonia se puso en conocimiento de los asistentes el alcance de los trabajos de conservación y restauración realizados con el patrocinio del Banco de Crédito, según detalle en nota aparte, y se inauguró el moderno sistema de iluminación donado por el grupo español Endesa. La asistencia colmó no solo la nave central sino también las naves laterales, y la ceremonia fue

acogida por los concurrentes con legítimo sentimiento de orgullo por la nueva imagen de la catedral, lo cual se extendió al público en general a través de los medios masivos de comunicación que, haciendo eco del entusiasmo generado, difundieron el acontecimiento en toda su amplitud.

Un número importante de personas visitó el templo en este período, destacando la gran afluencia de turistas nacionales y extranjeros. Merece especial referencia el programa de visitas escolares organizado por nuestro Banco, con el que se espera recibir a 75,000 alumnos hasta setiembre del próximo año.

Como epílogo de las actividades realizadas para celebrar este importante acontecimiento, el Banco de Crédito publica este libro con el deseo de resaltar el rol cumplido por la Catedral de Lima en el desarrollo de la ciudad y el de su comunidad; a la par de su contribución al fomento de las artes desde el siglo XVI hasta las primeras décadas del siglo XIX. Con este propósito se ha convocado a un selecto grupo de especialistas que está conformado por los historiadores Guillermo Lohmann y Monseñor Antonio San Cristóbal; el Maestro Armando Sánchez Málaga, músico profesional, y los historiadores del arte Patricia Victorio, Rafael Ramos y Luis Eduardo Wuffarden.

La Catedral de Lima ha estado estrechamente involucrada en todos los aspectos de la vida de los limeños como lugar privilegiado para participar en los oficios religiosos y en los actos litúrgicos. Ya desde el año 1541, salían desde su atrio las procesiones del Corpus Christi, que luego recorrían las principales calles de la ciudad congregando multitud de fieles. Asimismo lo hacían las de Semana Santa, cuya más lejana referencia data del 4 de abril de 1560 y que eran acompañadas por los limeños con singular devoción. También destacaban por su suntuosidad las fiestas oficiales para dar la bienvenida a los virreyes o arzobispos, así como las solemnes honras fúnebres de muchos monarcas y sus consortes, entre las cuales sobresalieron las del Emperador Carlos V, Margarita de Austria y Felipe III y en época de la República las realizadas por la inmolación del héroe Miguel Grau, así como las imponentes exequias del Gran Mariscal Agustín Gamarra, de los presidentes de la República Ramón Castilla, José Balta y Manuel Pardo y de el arzobispo José Sebastián de Goyeneche, y ya en el siglo XX de José de la Riva Agüero, entre otros personajes de nuestra historia.

En los ambientes de la catedral se cobijaron el cuerpo docente y la comunidad académica de la Universidad de San Marcos, cuando por acuerdo de la asamblea se convocó a claustro abierto para elegir libremente a un rector laico. Este fue, además, el escenario donde se libraron batallas epistolares entre virreyes y canónigos. Nuestra Iglesia Mayor era, de tal manera, una especie de teatro de lo real, en el que los fieles veían representados todos los rituales que nutrían el imaginario de la sociedad virreinal como elocuentemente nos ilustra Guillermo Lohmann en su texto *Una Catedral para un reino*.

La importancia de la catedral en la arquitectura virreinal es también indiscutible, como apunta Monseñor San Cristóbal en su interesante ensayo *La Catedral de Lima en la Arquitectura Virreinal*. La arquitectura de este templo, monumento que mayor actualización ha tenido a través del tiempo, obligada por los sucesivos terremotos que la asolaron, tuvo una influencia directa en las construcciones de los siglos XVI y XVII, tanto por su diseño como por las técnicas antisísmicas que desarrollaron los alarifes criollos y mestizos. Cabe mencionar que está documentado que su portada retablo llamada *del Perdón* fue modelo de las que más tarde se erigieron en otras iglesias del virreinato peruano, aunque durante mucho tiempo el origen de las mismas se atribuyera a la gran portada barroca de la Catedral del Cusco, diseñada con posterioridad a la de Lima.

Además de sus valores arquitectónicos, la catedral custodiaba objetos de gran riqueza que se utilizaban en los servicios religiosos tales como cálices, cruces, candelabros y otras piezas de oro y plata, pero también la vestimenta de sus prelados, de las cuales según señala Patricia Victorio en su novedoso y sugerente ensayo *Vestimenta para la gloria del Señor*, queda una pequeña pero muy valiosa colección que por su calidad técnica y sus cualidades estéticas nos ofrece información documental, social e iconográfica de primer orden.

Los tesoros de la catedral no se reducían, sin embargo, a los implementos de la liturgia. Desde el terreno de las artes plásticas, Luis Eduardo Wuffarden y Rafael Ramos Sosa, cuyos ensayos versan sobre pintura y artes decorativas, y la escultura respectivamente, coinciden en afirmar que la catedral contó casi desde sus inicios con excelentes obras, gracias a la amplia y sólida formación de sus clérigos y de los miembros del Cabildo Metropolitano, en su mayoría catedráticos de la Universidad de San Marcos, quienes influyeron en las preferencias estéticas de la ciudad y procuraron así el desarrollo artístico de la misma, fomentando el nacimiento de una escuela de pintura limeña. Según demuestra Wuffarden, una vasta colección pictórica enriquecía sus naves y claustros, y la temática de sus cuadros no era exclusivamente religiosa: el retrato, el paisaje y las pinturas de asuntos mitológicos y profanos le conferían gran variedad. A estas obras se sumaban las escultóricas que destacaban sobremanera en el contexto hispanoamericano, sobre todo en lo que se refiere a la imaginería policroma y ensambladura, y cuya grandiosidad –señala Ramos Sosa– solo es comprensible aludiendo al concepto de grandeza imperante en la época.

La catedral se constituyó también como un centro musical de gran importancia en el continente, como ilustra el Maestro Armando Sánchez Málaga, pues los directores de su capilla tenían, entre otras obligaciones, el componer obras para las ceremonias religiosas, muchas de las cuales formaron parte del repertorio de otros importantes templos catedralicios en Iberoamérica. En efecto, era tal la actividad musical de la sede limeña, que ya en el siglo XVI disponía de un amplio repertorio de obras de la polifonía religiosa del renacimiento. De esto dan fe los cuarenta bellos libros corales que aún se conservan y que fueron utilizados hasta fines del siglo XIX. La catedral tuvo desde sus inicios su propio conjunto orquestal y era habitual encontrar al lado de maestros españoles a instrumentistas indígenas y mestizos, a los que se sumaron más tarde los nuevos grupos étnicos. Por último, a partir de 1568, tanto en la catedral como en las principales iglesias, se establecieron escuelas encargadas de educar a los niños, no solo en el catecismo sino en el canto, y que formaban a los pequeños para actuar en los oficios y bailar en las procesiones del Corpus Christi.

Nos complace haber brindado con la presente publicación un aporte al conocimiento de los tesoros pasados y presentes de la catedral proporcionando una pintura más viva del dinámico rol que le ha tocado cumplir en la historia de la tres veces coronada ciudad de Lima.

Dionisio Romero Seminario
Presidente del Directorio

Lima, noviembre de 2004



Introducción

Resulta para mí especialmente grato introducir este magnífico libro “La Basílica Catedral de Lima” presentado por el Banco de Crédito del Perú, cuando este templo celebra sus 400 años de historia. La memoria histórica de tan importantes acontecimientos ocurridos en la Basílica Catedral me llenan el corazón de gozo al contemplar con que delicadeza y erudición se han recogido extraordinarios ensayos y excelentes fotografías en esta publicación.

La catedral nos habla de nuestro pueblo, de su historia –secular y religiosa–, de su concepto de la vida. Por ello, consideramos este templo como una verdadera casa de familia y hogar de toda la comunidad, en resumen, la casa de nuestro Padre Dios que abre las puertas a sus hijos. Los católicos no debemos consentir que se pierda esta preciada herencia espiritual que, como factor de identidad, ha unido y enriquecido a los pueblos conservando en sus entrañas aspectos importantísimos de su acontecer.

Ante su belleza artística y religiosa me viene a la mente y exclamó las palabras del Salmo 26,8: “*Señor, yo amo la belleza de tu casa, el lugar donde reside tu gloria*”.

El carácter específico de la Iglesia catedral se condensa en la palabra iglesia, empleada por la tradición cristiana tanto para aludir al edificio material, como para referirse a la comunidad de los fieles. Pero quiero rescatar aún otra acepción un tanto simbólica. La catedral es también la Iglesia mayor o Iglesia madre. En efecto, la catedral es aquella iglesia en la que “*el Obispo tiene situada la cátedra, signo del magisterio y de la potestad del pastor de la Iglesia particular, como también signo de la unidad de los creyentes en aquella fe, que el Obispo anuncia como pastor de la grey*” (Ceremonial de los Obispos).

Al contemplar su belleza cultural y su raigambre histórica, resaltamos el hecho de que toda esta riqueza está unida a su condición de lugar dedicado expresamente y para siempre a Dios. La bendición divina ha hecho de este edificio un relicario de recuerdos que evocan figuras egregias de nuestra iglesia limeña como son Santa Rosa de Lima primera santa de América, Santo Toribio de Mogrovejo, segundo Arzobispo de Lima, San Martín de Porres, San Francisco Solano, San Juan Masías entre otros.

Recientemente la encíclica del Papa Juan Pablo II sobre la Eucaristía, pone de relieve el misterio de la presencia del Cuerpo y la Sangre de Cristo como centro y culmen de la vida cristiana. Por ello el Arzobispo preside la Santa Misa cada domingo en la Basílica Catedral y convoca así, alrededor del altar, la fe de los fieles a la comunión con Jesucristo a quién él representa.

La toma de posesión canónica de la Arquidiócesis por parte de un nuevo Arzobispo, una vez que se ha mostrado y leído la carta apostólica de nombramiento por el Santo Padre, queda patente cuando aquél se sienta por primera vez en la cátedra. Al apreciar el cuadro completo de todos mis antecesores, que están en la sala capitular del museo, elevo al Cielo una plegaria por ellos y me encomiendo a sus sabias mentes y fervorosos corazones que supieron conducir a esta iglesia de Lima de la mano de Dios por los caminos del Señor.

La historia nos presenta al Venerable Cabildo de la Catedral de Lima a través de las iniciativas que durante siglos enriquecieron este templo. Con la colaboración de diversas instituciones, y en otras ocasiones como fruto de sus generosos aportes, los canónigos limeños son auténticos artífices de esta Iglesia Primada del Perú. Nuestra gratitud y reconocimiento a los venerables canónigos que en estos 400 años colaboraron para conservar este monumento, para estudiar y dar a conocer sus archivos y para guiar a millones de visitantes que han contemplado este templo.

En estos tiempos que vivimos podría uno preguntarse para qué sirve la catedral, para qué construyeron un edificio tan espléndido. La respuesta es diáfana. “*La catedral es de Cristo; le pertenece por esencia. Esta Santa Iglesia es suya. Para Él hay una Cátedra construida desde la cual un sucesor de los apóstoles –el Obispo– haciendo sus veces enseñará al Pueblo. Para Él hay un Altar, en el cual el sacerdote que lo personifica hará subir sacramentalmente hasta Dios Padre el sacrificio que instituyó en la Última Cena. Para Él se celebra aquí la reunión –la iglesia– del pueblo de bautizados, con el fin de elevar himnos de alabanza y plegarias suplicantes*”. Son palabras escritas por un obispo de feliz memoria que responden a ese posible interrogante.

Desde los orígenes del Cristianismo el esplendor del culto y de la liturgia han encontrado su expresión en el arte y en la arquitectura como reflejos de la fe de los pueblos. La fe hecha cultura como nos recuerda Juan Pablo II.

◀ Página XIV:

Inmaculada Concepción.

Pedro de Noguera. 1626-1632. Esta fue otra de las representaciones iconográficas más sensibles de la era Moderna.

La apasionada polémica alentó interpretaciones como este altorrelieve en el que aparece como joven doncella y decidida mirada frontal.

▶ Página XVIII:

Retablo de San Juan Bautista.

Juan Martínez Montañés. 1607-1628.

Recoge distintas escenas de la vida del precursor exhibiendo los variados modelos físicos y compositivos en sus historias, con la excelencia técnica y exquisita plástica del gran maestro sevillano.

Esta casa es casa de oración. Crear este ambiente de oración requiere de la colaboración de todos los fieles, mediante un comportamiento definido por el silencio y el respeto no sólo al lugar sino, muy especialmente, hacia quienes participan en los actos litúrgicos o desean sencillamente rezar.

Hace pocos años tuvimos la inmensa alegría, verdadero don de Dios, de recibir al Santo Padre Juan Pablo II en esta Basílica Catedral. El día primero de febrero de 1985 oró por primera vez; pocos años después, el catorce de mayo de 1988 volvió a este mismo recinto Su Santidad. En la primera ocasión coronó a Nuestra Señora de la Evangelización y en la segunda le concedió la Rosa de Oro y le consagró la nación peruana.

Este lugar signado por la santidad, ha visto entre sus visitantes a San Josemaría Escrivá y a la Beata Teresa de Calcuta. Elevo mis oraciones a Dios para que en estos tiempos modernos siga siendo este lugar un momento privilegiado de “encuentros y de conversiones” personales al visitar nuestra Basílica Catedral.

Todas las dificultades pueden superarse cuando existe voluntad y tesón que con humildad se depositan al servicio de la fe. Al leer este libro surgirán pensamientos de admiración. Lo que podamos hacer a favor de la catedral redundará en beneficio de nuestra iglesia de Lima y del pueblo al que ésta se debe.

En este año trascendental para esta Basílica Catedral, hemos tenido el gozo de apreciar la generosa colaboración y el paciente trabajo impulsado por el Banco de Crédito del Perú al emprender una restauración en profundidad de su edificio y de algunos retablos, lienzos y tallas. Dios les pague. Debo recordar a conocidos arquitectos, restauradores, artistas, carpinteros, obreros que con paciencia y arte han puesto a nuestra muy querida catedral en una bella vitrina.

Que Nuestra Señora de la Evangelización, y el Apóstol San Juan Evangelista bajo cuya advocación está puesta la catedral y todos los santos limeños nos ayuden en este empeño.

150 años de la Proclamación del Dogma de la Inmaculada Concepción.

✠ Juan Luis Cardenal Cipriani Thorne
Arzobispo de Lima y Primado del Perú

Lima, 8 de Diciembre de 2004



Agradecimiento

El Banco de Crédito del Perú agradece a las autoridades religiosas y civiles, y a las personas vinculadas a los proyectos culturales patrocinados por nuestra institución por su renovada asistencia, algunas de las cuales podrían, involuntariamente, no figurar en esta relación.

Su Eminencia el Señor Cardenal Juan Luis Cipriani Thorne, Arzobispo de Lima y Primado del Perú; Monseñor José Antonio Eguren Anselmi, Obispo Auxiliar de Lima; Monseñor Rene Paredes Araya, Deán del Cabildo Metropolitano de Lima; Monseñor Ricardo Wiese Thorndike, Canónigo de la Basílica Catedral; Monseñor Antonio San Cristóbal Sebastián, Canónigo Honorario de la Basílica Catedral; R. Pbro. Raúl Chau, Secretario del Arzobispo de Lima.

Instituciones civiles

Municipalidad de Lima Metropolitana, doctor Luis Castañeda Lossio, Alcalde; Ministerio de Relaciones Exteriores, Embajador Gilbert Chaunny, Sub-

secretario de Política Cultural Exterior, Mercedes Pastor, Promoción Cultural; Archivo General de Indias, Sevilla; Instituto Nacional de Cultura, doctor Luis Guillermo Lumbreras, Director Nacional; Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Manuel Burga, Rector; Pontificia Universidad Católica del Perú, Ing. Luis Guzmán-Barrón, Rector; Universidad Nacional de Ingeniería, Roberto Morales, Rector; Biblioteca Nacional, Sinesio López, Director Nacional; Museo de la Nación, Jaime Mariazza, Director de Patrimonio Histórico y Artístico; Patronato del Museo de Arte de Lima, Walter Piazza, Presidente; Fundación Angélica y Pedro de Osma, Fernando de Osma, Presidente; Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, doctor Enrique Gonzales Carré, Director; Carlos Del Aguila, Director de Investigaciones y Registro; Centro Cultural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Gustavo Buntinx, Director; Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, José Antonio Del Busto, Director; Museo de Arte de Lima, Natalia Majluf, Directora; Museo de Osma, Pedro Gjurinovic, Director; Diario El Comercio de Lima, Silvia Miró Quesada de Lira, Editora de Servicios Periodísticos; Revista Caretas, Enrique Zileri Gibson, Director, Marco Zileri Dougall, Jefe de Edición; Archivo Oronoz, Madrid, España.

Colaboración Personal

Cristóbal Aljovín de Losada, Freddy Alponente, Percy Cayo †, Glenda Escajadillo, Ricardo Estabridis, Augusto Ferrero, Luisa Fiocco, Daniel Giannoni, Juan Gunther, Elizabeth Kuon, Ernesto Hermosa, Jorge Lévano, Fernando López, Ramón Mujica Pinilla, Rossana Nieri Valle, Leonor Palacios de Lingua, Manuel Risso, Edgardo Rivera Martínez, Jaime Rosán, Teófilo Salazar, Roberto Samanez, Ramón María Serrera, Fernando Velasco, Rodolfo Vera.





- ▲ *Jesús Niño rodeado por santos jesuitas*. Anónimo cusqueño. Ca. 1750-1765.
Óleo sobre lienzo. 0.56 x 0.80 m. El cuadro representa la reunión que tuvo San Ignacio de Loyola en enero de 1537 en la ciudad de Venecia con sus seguidores, quienes luego emprenderían largos viajes para predicar el evangelio. Jesús Niño muestra en la mano derecha el estandarte de la Orden Jesuita y en la mano izquierda un libro en el que se lee "Predicad también el evangelio a toda criatura" (Marcos 16).

E LOS REINOS DE EL



Una Catedral para un reino

Guillermo Lohmann Villena

Ni el más aguzado esfuerzo de imaginación para retroceder en el tiempo o la evocación más puntual de la Ciudad de los Reyes a lo largo de sus casi cinco siglos de existencia, sería capaz de determinar con exactitud la gravitación de su catedral como monumento emblemático de la urbe, como foco religioso y como arca de sus riquezas.

La Metropolitana no solo sería el edificio público más prominente hasta principios del siglo XX; para muchas generaciones fue el lugar en donde nacieron a la vida de la Gracia, en donde tomaron estado, en donde acaso habían presenciado solemnes ceremonias litúrgicas, en donde habían regalado los oídos con la palabra de los oradores sagrados, en donde habían admirado en fastuosas exequias soberbios túmulos, y finalmente bajo cuyas bóvedas –hasta comienzos del siglo XIX– quizá reposarían sus despojos mortales.

A sus puertas se fijaban las temibles excomuniones, también pasquines y coplas difamatorias y hasta caricaturas de respetables jerarquías (como en 1753

◀ Fig. 1. *Vista panorámica de la Plaza Mayor de Lima (detalle). 1680.*



◀ Fig. 2. *Santa Apolonia*. Juan Martínez Montañés. Ca. 1625. Talla en madera policromada. 1.67 m.

▶ Fig. 3. *Plano de las murallas de la Ciudad de los Reyes*. Joseph Malder, 1688. Grabado. Amberes.

una irreverente en la que aparecía ahorcándose al arzobispo). Para sus mitrados se solicitó el capelo cardenalicio ya desde 1611. El tañido de sus campanas, aparte de anunciar júbilos o duelos, regulaba hasta bien entrado el siglo XIX la vida de toda la población: la estampa emotiva del viajero francés Radiguet de cómo se paralizaba el movimiento del tejido social al toque del Ángelus acredita cuán hondo calaban los bronce de la catedral.

La pompa de las ceremonias litúrgicas que tenían como escenario la basílica, no solo era reflejo de la riqueza del país, sino que se proyectaba sobre el pueblo indígena para inducirlo a abrazar la fe cristiana.

Pero sobre todo para los limeños su iglesia mayor era un verdadero relicario y holgadamente podían envanecerse de ella. El hálito espiritual de un ambiente en el cual se habían puesto de relieve bienaventurados como Rosa de Santa María, Toribio

de Mogrovejo, Francisco Solano, Martín de Porras y Juan Macías, trascendía a todos los rincones urbanos, esplendorosos en su gala barroca hasta que los terremotos de 1687 y 1746 redujeron todo a nostálgico recuerdo. Los vecinos de Lima podían venerar hasta dos fragmentos del árbol de la cruz y admirar obras de arte del mérito de las esculturas de Juan Martínez Montañés (fig 2), de la sillería del coro de su catedral, de Pedro de Noguera, única en su categoría en toda América; de los lienzos de Mateo Pérez de Alesio, cuya imagen del San Cristóbal del templo limeño era *de igual estatura y valentía* que la que hasta hoy subsiste en la metropolitana hispalense; del púlpito de Diego Agnes –asimismo en la catedral– que salió tan acabado de la gubia de su autor, *porque excede a la riqueza del oro la propiedad de su labra y los milagros de su hechura*, que se consideró más apreciable dejarlo sin estofar.

Todo ello –¡y cuánto se ha perdido!– explica que la catedral de Lima fuese, fuera de toda ponderación, de un valor extraordinario.

De precario cobertizo a iglesia metropolitana

Al tiempo de fundar la Ciudad de los Reyes y distribuir los solares de ella entre los mesnaderos de su hueste, Francisco Pizarro *puso por sus manos la primera piedra e los primeros maderos* de la futura casa de Dios, consagrada en ese amanecer a la Virgen en el misterio de la Asunción. El terreno escogido para erigir sobre él esa iglesia, situado en lugar dominante sobre la futura plaza mayor, lo cedió el *sinchi* Poma, descendiente de los señores naturales de la comarca (fig. 3). El donante, convertido al cristianismo con



el nombre de Don Fernando, ofreció con franca mano preases para el culto divino. Como primitivamente la orientación de la fábrica –en su comienzo un rústico bohío– corría paralela al ágora urbana, el lado del Evangelio caía sobre esta.

Creado en 1º de marzo de 1543 el virreinato del Perú –vale decir un reino cuya autoridad delegada era un áter ego del emperador Carlos I (y de sus sucesores en el trono)– la Ciudad de los Reyes, instituida capital del nuevo dominio, a los ocho años de su existencia alcanzaba una dimensión política de máxima jerarquía convertida en sede gubernativa, en *cabeza y metrópoli* del territorio adscrito a su jurisdicción y se diseñaban los rasgos de una futura corte virreinal.

En tan espectacular carrera ascensional de la naciente población era inevitable la correlativa promoción en la esfera eclesiástica. En 14 de mayo de 1541 el Pontífice Paulo III fundaba la diócesis de Lima como sufragánea de la metropolitana hispalense, colocándola bajo la advocación de San Juan Evangelista, patrocinio que adoptó su basílica. En 12 de febrero de 1546 el mismo Vicario de Jesucristo la desmembró de la dependencia sevillana y la promovió a arquiepiscopal. Finalmente, en 1572 San Pio V la elevó a primada del Perú.

Bien se deja entender que no cabe injerir aquí una exposición, aun sumaria, del proceso histórico de la catedral limeña, pero algunas notas expresivas de esa trayectoria pueden ilustrarla. En 1550, el arzobispo Loaysa contrató tanto la construcción de la capilla mayor, encargada a Alonso Beltrán, como el acarreo de pie-



ELE S^{TO}.
Joseph Antonio
Manzo de Velasco
Conde de Superunda Caba-
llero del Orden de Santiago Te-
niente General de los Real Exer-
citos de S.M. Gentil hombre de Cama-
ra Con entrada y de su Real Consejo
Virrey Governador y Capitan Gene-
ral de los Reynos del Perú. Vice Patron
Real que Reedificó la S^{ta} Yglesia Catho-
dral Metropolitana de Lima, Prima-
da de las Indias Occidentales,
arruinada en el terremo-
to de 28 de Octubre
del Año de 1746

dra de Huarco y su canteo, para utilizarla en la edificación del templo ². Al año siguiente el arcediano Rodrigo Pérez dispuso en su testamento los recursos necesarios para que un religioso explicara a los indios, en quechua, los rudimentos de la doctrina cristiana. Esa catequesis, que al principio se ejercitaba por la tarde de los domingos y fiestas de guardar, como los neófitos solían acudir en estado impropio, en 1575 se adelantó a las mañanas después de la misa del alba ³.

En 1595 el escudo de armas de Francisco Pizarro (fig. 5), que desde antiguo lucía bordado sobre terciopelo carmesí en el dosel que cubría el altar mayor, Diego de Ampuero Yupanqui, sin autorización, lo colocó sobre el sepulcro que guardaba los restos del conquistador ⁴. El Santísimo se trasladó al nuevo templo el sábado 24 de diciembre de 1605, y el primer bautismo en el edificio construido de nueva planta, se administró el 16 de enero de 1621 ⁵.

En 25 de enero de 1625 el vaciador Francisco Pérez Patón contrató con el carpintero Antonio Hernández la fundición de toda la clavazón de bronce para las cinco puertas que este último iba a asentar en la catedral. La operación incluía colocar en cada hoja cuatro abrazaderas en sus quiciales, más los goznes, tejuelos y mascarones; en cada puerta se fijarían 300 tachones. El plazo de entrega se ajustó en un año ⁶.

El sismo del 20 de octubre de 1687 dejó muy maltratada la catedral: buena parte del edificio y las bóvedas cayeron por tierra, y no se podía entrar *sino con mucho riesgo de la vida* (fig. 6). Las portadas quedaron desquiciadas y solo desalojar los escombros se estimó que importaría una suma considerable. Como no se atrevían a celebrar los oficios divinos en tales condiciones, fue necesario acomodarse en la plaza mayor, en donde precariamente se levantó con cañas y esteras un cobertizo, resguardado por lonas; el tinglado medía 22 metros de longitud y ocho de ancho ⁷. El movimiento terráqueo del 20 de noviembre de



◀ Fig. 4. Retrato del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda. Cristóbal de Lozano, 1758. Óleo sobre lienzo. 2.22 x 1.36 m. Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.

▶ Fig. 5. Escudo de armas del Gobernador Francisco Pizarro.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 6. Vista Panorámica de la Plaza Mayor. 1680. Con la catedral al fondo.

A MAIOR DELIMA CABEZA DE LOS

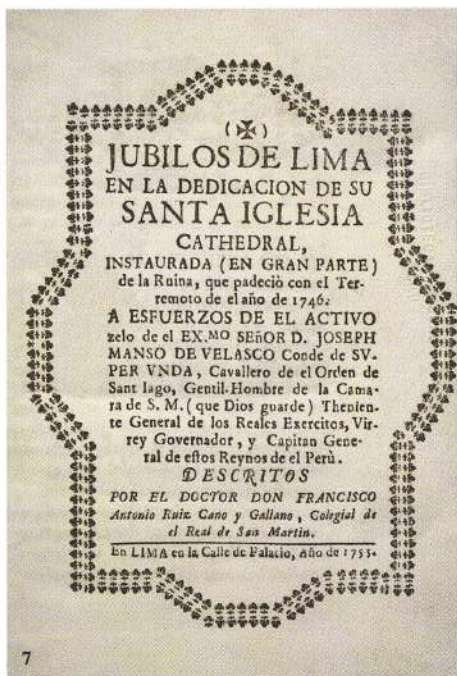
1 IGLESIA N.
2 EL SAGIATO
3 PAZIO ARCOBR
4 PAZIO DE S. BREA
5 CAPL. DE S. OED
6 SAN FRANCISCO
7 SAN XISTOBA
8 SAN JEFONSO
9 SAN PEDRO
10 SAN T. CNRA
11 EL CARMEN
12 SAN TOMAS
13 CON SESION
14 CON PANIA



REINOS DE EL PERU AÑO DE 1680.



SCATAPNA	1
ESOVNDLEA	2
APESCAERA	3
ESOVNADLEA	4
BOVNDLEA	5
CELLONDESNER	6
FRUTAS	
PIÑAS	21
CHIMOLAS	22
PLAVNOE	23
PATA DE VINO	24
FRUACHIE	25
GRADILAS	26
GAIABAS	27
PACAES	28
PREPINOSEETE	29
AGACESONA	30
LUCUMAS	31
SREBETRA	32
CARACUCHOS	33
AMNCAES	34
NOEVOS	35
GENERODESTR	36
BICVNA	37
NDIASERA	38
MERCACHE	39
PEEREES	40
CARRILAS	41
ECHOLRADO	42
MRCRIASS	43
MNESSOGGAT	44
NARSISO	45
CAMOES	46
PAPAS	47



1690 fue aún más recio, y las bóvedas que no se desplomaron anteriormente, terminaron por venirse abajo.

El cataclismo del 28 de octubre de 1746 constituyó la total destrucción del templo, y las numerosas descripciones que nos han quedado abundan en noticias sobre la magnitud del descalabro.

La reconstrucción comenzó en 1748, y a ella prestó su colaboración gran parte del vecindario, provisto de escodas y picos para desmenuzar los bloques de escombros que se amontonaban por todas partes. El virrey Manso de Velasco (figs. 4 y 7) acudía aun los días feriados para vigilar las operaciones, y de su bolsillo contribuyó generosamente a los gastos que

autorizó el monarca. Al cabo de ocho años pudo reabrir sus puertas la catedral, ahora pintada de rojo.

La ceremonia solemne se desarrolló el 30 de mayo de 1756, con misa en medio de gran pompa, gloriada con motetes. La portada aparecía cuajada de platería, después de haber sido reconstruida tras una minuciosa operación de despiezarla piedra por piedra ⁸.

Con el decurso de los años, y aunque durante el período del Presidente Balta (1868-1872) se efectuaron algunas reparaciones, de hecho en las postrimerías del siglo XIX la catedral ofrecía un aspecto desolador, y a estar a informaciones periódicas, el edificio amenazaba ruina. A instancias del Jefe del Estado, Nicolás de Piérola, en 8 de enero de 1896 se dio inicio a las obras de restauración, si bien el templo ya desde enero de 1893 no abría sus puertas para evitar alguna desgracia. Se habilitó para el servicio del culto el contiguo Sagrario.

La solemne reapertura se celebró el 6 de enero de 1898, invocándose el Evangelio de San Lucas [2: 14]; el sermón corrió al cargo del deán Manuel Tovar, y pontificó el arzobispo Bandini. Se estrenó a gran orquesta una misa compuesta por Walter Stubbs, con el coro de la compañía de ópera de Enrique Lombardi ⁹.

*Las torres que desprecio al aire fueron... **

El terremoto de 1609, poetizado por Pedro de Oña: *Rendida en parte, la Obra sumptuosa/guardó sin tiempo al tiempo su derecho* ¹⁰. Volvieron a sufrir los estragos del movimiento sísmico de 1655, que respetó sólo desde las campanas abajo ¹¹.

En setiembre de 1659, con ocasión de las fiestas por el nacimiento del príncipe Fernando Tomás (31.XII.1658 – 23.X.1659), contratado por el gremio de los herreros, a las cinco de la tarde del martes 30 de dicho mes, el funámbulo Francisco de Morales se deslizó desde lo más alto de una de las torres hasta dejar

▲ Portada del libro *Jubilos de Lima*. Francisco Antonio Ruiz Cano. Lima, 1755.

► Fig. 8. *Contrato con el acróbata Francisco de Morales*. 1659.

* Rodrigo Caro, *Canción a las ruinas de Itálica*.

atrás la pila de la plaza mayor; luego sobre un cable tendido delante de palacio, en un alarde de acrobacia, entre otras volteretas serpentearía con los ojos vendados, daría unos pasos con dos cántaros ceñidos a los pies; con huevos y con dagas, saltaría a una cuerda paralela y por último haría gala de otras *suertes sobresalientes*; se comprometió a tender a sus expensas las colchonetas *en que e de dar la cayda del vuelo* (fig. 8) ¹².

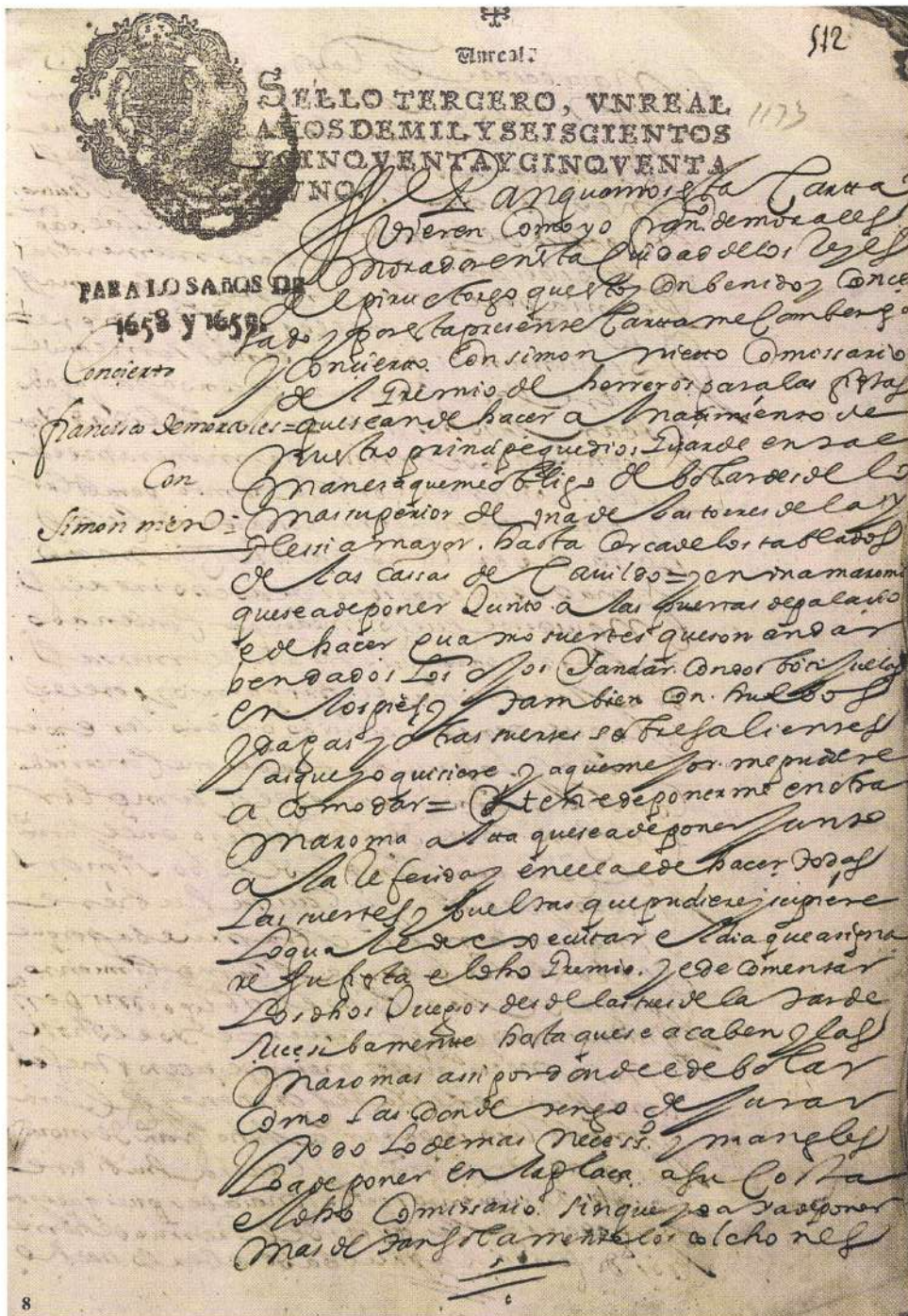
El asolador movimiento sísmico de 1746 abatió las dos torres: la esquinal de la calle de los Judíos –delante de la cual se alzaba la llamada cruz de gradas–, quedó reducida al cubo inferior, a una altura de 18 metros; la opuesta se rebajó a 10 metros. La reconstrucción de 1794 volvió a elevarlas de nuevo hasta 53 metros; las cúpulas se coronaron con sendas bolas doradas, de 80 centímetros de diámetro ¹³.

En 1817 se prohibió al campanero permitir el acceso de intrusos a los balcones de las torres, para presenciar corridas de toros ¹⁴.

Las campanas

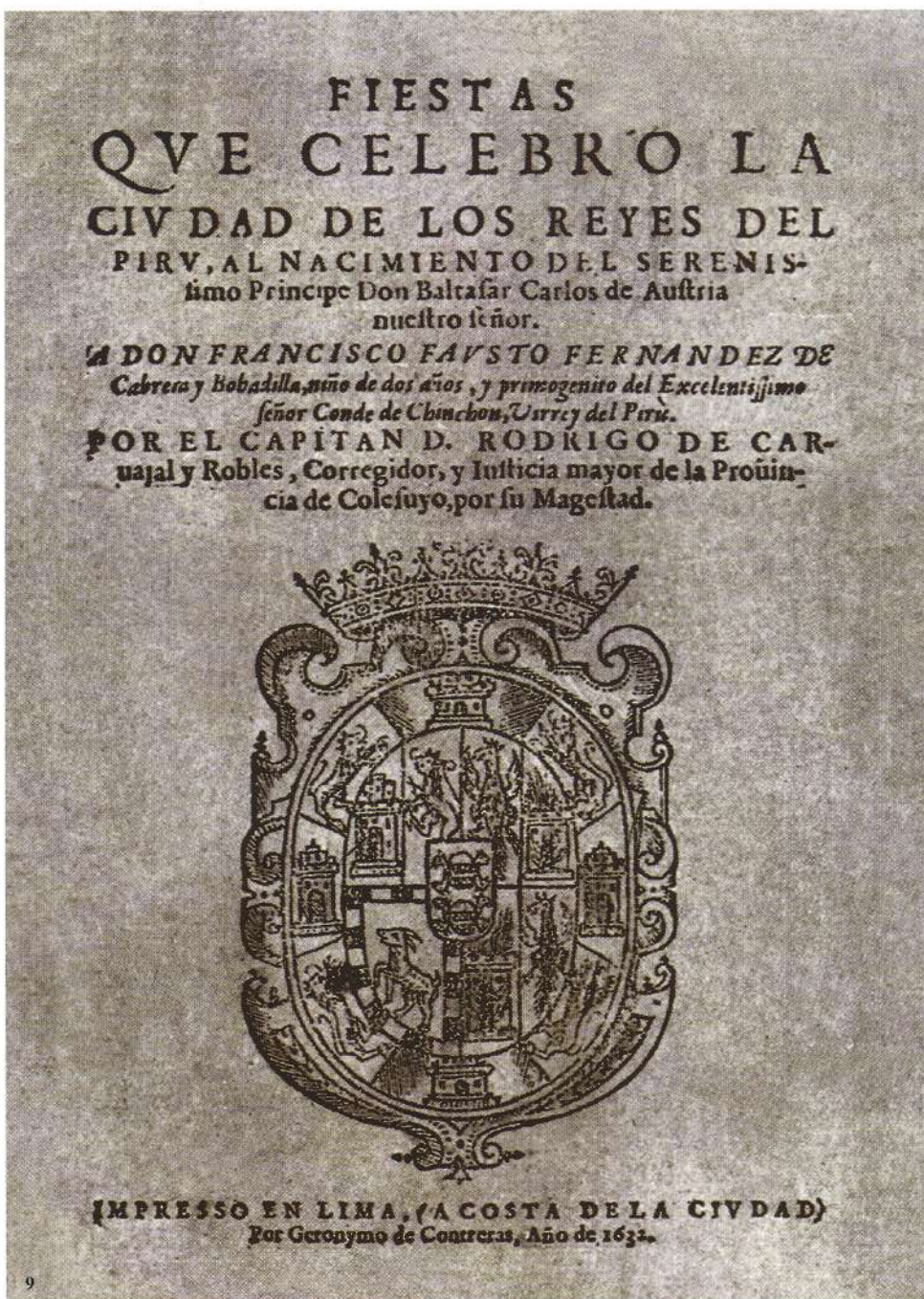
Cuando en las actas más antiguas del Cabildo limeño se registran las quejas de que los sones de la campaneta del reloj público edilicio con dificultad se oían en el ámbito circunvecino y exclusivamente para el toque de queda; cuando solo desde fines del siglo XVII las personas de dignidad presumían de llevar en el bolsillo sabonetas y aún habría de correr un dilatado lapso hasta que se volviera usual ceñir reloj de pulsera, los bronces de la catedral eran la única medida válida del tiempo para el común y sus cadencias regulaban tanto el curso oficial como el quehacer familiar.

Al toque del alba no solo los conventuales acudían al coro a entonar las salmodias, sino que todo el vecindario se ponía en movimiento; al dar la campana grande la señal de alzar en la misa mayor, todos aquellos a cuyos oídos llegaban las badajadas se arrodillaban y rezaban las oraciones de precepto; al mediodía el tañido del Ángelus invitaba a los fieles a invocar la salutación angélica; a las tres de la tarde se llamaba a vísperas; al anochecer de nuevo se recordaba la devota oración del



Ángelus –todos se descubrían– y tras de rezar se encaminaban a sus hogares; aún quedaban el repique de las ocho, por las almas del Purgatorio, y finalmente una hora después nueve campanadas convocaban a elevar plegarias por los que se encontraban en pecado mortal ¹⁵.

A estos toques rutinarios, se añadían los extraordinarios que comunicaban ocurrencias inesperadas, tales como el tintineo cuando se llevaba el Santísimo a un enfermo, a cuyo son –como anotaba Lizárraga– *por maravilla quedaba hombre en su casa que no acudiese luego a la Catedral; las tiendas de los mercaderes se cerraban, y ellos y sus criados, con gran fervor, iban a acompañar al Señor, todos vestidos de negro, con cirios* ¹⁶, o el agitado clamoreo a rebato llamando a los vecinos a empuñar las armas para defender de un ataque de los piratas, a colaborar a la extinción de un fuego o a llevar la tranquilidad a los ánimos enardecidos ¹⁷.



◀ Fig. 9. Fiestas que celebró la Ciudad de los Reyes del Piru, al nacimiento del Serenísimo Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria. Rodrigo de Carvajal y Robles. 1632.

En otras oportunidades el motivo del repique general era comunicar una noticia peregrina: en 1630 la autorización para proceder a las informaciones sobre la vida y milagros de Rosa de Santa María y el nacimiento del príncipe Baltasar Carlos (fig. 9); en 1631 por la consagración del limeño Feliciano de Vega como obispo de Popayán (en medio de una aglomeración de tal magnitud que el mitrado consagrante *estaba casi sin aliento*); en 1633 y tres años más tarde, a las diez y a las once de la noche, respectivamente, por el regreso a la ciudad del arzobispo después de una visita pastoral; en 1645 el virrey marqués de Mancera, de retorno de su inspección de las minas de Huancavelica, interés del diocesano que se le tributaran solemnes repiques ¹⁸; en 26 de junio de 1659, a las dos de la madrugada la población se enteró por los dobles de la catedral del fallecimiento del ex-*virrey* conde de Salvatierra; en 1662 bastó que una improvisada procesión discurriera por la plaza mayor para que las campanas resonaran; en 1665, a solicitud de los Inquisidores, ocurrió lo propio al saberse la nueva de la beatificación de Pedro de Arbués; al año siguiente, a las seis de la mañana del 17 de marzo, y el 26 de julio, a las dos de la tarde, doblaron los bronces por haber expirado el *virrey* conde de Santisteban y el monarca Felipe IV, respectivamente, y para no recargar en exceso esta relación, en 1668, a las ocho de la noche del 20 de octubre, se festejó la liberación de Puertobelo ¹⁹.

En verdad la plétora de toques frisaba en abusiva, así como su duración. El campaneó por la noticia del nacimiento del príncipe Baltasar Carlos se extendió de seguida por más de una hora. El estrépito era tan intolerable que el *virrey* Jáuregui se dirigió, en 1783, al arzobispo González de la Reguera, ponderándole que el retumbo continuado sobresaltaba a la población, le molestaba a él personalmente, dificultaba la atención en las oficinas y en el gabinete del propio mandatario, sin que se librasen de tal mortificación los tribunales y el municipio, *consternaba* a los enfermos el toque de agonía, perturbaba la celebración de los divinos oficios y no permitía escuchar los sermones.

Era costumbre que a la muerte de una persona real se tocaran cien golpes; el fallecimiento de un arzobispo daba pie para tañer doscientas campanadas y otros tantos dobles, hasta concluir los oficios funerales; estos últimos se repetirían cada cuarto de hora. El deán solo tenía por la misma causa derecho a noventa campanadas; ochenta cada dignatario y setenta los canónigos. En 1665 el Cabildo metropolitano acordó que se diesen tres dobles (mañana, mediodía y noche) así como uno al momento de ocurrir el óbito de una persona, otro en la noche siguiente y el tercero a la mañana seguida ²⁰. En 20 de enero de 1698 se impuso que ninguna iglesia repicara ni doblara antes de hacerlo la basílica; asimismo se prohibió tocar dobles antes de las seis de la mañana y pasadas las ocho de la noche ²¹. Desde 1730, aproximadamente, se introdujo la usanza de un repique general las vísperas y los días 19 y 26 de cada mes por devoción a San José y a Santa Ana ²². En 1743 se moderó doblar por un difunto, cualquiera que fuese su investidura, desde las ocho de la noche hasta que la catedral tocara al alba, reservando los dobles para el caso de haber expirado *virrey*, arzobispo o prebendado ²³.

El arzobispo González de la Reguera, por edicto de 20 de julio de 1795, dictó normas ajustadas a fin de corregir *los abusos y desórdenes con que se tocan las campanas*. Con ello daba cumplimiento a la Cédula de 1º de marzo de 1794 ²⁴.

En conformidad con las nuevas disposiciones los repiques generales con todas las campanas solo se podrían extender por un cuarto de hora, y ello únicamente

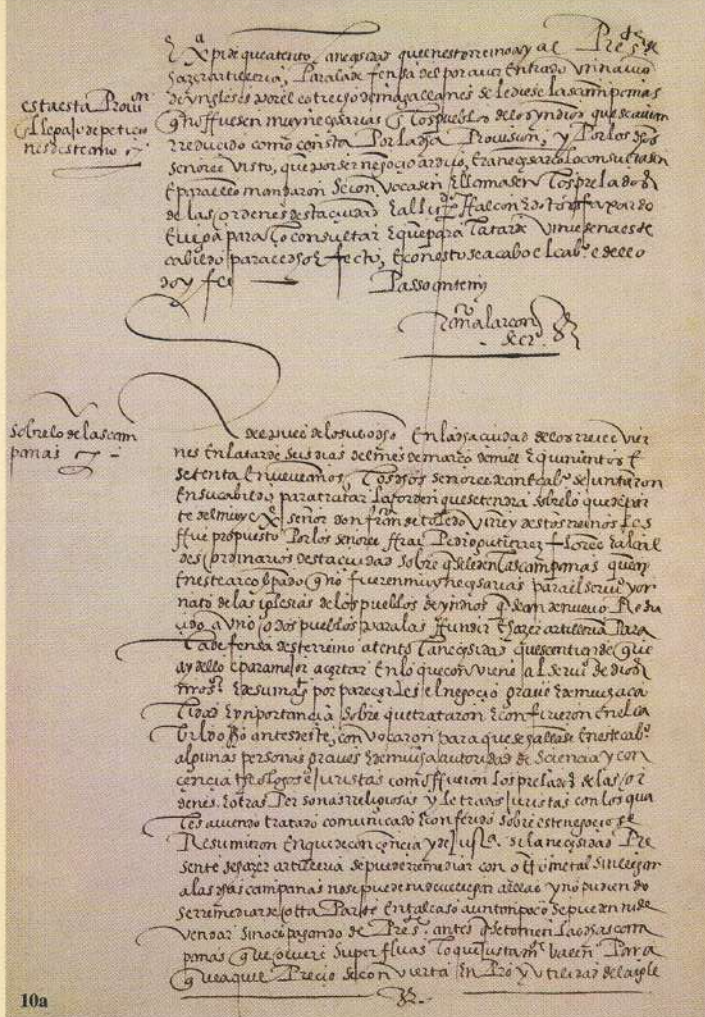
—aunque fuese de noche— cuando llegase aviso de la Metrópoli con noticias sobre la salud del rey, del feliz alumbramiento de la reina, o de algún suceso afortunado. En todo caso sería inexcusable licencia previa del virrey. El mismo régimen se observaría las vísperas de la publicación de la Bula de la Santa Cruzada o de la entrada de un virrey o de un arzobispo. De todas formas, cualesquier repiques no excederían de diez tañidos. La víspera y la fiesta más solemne de la Iglesia (misterio religioso, recordación de patrono) el repique no pasaría de ocho minutos.

Dobles generales, cada uno por espacio de media hora, solo se permitirían hasta doscientos con ocasión de la noticia del fallecimiento del soberano, precedidos de las campanadas y clamoreo de estilo, y exclusivamente en la catedral. Asimismo, solo ella tocaría a la elevación, en que se rezaría una oración por los que estuviesen en artículo de muerte.

Ni aun en la catedral —ni menos en ninguna otra iglesia— se dejaría oír campana alguna después del avemaría o antes de las seis de la mañana, salvo una señal corta a las ocho de la noche por las ánimas del Purgatorio y a las nueve por los que se encontrasen en estado de pecado mortal. Finalmente, se suprimía el toque del alba.

Como curiosidad cabe recordar que en 1579 el virrey Toledo, para fundir artillería que defendiese el Perú de la amenaza del corsario Drake, despachó una Provisión conforme a la cual se echaría mano de las campanas instaladas en los pueblos de indios reducidos y que no fuesen indispensables para congregar a los fieles; con ellas se dispondría de metal suficiente (figs. 10a, b). El Cabildo metropolitano repuso que la incautación era practicable únicamente si en conciencia y en justicia no hubiese más metal aprovechable que el de las campanas excedentes en cada lugar y en todo caso se indemnizaría por el precio equitativo y solo si se respetasen dos campanas. Por añadidura, los prebendados conminaron al angustiado gobernante que todo cargaría sobre su conciencia. Para decidir este caso se convocó a los prelados de las órdenes religiosas y a letrados de reconocida solvencia, como el licenciado Francisco Falcón y el catedrático de San Marcos, doctor Vázquez Fajardo ²⁵.

A cada campana le estaba asignada una misión específica: la más grande, que pesaba por encima de una tonelada, dejaba oír sus sonos al momento de la elevación en la misa mayor; la segunda en peso —media tonelada— tañía a prima; el esquilón daba las horas y congregaba a los neófitos a escuchar la explicación de la doctrina, y finalmente la más pequeña tintineaba cuando se conducía el viático a los moribundos ²⁶.



▲ Fig. 10a. Provisión del virrey Toledo para fundir artillería con el bronce de las campanas, para defensa del Perú contra el pirata Francis Drake. 1579. Libro II Actas Capitulares 1579-1603, fol. 62v.

▶ Fig. 10b. Transcripción de la provisión.

El toque de prima para los divinos oficios, desde el 1º de noviembre hasta el 30 de abril resonaba entre seis y media y siete y media de la mañana; a fin de que pudiese cumplirse con la misma devoción durante el período invernal, desde el 1º de mayo hasta el 31 de octubre, *sin que por ser muy de madrugada sea ocasión de achaques de romadizos [catarros] que causan los serenos*, ese horario se retrasaba en media hora ²⁷.

Las campanas de la catedral, en las licitaciones públicas, tras pregonarse en el portal de los escribanos, el bien subastado se adjudicaba al mejor postor al sonar las doce del mediodía, al tiempo de pronunciarse la fórmula de ritual: *que buena pro le haga*.

También esos bronces dejaban oír su retumbar cuando se había dictado la temible censura eclesiástica (entredicho) ²⁸.

... [Su] *Excelencia pide que atento la necesidad que en este reino ay al presente de hazer artillería para la defensa del, por aver entrado un navío de yngleses por el estrecho de Magallanes, se le diese las campanas que no fuesen muy necesarias en los pueblos de los yndios que se avían reducido como consta por la dicha Provisión, y por los dichos señores visto, que por ser negocio arduo, era necesario lo consultasen e para ello mandaron se convocasen e llamasen los prelados de las órdenes desta ciudad e al licenciado Falcón e doctores Faxardo e Vega para lo consultar e que para la tarde viniesen a este cabildo para el dicho efecto, e con esto se acabó el cabildo, dello doy fe.*

Passó ante my
Francisco Alacón [rubricado]
Secretario

[Al margen: *Está esta Provisión en el legajo de peticiones de este año*]

E después de lo susodicho, en la dicha ciudad de los Reies, viernes en la tarde, seis días del mes de marzo de mil e quinientos e setenta e nueve años, los dichos señores Deán e Cabildo se juntaron en su Cabildo para tratar la orden que se tendrá sobre lo que de parte del Muy Excelentísimo Señor Don Francisco de Toledo, virrey destos reinos les fue propuesto por los señores frai Pedro Gutiérrez Flores e alcal-des ordinarios desta ciudad sobre que se le den las campanas que ay en este arzobispado que no fueren muy necesarias para el servicio y ornato de las iglesias de los pueblos de yndios que sean de nuevo reducidos a uno o dos pueblos para las fundir e hazer artillería para la defensa deste reino atento la necesidad que se entiende de que ay dello e para mejor acertar en lo que conviene al servicio de Dios Nuestro Señor e de su Magestad por parecerles el negocio grave e de mucha calidad e ynportancia sobre que trataron e confirieron en el cabildo fecho antes deste; convocaron para que se hallase en este cabildo graves e de mucha autoridad de sciencia y conciencia, teólogos e juristas como fueron los prelados de las órdenes e otras personas religiosas y letrados juristas con los quales aviendo tratado, comunicado e conferido sobre este negocio se resumieron en que de conciencia y de justicia si la necesidad presente de hazer artillería se puede remediar con otro metal sin llegar a las dichas campanas no se puede ni deve llegar a ellas y no pudiendo se remediar de otra parte en tal caso aun tampoco se pueden ni deven dar sino es pagando de presente antes que se tomen las dichas campanas que oviere superfluas lo que justamente valen para que aquel precio se convierta en pro y utilidad de la iglesia donde se tomaren las tales campanas...

[Al margen: *Sobre lo de las campanas*]



El Corpus Christi

Habida cuenta de que esa festividad, de suyo era la más teatral y la más solemne del ciclo litúrgico, que desde siglos atrás en la Metrópoli gozaba de inusitado fervor y que, por añadidura, en el programa de la evangelización adquiriría una proyección catequética, bien se deja entender que el despliegue ritual de ese día alcanzaba caracteres de grandiosidad (fig. 11) ²⁹.

Ya en el interior de la catedral las tonadas y evoluciones de los seises habían concitado la atención de los concurrentes a la misa ceremonial. Al efectuar su recorrido la procesión, con las imágenes de bulto, desfilaba por calles perfumadas con hierbas fragantes (juncias, poleo, hierbabuena) ³⁰, adornadas con tapices y reposteros y en medio de la admiración general y del regocijo del populacho, embobado con las cabriolas de personajes inseparables de la fiesta (demonios, gigantes, ...). Sin embargo, la curiosidad se polarizaba en la custodia, toda de plata, de unos dos metros de alto, portada a hombros por una docena de tonsurados que se remudaban a lo largo del trayecto. El palio, cuyas varas empuñaban los regidores del Cabildo, se engalanaba con el escudo de la ciudad. En la peana de la custodia destacaba otra pequeña, toda de oro, presente del arzobispo Loaysa.

Aparte de la esplendidez del ceremonial, que extasiaba a la multitud, la expectación se concentraba, tanto en la fecha principal de la festividad como en la octava, en el estreno de obras escénicas, rezago de los autos que en la época medieval se habían representado dentro de los templos. Con el tiempo esas funciones ofrecidas cabe la catedral, de sencillos misterios pasaron a convertirse en eventos de proporciones formales, dada la profanidad de las obras representadas, el talante profesional de los actores y la creciente complejidad de los decorados. Ello impuso que el espectáculo se desplazara a la explanada lateral (fig. 12), el cementerio propiamente dicho, paralelo a la calle de los judíos (o del jamón, por una cáustica antilogía) ³¹. Sobre ese espa-

▲ Fig. 11. *Evocación de la procesión del Corpus Christi*. Teófilo Castillo. 1857-1922. Óleo sobre tela. 0.30 x 2 m. Museo del Banco Central de Reserva del Perú.



cio se extendían toldos, a fin de resguardar al auditorio de las inclemencias. El concurso estaba limitado al virrey, al arzobispo, a los magistrados de la Audiencia, los dignatarios del Cabildo secular y el eclesiástico y un selecto grupo de personalidades privilegiadas. Las calles circunvecinas se atajaban con tranqueras para impedir el acceso de espectadores extraños y la circulación de carruajes.

La catedral y la Inmaculada Concepción

El tributo de amor y devoción a la Madre de Dios en el misterio de su Pura y Limpia Concepción, cuya memoria se remontaba en la Metrópoli al siglo X, halló fervorosa correspondencia en la Lima de principios de la decimaséptima centuria. Lo demuestra que ya en 29 de noviembre de 1616 el arcediano Velázquez razonara ante el Cabildo metropolitano que la Inmaculada Concepción, cuya imagen era la más antigua de la catedral (fig. 13) y era objeto de particular devoción, merecía que se declarase festividad litúrgica el 8 de diciembre de cada año, celebrándose misa solemne³². Con el correr de los años, tan pia creencia –aún no se había proclamado como dogma– fue cobrando arraigo y popularidad. En 30 de setiembre de 1639 el Cabildo metropolitano dispuso que los oradores sagrados, concluida la salutación al concurso y antes de dar comienzo al sermón, exclamaran en voz alta: *Alabado sea el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora sin mancha del pecado original*; asimismo, que al encerrar el Santísimo, en lugar de entonarse villancicos, coplas u otras canciones, volviesen a pronunciar dicha zalema, según costumbre en la arquidiócesis de Sevilla³³. En 4 de diciembre de 1654 los mismos capitulares acordaron proponer al arzobispo Villagómez que, tras el respectivo expediente canónico, la Virgen María en el misterio de su Concepción Inmaculada fuese proclamada patrona de la arquidiócesis y la festividad de su advocación se declarase de precepto³⁴. Cuatro días más tarde, en que por vez primera se celebró en Lima con singu-

lar solemnidad dicha festividad, al terminar el sermón votaron todos los presentes –Cabildo eclesiástico, el virrey conde de Salvatierra, los oidores, el Cabildo secular, la Universidad, la nobleza y el pueblo llano– en manos del arzobispo defender el voto de la Inmaculada Concepción y se aclamó a Ella por patrona de la ciudad ³⁵. En cabildo abierto de 7 de diciembre de 1655 se decidió incoar el expediente de estilo, que concluyó en 25 de agosto del año siguiente con la aprobación del Ordinario ³⁶. En 15 de octubre de este último año, con sermón y procesión en la plaza mayor, se publicó el Breve pontificio, en que sin pronunciarse sobre el fondo de la controversia teológica que tanto agitó a los partidarios de las escuelas tomista y escotista, se autorizaba a honrar la festividad de la Inmaculada.

Esa encendida discrepancia motivó un incidente en la catedral: en 1º de enero de 1663 un dominico, encargado de predicar en la misa mayor dejó inacabada su salutación, pues se limitó a enunciar *Alabado sea el Santísimo Sacramento*; como impulsado por un resorte todo el concurso, en pie, a una voz completó lo que estaba pendiente y prorrumpió y *la Virgen María sin mancha del pecado original*. El orador se exculpó arguyendo que su Superior le había prohibido que deslizara la cuestionada alabanza. La escandalizada audiencia *se lo quería comer* y un canónigo tuvo que tomarlo bajo su custodia ³⁷.

Dos años más tarde la festividad se celebraba con oficio propio y se pregonaba al son de trompetas y timbales ³⁸.

Seises y saetas

En una diócesis dependiente en sus principios de la mitra hispalense y que solía atenerse a sus usos, nada de extraño tiene que la impronta sevillana se reflejara en fórmulas heredadas de la matriz, pues también en la catedral limeña esos niños de coro que cantan y bailan al son de castañuelas en las festividades del Corpus Christi y la Purísima tuvieron cabida. Ya desde las postrimerías del



◀ Fig. 12. *Vista de la explanada lateral de la catedral*, donde se representaban las obras teatrales con motivo de la festividad del Corpus Christi.

▶ Fig. 13. *Inmaculada Concepción*. Bernardo Pérez de Robles, 1655.



siglo XVI hay constancia fehaciente: los capitulares se dolían de que hubiese *no poca murmuración* por el hecho de que una catedral del crédito de la limeña no contase con tales auxiliares del culto divino, considerando que sus intervenciones redundaban *en mayor lustre y autoridad* de la basílica.

En 7 de enero de 1584 se acordó contratar a seis mozos; en 1592 se les asignó una remuneración de cien pesos al año ³⁹. En las fiestas marianas de 1617 la procesión del 23 de setiembre de ese año se puso en marcha una vez que bailaron los seises ⁴⁰. En 17 de setiembre de 1622 se decide que no sean menos de seis ni excedan de ocho; en 1647 se transfiere su manutención a expensas del seminario conciliar; al año siguiente consta que se hallaban en pupilaje en dicho pensionado, en donde el maestro de capilla les impartía lecciones de canto, aparte de atender a su educación; en 1667 los capitulares se lamentan del elevado costo de atender al sustento y vestuario de los seises; en 1684 se acuerda despedir a tres de los seises *por no ser a propósito*. En 1716 se alojaban en el seminario, se sentaban a la mesa con los seminaristas y estudiaban música en el repetido plantel ⁴¹.

Una aislada referencia acredita que en 1759 no se había extinguido el cante de saetas: en mayo de ese año el arzobispo Del Corro organizó un octavario para implorar el feliz éxito de su pontificado; en una procesión que recorrió las naves catedralicias se oyeron saetas *que partían los corazones* ⁴².

Beatificaciones y canonizaciones

Obviamente, como templo metropolitano, correspondía a la catedral ser el ambiente idóneo para solemnizar la beatificación o la elevación a los altares de los bienaventurados ora nativos –Rosa de Santa María a la cabeza de ese coro de elegidos–, ora foráneos, que en la Ciudad de los Reyes habían acrisolado sus virtudes, admirado por su ascetismo y edificado con su ejemplo. A la par la religiosidad de todas las clases sociales –con mayor o menor fidelidad al dogma católico– contribuía a formar la disposición propicia para la fastuosidad y el boato desplegados en las festividades religiosas. Por añadidura y gracias a un singular privilegio, Lima pudo gloriarse de que solo a lo largo del siglo XVII brillaran por sus dotes excelsas dentro del contorno local siervos de Dios como Francisco Solano, Toribio de Mogrovejo, Rosa de Santa María, Martín de Porras, Juan Macías (fig. 15), Pedro Urraca, Francisco Camacho, Nicolás Ayllón y Francisco del Castillo. ¡Toda una constelación!

Por abrumadoras razones cronológicas, por su temprana glorificación y en no escasa medida por su raigambre ⁴³, se lleva la palma en este elenco Rosa de Santa María (fig. 14). El 12 de marzo de 1668 –escasamente había transcurrido medio siglo de su tránsito– Clemente IX suscribía el decreto de su beatificación –*el primer fruto de la espiritual cosecha de las Indias*–. A poco, en 12 de abril de 1671 la proclamaba su sucesor en el pontificado, Clemente X, no solo santa, sino celestial patrona de las Indias y de las Filipinas.

La bibliografía acopiada por Angulo ⁴⁴ abona cumplidamente el entusiasmo y el alborozo con que la cuna de la nueva patrona festejó la mágica noticia, acogida con las muestras de júbilo reseñadas por el cronista coetáneo Mugaburu. Ya en 24 de febrero de 1669 dos dominicos se habían adelantado a officiar misas en el hogar natal de la Santa, que desde ese día *está toda la casa con grande veneración* ⁴⁵.



► Fig. 14. Retrato póstumo de Santa Rosa de Lima. Angelino Medoro. 1617.





15

el alarde pirotécnico de los fuegos asombró a los limeños. No cedieron en vistosidad los actos con ocasión de la canonización, en 1729. En esta oportunidad se expusieron el estandarte, un agnuscé y estampas del nuevo santo, y dos grandes lienzos ovalados que habían lucido en Roma en los actos solemnes.

De los festejos correspondientes a la canonización de Francisco Solano (cuya beatificación despertara en 1675 el *alboroto de toda la ciudad* ⁴⁷) el volumen debido a la pluma de Rodríguez Guillén ⁴⁸, informa por menor.

No era por cierto menester que el glorificado tuviese relación directa con la Ciudad de los Reyes: en julio de 1629 y dos años más tarde las noticias de la canonización de los mártires franciscanos en el Japón y de la de Pedro Nolasco dieron pie para extremos de alegría, auspiciados en cada caso por la respectiva Orden religiosa. Los conventuales de San Francisco condujeron a la catedral las imágenes de los bienaventurados; las puertas de la iglesia estaban adornadas con arcos; por su parte los mercedarios, tras el consabido repique también trasladaron a la metropolitana una escultura de su patriarca y fundador, recibida por el Cabildo eclesiástico; el templo estaba *tan ricamente aderezado y colgado que había mucho que ver y anotar de bueno* ⁴⁹.

Exequias y ceremonias funerarias

Ni qué decir cabe que la catedral adquiría su imagen más imponente en las oportunidades en que se vestía de luto para celebrar las exequias de ilustres difuntos. La magnificencia mortuoria era en verdad teatral: los bronceos con sus dobles dolientes, el aspecto tenebroso que ofrecían las naves alumbradas por hachas y velones, los muros recubiertos con cortinajes, el severo ritual de las pompas fúnebres y el luto riguroso que se observaba tanto en el atuendo de los concurrentes como en el despacho de la administración pública, todo movía a recogimiento y consternación. Cuando se trataba de personas reales era de rigor guardar ocho días de duelo y vestir luto por seis meses.

Hasta donde consta documentalmente la catedral sirvió por primera vez de asiento para un solemne funeral el domingo 12 de noviembre de 1559, en me-

En cuanto al recordado prelado de la arquidiócesis, Toribio Alfonso de Mogrovejo (fig. 16), beatificado en 1679, la nueva se divulgó desde las torres de la catedral el 26 de abril de 1680, al mediodía. El procedimiento fue verdaderamente original: los sonos de las campanas se oyeron alternando con *coros de músicos instrumentos* ⁴⁶. Para destacar la importancia que se atribuía al suceso, se colocó en el altar mayor el retablo de plata maciza que sólo se exponía en las octavas del Corpus Christi y de la Inmaculada, y se estrenó un segundo órgano, fabricado a un costo de seis mil ducados por el maestro organero Ignacio de Vergara. En las noches, en las cuatro esquinas de la plaza mayor,

◀ Fig. 15. *Retrato de San Juan Macías*. Cristóbal Garrido, 1782.

▶ Fig. 16. *Retrato de Santo Toribio de Mogrovejo*. Pedro de Villafranca, 1653.



moria del Emperador Carlos I. Se conserva una relación del ceremonial observado ese día, que no se aleja mucho de los que se aplicaron posteriormente con todo el aparato barroco y, a pesar de su sencillez, deja entrever el sentimiento con que se realizaban esos mementos ⁵⁰. Un recuento de las parentaciones posteriores durante la época de la dominación española está al alcance de la mano en los inventarios bibliográficos de la tipografía limeña preparados por Medina y Vargas Ugarte ⁵¹.

Las exequias de la reina Margarita de Austria, fueron las primeras cuya descripción pasó en Lima a las prensas (fig. 17). Gracias asimismo a la reseña de las ceremonias que colmaron las honras fúnebres de su esposo, Felipe III, en 1621, es posible formarse una idea cabal del aparato que rodeaba la conmemoración de un difunto egregio.

La sensible noticia del fallecimiento del soberano llegó a Lima el 8 de octubre de 1621. De inmediato comenzaron los dobles en la catedral. Cuatro días más tarde se pregonó el duelo oficial, que debía observar el rigor ya señalado. El paño para las vestiduras del luto lo costeaban las arcas fiscales a los magistrados, funcionarios de la Real Hacienda y altos dignatarios, que recibían hasta diez metros para vestiduras talares y paño fino de Segovia para los capuces; a los empleados de inferior categoría se proporcionaba asimismo género, pero solamente bayeta de Castilla.

Para las exequias, como la catedral estaba todavía *muy desacomodada*, solo pudo utilizarse una de las naves laterales. La ceremonia central se cumplió el domingo 5 de diciembre por la tarde; los oficios terminaron pasadas las ocho de la noche. La asistencia oficial estaba conformada por los Oidores (encargados del gobierno por no haber llegado todavía el nuevo virrey, marqués de Guadalcazar) y los vecinos más ilustres. Acabadas las vísperas, el conjunto de músicos –que en opinión del agustino Fray Fernando de Valverde, autor de la relación de las exequias– *en número y calidad de cantores puede competir con cualquier otro de España*, comenzó a entonar la vigilia del oficio acompañado de los sones del órgano. La misa de réquiem fue especialmente compuesta para esta oportunidad por el maestro Cristóbal Belzayaga (que había comenzado su carrera de virtuoso precisamente en la capilla del monarca en cuyo honor tributaba homenaje póstumo y discípulo del maestro Francisco Clavijo). El sermón se confió al obispo de Trujillo, Carlos Marcelo Corne ⁵².

En 1685 se oficiaron honras en la catedral por los cuatrocientos hombres de la dotación de la Capitana que perecieron en la explosión de esa nave en el puerto de Paita.

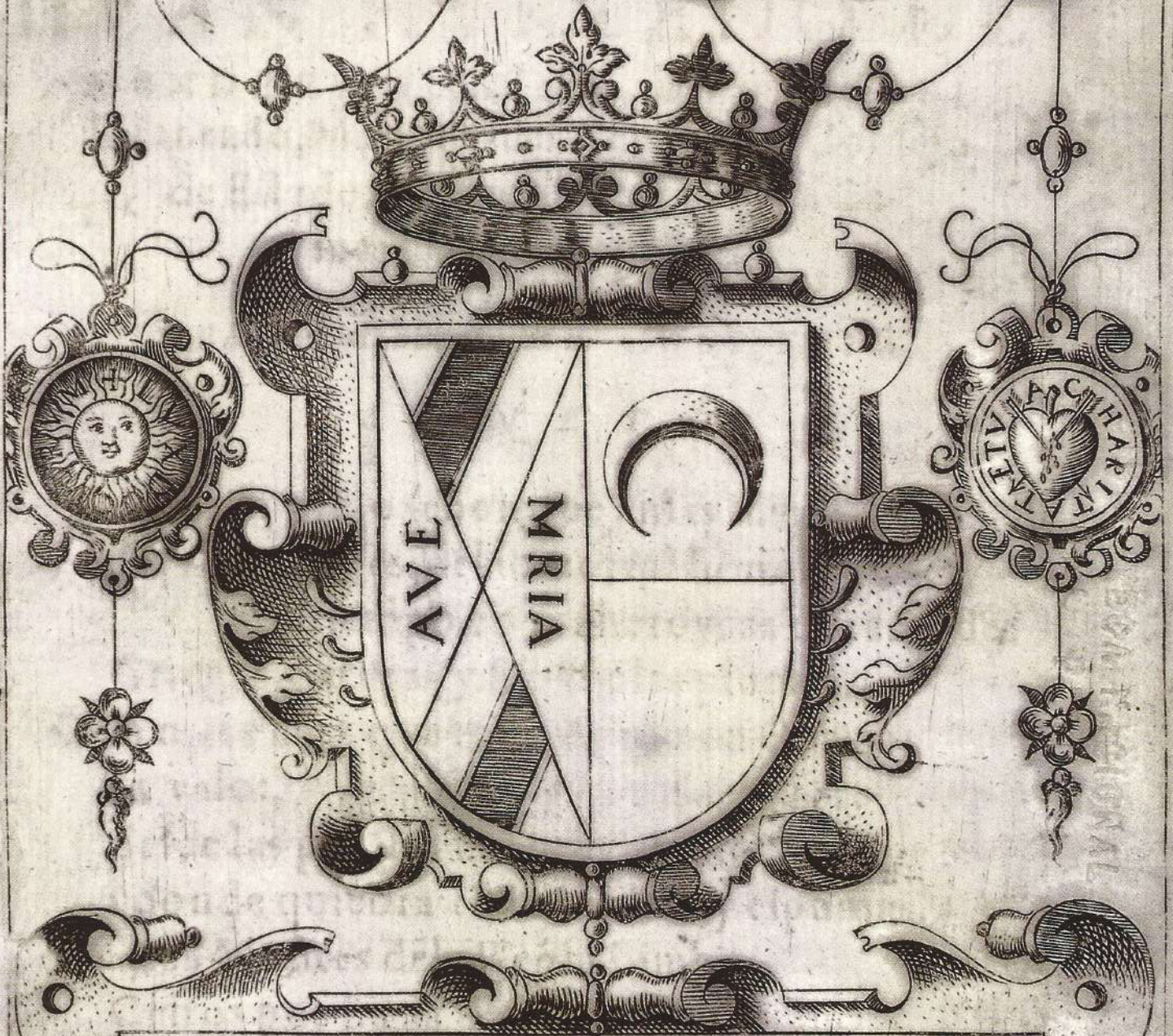
Las honras fúnebres también se dispensaban a personajes de primera línea: arzobispos, virreyes, magistrados, familiares de prelados, mitrados de oriundez limeña que gobernaban otras diócesis ... Limeños ilustres como Luis de Carvajal y Vargas, conde de la Unión, y Vicente Morales Duárez (a quien se tributaron honores extraordinarios en razón de su investidura de presidente de las Cortes gaditanas), figuran asimismo en la nómina de los famosos.

En 1808 un sobrino del virrey Abascal, José Abascal, que falleciera en Miraflores, gozó de entierro especial ⁵³.

Sepelio insólito fue el que se concedió en 12 de octubre de 1635 a Rafael de San Pedro y Cuéllar, reo de haberse fugado con ciento cuarenta y seis mil pesos sustraídos de la Caja de Bienes de Difuntos, que cayó apresado en

► Fig. 17. Portada de la *Relación de las exequias de la reina Margarita de Austria*. Impreso por Pedro de Merchán, 1613.

*Relacion de las exequias q̄. dex. s. D. Inan de men doca y
 y luna Marques de Montesclaros. Virrei del Piru Sizo
 en la muerte. de la Reina Nuestra. S. Doña*
MARGARITA



*ALEX. señor don luan Hurtado de Mendoca y luna
 Duque del Infantado del consexo de estado y gentil.
 Sombre de la camara de su magestad
 Porel. Presentado fray. Martin de leon. de la orden de
 Fr. Francisca, de bejarano
 Augustiniensis seu de bat. San Augustin
 Lima anno.
 1617.*

Guayaquil. Tras de exponerlo por las calles acostumbradas a los pasibles de pena capital, se le iba a ahorcar en la plaza mayor. Al momento de proceder a dar cumplimiento por entero a la sentencia, el virrey conde de Chinchón, a instancias de los Hermanos de la Caridad y de muchos religiosos, accedió a que no sufriese la pena infamante de ser descuartizado y como gracia especial fuese inhumado en la catedral. Así se hizo después del toque de oración, con tal afluencia de curiosos que no cabían ni en la plaza ni dentro del templo ⁵⁴.

En la época republicana, el primer personaje distinguido que mereció honras fúnebres solemnes en la catedral fue el Gran Mariscal Agustín Gamarra (fig. 18). Para las exequias la basílica estaba adornada con cortinajes negros con franjas de oro; como durante el período virreinal, todavía se podían apreciar epitafios en latín, composiciones poéticas en variados metros, tanto en castellano como en latín. El féretro lucía una inscripción que rezaba *Fue grande en su vida; su muerte lo hizo mayor*. Sobre un cojín se colocaron la faja bicolor, el sombrero tricornio, el bastón de mando y su espada. Se cantó una misa de Mozart. Como es sabido, la oración fúnebre la pronunció el cura de Lurín, Bartolomé Herrera ⁵⁵.

El entierro del General La Mar fue menos ostentoso, pues su fama se había eclipsado ⁵⁶.



19

NECROLOGIA
DEL RESTAURADOR DEL PERU.

Illum tota premit moles, illum omnia tela.
Parque novum Fortuna videt concurrere,—bellum
Atque virum.....

.....Ipsa quidem, quamquam medio spatio
Integra relatis creptus quantum ad gloriam, lon-
gissimum ævum peregit.

El aparato fúnebre del día de hoy, el aire melancólico de todos los semblantes, y el fúto universal de la Patria, publican del modo mas elocuente que ha dejado de existir el hombre importante, el majistrado ilustre, el valiente guerrero que tantos días de prosperidad y de gloria supo dar al Perú, que con su misma muerte ha legado honor y gloria a la Patria, que ha enseñado como debe morir un verdadero soldado, y que cumplió a los peruanos la palabra que les dió de volver trayéndoles gloria y seguridad, ó vendiendo la vida en el campo de batalla. Murió el Jeneral Gamarra, el primero en América que como Presidente de una Nación murió peleando, y murió el primero en la infuusta jornada de Ingavi.

El Jeneral Gamarra perdió la vida en el campo de Ingavi el 18 de Noviembre á los 56 años 2 meses 22 dias de su edad. Sus compatriotas lamentarán siempre la falta irreparable del primero de los peruanos; el ejército la del primero de sus guerreros; sus amigos la del hombre afable, comedido y franco, la del filósofo modesto que sabia hermanar la familiaridad de trato con el respeto y dignidad de su elevada posición social. Murió de la misma edad que Agricola, y como él aunque arrebatado a la patria en medio de su carrera, vivió muy largo tiempo para su propia gloria.

18

A las honras fúnebres de Castilla asistió el concurso con traje de rigurosa etiqueta. El compositor Guillermo Tate interpretó al órgano una obra suya, así como un *Invitatorio* y un *Stabat Mater* de Alcedo. Las ventanas se habían oscurecido con velos negros. El catafalco consistía en una pirámide en cuyo centro se acomodó un busto en yeso del finado ⁵⁷.

No es del caso recoger una tras otra la sucesión de exequias celebradas en la iglesia mayor a lo largo de las dos últimas centurias, pero sí cabe rescatar algunas pompas fúnebres descollantes por la personalidad de sus memorandos. En febrero de 1872, después de haber ocupado la sede limeña durante la década anterior, era inhumado en la catedral el arzobispo Goyeneche (fig. 19). La información sobre el catafalco que se lee en *El Comercio* asume una desconcertante redacción: *Ni las elegantes combinaciones del arte, ni la magnificencia, ni el buen gusto, nada llamaba la atención en ese fúnebre monumento*. Los diarios de entonces recogen también en sus columnas que en determinado momen-

◀ Fig. 18. *El Comercio de Lima* informa sobre las exequias del Gran Mariscal Gamarra.

▲ Fig. 19. Retrato de Don José Sebastián de Goyeneche (1784-1872), arzobispo de Lima y decano de los obispos católicos.

▶ Fig. 20. *El Comercio de Lima* da cuenta del asesinato del Presidente Manuel Pardo. 21 de noviembre de 1878.

Gounod y una *Lacrimosa* del maestro Claudio Rebagliati. La ceremonia, que había comenzado al mediodía, concluyó cuatro horas más tarde ⁶⁰.

En octubre de 1879, el héroe Miguel Grau, por las especiales circunstancias de su inmólación, se hizo merecedor de uno de los más solemnes funerales de aquella centuria ⁶¹. En junio de 1913 en medio de la consternación popular exhalaba el último suspiro un caudillo tan controvertido como Piérola. Se decretó duelo nacional y fue sepultado con honores de Presidente de la República. Al funeral concurrió el primer mandatario, Billingham. Se ofició la misa de réquiem de Perosi, maestro de capilla del Vaticano ⁶².

Por su prestancia cívica y su personalidad se impone cerrar esta nómina con la figura tan señera de José de la Riva-Agüero, inhumado con honores de Ministro de Estado (por haberlo sido del ramo de Justicia e Instrucción). El ataúd fue conducido hasta la catedral por miembros del claustro y alumnos de la Pontificia Universidad Católica, envuelto con la bandera de esa casa de estudios ⁶³. No dejará de amargar una misa de réquiem: la que ofició el Presbítero Florencio Fontecilla en sufragio de los soldados chilenos caídos en las batallas de San Juan y Miraflores durante la guerra con Chile ⁶⁴.

Voto a Dios que me espanta esta grandeza... *

Si en las honras fúnebres todo convidaba al recogimiento –la exornación luctuosa, el talante elegíaco de los sermones, la tonalidad grave del acompañamiento musical–, en cambio el catafalco que se armaba dentro del templo se constituía en el foco de la curiosidad general, pues no en balde en ese monumento derrochaban los artífices en cuerpo y en alma su imaginación y su destreza.

Ya el primer cenotafio conocido que se levantó en la catedral limeña para las honras del Emperador Carlos I (1559) permite conjeturar que ese género de arquitectura efímera alcanzaría un desarrollo muy nutrido en lo futuro ⁶⁵. Ya en esa muestra inaugural se descubren los elementos esenciales del simbolismo doliente clave de tales parentaciones –amargura, fugacidad de los bienes terrenos, desengaño...

Según *La manera y edificio del túmulo* dedicado a la memoria del Emperador, el ingenio medía veinte metros de altura, casi hasta rozar las bóvedas. Constaba de dos cuerpos; el superior alegorizaba el poderío carolino, y en él se colocaron las insignias mayestáticas sobre almohadas de brocado. Esos distintivos, que en la procesión que desfiló desde la iglesia de la Merced hasta la catedral fueron conducidos por seis encomenderos, eran el mundo, la corona imperial, el estoque, el cetro, el yelmo y una hacha de armas.

Entre las composiciones fúnebres redactadas en castellano y en latín, que se escribían sobre unas cartelas adheridas a su vez en los espacios libres del catafalco, sirva de espécimen este soneto:

*A tí que cosas dignas de memoria
por todo el Universo has buscado,
aquí puedes parar considerando
quán poco es esta vida transitoria;
del cuerpo que aquí está tiene en la gloria
el alma Dios en torno festejando
con los celestes coros deleitando
a este que acá dio tanta victoria.*

* Miguel de Cervantes, soneto al túmulo del rey Felipe II en Sevilla.

En el siglo del Barroco el carácter monumental de estas armazones cobró mayor magnitud. La que se montó para las honras fúnebres de la reina Margarita (1613) iba recubierta de un color de mármol pardusco que tiraba a negro. La planta era un cuadrado que medía de esquina a esquina siete metros y medio, y de altura cuatro y medio. Unas columnas sostenían el segundo cuerpo; el espacio libre que dejaban esas columnas se cubrió con una pintura que representaba la muerte. En el segundo cuerpo se veía la efigie de Felipe III, sentado en una silla, y delante de él, *yncado de rodillas el Piru, en traje de un Indio Inga, de cuyos ojos salían dos arroyos de agua ...* En otro lienzo, *la muerte sentada sobre un sepulcro, con una gran perla en las manos, y delante de ella la Ciudad de Lima en hábito triste de muger que le ofrece las tres coronas de sus armas; encima una enigmática leyenda.* En otra composición aparecía América, *vestida a lo Indio, adornada con plumas, ofreciendo a la muerte, que tiene una concha con una perla en la mano, el cerro de Potosí, con muchas barras y piñas de plata...* ⁶⁶

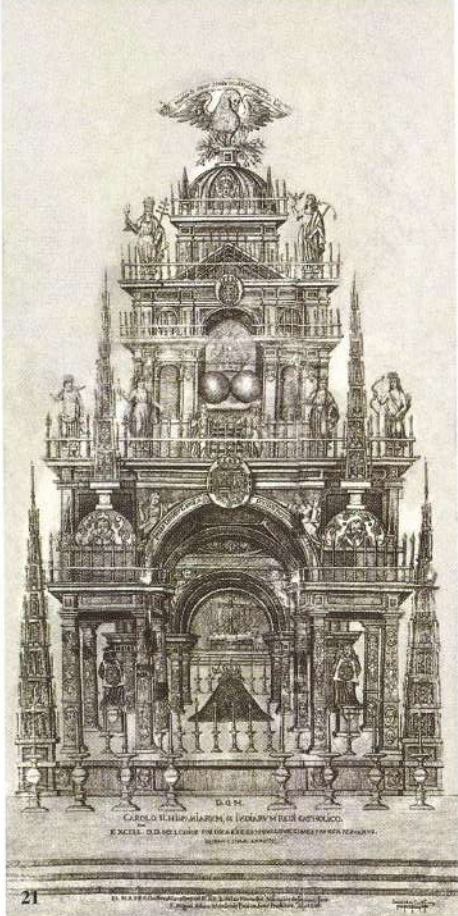
El catafalco que se levantó para las exequias de Felipe III (1621) se encargó a Pedro de Noguera, que presentó el proyecto *más a propósito*, aunque tuvo que recurrir a la ayuda de Francisco Ortiz, *insigne arquitecto*, pues en el plazo asignado no podía terminarlo. La armadura estaba rodeada *por todas partes por un copiosísimo número de hachas y cirios grandes ardiendo, cubierta toda de luto, menos las partes y espacios que fueron menester para las pinturas, hieroglíficos y emblemas de que si fuésemos a hacer relación particular fuera necesario un gran volumen.* El primer cuerpo medía casi seis metros de alto, espacio bajo del cual se habían abierto catorce entradas, en forma de vistosas portadas. En los vanos

estaban pintadas de buena mano las principales historias y sucesos que en tiempo de nuestro católico rey difunto y por orden y intervención suya se habían obrado, conviene a saber, la toma de Alarache y la Mamora y la Valtelina, la felicísima guerra de Alemania, que fue de tanta importancia para la cristiandad, la animosa y piadosa expulsión de los moriscos, la jornada de Portugal, las visitas y entradas que hizo en las principales ciudades de España; su glorioso tránsito, en que mostró tan verdaderamente su cristiandad, y otras cosas a este modo, todas con sus letras latinas y castellanas que daban a entender lo que contenían.

Sobre ese primer cuerpo se levantaba el segundo, que también se elevaba otros seis metros, en donde se instaló el cenotafio. Por último, al tercer cuerpo, en el que se podía contemplar una escultura de la muerte con su guadaña, *como dando a entender que pisaba los despojos de los reyes como de los humildes pastores*, se sobrepuso otra efigie –tocaba las bóvedas del templo– que representaba la Fe y Religión, *como que ella era la que triunfa de la muerte.* En junto, esta aparatosa armazón medía desde la planta hasta la clave holgadamente 19 metros y de ancho más de nueve, dimensiones que sin dificultad permiten hacer cuenta de su porte ⁶⁷.

El túmulo erigido en 1645 en memoria de Isabel de Borbón, *Reyna de las Españas y Emperatriz de las Indias, embarazo de un breve sepulcro, antes ocupación grande de todo el Orbe*, demostró una vez más la competencia de Pedro de Noguera para este género de obras (véase pág. 162, fig. 39) ⁶⁸.

Como seguramente los tiempos de la opulencia del Virreinato eran ya sólo un recuerdo, el aparato necrológico ideado para las honras y exequias de la reina



Mariana de Austria (1697), en cuya ocasión se instaló en la catedral una capilla ardiente realizada por un catafalco de tres cuerpos y de más de 20 metros de alto, se volvió a aprovechar cuatro años más tarde, en recordación de su hijo, Carlos II (fig. 21) (1701). En esta última oportunidad hasta el emisario que condujo la noticia desde la Metrópoli venía *vestido de prolijo luto*. Por su parte el maestro mayor de la capilla de la catedral, Tomás de Torrejón y Velasco, estrenó música coral inspirada en las lamentaciones de Job, incluyendo tres nocturnos y un miserere. Como una nueva señal de la estrechez económica del fisco real, fue el conde de la Monclova el que asumió los gastos de las ceremonias luctuosas ⁶⁹.

Los funerales en honra de la reina de Portugal, madre de la que lo era de España a fuer de cónyuge del monarca Fernando VI (1756), tuvieron que acomodarse dentro de la porción ya reconstruida de la catedral. Rendían guardia al catafalco cuatro reyes de armas con las de Portugal; sobre un paño y cojín de terciopelo negro bordado de plata, se asentaron una corona y un cetro de oro ⁷⁰.

El virrey Jáuregui, en 1783, prohibió la erección de los aparatosos catafalcos; asimismo dispuso que las *bayas* [féretros], *cuyo costo es excesivo e inútil*, se redujeran a una austera *tarima o tumba con paño negro*.

Una sumaria revista de los catafalcos armados para las exequias de excepcional solemnidad celebradas durante la época republicana permite vislumbrar que al compás de las ideas de nuevo cuño esta especie de monumentos fúnebres iba perdiendo la suntuosidad y magnificencia de sus similares en el período virreinal. En las honras del Gran Mariscal Gamarra (1842) el templo metropolitano ofrecía un lúgubre aspecto, con cortinajes negros con franjas de oro; en torno del féretro ardía un sinnúmero de velas y hachones; subsistía aún la práctica de decorar el túmulo y lugares contiguos con tarjas, epitafios y emblemas laudatorios del extinto, aunque ya sólo se compusieran en castellano (y en latín como litúrgica lengua). En las pompas fúnebres de Castilla un busto en yeso del finado patentizaba la identidad del personaje ⁷¹.

La gala de la entrada pública de dignatarios

El singular ceremonial que rodeaba la primera vez que pisaban las losas de la catedral un virrey o un arzobispo se explica porque era la única oportunidad en que lo hacían bajo palio y a los sones de una orquesta. Dicho dosel, fabricado de terciopelo y con flocadura de oro y seda, medía cinco metros de largo y tres y medio de ancho; lo sustentaban varaes, dorados o plateados, de dos metros y medio de altura, que empuñaban dignidades y canónigos del Cabildo metropolitano (fig. 22).

◀ Fig. 21. Túmulo del rey Carlos II. Miguel Adame. 1701. Lima.

▶ Fig. 22. Escena de una procesión religiosa limeña. Léonce Angrand. 24 de julio de 1837. Acuarela. 0.20 x 0.29 m. Bibliothèque Nationale de Paris.

El protocolo que regía para los representantes del monarca estipulaba que al llegar el mandatario a la catedral, él y su comitiva se apearan de las cabalgaduras y subiesen las gradas. Delante de la portada del Perdón se hallaba un sitial de brocado en donde lo recibía el arzobispo de medio pontifical, acompañado del Cabildo metropolitano y la clerecía. Arrodillado adoraba la cruz y se le ofrecía el agua bendita. Seguidamente el cortejo se encaminaba al presbiterio, en donde en otro sitial se hincaba de rodillas, mientras el coro dejaba oír unas chanzonetas. A continuación, y siempre de hinojos, escuchaba el tedéum, terminado el cual acompañado del mismo séquito salía del templo. Le precedía el guión como insignia de capitán general.

Los mitrados, por igual, al acercarse a las gradas echaban pie a tierra de la mula enjaezada que montaban. Delante de la portada se instalaba un altar *muy bien adornado*, en el que se hallaban los paramentos pontificales y la capa magna carmesí de que se revestían. En el umbral de la puerta les aguardaba el deán del Cabildo, con capa y cruz. Tras besarla se les alcanzaba el acetre para hisopar al concurso. Seguidamente bendecían el incienso con el que se les turificaba tres veces.

Al ingresar en el templo bajo palio y en procesión, les salía al encuentro el clero luciendo sobrepellices. Se ponían en marcha mientras uno de los



prebendados empuñaba la cruz, el canónigo decano les levantaba la cauda de la capa y el resto del Cabildo les acompañaba sosteniendo las varas del palio. Al entonarse el tedéum descendían del altar mayor, donde estaba expuesto el Santísimo. En el presbiterio ocupaban un asiento bajo dosel. Seguidamente los capitulares le besaban la mano. Terminado este acto de reverencia volvían al altar mayor, desde el cual bendecían a los presentes. Finalmente, con el mismo acompañamiento que a la entrada, tras despojarse de los ornamentos y escoltados por el Cabildo y los magistrados de la Audiencia, volvían al Palacio Arzobispal ⁷².

El Cabildo metropolitano

Si corporativamente el Cabildo metropolitano constituía un organismo asimilable a un senado asesor del prelado, individualmente formar parte de ese instituto significaba tanto gozar de una prebenda opulentamente dotada como escalar un lugar prestante de la aristocracia eclesiástica y social de Lima, sin olvidar que en no pocos casos constituía la antesala para ceñir una mitra.

El Cabildo estaba constituido por los siguientes prebendados: cinco dignidades (deán, arcediano, chantre, maestrescuela y tesorero); diez canónigos (cuatro por oposición y seis de nombramiento); seis racioneros enteros y otros tantos medio racioneros; el personal auxiliar lo componían el maestro de ceremonias, el maestro de capilla, el campanero mayor, un organista, los seises y como subalternos el pertiguero, el perrero (fig. 23) –cuya función era ahuyentar del recinto sagrado a los canes–, el celador, encargado de observar el buen orden dentro del templo y desalojar el atrio de mercachifles ambulantes y de gente perdida, y otros más. Del rigor con que se cubrían las vacantes bastará consignar que todos –desde el deán hasta los humildes servidores– debían de someterse al régimen de oposiciones y aducir méritos bastantes.

La toma de posesión de una canonjía estaba rodeada de un severo formalismo: en presencia del candidato se procedía a la lectura del nombramiento. Seguidamente, hincado de rodillas ante el arzobispo, emitía la profesión de fe, jurando sobre los Evangelios someterse a la doctrina cristiana según el Concilio tridentino. A continuación se le hacía colación y canónica institución de la canonjía, prometiendo sujetarse a las cargas y obligaciones anejas a la prebenda con arreglo a la erección de la catedral. Se le imponía el bonete, se le daba posesión de su plaza y por último tomaba asiento en la silla coral que por su orden le correspondiera ⁷³.

No es este el lugar para dar cuenta del crecido contingente de prebendados que ocupó cátedras en San Marcos, ni menos para exponer el *cursum honorum* de los que ascendieron a prelacías: Feliciano de Vega a arzobispo de México, Martínez Compañón a Bogotá, González de la Reguera a Lima, entre los más conocidos durante la época de la dominación española; ya bajo el régimen republicano Rodríguez de Mendoza figuró en la política, etc.





◀ Fig. 23. *Seminarista persiguiendo a perro*. Pancho Fierro, ca. 1818. Acuarela sobre papel. 29.8 x 23 cms. Museo de Arte de Lima.

▲ Fig. 24. *Retrato de Don Bartolomé María de las Heras*, arzobispo de Lima (1805-1821).

Una de las notas distintivas más acusadas de los prebendados fue su celo por defender fueros y privilegios acordados a su instituto. En 1608 se representó un coloquio escénico en el atrio de la iglesia de la Compañía de Jesús; en la distribución de las localidades el Cabildo de la ciudad resultó ocupando un lugar preferente sobre el metropolitano. Los prebendados, lamentando el *poco respeto y acatamiento y atención* de que habían sido víctimas, resolvieron que en lo futuro ninguno de ellos asistiera a actuaciones organizadas por los jesuitas ⁷⁴. En 1632, al inhumarse en la cripta bajo el altar mayor los restos mortales de un canónigo, el recién consagrado obispo de Popayán, Feliciano de Vega –que acababa de abdicar de su canonjía– pretendió que se le ofreciera sitial, distinción que encontró resistencia entre algunos de sus compañeros hasta entonces ⁷⁵.

En 1654 el arzobispo Villagómez hizo llegar un recado al Cabildo recomendándole que sus miembros se abstuviesen de hallarse presentes en eventos de la Congregación Provincial de los ignacianos. La razón invocada para una medida tan rigurosa era que el P. Juan de Lodeña, en un sermón pronunciado en la iglesia de San Pablo, había deslizado *cosas muy indecentes* en agravio del Cabildo metropolitano. El incidente tuvo una secuela: el mismo Villagómez convocó al Provincial, P. Antonio Vázquez, para que reprendiera al imprudente orador ⁷⁶.

De una información practicada en 1657 se desprende que la etiqueta en vigor en la catedral imponía que en todas las ceremonias que contasen con la asistencia del virrey, del arzobispo y de los magistrados de la Audiencia, el predicador iniciase el sermón dirigiéndose al primero con el tratamiento de Excelentísimo señor, al prelado con el de Ilustrísimo señor o Ilustrísimo y Reverendísimo señor, limitándose a una cortés venia de salutación a los oidores ⁷⁷.

En 1669 ocurrió el conflicto más áspero, en el que se vió envuelto el virrey conde de Lemos; y la Audiencia impuso al Cabildo metropolitano una multa de mil pesos, inculpándole de desestima.

El percance tuvo lugar con ocasión de la ceremonia de la consagración del obispo de Huamanga, Castilla y Zamora, en que el sacristán no alcanzó a llegar con el portapaz hasta el sitio donde se hallaban los oidores, incidente que el conde de Lemos interpretó equivocadamente increpando a los capitulares, que en vez de dar buen ejemplo, *de propósito han faltado el respeto y veneración que se debe a la Real Audiencia*. El arzobispo explicó que ese día fue tan nutrido el gentío, que había sido imposible tributar acatamiento a las autoridades ni menos lograr que los oidores se aproximasen a besar la paz. Añadió que, lejos de menospreciar a los magistrados cuando estos acudieran a misa en la catedral o pasaban por sus inmediaciones para dirigirse a la Audiencia, los prebendados les tributaban *obsequios muy reverentes*. A mayor abundamiento recalcó que ese mismo infausto día crítico dos capitulares y cuatro racioneros, al pasar delante del virrey y de la Audiencia habían cumplido con la atención de rendir la venia, y que en cambio los oidores –que siempre se levantaban de sus asientos para corresponder la cortesía– se habían limitado a una inclinación de la cabeza. Como de costumbre en los conflictos entre ambas potestades, se resolvió que el importe de la multa quedase en depósito hasta que el Consejo de las Indias dictase una providencia ⁷⁸.

En 1708, la condesa viuda De la Monclova, que litigaba sobre la nulidad de la profesión de su hija, Josefa Portocarrero, se dirigió al Provisor Gregorio de Loaysa y a otros prebendados *en términos muy denigrativos e injuriosos*. Los capitulares decidieron repeler el escrito y devolverlo a la recurrente ⁷⁹.

En 1754 estalló otra contienda, esta vez con el arzobispo Barroeta, cuyo genio de suyo era intransigente. El mitrado declaró que el uso de la palmatoria era propio y exclusivo del prelado y que ninguna otra persona eclesiástica podía hacerlo, bajo pena de censura. El Cabildo recurrió a la Audiencia en vía de despojo ⁸⁰. En 1807 el arzobispo Las Heras (fig. 24) hizo patente al Cabildo que se hallaba *indispuesto* en razón de que tras el rezo de sexta y nona salieran a despedirle sólo cuatro prebendados (como se estilaba con los virreyes). El motivo era que los demás integrantes debían permanecer en el coro para proseguir las oraciones. El Cabildo accedió a innovar la práctica, acompañando en efecto al prelado, pero sin regresar al coro. En definitiva se optó por que el monarca dirimiera el desacuerdo ⁸¹.

Finalmente, en las Cortes de Cádiz, en 1811, se concedió dispensar el tratamiento de *Señoría*, de palabra y por escrito a las dignidades y canónigos.

Tampoco las relaciones entre los capitulares eran un dechado de comedimiento: en 1674 el racionero Artero de Loayza, iracundo, arrebató de las manos del deán Santoyo de Palma unos documentos que llevaba al Notario Eclesiástico, y entrando en la sacristía de la catedral los rompió y ocultó algunos fragmentos bajo la sotana, pero varios pedazos quedaron regados en el suelo. Pasible de desacato, sufrió confinamiento en el seminario ⁸².

El púlpito: (I) tribuna doctrinaria

La jerarquía magistral de la cátedra del Espíritu Santo; la expectación que solía despertar el tema del sermón, el ambiente de reverencia con que se escuchaba a los predicadores, y por último el prestigio personal de los oradores sagrados, en junto conferían al púlpito de la catedral una valía fuera de lo común. No cabe en estas páginas trazar el panorama de los centenares de alocuciones pronunciadas a lo largo de cuatro siglos y medio, que pueden localizarse sin dificultad por haber pasado a las prensas muchas de ellas ⁸³. Un ilustrativo avance crítico fue materia del discurso académico leído por el P. Rubén Vargas Ugarte, S.I. ⁸⁴, de suerte que aquí obligatoriamente es menester circunscribirse a los sermones pronunciados en el ámbito de la catedral. En tres de ellos brilló la retórica, el arte de emplear el lenguaje de manera eficaz para deleitar, conmover o persuadir, y se articularon con arreglo a las cuatro exigencias elementales en el género: la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio* y el *actio*. Bien vale la pena detenerse en la presentación de una tríada de piezas oratorias.

La primera, la oración de bienvenida al arzobispo Lobo Guerrero, fue pronunciada en latín el 13 de diciembre de 1609, tercer domingo de Adviento, por el sacerdote Francisco de Ávila. En presencia del prelado, del claustro de San Marcos y del Cabildo eclesiástico, en un panegírico que se dilató por una hora, exhaló un ferviente llamado para acometer una campaña orientada a desterrar la idolatría en que se hallaba sumida la población indígena, al cabo de un siglo de evangelización. Bien sabido es que este fue el detonante de una enérgica acción de la Iglesia para plantear una estrategia más eficaz contra la subsistencia de los ritos ancestrales ⁸⁵.

El domingo 29 de julio de 1821 se cantó en la catedral un solemne tedéum, pontificó la misa de acción de gracias el arzobispo Las Heras, y ocupó la cátedra sagrada uno de los tonsurados más elocuentes de entonces, el franciscano fray Jorge Bastante, que en fecha tan decisiva en los destinos históricos del Perú se hizo intérprete de los sentimientos patrios ⁸⁶.



25

▲ Fig. 25. Retrato de Don Melchor de Navarra y Rocafull, duque de la Palata, virrey del Perú (1681-1689).

Finalmente, el 4 de enero de 1842, el cura de Lurín, Bartolomé Herrera, dedicó la oración fúnebre en las exequias de Gamarra a enjuiciar los dos primeros decenios de vida republicana y, tras exhortar a la unión y el respeto a la autoridad, concluyó con los trenos de Isaías [51: 17].

El púlpito: (II) palestra de disensión

Infelizmente no siempre desde la tribuna de la catedral caían sobre los fieles invitaciones a la indulgencia, al perdón o a la conformidad. Alguna vez discrepancias mal encubiertas, enemistades infundadas o las inevitables emulaciones entre el poder civil y el eclesiástico –los dos cuchillos evocados por el tratadista Villarreal– solían ensombrecer el ambiente de mutua colaboración y las relaciones se encrespaban. El encontrón, al parecer de mayor magnitud, ocurrió entre el virrey duque de la Palata (fig. 25) y el arzobispo Liñán y Cisneros (fig. 26), que ya había saboreado las mieles del poder al simultanear, siquiera interinamente, el gobierno del virreinato (1678-1681) y el de la arquidiócesis (1676-1708). Acaso cediendo a impulsos de su ministerio como pastor de la grey, por mor de tenaz defensor de los fueros de la Iglesia y quizá ofuscado por la preponderancia alcanzada durante su precario mandato, el hecho es que desde que el duque de la Palata le relevó en el cargo se sucedieron los desacuerdos, que se acentuaron en particular a partir de la promulgación de la Provisión de 20 de Febrero de 1684, que al propugnar la vigilancia del comportamiento de los doctrineros por los corregidores, fue la señal de ruptura de las hostilidades.

La animosidad que distanció a ambos dignatarios fue el hilo conductor de un drama en cinco episodios. El primero tuvo su inicio el domingo de carnaval de 1685, en que alrededor del mediodía, en la plaza mayor, estalló una pendencia entre soldados. En la refriega, algunos de ellos viéndose acosados, se fueron retirando hacia la catedral, con ánimo de refugiarse en sagrado. Los agresores, sin respetar el lugar invadieron el templo, en persecución de los fugitivos, y aquello se convirtió en campo de Agramante. En la confusión, uno de los soldados, para defenderse, se parapetó en el púlpito y en él se hizo fuerte con su espada y una daga, sin dejar acercarse a ninguno de sus encarnizados perseguidores.

Entre tanto, informado el duque de la Palata del tumulto, aunque se hallaba almorzando con su familia, destacó a unos guardias para restablecer el orden, pero al fracasar estos en su intento, se hizo necesario que un oficial de mayor jerarquía impusiese su autoridad. Levantóse de la mesa el cuñado del virrey, Tomás Paravicino, General del puerto del Callao, y salió a más andar al lugar del alboroto, al tiempo que el mandatario se asomaba a los balcones de Palacio para enterarse del revuelo. Al aproximarse el General Paravicino al teatro de los acontecimientos, unos religiosos, con gritos y aspavientos, le urgieron para que acelerara el paso. Ingresó en la catedral, y la halló *como un campo de batalla*. Con el propósito de atajar mayores males, se acercó al púlpito y ordenó al soldado, bajo su palabra, que se entregase. Como el requerido dudase de la oferta o resistiese, el General se vio obligado a subir por la estrecha escalerilla y desarmarle por su propia mano y llevarlo consigo al cuerpo de guardia de Palacio. El virrey estimó que recluso el causante del trastorno se cerraba el caso. Nada más lejos de lo deseado.

Aquella misma tarde el arzobispo enviaba un recado al mandatario, echándole en cara que Paravicino hubiese extraído de la catedral a quien se había acogido a su asilo. De inmediato el mandatario dejó en claro que la acción de su cuñado había respondido únicamente al propósito de sofocar el *escandaloso concurso de espadas* que había teñido de sangre el enlosado del templo. Sin duda alguna como el duque de la Palata traía entre ojos al prelado no dio su brazo a torcer y exclamó que si él –el virrey– hubiese aprehendido a los que *tirando estocadas* hasta herir a un milite del rey habían irrumpido en lugar sagrado, les hubiese aplicado la pena de garrote por haber promovido un alboroto de tales proporciones.

Lejos de quedar satisfecho el prelado con las explicaciones, echó por la tremenda y recurrió a la justicia alegando que se había vulnerado la inmunidad eclesiástica y que el soldado en cuestión debía de restituirse a la catedral, desde donde se le incorporaría a su cuartel.

De momento Liñán y Cisneros guardó silencio, pero azuzado por su carácter *irascible* (como lamentaba el virrey), unas semanas más tarde asestó la artillería gruesa desde el púlpito contra el duque de la Palata. Se daba principio al segundo capítulo de esta esquinada relación.

El domingo 21 de marzo predicó el mitrado en la catedral. Adrede no invitó al acto ni al virrey ni a la Audiencia (con quebranto de la cortesía de estilo para los sermones dominicales).

La aparente desatención ocultaba su intrínquis: como en esa ocasión el arzobispo se proponía abordar temas de actualidad –reprobar las levas de gente de guerra y criticar los preparativos de una escuadra para desalojar los filibusteros en Panamá– optó por eludir la asistencia del mandatario y de los togados para no sentirse corto con su presencia, siempre embarazosa. Por su parte el duque de la Palata se hizo el desentendido, limitándose a conjeturar que el orador sagrado, *para no desfavorecerme*, dejaría en silencio asuntos ajenos a los indicados. Sin embargo, el mitrado se propasó: el virrey había supuesto que a lo más sazonaría el sermón con *algún picante* del tenor de los que se solían retorcer de algún texto sagrado, hasta convertirlo en una sátira. El predicador, elevando la voz y señalando el púlpito exclamó que este había sido escandalosamente profanado por agentes del poder civil, y en concreto por el cuñado del gobernante.

El duque de la Palata no sólo tomó en solfa las imposturas del arzobispo, sino que en tono apocalíptico le apostrofó:

Dígame V. Ex^a, o no me diga a mí sino a Dios que es a quien remito esta injuria: V. Ex^a se hallaba dentro de casa y con vaxar quatro escaleras se hallava dentro de la Iglesia, con cuya autoridad y presencia estaba todo Remediado, y oiendo V. Ex^a el ruido y los gritos no quiso o no se atrevió a este empeño. Llegó más tarde la noticia a Palacio, y estando comiendo se levantó el General como era su obligación y se entró en el empeño, quietó la gente, desarmando y sacando del púlpito a aquel mozo. Sosegóse todo con esto. ¿Pues cómo se dará a entender que el General y mi familia pro-



26

▲ Fig. 26. Retrato del arzobispo de Lima Don Melchor de Liñán y Cisneros, virrey interino (1678-1681).

fanaron la Iglesia y el púlpito o qué fin tendrá V. Ex^a que se entienda todo esto contra la verdad y después de tantos días, qué moralidad enseñaba V. Ex^a a su rebaño con estas exclamaciones? Profanado está el púlpito, dice V. Ex^a y es verdad que está profanado, y nunca lo ha estado con más escándalo que ahora.... Exclama V. Ex^a y pronostica malos sucesos por los atropellamientos en que se trata la Yglesia, y esto en un tiempo en que era menester alentar y confiar a todos para el despacho de armada como lo han hecho todos los predicadores, y como lo debiera hacer V. Ex^a, si no se hallase tan preocupado por sus pasiones, cuya irascible no se los dexa recatar.

De aquí pasó V. Ex^a a tocar en los soldados y en los cabos y por todos los medios que le dió a V. Ex^a su ayuda retórica introduxo el desaliento, la desconfianza y el temor, en ocasión que sin estas ponderaciones se halle tan retardado el despacho de armada por el recelo de enemigos piratas.

Yo le perdono a V. Ex^a todo lo que murmurare de mi Gobierno, que si tiene por gran defecto como lo gasta del púlpito el que yo gobierno por mí solo, no pudiera yo predicar lo mismo del gouierno de V. Ex^a.

Lo que no perdono a V. Ex^a es que haga cátedra de pasión el púlpito, no siendo esta la primera vez, pues aún se tiene presente en la admiración de los cuerdos el sermón de la Magdalena, en que V. Ex^a perdió tanto el respeto a la representación y persona de otro virrey, y aun de lo más sagrado de su compañía.

Porque se descuydó el canónigo don Diego de Salazar en su sermón, tocando algo la mala inteligencia aplicando a censura del gobierno de V. Ex^a, se dió por tan sentido y ofendido V. Ex^a que acudió a su Magd. con la queja pidiendo satisfacción, ¿cómo podrá agradecer a V. Ex^a recobrar de suya lo que tiene por tan grave culpa en los otros?

Acuérdese V. Ex^a de el estado en que puso esta ciudad con su gobierno y lo que a mí me ha costado la paz, despreciando chismes. Déje V. Ex^a gobernar solo; no se introduzga en lo que no le toca, porque si los soldados son buenos o malos, o pudieran mexorarse los cabos, no es del Santo Evangelio ni del púlpito.

La quexa contra el P. Francisco López, mi confesor, que me explicó V. Ex^a de haber puesto en unos elogios que yo había hallado el reyno perdido no es digna de que la aprecie el entendimiento de V. Ex^a.

Pensar que yo porque he despedido de la capilla Real a don Francisco de Jáuregui, mayordomo de V. Ex^a, se ha podido tanto despechar V. Ex^a que se arrojase desde el púlpito a padecer tan gran descalabro en la opinión de todos, aun de los más afectos a V. Ex^a, que encogidos de hombros salieron diciendo Dios a dexado de su mano a este señor.

Y así recoja sus pasiones y sus quexas y trátelas como un duelo particular, y estas palabras y hechos han conspirado en esta ocasión para embarazar el servicio de Su Mgd. sin que le sea a V. Ex^a de disculpa el que suceda tan fuera de su intento –como yo lo creo–, y también el que dará V. Ex^a deste caso la pública satisfacción de que necesito y estoy esperando por el servicio del Rey, y por lo que a mí toca nunca se la pediré a V. Ex^a ni la echaré menos porque tengo yo otro modo de satisfacerme.

Dios guarde a V. Ex^a. Lima, y marzo 22 de 1685 ⁸⁷.

A este sinapismo, de estilo insólito y fuera de tono en la correspondencia entre autoridades de la jerarquía de un virrey y un arzobispo, respondió este último no menos agriamente:

Aviendo visto y premeditado el papel de V. Ex^a de 22 del corriente que expresa diferentes calumnias dirigidas a mi persona con motibo del sermón que prediqué en la Sta. Yglesia Catedral el antecedente día, le he puesto a los sacratísimos pies de un Xp^o. Crucificado, haciéndole este corto sacrificio por muchas yndignidades y ultrajes que yo merezco, sin dar más satisfacción a V. Ex^a porque mi estado y el santo tiempo de la Cuaresma no lo permiten, y deseo que logre V. Ex^a el que ha menester, y pido a la providencia presente de las cosas.

Guarde Dios a V. Ex^a muchos años. Lima y marzo 29 de 1685 ⁸⁸.

Tras este cambio de estocadas, quedaron en alto las espadas y exactamente al cabo de un mes volvieron los protagonistas a andar a la greña. Se iniciaba la tercera etapa de la andadura. El miércoles 21 de abril Liñán y Cisneros subía de nuevo al púlpito para darle una vuelta más a la tuerca. Denominó esta intervención oratoria sermón de las sillas, por haberse ocupado otra vez en el espinoso asunto del conflicto de las dos potestades, para concluir poniendo el grito en el cielo por el presunto avasallamiento del fuero eclesiástico.

Como de nuevo llegaron a oídos del arzobispo los rumores de una desaprobación de la tesis enunciada por él, se dirigió al Cabildo metropolitano para recoger de boca de los prebendados su pronunciamiento autorizado sobre el auténtico tenor de su exposición. La opinión general de los capitulares coincidió en que por ningún motivo las palabras vertidas en el sermón podían interpretarse como fuera del contexto de una rigurosa doctrina canónica, aunque no faltó un declarante —el racionero Alonso de los Rios— que se excusó de emitir su apreciación arguyendo que sus achaques y dolores le impedían conciliar el sueño por la noche, de suerte que la somnolencia le rendía de día, al punto de que sus compañeros del coro tenían que despabilarle, y no había alcanzado a escuchar por entero el controvertido sermón ⁸⁹.

La cuarta jornada del drama versó sobre una futesa desquiciada por la enemistad que embargaba a las dos autoridades que se emulaban entre sí. El 17 de enero de 1686 el mandatario real cursó una comunicación a su opositor en la cual le expresaba su extrañeza porque un subalterno como el pertiguero gastara una indumentaria aunque en uso en otras iglesias de España, en el Perú se hacía más merecedora de reparo por su similitud con la que lucían los magistrados de la Audiencia. En términos perentorios exigía una de dos: o que ese ayudante, aunque usara un traje negro, este fuese diferente de una toga, o ya que lo llevase el color de la tela fuese carmesí o morado, según el tiempo. Liñán y Cisneros solicitó dictamen del Cabildo, que cerró filas y repuso que a su entender era muy inconveniente alterar una costumbre que databa de antiguo ⁹⁰.

El último acto del proceso lo constituye una intemperancia más de Liñán y Cisneros. El jueves 13 de febrero de 1687, al sermonear el primer ejercicio cuadragesimal, el mitrado *dió gran mano sobre la carestía de la ropa, picadura de las sayas y carestía del sebo. La enmienda fue que esa misma noche no se hallaron velas en las pulperías* ⁹¹. No había transcurrido un mes, cuando se alcanzó el tramo final de esta contienda, pues el seis del mes siguiente se desahogó a sus an-

Bando segundo del sebo. Este mismo día jueves veinte de Febrero, a las doce, se echó bando en que se mandaba que el quintal de sebo corriese a ocho pesos y que las pulperías estuviesen abastecidas de las velas necesarias, sin casarlas con otro género; y ésto con penas graves, así a los que no echasen las onzas necesarias a las velas, como a los que ocultasen sebo o lo vendiesen a más de ocho pesos.

Hábito de D. Santiago Urdañeal. Lunes veinte y cuatro de Febrero, día de San Martín apóstol, se puso hábito de (39) don Santiago de Urdanegui en la iglesia de la Encarnación.

Sermón del P. Lisperguer. Miércoles cinco de Marzo predicó en la capilla Real fr. Matías Lisperguer acerca de la inmunidad eclesiástica, de los monopolios de los mercaderes y el de dar oficios a los de la familia. Sacudió al señor Virrey Duque de la Palata con horribilidad.

Sermón del S. Arzobispo. Jueves seis de dicho mes y año de 87 predicó el señor Arzobispo don Melchor de Liñán y Cisneros, sobre tarde, en la Catedral prosiguiendo los sermones y le dió terrible mano al señor Virrey sobre la inmunidad eclesiástica; también por haber entrado un escribano el sábado antes a notificar por el gobierno a los señores canónigos que diesen más renta de la señalada al mulato perrero.

Aviso de Panamá. Viernes siete de Marzo de 87, años, a las siete de la noche, entró aviso de Panamá,

(39) El nombre está en blanco.

27

▲ Fig. 27. El diarista José de Mugaburu da cuenta de los agresivos sermones del arzobispo Liñán y Cisneros en contra del virrey duque de la Palata, 1687. Diario de Lima, 1917.

► Fig. 28. Virgen Candelaria de Copacabana. Francisco Bejarano, 1641. Grabado.

chas Liñán y Cisneros (fig. 27): ... le dió terrible mano al señor Virrey sobre la inmunidad eclesiástica; también por haber entrado un escribano a notificar por el Gobierno a los señores canónigos que diesen más renta de la señalada al mulato perrero ⁹². El vehemente prelado hizo responsable al virrey de todos los castigos del cielo, epidemias, hostilidades de los filibusteros, saqueo de Pisco, explosión de la Capitana en Paita en 1685, y otros más.

Para no recargar este apartado, apenas queda espacio para traer a colación que no fueron menos ásperos los desacuerdos entre el virrey Manso de Velasco y el embarazoso arzobispo Barroeta (1751), que para evitar mayores estrellones hubo de ser trasladado a Granada (1758) ⁹³.

La catedral, refugio y alivio de afligidos

En épocas de fervorosa confianza en la mediación de la Madre de Dios y en la intercesión de los santos para implorar consuelo en las calamidades públicas o aplacar las iras divinas, es casi interminable la lista de procesiones, rosarios, novenarios, rogativas y recordación de prodigios o de siniestros que se suce-

dieron en la Iglesia mayor a lo largo de los siglos pasados ⁹⁴.

Una somera rebusca aporta ejemplos de una amplia gama. En julio de 1654 el municipio limeño acordó interesar del Cabildo metropolitano la celebración de un novenario y la salida procesional de la imagen de San Marcelo a fin de conseguir *temporales de lluvias* que terminasen con la sequía que assolaba el campo ⁹⁵. En 1655, cuando un terremoto estremeció Lima, desfilaron tres procesiones con las efigies de la Virgen de Copacabana (fig. 28) y la de la Piedad (en el templo de los mercedarios, y que nunca había salido de él ⁹⁶), con acompañamiento del virrey, del arzobispo, de todas las órdenes religiosas y de multitud de fieles; además se adoptó el acuerdo de que cada 14 de noviembre fuese fiesta de guardar, con penitencias personales ⁹⁷. En enero de 1660 el Cabildo metropolitano resolvió celebrar rogativas *por la salud del pueblo* y que se tocara a plegaria hasta la eliminación de la *enfermedad general* que afligía ⁹⁸. En 1686 se elevaron oraciones a San Roque para demandar la cesación de la epidemia de viruelas ⁹⁹.

En 1705, ante la pertinaz esterilidad de los campos, Liñán y Cisneros ordenó rogativas públicas en la basílica y que se llevasen a ella, para venerarlas, las reliquias de Santa Rosa, *patrona de estos Reynos*. Su intervención fue eficaz. En testimonio de gratitud los capitulares acordaron costear un tabernáculo con



la representación de Santa Rosa y que la antigua capilla de La Sola se dedicara a la limeña ¹⁰⁰. En 1714, cuando de nuevo la esterilidad afligía al pueblo, desde la catedral salió una procesión hasta el monasterio de Copacabana, cantando en el trayecto letanías ¹⁰¹. En 1722 otra vez Santa Rosa era implorada para acabar con la peste, y al año siguiente eran ella y la Virgen del Rosario las favorecedoras de la población. En 1727 se pasearon sobre andas las imágenes de San Marcelo y de San Isidro, para conjurar la sequía. En 1748 el Cabildo metropolitano vota por que en adelante el 28 de octubre de cada año fuese fiesta de tabla, en recordación del sismo que había arrasado Lima dos años atrás. En 1749, para sofocar la epidemia, se recurrió a una procesión con la Virgen del Rosario y Santa Rosa, y en 1764 ante la epidemia de viruelas se celebró una novena a la repetida Virgen del Rosario ¹⁰².

Ante la frecuencia de demandas de asilo en las iglesias, el arzobispo Parada, en 20 de setiembre de 1774 y 13 de julio de 1776 restringió el recurso a ese refugio en Lima, para los hombres, a la catedral; para las mujeres se determinó exclusivamente la iglesia de San Marcelo ¹⁰³.

Las reliquias del Lignum Crucis

Tuvo la Catedral de Lima el singular privilegio de albergar dos partículas de la Santa Cruz. La primera se granjeó mediante la gestión del franciscano fray Buenaventura de Salinas y Córdoba cerca del Pontífice Urbano VIII. Él mismo la llevó hasta México, en donde la puso en manos del conde de Salvatierra, trasladado del Virreinato de la Nueva España al del Perú. El fragmento se guardaba en una cajita de cristal. El mandatario nombrado cumplió con traerla hasta el Perú. En Lima la entregó al arzobispo Villagómez, que la depositó provisionalmente en el convento de San Francisco, hasta que en solemne procesión de 19 de setiembre de 1649 se condujo a su destino final ¹⁰⁴. Se acogió tan precioso fragmento en la antesacristía, con alumbrado permanente. En 1654 el Cabildo metropolitano acordó que para mayor realce de la sagrada astilla se cincelara una peana de plata, *la mejor que se pueda hacer*, con que la costa no excediese de quinientos pesos ¹⁰⁵. En 1794, bajo el pontificado del arzobispo González de la Reguera (fig. 29), el fragmento se colocó en una cruz de oro y pedrería, presea obsequiada por su predecesor, Gutiérrez de Ceballos (1742-1745), y se trasladó al altar mayor, en una urna. Custodia y reliquia fueron robadas, por desconocidos, en 1852 ¹⁰⁶.

El segundo fragmento, que se veneraba dentro de un rico templete de plata sobredorada, enjovado con preciosos esmaltes, se acomodó en el retablo de la



▲ Fig. 29. Retrato del arzobispo de Lima Juan Domingo González de la Reguera. Marcelo Cabello. 1805.

capilla de los carpinteros, instituida bajo la advocación de San José. Lo donó a la Hermandad Don Diego de Celada¹⁰⁷.

Las cofradías

No fue reducido el número de congregaciones que tuvieron su asiento en la catedral, algunas con capilla propia y entierro exclusivo para los hermanos. El objetivo de ellas era, en lo personal, fomentar las prácticas de devoción, y en lo colectivo practicar las obras de piedad en sus diferentes modalidades. Muchas de ellas en su origen reconocían un fundamento gremial, como la de San José, que reunía a los carpinteros y menestrales de la madera, o la de San Crispín, que agrupaba a los zapateros. Por su significado de índole étnica es de interés poner de relieve que en la primera de las mencionadas, sus Ordenanzas estipulaban que la institución fuese regida alternativamente por hermanos españoles e indígenas.

Sería aventurado proponer un inventario completo de todas las cofradías establecidas canónicamente dentro de la Iglesia mayor. Por variados factores unas se extinguieron al debilitarse el vínculo gremial, otras desaparecieron al menguar el apoyo económico de los hermanos, no faltaron las que se refundieron con las similares y por último los estragos que causaron en la fábrica del templo los movimientos sísmicos obligaron a la emigración a parroquias o iglesias extrañas.

Algunas cofradías descollaron por su opulencia: la del Santísimo Sacramento costaba la retribución de un organista propio; en 1753 mandó confeccionar en España un palio y un guión; en 1779 encargó, asimismo en Europa, la hechura de una custodia de oro y plata con incrustaciones de piedras preciosas, estas últimas donadas por devotos, aunque otras y las plantas de la custodia se adquirieron en el Viejo Continente; sólo la mano de obra importó sesenta y seis mil pesos. Dos años más tarde se contrató la hechura asimismo en Europa de otra custodia, cuyos diseños costaron trece mil pesos; las piedras preciosas (topacios, rubíes y diamantes) igualmente se compraron en Europa; la base la cinceló en Lima el maestro Elías Dávila. Para guardar tan valiosa pieza se acondicionó un camarín que costó cincuenta mil pesos. Anualmente gastaba más de una tonelada de cera importada de España, aunque también se recurría a solicitarla en La Habana y Piura. Verdad es que esa cofradía tenía obligación de mantener iluminada la custodia con el Santísimo expuesto. El 50% de los hermanos de esta cofradía eran sacerdotes: la entrada (o cuota de ingreso) se regulaba en tres misas cantadas en sufragio de los hermanos difuntos. Para cerrar esta enumeración del movimiento económico de la cofradía, no estará fuera de lugar señalar que en 1765, como la cinta de la que pendía la llave del sagrario del jueves santo *estaba indecente*, se substituyó por una cadena de oro.

Por las advocaciones de cada una es posible deducir el oficio, profesión o devoción de los hermanos. Ya se ha recordado la actividad principal de los hermanos de las corporaciones de San José y de San Crispín; la de los cofrades de San Isidro contaba con la adhesión de los labradores; otras reunían a los morenos, criollos y esclavos de Cabo Verde (Nuestra Señora de la Antigua), que tenían la exclusiva de demandar limosna en las puertas de la catedral. La de Copacabana poseía diecisiete lámparas de plata para la iluminación de su capilla. Los mayordomos solían ser de posición acomodada, de estamentos superiores – en 1682 lo era Echave y Assu de la cofradía de las Ánimas¹⁰⁸.



30

La catedral, cobijo de emergencia de la Universidad

Como es sabido, desde que el Estudio General –luego Universidad de San Marcos a partir de 1574– creado por Cédula de 12 de mayo de 1551, tuvo por sede el convento de la Orden dominica, su prior ejercía a un tiempo las funciones de rector de la naciente casa de estudios y de superior del monasterio. Al cabo de cerca de dos décadas tanto los seglares del profesorado como los docentes pertenecientes a otras órdenes religiosas decidieron sacudir esa dependencia, y contando con el auspicio del virrey Toledo (figs. 31, 32) y la licencia y el apoyo de la Audiencia convocaron a claustro pleno para elegir libremente un rector laico. Los dominicos se opusieron rotundamente por considerar que en la práctica ese centro de estudios era cosa propia. Las relaciones entre el cuerpo docente y la comunidad que hasta entonces había alojado el plantel llegaron a agriarse a tal extremo que la congregación clausuró las aulas e impidió la asamblea electoral, recurriendo a métodos violentos, al punto de que unos y otros llegaron a las manos, y tanto el Provincial de la Orden como el prior-rector, *con palabras muy desacatadas y descompuestas* se obstinaron en su negativa.

Tan resuelta actitud motivó que la Audiencia, ante la cual recurrieron los desairados claustrales, autorizara que tanto los actos académicos como los demás ejercicios literarios y ceremonias –entre ellas la cuestionada elección– se cumplieran *en la parte más cómoda que les pareciere* a los peticionarios, bajo la presidencia del arcediano del Cabildo catedral, Bartolomé Martínez.

El conflicto hizo crisis con ocasión de la ceremonia académica de la colación de un grado doctoral. En vista de la ostensible negativa que mostraba el prior dominico a autorizar el acto con su asistencia, el interesado solicitó que su lugar lo ocupara el Provincial de la Compañía de Jesús. La reacción del intransigente prior, fray Andrés Vélez, fue fulminante: envió unos emisarios para conminar al ignaciano que *lo tendría por enemigo capital a él y a su religión* y ratificó que estaba dispuesto a que se respetara su investidura *por todas las vías posibles*. Infructuosa resultó la mediación del Inquisidor Cerezuela, pues no logró aplacar al encolerizado dominico. A despecho de la resistencia de este, se llevó a cabo el doctoramiento en la catedral, contando como testificantes al Cabildo metropolitano y un crecido concurso ¹⁰⁹.

La Corona, por Cédula de 27 de febrero de 1575, dispensó su aprobación a la providencia arbitrada por la Audiencia. A su turno la propia Universidad, a fin de prevenir la repetición en lo futuro de incidentes tan enojosos como los expuestos, optó por reafirmar su arraigo en la catedral para la celebración de grados y demás actos académicos, ocupando en ella la capilla de Nuestra Señora de la Antigua (fig. 30), bajo cuya advocación decidió permanecer ¹¹⁰. En 1629 se colocó en el retablo de la capilla una imagen (hoy en la capilla de los Reyes) de la patrona, copia –¿del pincel de Murillo?– de la efigie original existente en la Catedral de Sevilla enviada por el arcediano de esa metropolitana, Juan Federigui ¹¹¹.

Una patraña chabacana: según D. Ricardo Palma cada jueves santo tenía lugar en la catedral un insólito espectáculo: el alférez real del Cabildo entraba en el recinto sagrado a caballo (!) y delante de la imagen de la Antigua batía tres veces el estandarte de la ciudad de Lima ¹¹².

◀ Fig. 30. *Nuestra Señora de la Antigua*. Anónimo sevillano, Ca. 1545. Óleo sobre madera. 2.90 x 1.22 m. El arraigo y la persistencia de su culto han resistido todos los cambios de estilo.

Disgustos con el Tribunal del Santo Oficio

Aunque el primer Inquisidor en el Perú, Cerezuola, había sido acogido con respeto, no tardaron en sobrevenir incidentes que enturbiaron la relación con el Cabildo metropolitano. No hace al caso formar un inventario de las desavenencias, y para medir su insubstantialidad basta mencionar sólo una de ellas, denunciada por el arzobispo Lobo Guerrero. Entre las arbitrariedades introducidas por los inquisidores figuraba la exigencia de que en las misas solemnes bajase el diácono del altar a ofrecerles el misal para el ósculo –privilegio valedero sólo para los virreyes en su calidad de representantes inmediatos del monarca y los arzobispos–, así como darles la paz, cuando la atención (conforme lo tenía prescrito la Iglesia) incumbía al subdiácono. A mayor abundamiento no existía precedente de que se practicara en otras catedrales. No menos frívola era la pretensión de ocupar asientos en el lado del Evangelio, dando las espaldas al coro ¹¹³. Una coacción más en la lista: en 1620 el metropolitano limeño informaba al Consejo de las Indias que los inquisidores se encaprichaban en que tanto al hacer su entrada en el templo como al salir del mismo, les acompañasen todos los prebendados, cuando era de uso que, como a los virreyes y a los oidores en corporación, sólo les cumplimentasen tres o cuatro miembros del Cabildo metropolitano ¹¹⁴.

El edicto de la fe

Una de las ceremonias más imponentes que tenían por teatro la catedral era la publicación oficial del edicto de la fe, acto organizado por los inquisidores y como se deja suponer, motivo adicional de disgustos entre el Cabildo metropolitano y los miembros del Tribunal del Santo Oficio.

El rito, que se cumplía cada tres años, constaba de dos funciones: la primera, el tercer domingo de cuaresma, se contraía específicamente al edicto en sí, y la segunda, el siguiente domingo, complementaria de la anterior, avisaba las anatemas de que se harían pasibles los que fuesen remisos a dar cumplimiento a lo prevenido anteriormente ¹¹⁵. Las sanciones no bajaban de la pena de excomunión. Para imprimir mayor magnificencia, se invitaba al virrey, al arzobispo, a los oidores y a los principales funcionarios de la administración.

Por el edicto se conminaba a denunciar los delitos contra la doctrina común de la Iglesia católica, las infracciones de los mandamientos, la profanación de sacramentos, a los que solicitasen en confesión a prácticas inmorales, la lectura de libros incluidos en el Index, a revelar a cuantos observasen la ley mosaica o cualquier creencia heterodoxa, a los bigamos, a los adivinos, supersticiosos, astrólogos, sortílegos, a los *alumbrados*, en suma a los que de cualquier modo fuesen transgresores contra la fidelidad a la doctrina verdadera.

Como queda dicho, una semana después, al divulgarse las sanciones, quedaban advertidos los incluidos en ellas de las consecuencias de cualquier negligencia, continuasen aferrados a sus erróneas creencias o de uno u otro modo incurriesen en las penas previstas.

Los incidentes en estas ocasiones ocurrían con frecuencia. En la festividad de Pentecostés de 1657, hallándose presentes en la catedral el virrey conde de Alba de Liste, el arzobispo, los oidores, los regidores del Cabildo limeño y comunida-





32

◀ Fig. 31. Cartela en la antigua Casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Año 1553. Carlos V Emperador de las Españas y de las Indias Rey a petición de la Ciudad de Lima, mandó Construir esta Universidad de los Estudios en el Convento de la Orden de Predicadores de la misma Ciudad. Fueron traídos aquí los estipendios que fueron asignados por mandato Regio dado por el Rey Felipe II a Don Francisco de Toledo Pro Rey por el cual fueron establecidas las leyes para esta Universidad. Año 1557.

▲ Fig. 32. Escudo de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

des religiosas, los inquisidores intempestivamente dispusieron que el notario del Santo Oficio diese lectura, desde el púlpito, a unos edictos relativos a libros prohibidos. Aunque los oidores insinuaron al virrey que de inmediato ordenara bajar del púlpito al vocero, este continuó pregonando los documentos ¹¹⁶. Diez años después la tensión había alcanzado tal viveza que los inquisidores optaron por no participar en lo futuro en semejantes actos ¹¹⁷. A tal extremo llevaron los inquisidores su prepotencia, que aunque era ya costumbre arraigada a finales del siglo XVII que la publicación de los edictos se hiciese alternativamente en la catedral y en los templos de las órdenes religiosas, en 1690 prohibieron que en el evento de estilo que debía cumplirse en la iglesia de los dominicos se predicase el sermón de rutina ¹¹⁸.

La Bula de la Cruzada

A la celebridad de la ostensión del edicto de la fe no quedaba a la zaga la lectura, en la basílica, de la bula de la Santa Cruzada, que dispensaba, a los que la adquirían por una módica suma, indulto para poder comer carne los viernes, durante la cuaresma y en los días de vigilia. Cada bienio debía renovarse la franquicia. No se anunciaba en los lugares de mayoría de población autóctona.

La solemnidad de la nueva oferta de bulas se celebraba el día de Santo Tomás, 21 de diciembre. Se organizaba una fastuosa procesión, que salía de la iglesia de San Francisco, con participación de los magistrados de la Audiencia y de los más principales funcionarios públicos, aparte de las diversas órdenes religiosas y fieles. El Comisario –delegado en el Perú del Comisario General residente en España– presidía los actos, en los que no participaban ni el virrey ni el arzobispo.

La comitiva ocupaba en la Iglesia mayor un lugar preeminente, y el Comisario se cubría con un aparatoso sombrero negro, del que se despojaba al ofertorio, cuando entregaba la bula a un tonsurado para que la leyese en alta voz desde el púlpito ¹¹⁹.

Una excomunión inaudita

En 27 de febrero de 1625 los fieles que acudían a la misa de maitines en la catedral, se quedaron estupefactos al descubrir, fijados a las puertas del templo, unos cedulones, en los que podía leerse la excomunión mayor que fulminaba el Prior de los agustinos, fray Diego Pérez, contra el deán del Cabildo metropolitano, Maestro Domingo de Almeida y cinco capitulares –el arcediano Juan Velázquez, el chantre Juan de la Roca, el maestrescuela Fernando de Guzmán, el tesorero Juan de Cabrera Benavides y el licenciado Bartolomé Menacho. Era un hecho insólito y, como tenían por cierto los afectados, desde que se descubrieron las Indias jamás había ocurrido algo semejante.

En la sesión que inmediatamente después celebraron los miembros del Cabildo el deán explicó los antecedentes: un proceso de nulidad de matrimonio incoado por doña Miliana Torres Volpe. En el curso de la tramitación surgió un incidente de competencia entre el obispo de Huamanga, Verdugo, y el propio Cabildo limeño. Como la causa se ventilaba en Lima, el mitrado

huamanguino delegó representación en su amigo, el agustino aludido, fray Diego Pérez, catedrático de la Universidad de San Marcos y hombre tenido por prudente.

No obstante, en este caso el apoderado, sin guardar el respeto que debía observar al Cabildo, mayormente actuando este en ausencia del arzobispo Ocampo, en visita pastoral, sin cursar un aviso previo de cortesía, se precipitó a hacer público el edicto de excomunión.

Para denotar su disgusto, como por entonces estaba predicando los viernes de Cuaresma un hermano de hábito de fray Diego Pérez, fray Gaspar de Villarroel, por lo que le alcanzaba en la actitud de censor, los capitulares acordaron que no continuara ocupando el púlpito, y encomendaron los dos sermones que quedaban pendientes a los curas de la catedral Fernando de Avendaño y Pedro de Ortega ¹²⁰.



33

La catedral, campo del honor

Más de una vez la casa de Dios se vió profanada por duelos y desafíos. El 4 de julio de 1631, ofuscados por los celos, dos personajes de alto coturno se trabaron de palabras dentro del templo, en momentos de organizarse una procesión. Los enemistados llegaron a tirar de las espadas, mas por fortuna algunos de los presentes consiguieron despartirlos. No bien el cortejo se había puesto en movimiento, en la plaza mayor volvieron a desenvainar los aceros y uno de los combatientes asestó a su adversario un chirlo tan largo, que con la mayor celeridad hubo que conducir a este último a la botica debajo de los portales, donde le suturaron la herida con veintidós puntos. Aunque el agresor se acogió a sagrado, el virrey conde de Chinchón (fig. 33) ordenó extraerlo y ponerlo en prisión ¹²¹.

El 5 de enero de 1636 un sacerdote, dentro de la basílica, le atizó a otro un sablazo en el rostro. Para purificar el lugar del delito hubo que proceder a las ceremonias litúrgicas de estilo ¹²².

El 28 de marzo de 1653 el racionero Juan Cortés sostuvo un *disgusto y pendencia*, en la sacristía, con otro prebendado, Diego de Soto. El Provisor lo condenó a reclusión en el Seminario, para purgar la falta ¹²³.

La catedral, área de esparcimiento y de chismorreos

De la lectura de las actas de las reuniones del Cabildo metropolitano queda la vislumbre de una cierta relajación dentro del ambiente que por su destino debía

◀ Fig. 33. Retrato de Don Luis Jerónimo Fernández de Cabrera, conde de Chinchón, virrey del Perú (1629-1639).

▶ Fig. 34. Retrato de Don Pedro Antonio Fernández de Castro, conde de Lemos, virrey del Perú (1667-1672).

de ser de formalidad y recogimiento. Algunos sectores del templo, en los que por su propia función debía de reinar un tono de austeridad y decoro, aparentemente dejaban mucho que desear al respecto, si bien de los esporádicos toques de atención espigados en dicha fuente documental no ha de inferirse obligatoriamente una visión sesgada de la realidad.

El mal venía ya de atrás. El 21 de agosto de 1571 se exhorta a guardar silencio en el coro y que nadie hable en él; el infractor sería reconvenido la primera vez, y a la segunda multado ¹²⁴. El 21 de octubre de 1655 se prohibió, tanto a eclesiásticos como a seculares, deambular y pasear en la catedral, a ninguna hora; los celadores quedaban encargados de velar por el cumplimiento de esta disposición ¹²⁵. El 9 de octubre de 1665 se acuerda interesar del arzobispo reiterarse las censuras impuestas a los sacerdotes que anduviesen errantes en el interior del templo, se juntasen en corrillos, tomasen asiento en los bancos para charlar, e incluso confesaban sin cubrirse con el bonete ¹²⁶. En el coro no se guardaban ni el silencio ni la compostura debidos al lugar: en 16 de julio de 1666 se advierte que algunos leían en él cartas; al entrar, los tardíos cruzaban delante del facistol; se pasaban de una silla a otra; rezaban el rosario individualmente; volvían las espaldas al altar o unos a otros; no faltaban los que con sus oraciones privadas incomodaban a sus vecinos; abandonaban el recinto sin la licencia del que estuviere presidiendo y omitían la venia de acatamiento; se enviaban unos a otros cajetillas de tabaco y de cigarrillos; salían a degustar chocolate durante los oficios y horas canónicas; no eran pocos los que usurpaban asientos que no les correspondía y aun algunos intrusos entraban por el postigo trasero, reservado para las dignidades y canónigos u ocupaban sillas contiguas a los accesos ¹²⁷.



Una de las corruptelas más comunes era la relativa a las faldas de las ropas tales. El 25 de enero de 1669 se determinó que los capitulares anduviesen con la falda alzada por un criado español *de hábito decente* ¹²⁸; en 1671, como el virrey conde de Lemos (fig. 34) hubiese advertido que algunos prebendados no las traían levantadas como era costumbre en España, se reiteró lo decidido un par de años atrás ¹²⁹; en 1708 – recordando lo prevenido en 1666 – se renovó lo dispuesto entonces, al comprobarse de nuevo que algunos prebendados entablaban conversación o se movían de una silla a otra dentro del coro y en horas canónicas ¹³⁰. En 1743, en atención al olvido en que parecían haber caído las normas antiguas, se recomienda observar silencio en el coro ¹³¹.

En 1751, al tomar Barroeta posesión de su silla, no disimuló la extrañeza que le causaba que en el coro, al tiem-

po de entonarse en la misa el sanctus, los capitulares no se hubiesen bajado las mangas de las sobrepellices. Los capitulares le respondieron, con la Consueta en la mano, que en el capítulo 5º de ella, al tratarse del momento de dejar caer las mangas, nada se ordenaba sobre el particular, y en consecuencia, no era del caso introducir innovaciones ¹³².

En 1793 son los seises los que no guardaban compostura en el coro; se les amonesta observar las buenas formas ¹³³.

El atrio, las covachuelas y una conseja romántica

Delante de la catedral se extendía una lonja, que no sólo era el dextro de respeto en una iglesia de la importancia de la mayor de la ciudad, sino que se aprovechaba por vendedores para ofrecer sus productos hortenses, por vagos para reunirse en corrillos y por cuantos transeúntes querían imponerse de las noticias del día o de los chismes inventados por la imaginación popular.

En la explanada se desarrollaban los más variados eventos. El primero, los juegos de naipes (fig. 35). El virrey príncipe de Esquilache (fig. 36), en vista de los escándalos y reyertas que se promovían de resultas de las partidas, ordenó perseguir a los negros y esclavos que en ese ámbito se aplicaban a fulleras ¹³⁴.

En 1624, con motivo de la presencia del corsario L'Hermite, que sitió el Callao, se convocó a los clérigos de órdenes menores para proveerse de armas y se juntaron en el atrio a fin de hallarse listos para la defensa de la ciudad; se concentraron en el dextro, de guardia permanente, vestidos sólo con sotanilla y sombrero ¹³⁵.

En el terremoto del 27 de noviembre de 1630 se desplomó la media naranja de la torre del lado del Evangelio, y un cascote cayó sobre una india frutera, dando muerte a ella y a su marido; por fortuna un niño que llevaba en brazos quedó indemne ¹³⁶.

En 1635 dos jóvenes empleados de comercio hirieron de dos puñaladas a un hombre que se había acogido al asilo en el compás de la catedral ¹³⁷. En ese

mismo año un mulato, no obstante ir esposado con grillos, asestó a traición una puñalada a un negro esclavo; huyó a la basílica, en cuyo altar se asió a la peana de la imagen de San Juan Evangelista; a pesar de ello, se le aprehendió y al ser conducido a la cárcel, algunos sacerdotes que presenciaron el forcejeo, protestaron por haber sido atropellada la inmunidad eclesiástica ¹³⁸.

En la época del virrey Amat ese espacio seguía siendo punto de reunión de gente callejera: en él fantaseó el marqués de Soto Florido haberse desarrollado las *conversatas* de los palanganas en cuya boca puso los más venenosos dicitos contra el mandatario que tanto le removiera la bilis ¹³⁹.



Fig. 35. Fraile doctrinero y corregidor jugando a los naipes. Crónica de Guaman Poma de Ayala, S. XVII. Biblioteca Real. Copenhagen, Dinamarca.

Fig. 36. Retrato de Don Francisco de Borja y Aragón, príncipe de Esquilache, virrey del Perú (1615-1621).

Páginas siguientes:
Fig. 37. La Catedral de Lima, vista desde el Portal de Botoneros. M. Rugendas. 1843. Óleo sobre tela. 70 x 93 cms. Colección Francisco Moreyra.



También el atrabiliario Terralla y Landa busca para ellos el mismo escenario:

*Verás en la Catedral
 En las gradas otros destos,
 Que las noches de verano
 Hablan puntos de gobierno.
 Uno mienta a la Moncloa,
 El otro al conde de Lemos;
 Este al señor Castelfuerte,
 Otro a Manso, bravo siendo.
 Del señor Villagarcía
 Hacen mención varios de ellos,
 Y otros del señor Amat
 Teniéndolo por muy recto* ¹⁴⁰.

Para la coronación de Carlos IV se alinearon en la plataforma arcos de madera y lienzo, en los que se fijaron hasta 180 tarjetas ornamentales, enigmas, sonetos y cuartetos laudatorios, iluminadas por detrás y recortadas las mayúsculas para su lectura en la noche.

Las covachuelas, como su nombre lo indica (por el estilo de las que existían todavía a mediados del siglo XX al borde de las catedrales de Barcelona y de Valencia), eran unas cavidades excavadas bajo el pavimento del atrio, separadas por muros, techadas de madera y enladrilladas encima. Al principio fueron pequeñas, para acoger precariamente a los mercachifles.

Cuando se decidió construirlas de albañilería, el municipio limeño se opuso. El Cabildo metropolitano recurrió. En 1635 el virrey conde de Chinchón ordenó que no se introdujera novedad. La Audiencia, en definitiva, resolvió que no podían sobresalir del perímetro de la catedral ¹⁴¹.

Fueron en un principio quince, en 1767 se aumentaron otras seis. A mediados de aquella centuria se había dado mejor forma a los tendejones. Entre 1784 y 1792 se edificaron nueve más, de suerte que en junto sumaban treinta. Por Resolución Suprema de 9 de agosto de 1870 se dispuso la refacción del atrio, demoliéndose las covachuelas (sic) ¹⁴².

A estar a una leyenda –infundada a todas luces– que recogió en la segunda década del siglo XIX el viajero inglés Stevenson, en uno de esos cajones ejerció el comercio, hasta que quebró como mercachifle, el futuro virrey del Perú (1796-1801) Ambrosio O'Higgins; en otro local contiguo desarrolló igual menester el que desde 1780 iba a ocupar la silla arzobispal, Juan Domingo González de la Reguera. Para descubrir la falacia, basta tener en cuenta que desde 1770 se encontraba en Chile el primero, y que sólo dos años más tarde asumió una ración en el coro limeño el segundo ¹⁴³.

La catedral, patíbulo de los hermanos Gutiérrez

Desde el 5 de julio de 1731, en que en la plaza mayor sufrió la pena capital el oidor Antequera y en medio del tumulto causado por el intento de librarlo de la ejecución se oyeron disparos y quedaron tendidos los cadáveres de dos franciscanos, fray Juan Arenas y el corista Nicolás Pacheco, no había vuelto a contemplar Lima un espectáculo tan macabro como el que se ofreció el 26 del mismo mes de 1872, con los despojos de los hermanos Gutiérrez balanceándose de la torre de la catedral.





De los tres hermanos, Silvestre a la cabeza del batallón *Pichincha* había asaltado Palacio de Gobierno, depuesto y conducido al cuartel de San Francisco al Presidente de la República, Balta, inmolado en la prisión. Enseguida el insurrecto colocó como Jefe del Estado a su hermano Tomás, mientras que el tercero, Marcelino levantaba en armas a las fuerzas acantonadas en el Callao. La excitación popular era incontenible y unánime la reprobación de la asonada. Era previsible el trágico desenlace.

El primero en caer fue Silvestre, abatido por disparos de armas de fuego, cuando intentaba dirigirse al Callao. En la estación de San Juan de Dios fue descubierto, la turba se apoderó del cadáver y lo desnudó: unos arrancaron jirones de la levita y del pantalón, otros galones, la gorra también fue enarbolada como trofeo. Hasta un botón se recogía. Los despojos mortales quedaron tendidos en un ambiente de la estación.

El segundo de los hermanos, Marcelino, había sido sacrificado por la plebe en un torreón del castillo del Real Felipe y aunque recibió sepultura en el cementerio de Baquijano, fue desenterrado y se le arrastró hasta la estación de La Legua, donde se hizo detener un convoy del ferrocarril para conducirlo a Lima.

El tercero, Tomás, se había refugiado en una botica de la calle de la Merced. Sonaron disparos sobre la puerta de la droguería y abierta, a los pocos minutos el último de los hermanos corría la misma suerte que los anteriores y su cuerpo era arrastrado a la Plaza de Armas.

En ella se había apostado una chusma de alrededor de dos centenares de individuos, unos blandiendo sables, otros provistos de cuchillos y algunos esgrimían armas de fuego. Los cuerpos de Tomás, desnudo, cubierto apenas desde la cintura hasta las rodillas, y el de Silvestre, fueron colgados de un farol de gas. Aquella misma noche, en verdad lúgubre, se izaron los dos cadáveres hasta la altura de los relojes de la torre de la catedral (fig. 37).

Al día siguiente, junto con los despojos de Marcelino, los restos mortales de los infelices fueron devorados por las llamas. Cuando unos religiosos acudieron al lugar de los sucesos con ánimo de persuadir a los exaltados circunstantes que les permitieran bajar las piltrafas, el populacho prorrumpió en gritos frenéticos contra los conventuales, que tuvieron que retirarse.

Juan de Arona (Pedro Paz Soldán y Unánue) improvisó una composición del momento, titulada *Los ajusticiados*, que comenzaba:

*¡Vedlos flotando al aire en carnes vivas
Los que hasta ayer en el caliente lecho
Horas gozaban al placer no esquivas!
Hoy, de la humanidad misma despecho,
Yacen colgados en el ancha plaza
Sin más abrigo que el etéreo techo...* ¹⁴⁴

NOTAS

1. Eguiguren 1943: 104-105. La omisión de toda referencia documental, tan frecuente en el autor, impide cualquier intento de certificar la veracidad de la noticia.
2. BNP. Manuscritos. A36, fols. 399v y 467; A542, fol. 392. AGN. Protocolo de Alonso Hernández, 1562 (82), fol. 239.
3. ACML. Libro II (1575-1602) de Actas Capitulares.
4. *Ibid.*: fol. 134.
5. AAL. Parroquia del Sagrario. Libro 2C de Bautismos (1600-1608), fol. 394, y Libro 4 (1618-1628), fol. 46.
6. AGN. Protocolo de Francisco Hernández, 1625 (835), fol. 68.
7. Anónimo 1939.
8. Cf. Pérez-Mallaina 2001.
9. *El Comercio*, núm. 21.400 del 6 de enero de 1898, Harth-Terré 1946, Bernaldes Ballesteros 1969: 87-98, San Cristóbal 1996: 157-191, Cantuarias Acosta 2002 vol. I: 337-345.
10. Oña 1609: 9.
11. Bernaldes Ballesteros op. cit.: 47.
12. AGN. Protocolo de Juan Fernández Algaba, 1658-1659 (453), fol. 512. Mugaburu 1917 vol. I: 52.
13. Bermúdez 1805: LXXXII.
14. ACML. Libro XXII (1817-1828) de Actas Capitulares, fol. 3.
15. Estas últimas desde 1672, en que el virrey conde de Lemos gestionó su adopción (Mugaburu op. cit. vol. II: 20).
16. Lizárraga s.f.: lib. I, cap. LII.
17. Mugaburu op. cit.: 114. En este alboroto en el convento de San Francisco, motivado por la divergencia por la aplicación de la 'alternativa', uno de los participantes calificó a los coristas de "ruines mazamorreros".
18. En efecto, antes de llegar a Lima envió un recado al arzobispo, significándole "que gustaría mucho que para su entrada la Catedral (a la que seguirían las demás parroquias) le brindara un repique especial". Aunque la legislación vigente sólo autorizaba tales honores al tomar posesión del cargo, el prelado accedió al ruego, "de que resultó nota en la república". La Corona reprobó la debilidad de Villagómez, según Cédula de 22 de enero de 1648 (*Revista del Archivo Nacional del Perú* VI Año 1928).
19. Suardo 1936 vol. I: 69, 111, 201, 266 y vol. II: 121; Mugaburu op. cit. vol. I: 47, 85, 117, 167; ACML Libro VII, fol. 29v; Bermúdez 1903: 126.
20. Bermúdez op. cit.: 105.
21. Bermúdez op. cit.: 174.
22. ACML Libro XI (1742-1744) de Actas Capitulares, fol. 11.
23. *Ibid.*: fol. 5.
24. BNP. Departamento de Investigaciones. Colección Zegarra, XIII.
25. ACML Libro II (1579-1603) de Actas Capitulares, fols. 62v y 64.
26. García Irigoyen 1906 vol. II: 216.
27. ACML Libro III (1603-1613) de Actas Capitulares, fol. 332.
28. Mugaburu op. cit. vol. I: 75.
29. Ramos Sosa 1992: 204-215.
30. AGN. Protocolo de Antonio Fernández de la Cruz, 1625-1636 (464), fol. 51. Contrato escriturado en 8.I.1636 con Antonio de Rivas para proveer, durante seis años, el surtido de hierbas aromáticas.
31. La ubicación del complejo teatral a la vera de la catedral desde principios del siglo XVII se deduce de la lectura de los contratos en cuya virtud el Cabildo ajustaba la construcción del escenario (AGN. Protocolos de Alonso Carrion 1611-1612 (268), fol. 126; 1613-1617 (269), fol. 88; 1618-1621 (270), fols. 359 y 543v; 1622-1627 (271), fols. 185 y 499; 1628-1629 (272), fols. 35v y 40; y Diego Pérez Gallego, 1630-1632 (1439), fol. 90v).
32. Bermúdez op. cit.: 35.
33. ACML. Libro V (1638-1653) de Actas Capitulares, fol. 45v; Bermúdez op. cit.: 58.
34. ACML. Libro V (1638-1653) de Actas Capitulares, fol. 61; Bermúdez op. cit.: 100-105.
35. Mugaburu op. cit. vol. I: 31.
36. *El Amigo del Clero* 31 (Año 1922): 276-280, 291-296, 308-311, 326-329; Diego de León Pinelo 1656; Mugaburu op. cit. vol. I: 38-39.
37. Mugaburu op. cit. vol. I: 88; Romero 1906: 283-284.
38. ACML. Libro VII (1665-1669) de Actas Capitulares, fol. 27; Bermúdez op. cit.: 25. Mendiburu 1879: 516-518.
39. ACML. Libro II (1575-1603) de Actas Capitulares, fols. 114 y 121.
40. Rodríguez de León 1618.
41. ACML Libro II de Actas Capitulares (1575-1603), fol. 121; Libro V (1638-1653), fol. 270v; Libro VI (1653-1664), fols. 99, 114, 115, 138; Libro VII (1665-1669), fol. 84v; Lib. VIII (1671-1708), fol. 5v. Bermúdez op. cit.: 41, 74, 75, 107, 109, 137, 236. Del Corro 1759.
42. Es muy revelador que el limeño P. Juan de Isturizaga se refiera con particular énfasis a su atavismo: [La Ciudad de los Reyes] *nunca más gloriosamente coronada, que teniendo tal Hija por corona sobre las tres que la ciñen, de nuestra Criolla, la Beata Rosa de Santa María ...* (1670: 1v).
44. Angulo 1917.
45. Mugaburu op. cit. vol. I: 171.
46. Echave y Assu 1688: fol. 22.
47. Mugaburu op. cit. vol. II: 78.
48. Rodríguez Guillén 1735.
49. Suardo 1936 vol. I: 12, 171.
50. *Revista del Archivo Nacional del Perú* VIII (Año 1936): 139-154; Ramos Sosa op. cit.: 131-136; Rose 2002 vol. II.
51. Medina 1904-1907; Rubén Vargas Ugarte 1953-1957.
52. Martínez 1992.
53. *Revista Histórica* II (Año 1907): 397.
54. Suardo 1936 vol. II: 103.
55. *El Comercio*, núm. 781, del 4 de enero de 1842. Como era de rigor, las páginas del diario aparecieron con orla de luto.
56. *El Comercio*, núm. 2310, del 4 de marzo de 1847.
57. *El Comercio*, núm. 9820, del 23 de julio de 1868. Las dos composiciones de Alcedo se conservan en la Biblioteca Nacional.
58. *El Comercio*, núm. 11.366, del 24 de febrero de 1872.
59. *El Comercio*, núm. 11.411, del 30 de julio de 1872, y núm. 11.412, del 31 del mismo mes y año.
60. *El Comercio*, núm. 11.468, del 21 de noviembre de 1878.
61. De la Puente Candamo 2003: 431-432.
62. *El Comercio*, núm. 33.967, de 27 de junio de 1913.
63. *El Comercio*, núm. 54.685, de 28 de octubre de 1944.
64. García Irigoyen 1898: 71.
65. Ramos Sosa 1992: 131-199, Estabridis 2002.
66. ¿León? 1613.
67. Martínez 1992.
68. Vargas Ugarte 1953 vol. I: 194, 195, 199, 250.
69. Buendía 1701.
70. Alvítes 1756.
71. *El Comercio*, núm. 781, del 4 de enero de 1842; núm. 781, del 4 de enero de 1842.
72. ACML Libro V (1638-1653) de Actas Capitulares, fol. 126; Bermúdez 1903; Bromley 1953.
73. BNP. Sala de Investigaciones. Manuscrito B 311.
74. Bermúdez 1903: 21.
75. Suardo op. cit. vol. I: 229.
76. ACML Libro VI (1653-1664) de Actas Capitulares, fol. 163v.
77. Lissón Chaves 1947: 317-319.
78. AAL Sección Cabildo Eclesiástico, I: 29.
79. Bermúdez op. cit.: 185, 189, 199.
80. *Ibid.*: 328-330; AGI Lima, 560.
81. Bermúdez op. cit.: 385.
82. AAL. Sección Cabildo Eclesiástico, I: 31.
83. Medina op. cit., Vargas Ugarte 1953-1957.
84. Vargas Ugarte 1942: 5-59.
85. Avila 1648.
86. Leguía y Martínez 1972: 462.
87. BNP. Sala de Investigaciones. Manuscrito B293. Copias de la carta del virrey duque de la Palata al arzobispo Llián y Cisneros, y respuesta de este. Fuentes 1859 vol. II: 51-55.
88. *Ibid.*
89. ACML. Libro VIII (1671-1708) de Actas Capitulares, fol. 9. Bermúdez 1903: 159-163.
90. ACML. Libro VIII (1671-1708) de Actas Capitulares, fol. 26v. Bermúdez op. cit.: 164.
91. Mugaburu 1917 vol. II: 196.
92. *Ibid.*: 198.
93. Fuentes op. cit. vol. IV: 7-24.
94. Mendiburu 1879: 637-643.
95. Bermúdez op. cit.: 99 y 106.
96. Mugaburu op. cit. vol. I: 34.
97. Bermúdez op. cit.: 107.
98. Bermúdez op. cit.: 112.
99. Mugaburu op. cit. vol. II: 34.
100. ACML. Libro VIII (1671-1708) de Actas Capitulares, fol. 185v. Angulo 1935: 48-49; Bermúdez op. cit.: 180.
101. Bermúdez op. cit.: 180.
102. Bermúdez op. cit.
103. BNP. Colección Zegarra, vol. XIII.
104. Mugaburu op. cit. vol. I: 23; Bermúdez op. cit.: 81-85.
105. ACML. Libro VI (1653-1664) de Actas Capitulares, fol. 42v.
106. Mendiburu 1902: 35. Este autor recuerda que en la capilla de la Veracruz se conservaba otro fragmento.
107. Angulo op. cit.: 43.
108. Egoavil 1986.
109. Eguiguren 1939: 235.
110. AGI. Audiencia de Lima, 337. Angulo 1936, 1939: 165.
111. Angulo 1935: 20-21. La insinuación de que la copia enviada por el canónigo Federigui pudiera provenir de la mano de Murillo se cimienta en que ese prebendado fue el que encargó al pintor sevillano las imágenes de San Isidoro y san Leandro que existen en la catedral hispalense (Angulo Iñiguez 1981, vol. II: 567).
112. *El Comercio*, núm. 21.400, Lima, 6 de enero de 1898, "Apuntes históricos".
113. Lissón Chaves 1947: 593. Información adicional en Castañeda y Hernández 1989 vol. I: 139-149 y 197-198; 1995 vol. II: 184-187.
114. Castañeda y Hernández 1989 vol. I: 198.
115. BNP. Departamento de Investigaciones. C 4001, números 24 y 25. Anónimo 1919: 325-354; Guibovich Pérez 2002: 944 ss.
116. AGI. Audiencia de Lima, 101. Comunicación de los Oidores, de 12 de julio de 1657.
117. Medina 1956: 221.
118. ACML. Libro VIII (1671-1708) de Actas Capitulares, fol. 79. Bermúdez 1903: 168.
119. Mendiburu op. cit.: 37.
120. ACML. Libro III (1606-1625) de Actas Capitulares, fols. 401 y 402. Bermúdez op. cit.: 49.
121. Suardo 1936 vol. I: 169.
122. *Ibid.* vol. II: 112.
123. ACML. Libro VI (1663-1664) de Actas Capitulares, fol. Bermúdez op. cit.: 95.
124. Bermúdez op. cit.: 15.
125. ACML. Libro IV (1653-1664) de Actas Capitulares, fol. 89.
126. ACML. Libro VII (1665-1669), fol. 33. Bermúdez op. cit.: 126.
127. ACML. Libro VII (1665-1669), fol. 65. En honor a los desprestigiados miembros del coro limeño, cabría recordar que también el insigne poeta Góngora fue inculcado de asistir distraidamente al coro y hablar mucho en él, aunque no sin humorismo replicó que durante las horas canónicas guardaba el mismo silencio que cualquier otro, porque aunque quisiese hablar no podía, pues estaba sentado entre un sordo y otro prebendado que no dejaba nunca de cantar.
128. ACML. Libro VII (1665-1669), fol. 109.
129. ACML. Libro VIII (1671-1708), fol. 31. Bermúdez op. cit.: 138.
130. ACML. Libro IX (1708-1722), fol. 15v. Bermúdez op. cit.: 188.
131. Bermúdez op. cit.: 288.
132. ACML. Libro XI (1730-1758), fol. 47. Bermúdez op. cit.: 297.
133. ACML. Libro XX (1793-1808), fol. 48v.
134. AGI. Audiencia de Lima 108.
135. Bermúdez op. cit.: 46.
136. Suardo op. cit. vol. I: 121.
137. *Ibid.* vol. II: 64.
138. *Ibid.* vol. II: 66.
139. Lohmann Villena 1976.
140. Terralla y Landa 1790: Descanso XV.
141. Estas tiendecitas se distinguen con toda claridad en el grabado de Marcelo Cordero que se incluye en Bermúdez 1805, así como Fuentes 1858, frente a la página 333.
142. *El Peruano*, 17 de agosto de 1870, p. 700.
143. Stevenson 1829 vol. I: 221, Bermúdez op. cit.: 364, Donoso 1941: 46-47.
144. *El Comercio*, núms. 11.447 y 11.448 del 27 y 28 de julio de 1872.



La Catedral de Lima en la Arquitectura Virreinal

Antonio San Cristóbal Sebastián

Los iniciales momentos de la arquitectura virreinal peruana durante el siglo XVI tuvieron dos proyecciones fundamentales diferenciadas por los destinatarios. Para responder a los requerimientos de la evangelización de las zonas rurales se inició el sistema constructivo de las iglesias gótico-isabelinas de una nave alargada, en la que se intercalaba el gran arco toral que separa la capilla mayor como ambiente para el culto y la nave para uso de los fieles. El modelo se difundió ampliamente y perdura en muchos pueblos, hasta que durante el siglo XVIII se reconvirtieron algunas iglesias a la tipología de la planta de cruz latina con crucero interno de amplios brazos profundos. No llegó a las zonas rurales el modelo de las grandes iglesias de tres naves que se levantaron en las ciudades virreinales.

El servicio religioso urbano estaba atendido inicialmente por pequeñas iglesias que respondían al mismo esquema gótico-isabelino, aun cuando recibían un más esmerado ornamento en el mobiliario litúrgico. Las dos primeras iglesias

◀ Fig. 1. *Cuerpo donde se asientan las campanas en la torre. Construido por Ignacio Martorell a finales del siglo XVIII.*

con título pomposo de catedral levantadas sucesivamente en Lima respondían a la planta gótico-isabelina, como la de las iglesias rurales. No respondían el primer templo ni el segundo del Arzobispo Loayza, a un proyecto definitivo, sino a las limitaciones de una pequeña población erigida en capital del virreinato.

Las previsiones del futuro desarrollo urbano de Lima hicieron pensar a las autoridades virreinales en el proyecto de una catedral definitiva, espaciosa, con esbelto despliegue arquitectónico y de materiales durables, que correspondiera a las más recientes catedrales españolas, como las de Valladolid o de Jaén, aun cuando algunos historiadores piensan que se trataba de imitar la Catedral de Sevilla. De hecho se logró construir la catedral limeña que inició la serie de las grandes catedrales en otras ciudades peruanas. Su influencia más directa se ejerció sobre la Catedral del Cuzco, que asume el mismo tipo de planta, pero eliminando el segundo crucero interno que existe en Lima cubierto con las bóvedas vaídas de crucería todavía conservadas, así como las capillas hornacinas de habitación formando naves laterales cerradas.

Si contemplamos con gozosa admiración la catedral que ha llegado a nuestros días, la debemos comprender en su realidad histórica y como parte de una arquitectura evolutivamente renovada en sus expresiones. La catedral limeña forma parte de este proceso, porque en ella confluyen ciertas tendencias de las etapas anteriores; y de ella a su vez proceden algunas de las modalidades arquitectónicas extendidas por otras iglesias virreinales. Si bien diseñaron su planta, y labraron una parte de sus bóvedas hasta 1604, los alarifes Alonso Beltrán y Francisco Becerra, formados fuera del ámbito virreinal, a partir de 1609 intervinieron en las obras catedralicias otros alarifes de formación profesional adquirida previamente en el Perú. A ello se añade que en las reconstrucciones sucesivas de la catedral se emplearon las técnicas elaboradas por los alarifes virreinales para consolidar antisísmicamente las cubiertas. No pudieron importarse técnicas antisísmicas desde las arquitecturas europeas porque estas no son afectadas por los terremotos, y por consiguiente no se empleaban en el viejo continente estas técnicas tan necesarias en la arquitectura virreinal limeña.

Ha mantenido la catedral, con algunas variaciones en el espacio interno, la planta de tres naves abiertas y de otras dos laterales de capillas hornacinas separadas entre ellas por muros transversales, y comunicadas con la nave por altos arcos en los que se incorporan rejas de balaustres. Esta misma distribución interna fue asumida por las grandes iglesias conventuales en su época inicial a finales del siglo XVI: así en Santo Domingo, San Francisco y San Agustín se alzaba una sola nave abierta para los fieles, y dos naves laterales de capillas de habitación similares a las catedralicias. Era la expresión del régimen feudal vigente en la sociedad limeña, porque esas capillas constituían el feudo particular de los mayorazgos, la alta jerarquía eclesiástica y las cofradías de los hermanos veinticuatro.

La posterior modificación de las grandes iglesias conventuales para asumir la planta basilical barroca de tres naves abiertas con crucero interno no llegó a la catedral, que mantiene el régimen de las capillas cerradas. Pero la influencia de la catedral se dejó sentir en las grandes iglesias de los conventos, los que levantaron gruesos y anchos campanarios de torre sobre las primeras capillas de las naves laterales, a imitación de los catedralicios, ambientando así lateralmente el muro de los pies al que se anteponía la portada principal; es el

esquema de la gran fachada reiterado en San Francisco, La Merced y San Agustín, aunque se frustró en la iglesia de Santo Domingo. La transformación posterior de las iglesias limeñas a las estructuras barrocas, hizo desaparecer de ellas todo vestigio del periodo renacentista en que se construyeron inicialmente tales iglesias. La catedral conserva intacto y esbelto el conjunto de la gran sacristía, en la que podemos admirar el esplendor del estilo renacentista que regía a finales del siglo XVI: es la muestra más importante de este género en toda la arquitectura virreinal peruana.

Después de un cuarto de siglo de trabajos continuos se logró completar sobre la Puerta del Perdón una hermosa portada-retablo de dos cuerpos y tres calles homólogas con la distribución de la cuadrícula completa. Se han difundido por toda la arquitectura virreinal peruana las portadas-retablo de muy diversos diseños y con decoraciones heterogéneas. Discurren los historiadores sobre el origen histórico de las portadas-retablo en la arquitectura peruana. Algunos lo atribuyen a la gran portada barroca de la Catedral del Cuzco hacia 1654, pero consta en documentos que este diseño comenzó a aplicarse en la Portada del Perdón de Lima, según la forma introducida por Juan Martínez de Arzona en 1628 en su propio proyecto inicialmente renacentista.

Las bóvedas catedralicias han mantenido desde 1615 la forma de crucería, aunque han sido reconstruidas reiteradamente porque los terremotos las dañaron una y otra vez. Desde 1622 hasta el terremoto de 1687 perduraron las bóvedas construidas con los materiales rígidos de la cal y el ladrillo. Este fue también el sistema constructivo empleado en las bóvedas de las grandes iglesias hasta la serie de terremotos de finales del siglo XVII. Discutieron los alarifes en aquel tiempo sobre cómo reconstruir las bóvedas en ruinas de la catedral; y en la consulta convocada por el virrey prevaleció la técnica de la madera y el yeso propuesta por el dominico Fray Diego Maroto. Aquella decisión cambió la tradición constructiva empleada hasta entonces en Lima, porque en las reconstrucciones subsiguientes se abandonó el sistema rígido de la cal y el ladrillo, y se generalizó la técnica de los materiales flexibles de la madera, las cañas y el yeso para todas las bóvedas reconstruidas, incluso las de la iglesia de San Francisco, que inicialmente habían sido labradas por Manuel de Escobar con cal y ladrillo, como he demostrado en otro lugar.

La arquitectura limeña progresó durante el siglo XVIII por las sendas de plena autonomía y de su especificidad. Al comenzar este siglo ya estaba plenamente levantada la Catedral de Lima, y reconstruidas sus bóvedas góticas con los materiales ligeros, y no asumió las estructuras arquitectónicas barrocas para conformar su corporeidad y sus cubiertas. Sin embargo, todavía pudo incorporarse la catedral a las nuevas tendencias estilísticas porque no se habían completado las dos portadas en el muro testero. Con la construcción de las portadas de Santa Apolonia y San Cristóbal, la catedral metropolitana inició y promovió el desarrollo del período de las pequeñas portadas no-retablo en la primera mitad del siglo XVIII, que tan brillantemente destacan en las iglesias de las Trinitarias, El Carmen y El Patrocinio. El empleo de los gruesos arcos de cornisa en el primer establecimiento, abiertos por la entrecalle central en las portadas catedralicias del testero, sirvió de nexo entre las portadas precedentes, como las de San Francisco y San Agustín, y las portadas limeñas posteriores de mediados de siglo, como la lateral de La Merced, y las del último tercio en nuestra Señora de Cocharcas.

En 1746 sucumbieron las bóvedas catedralicias gótico-isabelinas. Si bien aquellas que las sustituyeron reasumieron la forma clásica de las vaídas, en cuanto al diseño de la crucería ornamental no retornaron a los esquemas clásicos goticistas, muy arcaicos por aquel tiempo, sino que con sentido de urgente actualización se trazó el intradós según las concepciones racionalistas de la Ilustración. Esta nueva configuración en las bóvedas de la catedral marca un momento aislado en la arquitectura virreinal, ya que no fue adoptada en las construcciones o reconstrucciones de las demás iglesias limeñas.

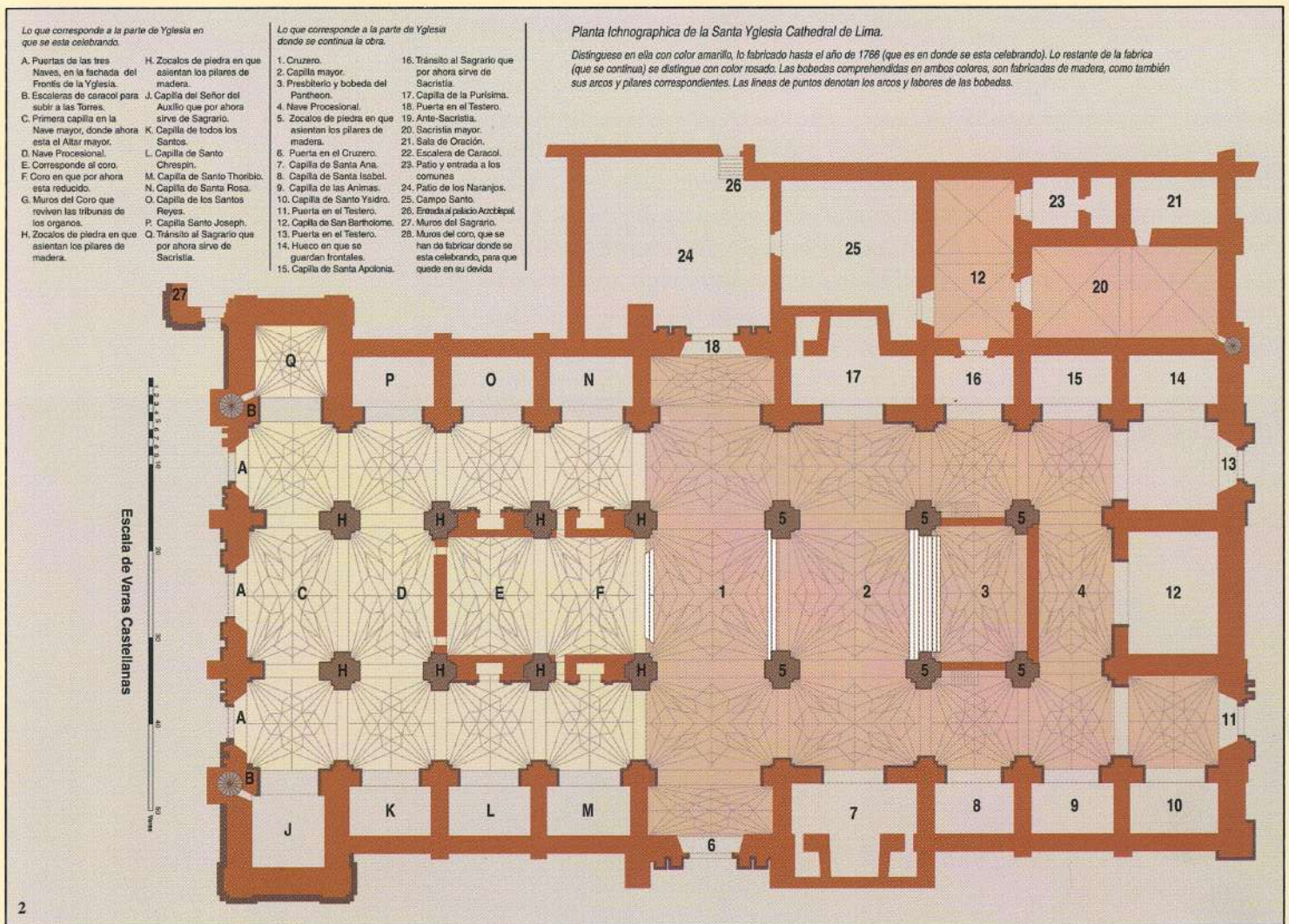
En 1746 las torres anteriores de la catedral se arruinaron. Se tardó casi medio siglo en dotar de nuevos campanarios a la catedral limeña, pero no para reactualizar los modelos arcaicos, ya que se levantaron otras torres más actualizadas estilísticamente, las cuales no influyeron en las de otras iglesias, ya que estaba por finalizar el período activo de la arquitectura limeña virreinal.

Otras catedrales han conservado inmodificadas las construcciones del estilo inicial con que fueron levantadas. Los terremotos obligaron a reconstruir sucesivamente amplios sectores de la catedral limeña, y de este modo el primer edificio fue incorporando aportaciones de las diversas etapas evolutivas de la arquitectura virreinal, que enriquecen y confieren variedad al templo mayor del Perú. La catedral, engalanada así con tan diversas expresiones arquitectónicas, asume la más amplia presencia activa en el desarrollo de la arquitectura virreinal peruana, tanto porque influyó en ella, como porque acogió las innovaciones que crearon sucesivamente los alarifes virreinales limeños. En la Catedral de Lima podemos seguir el desarrollo completo de la arquitectura de la Ciudad de Los Reyes.

La distribución espacial (siglos XVII - XIX)

Es la planta de las iglesias uno de los elementos formales para el análisis arquitectónico (fig. 2). Cierta corriente historiográfica ha potenciado la metodología de los análisis del espacio en cuanto se sirve de ellos para describir las innovaciones críticas transformadoras de la conformación ortogonal y estereométrica, propiciadas por las corrientes del barroco central de Italia y la arquitectura europea tardía. En lo que concierne a la arquitectura virreinal peruana, los análisis espaciales de la planta no determinan en modo alguno la conformación de las cubiertas, y mucho menos aún las modalidades de la expansión volumétrica introducida en los alzados murarios. Vemos, por ejemplo, cómo después de 1687 se realizó en las iglesias limeñas el cambio de las bóvedas vaídas góticas y de los alfarjes mudéjares por las bóvedas barrocas de medio cañón, sin alterar en nada la conformación de la planta. Sobre una misma planta de cruz latina, las iglesias del siglo XVIII en Lima presentan una expansión volumétrica elevada que no existe en las iglesias similares del siglo XVII.

Algunos historiadores se refieren a la planta diseñada por Alonso Beltrán para la tercera catedral limeña, con mayor amplitud que la presente. Suponen que sirvió para trazar el perímetro murario y levantar los muros hasta cierta altura no muy elevada. El arquitecto Francisco Becerra habría reducido la extensión de aquella planta inicial y establecido la conformación definitiva del trazado de la catedral. No se conoce la presunta primera planta de Beltrán, y por consiguiente, tampoco se puede precisar en qué consistieron las reformas espaciales atribuidas a Becerra. La única modificación de que hay constancia escrita es la de Becerra, quien cambió las bóvedas vaídas de crucería, para las que el



alarife Andrés de Espinosa tenía preparadas las cimbras, por unas bóvedas de arista heterodoxas que sólo duraron hasta el terremoto de 1609.

Si comparamos una traza actualizada de la catedral con el plano conocido de 1665, en el que los alarifes limeños expresaban con su firma la solidaridad con el dominico Fray Diego Maroto, y con el plano del 10 de julio de 1696, se observan algunas coincidencias perdurables junto con modificaciones espaciales de gran amplitud. En realidad, no ha cambiado la planta catedralicia desde el primer tercio del siglo XVII hasta nuestros días, sino tan sólo el concepto del espacio dedicado al servicio litúrgico y a los fieles. Para interpretar estos contrastes entre lo permanente y lo variable de la traza de la catedral limeña distinguimos varios aspectos en su planta.

La distribución espacial

La tercera catedral fue construida como un gran salón rectangular de lados rectilíneos que encierran un cuadrado dividido internamente en 45 espacios menores con planta variada. Unos pocos son cuadrados perfectos, y la mayoría tienen traza rectangular. Se distribuye esta cuadrícula de espacios menores en nueve series transversales de cinco espacios tendidos desde un muro largo hasta el otro paralelo; dos de estas naves transversales, la cuarta y la quinta, son más anchas que las restantes hasta conformar en su espacio central unos cuadrados

▲ Fig. 2. Planta de la Catedral de Lima 1757 (dibujo). Tomado del catálogo *Perú Indígena y Virreinal*. Mayo-agosto 2004. Barcelona Museo Nacional d' Art de Catalunya (MNAC). Se conserva en el Archivo General de Indias, Sevilla [AGI, MP. Perú y Chile, 183].

perfectos. En sentido longitudinal, estos 45 espacios forman cinco hileras paralelas de nueve espacios tendidos entre los dos lados cortos del gran rectángulo. Se delimitan estos espacios menores en unos casos por pilares exentos, y en otros por muros longitudinales en los que se abren grandes arcos más bajos que los de sustentación de las bóvedas. Los 45 espacios internos se cubren con otras tantas bóvedas vaídas de crucería que han sido renovadas periódicamente con materiales diversos. La distribución constructiva de la catedral ha permanecido invariable desde el primer tercio del siglo XVII hasta nuestros días. Sólo ha cambiado en parte la correlación interna entre algunos espacios menores para servir a distintos fines litúrgicos y comunitarios, de acuerdo a los criterios de los tiempos.

▼ Fig. 3. *Capillas de habitación*. S. XVII. Conservan las rejas de madera labradas y han perdido la coronación superior original.



Los espacios de uso privado

Siguiendo la tradición de las catedrales españolas, algunos espacios menores fueron destinados para uso privado de personalidades eclesiásticas, mayorazgos y cofradías. Conforman las que denominamos capillas hornacinas de habitación (fig. 3); son habitaciones separadas unas de otras por muros transversales paralelos, y están comunicadas con los espacios libres a través de grandes arcos con rejas de balaustres. Estas capillas de habitación se alineaban a lo largo de la cara interna del perímetro rectangular en los lados más largos y en el lado corto del muro testero, pero dejan libres los espacios hacia las siete puertas de entrada desde el exterior y hacia la sacristía. Se formaron así desde 1609 un total de 16 capillas de habitación circundando el espacio interno de uso de los fieles y el de las ceremonias litúrgicas. Sólo ha desaparecido la capilla adosada en el espacio central del muro testero; perduran las 15 restantes.

Los espacios de uso litúrgico

De acuerdo al modelo de las catedrales españolas, fueron dos los espacios destinados a las ceremonias del culto. Para la capilla mayor donde se celebra la misa cercaron por el fondo y por los costados el tercero y el cuarto espacio de la serie central a contar desde el muro testero; y para las reuniones del oficio divino formaron el coro de los canónigos cercando por los lados y el fondo los espacios sexto y séptimo de la misma nave longitudinal central. Entre la capilla mayor y el coro quedaba intercalado el amplio espacio del crucero que se prolongaba hasta las dos puertas laterales.

El espacio de libre tránsito

En el interior de la amplia cuadrícula quedaban espacios para el tránsito de las personas, formando una verdadera cruz interna. Mencionamos ahora los espacios abiertos para la circulación de los fieles. Entre las dos puertas situadas a los lados de la del Perdón en el muro de los pies y las otras dos puertas paralelas abiertas en el muro testero, estaban libres los nueve espacios longitudinales flanqueados en uno de sus lados por las series de las capillas de habitación y en el otro lado por los espacios intermedios dedicados al culto litúrgico. También estaban libres dos series transversales consecutivas detrás de las tres puertas que se abren hacia la plaza mayor, y también un tránsito intercalado entre el fondo de la capilla mayor y la capilla adosada al muro testero; además del amplio crucero intercalado entre la capilla mayor y el coro de los canónigos.

Visión interna en los siglos XVII - XIX

Podríamos decir que la catedral se dividía en cinco naves longitudinales y en nueve transversales. De ellas estaban cerradas con capillas de habitación las naves laterales externas; las demás naves longitudinales entre los pares de las puertas estaban abiertas para el tránsito de los fieles; y la nave central más ancha estaba cerrada en los espacios alternos primero, tercero, cuarto, sexto y séptimo, y abierta en los espacios segundo, quinto, octavo y noveno. También estaban abiertos para la circulación libre los dos espacios hacia las puertas laterales, formando a modo de un amplio crucero interno, visible sólo por su mayor altura exterior.

La modificación espacial (1896 - 1898)

Esta compleja y entreverada distribución espacial correspondía a las costumbres tradicionales en las catedrales españolas, que pudieron ser apropiadas para el servicio del culto por la incorporación de los canónigos. Las iglesias de los grandes conventos contaban también con el amplio coro para el uso comunitario del oficio divino como acto independiente, y estaba situado a mediana altura de la nave central detrás del muro de los pies, sin impedir la entrada de los fieles por el sotacoro. Los canónigos catedralicios celebraban dos actos del culto consecutivos: el rezo del oficio divino y la celebración de la Misa, para cada uno de los cuales determinaron un espacio propio en el centro de la nave catedralicia, que estaban situados a cierta distancia uno del otro. Con motivo de las reconstrucciones completas de las bóvedas a finales del siglo XIX, se realizó la modificación total de los espacios precedentes dedicados a la capilla mayor y al coro de los canónigos. Se mantuvieron los dos servicios del culto canónico, pero fueron incorporados dentro de un espacio unificado y más amplio cerrado lateralmente, de modo que los canónigos celebraban el rezo del oficio y la Misa sin necesidad de desplazarse de un local a otro.

La reconversión espacial realizada en la catedral durante estos años consistió en trasladar y ampliar la antigua capilla mayor antes localizada en otra posición distinta. Para ello se eliminó la capilla de habitación central situada detrás del muro testero que había albergado el retablo-sepulcro del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero. Se ocupó también el antiguo transepto de libre tránsito detrás de la capilla mayor, y se dejó desocupado el cuarto espacio central integrante inicialmente de la capilla mayor primera. Con estas reformas espaciales se conformó una capilla mayor compuesta de tres espacios consecutivos y adosada al fondo del muro testero, cerrada por altos muros laterales hacia las entradas en el muro de los pies (fig. 4). En los lados internos de la nueva capilla mayor se distribuyeron las sillas altas y los respaldares tallados de la gran sillería del coro de los canónigos, aunque se eliminaron las sillas bajas, que han desaparecido. La capilla mayor así ampliada sirve simultáneamente como coro de los canónigos y como capilla mayor para celebrar la santa Misa.

De este modo se pudo eliminar el antiguo coro de los canónigos de los dos espacios intermedios. Ello impuso el traslado del órgano instalado antes junto al coro. Se destinaron a los dos órganos los dos espacios de libre circulación en el crucero hacia las puertas laterales, en los que se introdujeron plataformas intermedias asentadas sobre pequeñas habitaciones formadas a los lados, reduciendo la anchura anterior del espacio de la entrada. No se alteraron para nada las 15 capillas de habitación restantes.

La distribución interior de la catedral a partir de su reapertura en 1898 difiere de la establecida en la época virreinal. Podemos hablar ahora de una planta de tres naves longitudinales abiertas, además de las dos naves cerradas de las capillas hornacinas. Las dos naves abiertas más estrechas corren continuas en nueve espacios entre las dos puertas laterales paralelas del testero y de los pies. La nave central más ancha comienza en la Puerta del Perdón y llega hasta las gradas de la capilla mayor, la que ocupa los tres espacios siguientes cerrados. Han perdido su amplitud y altura los brazos del crucero hacia las puertas laterales.



▲ Fig. 4. La amplia nave central. Los altos pilares labrados en madera son posteriores al terremoto de 1746.



El crucero extendido antes en cinco tramos se ha reducido a tres, como el que intercede entre las capillas de La Concepción y de Santa Ana. Los dos tramos de la nave central adjuntos a la capilla mayor son de planta cuadrada regular, y los otros cuatro espacios centrales hasta la Puerta del Perdón son de planta rectangular. Ha desaparecido el transepto de libre tránsito situado detrás de la antigua capilla mayor.

Esta reconversión constituye una reforma espacial interna más de uso litúrgico y de servicio a los fieles que de carácter arquitectónico, porque no se afectó en nada el perímetro murario externo, las capillas de habitación, la distribución de los 45 espacios, ni los pilares o la tipología de los arcos y de las bóvedas. Es decir, se dejó intacta la estructura arquitectónica de la catedral vigente desde 1622.

La adopción de las bóvedas de crucería

Han sido frecuentes en la arquitectura virreinal limeña las reconstrucciones de las cubiertas en las iglesias. Ha sido un proceso complejo en el que los alarifes virreinales ensayaron diversas soluciones técnicas para garantizar la estabilidad de las cubiertas contra las embestidas violentas de los terremotos, aunque pocas bóvedas han logrado perdurar indemnes durante largos períodos. Durante los dos primeros tercios del siglo XVII los alarifes limeños pensaron que podían continuar usando los materiales rígidos de la cal y el ladrillo para construir y reconstruir las bóvedas vaídas de crucería trabajadas a comienzos del mismo siglo. Les bastaba con asentar las bóvedas sobre los cuatro arcos torales, en lugar de estribarlas sobre las enjutas angulares y recubrirlas con un acompañamiento de materiales firmes hasta el tercio de su extradós. Esas bóvedas así recubiertas parecen pequeños montículos, y no de curvatura semicircular. El alarife Manuel de Escobar construyó las bóvedas en las iglesias de San Francisco y de San Juan de Dios con cal y ladrillo, y consolidó con el acompañamiento externo las bóvedas en la Recoleta Dominica de la Magdalena y la de Santa Catalina. El terremoto de 1687 destruyó implacablemente las bóvedas rígidas y los alfarjes mudéjares de madera en las iglesias limeñas. Por lo pronto los alarifes abandonaron definitivamente la cal y el ladrillo para reconstruir las bóvedas, y de acuerdo con las corrientes estilísticas confluyó con este cambio la adopción general de las bóvedas de medio cañón y las medias naranjas en sustitución de las arcaicas bóvedas vaídas góticas y de los alfarjes mudéjares de madera.

Desde sus comienzos las bóvedas catedralicias estuvieron sometidas a prueba de resistencia en el laboratorio violentísimo de los terremotos. A finales del siglo XVI se nombró maestro mayor de fábricas de la catedral a Francisco Becerra –en reemplazó del alarife Andrés de Espinosa–, quien hizo retirar las cimbras preparadas para cubrir las cuatro primeras naves transversales con bóvedas vaídas de crucería, e introdujo las bóvedas de arista de cal y ladrillo. Correspondían ciertamente las nuevas cubiertas renacentistas a un criterio estilístico más actualizado que las arcaicas bóvedas góticas. El nuevo maestro mayor Becerra no tenía experiencia previa con los terremotos, y por eso levantó sobre las tres naves centrales unas bóvedas de arista elevadas a igual altura, además asentó sobre los pilares y los muros laterales unos altos frisos que incrementaban la altura de las bóvedas, y para igualarlas al mismo nivel cerró las bóvedas laterales con arcos aovados de notable altura, y las de la nave central con arcos carpaneles. El experimento de Becerra hubiera innovado y actualizado la arquitectura limeña durante el siglo XVII si es que aquellas bóvedas perduraran y se hubieran propagado a otras iglesias. El Arzobispo Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo inauguró la primera mitad de la catedral limeña el día 2 febrero de 1604, cubierta con las bóvedas de arista de Becerra.

El temblor acaecido el 19 de octubre de 1609 clausuró el experimento de Becerra, pues si bien no derribó propiamente las bóvedas, sí las dejó peligrosamente dañadas y requiriendo una reconstrucción en profundidad. Había fallecido Becerra algún tiempo antes, y no pudo defender su obra ni participar en los debates en que se decidiría la reconstrucción. La tercera catedral se construyó con los aportes del Real Patronato, de los encomenderos y de las comunidades indígenas; por eso el virrey Marqués de Montes Claros



tomó la iniciativa de promover una amplia consulta a los alarifes y peritos limeños antes de decidir lo que se había de obrar en la catedral. He publicado el texto original de todos los pareceres emitidos en los dos largos períodos de debates. En el de 1609-1610 prevaleció la tesis de formar capillas hornacinas más bajas adosadas a la cara interior del muro testero, como se cumplió, y de reparar las bóvedas de Becerra, prosiguiendo las otras cinco naves que faltaban por hacer con el mismo tipo de cubiertas renacentistas de arista. Se empleó el tiempo hasta 1614 en hacer algunos aderezos, pero sin reforzar propiamente las bóvedas de Becerra para no crear un hecho consumado que comprometiera la prosecución de las restantes bóvedas. Propuso después Juan Martínez de Arzona un nuevo plan de trabajo con los siguientes puntos: derribar las bóvedas de arista iniciales, reducir la altura de las nuevas cubiertas, asentarlas sobre arcos de medio punto y labrarlas en forma vaída de crucería (fig. 5); consiguientemente, la nave central alcanzaría un nivel más alto que las dos naves laterales más estrechas.

Desde diciembre de 1614 hasta febrero de 1615 deliberaron los dos cabildos y recibieron los pareceres de los alarifes limeños. En este segundo período de deliberaciones nadie defendió el mantenimiento de las bóvedas de arista, y se impuso definitivamente la opinión de Juan Martínez de Arzona. De este modo se cubrió toda la catedral, inaugurada el día 15 de agosto de 1622 por el Arzobispo Gonzalo de Ocampo. En mi libro sobre la Catedral de Lima publico todos los documentos de este proceso.

▲ Fig. 5. *Bóvedas sobre la capilla mayor.* La planta curvilínea del último tramo fue introducida en las reformas de finales del siglo XIX.

El cambio de las bóvedas en la catedral limeña influyó decisivamente en el desarrollo de la arquitectura virreinal en la primera mitad del siglo XVII. Los alarifes de tendencia gótico-isabelina dominaban la escena arquitectónica en Lima: ellos habían construido bóvedas de crucería durante la primera década de 1610, y reaccionaron corporativamente contra las innovaciones de Becerra, que por su fallecimiento no podía defender su obra en la catedral. Después de las bóvedas catedralicias se prosiguió cubriendo otros ambientes limeños con las mismas cubiertas goticistas en La Merced, San Pedro, Santa Catalina, el refectorio de San Agustín, La Santísima Trinidad y la iglesia del colegio agustino de San Ildefonso. En realidad el predominio exclusivo de las bóvedas vaídas góticas de crucería en las iglesias limeñas, y el desplazamiento total de las bóvedas renacentistas de arista, representó un retroceso estilístico, ya que frustró la evolución hacia formas más actualizadas. El ejemplo de la Catedral de Lima influyó posteriormente en la adopción de las mismas bóvedas en la Catedral del Cuzco y en las iglesias de la Compañía y de San Francisco en la misma ciudad; más aún, la forma vaída aunque lisa se impuso generalmente para las bóvedas de las iglesias cuzqueñas reconstruidas después del terremoto de 1650. La iglesia del convento agustino de Guadalupe en la costa norte puede considerarse como influenciada por la Catedral de Lima.

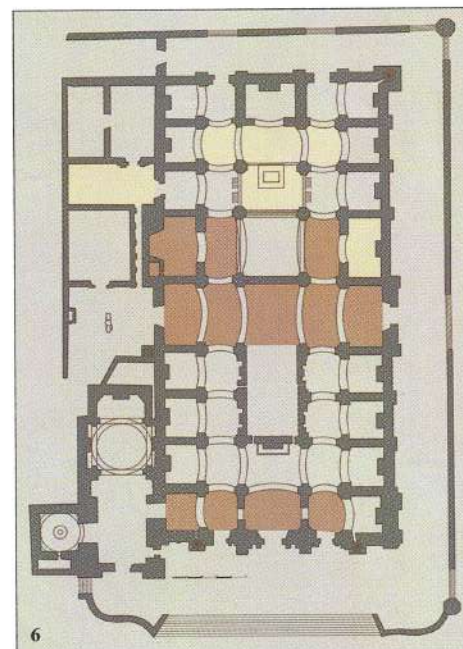
Las reconstrucciones posteriores

La Catedral de Lima ha sido una de las iglesias cuyas bóvedas han requerido mayor número de reconstrucciones. En las otras iglesias limeñas, la reconstrucción subsiguiente al terremoto de 1687 implicó también el cambio estilístico de las bóvedas vaídas y de los alfarjes mudéjares por las bóvedas de medio cañón con lunetos. Por diversas razones la Catedral de Lima permaneció al margen de este cambio estilístico de carácter barroco, aun cuando se reconstruyeron sus bóvedas con diversos materiales en 1688-1697 (fig. 6), 1755-1758 y 1896-1898, pero siguiendo la misma tipología de las bóvedas de crucería vaídas.

Tales reconstrucciones afectaron las bóvedas, y en algunos casos los pilares, pero sin alterar el perímetro murario, la distribución espacial o el sistema de las capillas cerradas de habitación. La reforma espacial interna en tiempos de Piérola aportó un cambio para el servicio litúrgico más que una transformación arquitectónica.

En las reconstrucciones de finales del siglo XVII se distinguen dos etapas separadas por el terremoto de 1690. Se reconstruyó en un primer momento las tres bóvedas de la nave transversal detrás de la Puerta del Perdón dañadas en 1687, pues parece que las restantes no sufrieron daños de consideración. Dispuso el dominico Fray Diego Maroto la *planta y distribución*, y empleó la misma técnica de madera y yeso con que había construido las bóvedas en la iglesia de su convento. Se añadieron también los arcos bajos internos de refuerzo introducidos longitudinalmente debajo de los arcos en la primera nave transversal.

El 7 de junio de 1692 convocó el virrey Conde de la Monclova en su palacio una junta de alarifes para decidir cómo se reconstruirían las bóvedas arruinadas en 1690. Prevalció la opinión de Fray Diego Maroto con el apoyo de casi todos los asistentes, menos el de Manuel de Escobar, quien insistía en volver a reconstruir las bóvedas con cal y ladrillo. Con madera y yeso se restauraron diez bóvedas que comprendían las del crucero abierto, las de la nave entre La Concepción y Santa Ana, y las de la capilla mayor.



▲ Fig. 6. *Planta de la Catedral de Lima 1697* (dibujo). Tomado del catálogo *Perú Indígena y Virreinal*. Mayo-agosto 2004. Barcelona Museo Nacional d' Art de Catalunya (MNAC). Se conserva en el Archivo General de Indias, Sevilla [AGI, MP. Perú y Chile, 183].

Fue en esta segunda etapa cuando se retornó a la igualdad de altura en todas las bóvedas, lo que significa que para las de la nave central más ancha se adoptaron el arco carpanel y el de medio punto para las de menor radio. La técnica empleada por Maroto no era propiamente la de la quincha, sino la siguiente: *las bóvedas de madera de cedro con resguardo del forro de tres dedos de yeso y solado de cal y ladrillo y otro forro de cal sobre todo*. Las bóvedas que no necesitaron ser reconstruidas permanecieron en su estado inicial de cal y ladrillo. Puesto que la reconstrucción sólo afectó la mitad de las bóvedas en las naves abiertas, ningún alarife planteó el cambio en la modalidad de las cubiertas, a diferencia de lo que se practicó en las restantes iglesias limeñas, que adoptaron las bóvedas de medio cañón. Se reabrió la catedral en 1697 con la mitad aproximada de las bóvedas de cal y ladrillo y las restantes de madera y yeso.

El terremoto de 1746 destruyó por igual las bóvedas de materiales rígidos y las de madera labradas por Maroto. En su caída arrastraron los pilares exentos, que también tuvieron que ser levantados de nuevo. Siguió una reconstrucción total realizada por etapas entre 1755 y 1758. La nueva catedral fue inaugurada por el arzobispo Diego Antonio de Parada el día 8 de diciembre de 1778. Los pilares exentos se hicieron con gruesos troncos de madera firmemente amarrados y recubiertos con yeso, y las bóvedas mantuvieron la misma conformación de vaídas, pero fueron hechas de quincha: una superficie continua de cañas formaba el intradós, y sobre ella se clavaron los listones de madera formando cruces de Malta. Todo se recubrió con yeso, y encima torta de barro. Los contemporáneos las denominaron bóvedas artesonadas, sin duda por la trabazón de los listones sobrepuestos a las cañas.

Algunos historiadores afirman que el jesuita Juan Rehr introdujo por vez primera la quincha en la arquitectura virreinal a partir de 1746 y consideran esta técnica constructiva empleada en la catedral como un aporte europeo no-ibérico. En realidad, la quincha se venía utilizando en Lima desde mediados del siglo XVII para construir pequeñas bóvedas, y se generalizó para labrar las bóvedas mayores de medio cañón después del terremoto de 1687. En la catedral se recurrió a esa técnica muy tardíamente, acaso por influencia de las bóvedas de San Francisco y La Merced, concluidas a principios del siglo XVIII con quincha, y que resistieron indemnes el terremoto de 1746. En la construcción de las bóvedas posteriores a 1746 no preservaron bien los materiales, porque a finales del siglo XIX la polilla estaba causando graves daños a cañas y maderas. Se desprendían grandes pedazos de las bóvedas, hasta el punto de que tuvieron que clausurar la catedral el 17 de enero de 1893 para evitar accidentes. Durante los años de 1896 a 1898 se rehicieron las bóvedas catedralicias manteniendo la misma distribución de listones en forma de cruces de Malta, pero variaron las técnicas y materiales de construcción (fig. 7). No se empleó de nuevo la quincha, sino que se clavaron tablas sobre los listones, que no estaban adosados al intradós cóncavo, sino que formaban propiamente la estructura de las bóvedas.

Desde las bóvedas labradas por Juan Martínez de Arzona en 1615-1622 hasta las actuales, han seguido las cubiertas de la catedral limeña una evolución que manteniendo la forma vaída de crucería ha modificado la distribución de las nervaduras de acuerdo a los materiales. Las bóvedas de madera y encofrado de yeso trabajadas por Fray Diego Maroto imitaban perfectamente el trazado curvilíneo de las nervaduras góticas en las bóvedas de cal y ladrillo. En las reconstrucciones posteriores a 1746 se introdujo la figura de la cruz de Malta

► Páginas siguientes:
Fig. 7. *Bóvedas sobre el crucero*. 1896-1898.
Con el mismo diseño en diferente anchura.





delineada con listones rectilíneos adosados al intradós de cañas. Esta misma conformación de la crucería perdura en las bóvedas labradas en 1896-1898, aunque cambiaron los materiales de construcción, ya que ahora las bóvedas no son de quincha, sino de tablas superpuestas a los listones.

Financiación de las obras

La amplitud del edificio catedralicio y las numerosas reconstrucciones requirieron un costo económico que excedía las posibilidades del Arzobispado y del Cabildo catedralicio. Competía al Real Patronato de la Corona Española sobre la iglesia virreinal la financiación de las grandes obras eclesiásticas. Para construir la catedral limeña contribuyeron el Real Patronato, los encomenderos y las comunidades indígenas con un aporte transitorio distinto de la mita y del servicio doméstico.

Ejercía el virrey la representación del Real Patronato, de lo que derivaron algunas atribuciones sobre las obras de la catedral al margen de las autoridades eclesiásticas. Designaba el virrey al Obrero Mayor o administrador económico, y lo solía hacer entre las personas de su séquito, aunque no fueran muy expertas en la materia. Reclamaron con frecuencia los canónigos que este cargo se asignara a persona honesta y perita para no gravar mucho a los contribuyentes indígenas.

Dirigieron los virreyes las sucesivas reconstrucciones de la catedral. Designaban al Maestro Mayor, solicitaban el parecer de los alarifes y presidían las reuniones en que se decidía el proyecto que debía ejecutarse.

El aporte del Real Patronato para la construcción de la catedral se limitaba a la financiación de las obras de construcción firme. No le competía al Real Patronato costear la fábrica del mobiliario litúrgico, como la sillería, la cajonería, los retablos, el monumento, etc. El pago de la costosa sillería del coro suscitó un conflicto entre el Real Patronato y el Cabildo que se resolvió cediendo la administración a los canónigos.

Evolución estilística

Una simple descripción analítica de la catedral en su estado presente no nos permite conocer toda la significación de los componentes y de su configuración estilística. Por eso es necesario referirnos ahora a la evolución de los estilos y de la composición estructural realizada a través de las reconstrucciones antes expuestas. Aun cuando la catedral fue renovada en sus cubiertas a finales del siglo XVII, y entre 1896-1898, no incorporó los elementos constructivos usados durante el período del barroco virreinal. En ello difiere de las demás iglesias, como La Merced y San Pedro, que cambiaron las primeras bóvedas vaídas góticas de crucería por las bóvedas de medio cañón con lunetos actualizadas estilísticamente.

Tuvo la Catedral de Lima un primer momento renacentista de extensión parcial y de corta duración. El plan renacentista para la catedral no sólo abarcaba las cubiertas de los espacios cuadrados dentro del perímetro rectangular, sino también el cierre de las dependencias adjuntas al templo. No se ha logrado identificar en base a documentos de archivo los alarifes que labraron la sacristía, ni tampoco cuándo. Nos interesa ahora destacar que estos ambientes de servi-

cio para el cabildo de los canónigos corresponden a la etapa renacentista de las bóvedas de Becerra, y expresan los mismos lineamientos estilísticos netamente renacentistas presentes en la portada y en las bóvedas, completados con el mueble valiosísimo de la cajonería con su alto friso del apostolado circundando la figura de Jesús resucitado. La sacristía y la adjunta sala capitular son los ambientes más valiosos que han quedado de toda la efímera etapa renacentista virreinal.

Los destrozos causados en las bóvedas de las cuatro naves por el terremoto de 1609 proporcionaron la ocasión para despertar la reacción goticista contra las novedades renacentistas. En realidad, no estaba preparado el ambiente para acoger y propagar los modelos renacentistas, y por ello sucumbió este estilo bajo la ofensiva total y corporativa de los alarifes gótico-isabelinos afincados y actuantes en Lima durante el primer tercio del siglo XVII. Los alarifes Andrés de Espinosa y Alonso de Arenas intervinieron decisivamente a favor del cambio de la obra de Becerra: ellos habían fabricado bóvedas goticistas en la capilla mayor de La Encarnación y de La Concepción, y en el crucero y capilla mayor de La Merced. El maestro mayor de fábricas Juan Martínez de Arrona cubrió de la misma manera la capilla mayor de Santa Catalina y la iglesia del monasterio de La Santísima Trinidad. La catedral inaugurada en 1622 ofrecía en su interior el aspecto arcaicamente goticista que todavía conserva la Catedral del Cuzco, y se puede afirmar que las bóvedas de ambas catedrales serían estrictamente similares. Ciertamente Ruiz Cano y Galiano tuvo conocimiento personal de la contraposición y heterogeneidad entre las bóvedas góticas destruidas en 1746 y las cruciformes entabladas con listones rectos de inspiración ilustrada posteriores.

El dominico Fray Diego Maroto, reconstructor de una parte importante de las bóvedas catedralicias después de 1687, no era un alarife gótico-isabelino, pero se limitó a mantener la más estricta homogeneidad entre las bóvedas de cal y ladrillo y las que construyó con madera y encofrado de yeso. Por eso, la Catedral de Lima permaneció gótico-isabelina hasta el terremoto de 1746. La diferencia de los materiales entre unas y otras bóvedas no afectó en nada su conformación estilística.

La reconstrucción siguiente al terremoto de 1746 preservó la forma vaída para las nuevas bóvedas, similar a la que habían tenido desde 1622. Alteró, sin embargo, dos aspectos fundamentales. Extendió uniformemente la igualdad de altura entre las bóvedas de las tres naves abiertas, lograda con el tendido de arcos de medio punto en los tramos cortos, y de arcos carpaneles en los sectores largos. Anteriormente, el alarife Juan Martínez de Arrona había formado arcos de medio punto para todas las bóvedas, lo que determinaba la diferencia de altura entre las de la nave central y las de las dos naves laterales. En segundo lugar, después de 1746 cambió el diseño de las nervaduras. Se advierte la diferencia entre la distribución ornamental actual y la que había impuesto Juan Martínez de Arrona comparando las bóvedas actuales de la Catedral de Lima con las de la Catedral del Cuzco. Las bóvedas góticas cuzqueñas y las limeñas iniciales vinculaban los nervios radiales en dispersión ascendente desde las pechinas con otras nervaduras en figura de círculos concéntricos y de tendido rectilíneo. En cambio, las bóvedas trazadas después de 1746 sólo emplean listones rectos para formar polígonos o estrellas dentro de la cruz de Malta.

Criticaba Ruiz Cano y Galiano en las bóvedas góticas el gusto irregular de su arquitectura; en cambio denominaba bóvedas artesonadas a las de 1755 y co-

cio para el cabildo de los canónigos corresponden a la etapa renacentista de las bóvedas de Becerra, y expresan los mismos lineamientos estilísticos netamente renacentistas presentes en la portada y en las bóvedas, completados con el mueble valiosísimo de la cajonería con su alto friso del apostolado circundando la figura de Jesús resucitado. La sacristía y la adjunta sala capitular son los ambientes más valiosos que han quedado de toda la efímera etapa renacentista virreinal.

Los destrozos causados en las bóvedas de las cuatro naves por el terremoto de 1609 proporcionaron la ocasión para despertar la reacción goticista contra las novedades renacentistas. En realidad, no estaba preparado el ambiente para acoger y propagar los modelos renacentistas, y por ello sucumbió este estilo bajo la ofensiva total y corporativa de los alarifes gótico-isabelinos afincados y actuantes en Lima durante el primer tercio del siglo XVII. Los alarifes Andrés de Espinosa y Alonso de Arenas intervinieron decisivamente a favor del cambio de la obra de Becerra: ellos habían fabricado bóvedas goticistas en la capilla mayor de La Encarnación y de La Concepción, y en el crucero y capilla mayor de La Merced. El maestro mayor de fábricas Juan Martínez de Arrona cubrió de la misma manera la capilla mayor de Santa Catalina y la iglesia del monasterio de La Santísima Trinidad. La catedral inaugurada en 1622 ofrecía en su interior el aspecto arcaicamente goticista que todavía conserva la Catedral del Cuzco, y se puede afirmar que las bóvedas de ambas catedrales serían estrictamente similares. Ciertamente Ruiz Cano y Galiano tuvo conocimiento personal de la contraposición y heterogeneidad entre las bóvedas góticas destruidas en 1746 y las cruciformes entabladas con listones rectos de inspiración ilustrada posteriores.

El dominico Fray Diego Maroto, reconstructor de una parte importante de las bóvedas catedralicias después de 1687, no era un alarife gótico-isabelino, pero se limitó a mantener la más estricta homogeneidad entre las bóvedas de cal y ladrillo y las que construyó con madera y encofrado de yeso. Por eso, la Catedral de Lima permaneció gótico-isabelina hasta el terremoto de 1746. La diferencia de los materiales entre unas y otras bóvedas no afectó en nada su conformación estilística.

La reconstrucción siguiente al terremoto de 1746 preservó la forma vaída para las nuevas bóvedas, similar a la que habían tenido desde 1622. Alteró, sin embargo, dos aspectos fundamentales. Extendió uniformemente la igualdad de altura entre las bóvedas de las tres naves abiertas, lograda con el tendido de arcos de medio punto en los tramos cortos, y de arcos carpaneles en los sectores largos. Anteriormente, el alarife Juan Martínez de Arrona había formado arcos de medio punto para todas las bóvedas, lo que determinaba la diferencia de altura entre las de la nave central y las de las dos naves laterales. En segundo lugar, después de 1746 cambió el diseño de las nervaduras. Se advierte la diferencia entre la distribución ornamental actual y la que había impuesto Juan Martínez de Arrona comparando las bóvedas actuales de la Catedral de Lima con las de la Catedral del Cuzco. Las bóvedas góticas cuzqueñas y las limeñas iniciales vinculaban los nervios radiales en dispersión ascendente desde las pechinas con otras nervaduras en figura de círculos concéntricos y de tendido rectilíneo. En cambio, las bóvedas trazadas después de 1746 sólo emplean listones rectos para formar polígonos o estrellas dentro de la cruz de Malta.

Criticaba Ruiz Cano y Galiano en las bóvedas góticas el gusto irregular de su arquitectura; en cambio denominaba bóvedas artesonadas a las de 1755 y co-



FRANCISCO

mentaba que *nunca las vaídas hicieron conocer mejor hasta donde puede llegar la perfección de sus cortes. Los artesones que resaltan de ellas, dejando partido su cuerpo en ángulos y figuras tan vistosas como regulares son, a un tiempo, ornato a su hermosura e indicios de su fortaleza* (fig. 8).

Este nuevo diseño de las bóvedas catedralicias respondía a los ideales de la Ilustración, expresados en su racionalidad y claridad. Constituyen una superación dialéctica tanto de los esquemas gótico-isabelinos como de las formas curvilíneas del barroco. Pudieron haber iniciado otra etapa de gran originalidad en la arquitectura limeña, pero el experimento innovador quedó reducido a la catedral, acaso porque los alarifes limeños no estaban imbuidos de los ideales de la Ilustración. En las cubiertas catedralicias se pasó directamente de la traza gótico-isabelina, vigente en el primer tercio del siglo XVII, a la configuración rectilínea y racionalista adecuada a la cosmovisión ilustrada de mediados del siglo XVIII. No hubo en la catedral un período barroco intermedio.

Si bien Santiago Rosales y el jesuita Juan Rehr propusieron al virrey la técnica constructiva de la quincha, no es presumible pensar que ellos fueran los autores de los diseños de las cruces con listones rectilíneos. Proponemos como hipótesis que esta labor artística la realizó algún dibujante anónimo penetrado de los ideales racionalistas de la Ilustración. Los historiadores convencionales sólo han destacado los materiales de la reconstrucción subsiguiente a 1746, pero no han reparado en el cambio profundo de los diseños con que estaban configuradas unas y otras bóvedas. La técnica de la quincha no es visible y sólo afecta a la construcción, mientras que los diseños determinan visiblemente el estilo de las bóvedas. Por nuestra parte asignamos una etapa específica a las bóvedas artesanales de la Ilustración todavía existentes en la Catedral de Lima.

Desde el punto de vista estilístico hemos distinguido, pues, tres períodos en las bóvedas catedralicias: el renacentista de las cuatro naves y la sacristía, vigente hasta 1609; el gótico-isabelino desde 1615 hasta 1746; y el racionalista ilustrado desde 1755 hasta nuestros días.

Descripción del templo actual en cuanto obra de arte

Como decantación de las profundas transformaciones constructivas y estilísticas antes expuestas nos ha quedado la catedral que admiramos en nuestros días. No es la expresión de un solo movimiento estilístico y no ofrece la unidad armoniosa de la Catedral del Cuzco. La heterogeneidad de sus conformaciones viene a ser testimonio objetivado de las etapas que los terremotos clausuraban y abrían a lo largo de su historia cuatricentenaria.

En esta variedad de componentes reside precisamente el aporte de la catedral al desarrollo de la arquitectura en la escuela regional de Lima. Aun cuando los componentes internos procedan de distintas épocas, y expresen estilos diferenciados, se armonizan en la unidad del amplio edificio. No se ha alterado la primera traza espacial con otras edificaciones que diversifiquen los ambientes. En realidad, esta invariabilidad espacial es una condición común a todas las iglesias virreinales limeñas. En la Catedral de Lima sólo se diferencian dos espacios iniciales de amplias dimensiones, destinado uno al culto y otro al servicio del Cabildo Metropolitano de Los Reyes. El gran salón del culto ha permanecido siempre delimitado por el perímetro rectangular de cuatro muros

◀ Fig. 8. *Bóvedas vaídas de madera sobre la nave lateral. Con modelos diferentes en diversos tramos.*

rectilíneos en los que se abren siete puertas de entrada. Se subdivide en una cuadrícula regular de 45 espacios separados por dos clases de soportes. Es una planta de trazado renacentista anterior e independiente al cambio de las bóvedas de arista por las gótico-isabelinas vaídas a partir de 1615. La planta renacentista estaba trazada antes de 1609, y se mantuvo inalterada en las reformas posteriores que afectaron las cubiertas.

En posición paralela a cada muro longitudinal se alza a corta distancia una serie de medios pilares o de pilastras adosadas que forman los muros longitudinales de las capillas cerradas, con las siguientes características: desde el muro perimetral alargado se tiende hasta el pilar otro muro transversal que separa las capillas de habitación; a los lados de cada pilar se alzan otros dos pilares bajos, gruesos y anchos que sirven de asiento a los arcos de entrada a las capillas; una archivolta circunda la rosca del arco y sobre los arcos se cierran las enjutas desnudas. Desde las reformas de Martínez de Arzona todos los arcos de entrada a las capillas de habitación muestran un perfil de medio punto, independientemente de la anchura de las capillas. La segunda clase de soportes consiste en pilares exentos de corte cruciforme para la separación de las tres naves abiertas, los mismos que constan de un pilar cuadrado en cuyos cuatro lados están adosadas anchas y gruesas pilastras. Llevan en lo alto un delgado capitel jónico, y terminan en un cuadrado de entablamento también cruciforme, con ancha cornisa y la subdivisión del friso por una cornisilla intermedia, del mismo modo que en los pilares de la Catedral del Cuzco. Desde cada pilar exento se ramifican en cruz cuatro arcos de la misma anchura y grosor que las pilastras adosadas. Sobre estas ramificaciones cruzadas de los arcos, completadas con los lunetos alzados sobre las capillas de habitación, estriban las bóvedas vaídas que cubren las tres naves longitudinales entre las series de las naves cerradas de capillas. Los arcos anchos son de perfil carpanel, y los más cortos de medio punto, manteniendo todas las bóvedas a la misma altura.

La conformación estilística de estas dos clases de pilares no corresponde a la etapa gótico-isabelina; son más bien una expresión netamente renacentista. Es verosímil suponer que los pilares limeños fueron alterados inicialmente por Becerra para sustentar las bóvedas de arista y que se mantuvieron en la transformación de las bóvedas a las góticas isabelinas por Juan Martínez de Arzona. El corte cruciforme y la estructura del entablamento sobre los pilares limeños reiteran la misma modalidad que los pilares en la Catedral de Jaén, con la diferencia de llevar pilastras adosadas en lugar de las medias columnas jiennenses; a ello se añade la semejanza en cuanto a la distribución de la planta entre las dos catedrales, no en cuanto a las bóvedas. Los pilares adosados entre los que se insertan los arcos de entrada a las capillas hornacinas soportan en lo alto un entablamento corrido, similar al que se asienta sobre los pilares exentos. Este tiene una conformación más simple que la de los pilares cruciformes, ya que el arquitrabe de base es la prolongación de la cornisilla que subdivide el friso en cubos de entablamento, y se complementa en lo bajo con una ligera imposta de prolongación del arquitrabe en los pilares. Este entablamento cierra en lo alto los muros en que se abren los arcos de las capillas hornacinas, y circunda todo el perímetro interno de la catedral a modo de línea divisoria desde donde comienzan a elevarse las bóvedas. Sobre los sectores de entablamento entre cada dos pilares adosados descansa un muro curvilíneo o luneto que aloja una ventana para la iluminación del interior. Los lunetos cor-

tos formán arcos de medio punto, y en el comienzo de la nave central y en los brazos del crucero son de perfil carpanel rebajado.

La reconstrucción posterior al terremoto de 1746 fue completada con la elevación de nuevos pilares de madera, que reiteran la expresión renacentista del primer tercio del siglo XVII. Se puede observar el contraste entre los sectores altos de la catedral y los de los componentes similares en las iglesias limeñas de mediados del siglo XVIII. Adquieren estas iglesias una graciosa expansión volumétrica elevada al superponer ménsulas sobre las secciones de entablamento en que se abren las ventanas de los lunetos, las que hacen quebrarse en saliente rítmicamente esas secciones. Son notables por su expansión volumétrica la sacristía en el convento de San Agustín, la iglesia del colegio dominico de Santo Tomás, e incluso la iglesia de Los Huérfanos y la de San Carlos, todas ellas contemporáneas de las obras en la catedral promovidas por el virrey Conde de Superunda. Sin embargo, los reconstructores catedralicios dieron muestras de una estimable sensibilidad artística y preservaron a los componentes arquitectónicos en la catedral de aquella volumetría contemporánea que, si bien expresaba la tendencia del barroco limeño, era extraña a la tradición renacentista imperante en la majestuosa elevación de los alzados internos, y también a la diversidad de las cubiertas usuales en las iglesias barrocas limeñas.

Las sucesivas reconstrucciones han introducido en la Catedral de Lima algunas variantes. Mencionamos varias de ellas. A raíz de las discusiones entre 1609 y 1610 se acordó rebajar la altura de la primera nave transversal adjunta al muro testero, abriendo en ella capillas hornacinas similares a las restantes, pero dejando abiertas al tránsito de los fieles las dos laterales adjuntas a las dos puertas. La capilla intermedia fue adquirida por el arzobispo don Bartolomé Lobo Guerrero para colocar allí su retablo-sepulcro y fue transformada después en el comienzo de la capilla mayor nueva. El maestro mayor Fray Diego Maroto introdujo en sentido longitudinal arcos más bajos en la primera nave transversal desde la Puerta del Perdón, similares a los de la entrada en las capillas hornacinas. Se pretendía con ellos consolidar la serie de nueve arcos formeros de las bóvedas, en lugar de levantar gruesos contrafuertes externos.

Al suprimir el coro de los canónigos en el centro de la nave se trasladaron los órganos a los brazos del crucero. Formaron allí unas plataformas intermedias tendidas encima de dos pequeñas habitaciones laterales. En el frente externo se adelanta la tribuna para el coro en forma saliente curvilínea, lo que no armoniza con el alineamiento rectilíneo de los muros catedralicios. Las anchas entradas del crucero se han transformado en pasadizos estrechos, bajos y de cubiertas planas, lo que desfigura la planta y los alzados en el sector del amplio crucero, que ha desaparecido como tal.

Cuando se incorporó la capilla de San Bartolomé, a la planta de la nueva capilla mayor durante las reformas de 1896-1898, se debió elevar la altura de su cubierta para adecuarla al nivel de los dos tramos de la misma capilla mayor así desplazada. En lugar de incrementar la altura del muro testero con un luneto semicircular recto similar al que existe en el muro de los pies encima de la puerta del Perdón, y formar allí otra bóveda vaída semejante a las restantes, se cubrió el sector de la capilla de San Bartolomé con la mitad de una media naranja abierta hacia la nave central. De esta forma, entre las dos capillas-hornacinas más bajas laterales, delante de las dos puertas, destaca artificiosa la curvatura del entablamento de base para esa mitad de media naranja. Es una



reforma curvilínea que contrasta con todos los muros y entablamentos rectos que delimitan el perímetro interno de la catedral, e introduce un elemento extraño a la uniformidad estilística de la etapa renacentista y también de la gótico-isabelina. Esta mitad de la media naranja sobre el primer tramo de la nueva capilla mayor desarmoniza estilísticamente con las bóvedas vaídas que cubren todo el recinto interno de la catedral. De hecho no hay ninguna curvatura similar en la Catedral del Cuzco, en la que se ha preservado la uniformidad de todas sus hermosas cubiertas gótico-isabelinas.

Moblaje menor

El ejercicio del culto religioso requiere el complemento de algunos muebles peculiares de la iglesia. Podemos considerar como grandes muebles catedralicios la sillería del coro, la cajonería de la sacristía, el monumento y los retablos. A ellos se añaden los muebles menores, como los confesionarios, el púlpito y el facistol del coro.

Tallaron los ensambladores virreinales lujosos confesionarios. Los de la Catedral de Lima labrados durante el siglo XVII se perdieron definitivamente durante la reconstrucción del tiempo de Piérola. Existen ahora unos confesionarios neogóticos modernos desprovistos de todo valor histórico y artístico.

Para el rezo del oficio coral se empleaban grandes libros lujosamente ilustrados. Se colocaban estos libros en el facistol, que consiste en un atril grande y giratorio de cuatro caras triangulares dispuestas en posición inclinada. Los canónigos concertaron con un platero la hechura de un gran facistol de plata acorde con la majestuosidad de la sillería. No se sabe cuándo ni en qué circunstancias desapareció aquella joya.

Concertaron los canónigos con el ensamblador Diego Agnes el tallado del púlpito para la catedral (fig. 9), que debía ser el más lujoso de la ciudad. Acerca de ello se suscitó un largo proceso de reclamaciones en el que dictaminaron los ensambladores más destacados de Lima. Es posible que el púlpito de Diego Agnes fuera destruido por los hundimientos de las bóvedas y los pilares en el terremoto de 1746. El púlpito actual es tardío, posiblemente de la segunda mitad del siglo XVIII. No está dorado, tiene forma ligeramente bulbosa, y adornan los tableros del antepecho unas guirnaldas colgantes. Destaca el alto tornavoz que lo recubre.

Las bóvedas actuales

Son las bóvedas de la catedral los componentes que han sufrido las transformaciones más frecuentes y radicales. Dejando de lado la permanencia inmodificada de los muros perimetrales y de las capillas hornacinas de habitación, las mutaciones sucesivas efectuadas en las bóvedas han determinado evolutivamente el aspecto estilístico en el interior de la catedral. La evolución de las bóvedas catedralicias se ha dado por sectores cubiertos por tipos diferenciados de la misma clase de bóvedas. No deja de ser extraño que en el templo más importante del virreinato sólo emplearan un tipo uniforme de bóvedas para todos los ambientes de su extensa cuadrícula. En la planta se distribuyen los espacios reservados para la capilla mayor y dos naves transversales más amplias, a manera de cruceros internos, uno de ellos sin brazos abiertos y el otro alargado hasta las puertas laterales. La catedral gótico-isabelina de

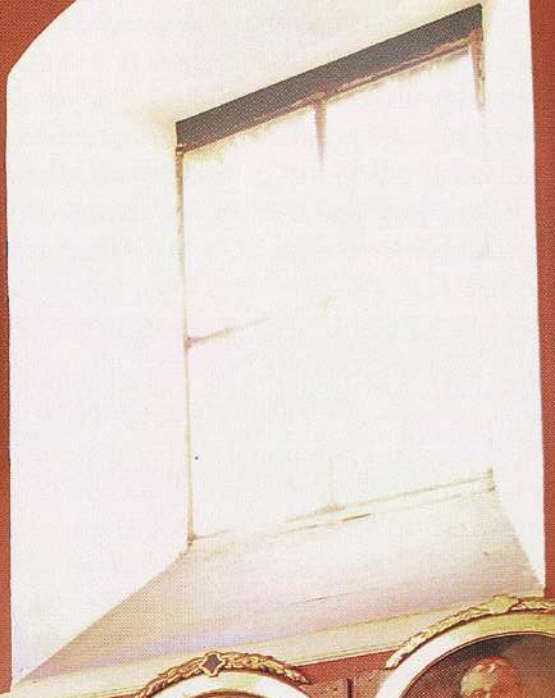
◀ Fig. 9. *Púlpito neoclásico.*
Posterior al terremoto de 1746.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 10. *Bóvedas de arista.*
Sobre la sala capitular del primer período de la construcción a principios del siglo XVII.





A row of seven ornate, oval-framed portraits of men in historical attire, each mounted on a dark wooden panel. Below each portrait is a large, rectangular panel of text, likely a historical document or biography. The portraits are arranged in a slightly curved line along the wall. The text panels contain dense, handwritten or printed text in a historical script.



Segovia alza una cúpula de media naranja sobre el centro del crucero intercalada en el cruzamiento de airovas bóvedas vaídas de crucería. Suelen referir algunos historiadores de la Catedral de Lima el antecedente español de la catedral renacentista de Jaén, cubierta con bóvedas vaídas lisas, y con una media naranja sobre el centro del crucero alzada sobre tambor de luces. No influyeron estos antecedentes sobre la Catedral de Lima, que no diferenció nunca el centro del crucero respecto de los demás espacios en cuanto a la tipología de las cubiertas.

No se puede saber cómo habría sido el proyecto de Becerra para cubrir el centro del crucero abierto, porque además de no haber dejado un dibujo de la planta, su tarea constructiva se detuvo en la nave inmediatamente precedente con las capillas cerradas de La Concepción y Santa Ana a los lados. Cuando Juan Martínez de Arzona prosiguió con la construcción de la catedral, elevó sobre el centro del crucero abierto una bóveda de crucería similar a las restantes, pero no recurrió a la diversidad de las cubiertas que ostentan las catedrales antes citadas. Es posible que los alarifes que experimentaron el terremoto de 1609 no se atrevieran a levantar una media naranja airova y de gran altura sobre el centro del crucero catedralicio por la dificultad de estribarla.

El sistema de la uniformidad de las cubiertas empleado en la catedral influyó sobre las otras iglesias limeñas con crucero interno construidas por aquellos años. Los alarifes Andrés de Espinosa y Alonso de Arenas construyeron el gran crucero de la iglesia de La Merced desde 1613, pero sin asentar una media naranja sobre el centro de este espacio transversal, y lo mismo acaeció en la iglesia jesuítica de San Pedro, edificada entre 1624 y 1636. La eliminación de la media naranja sobre el centro del crucero llegó también a la catedral y otras iglesias del Cuzco, exceptuando la de La Compañía y la de San Pedro. Tardíamente apareció la media naranja sobre el centro del crucero en las iglesias limeñas de San Francisco y de San Juan de Dios, construidas por el alarife Manuel de Escobar en la década de 1660, y también en las iglesias reconvertidas de La Merced y de San Agustín a finales del siglo XVII; pero se trata de una tendencia del barroco virreinal, de la que permaneció al margen el gran templo catedralicio limeño.

La Catedral de Lima conserva por sectores muy limitados las diversas clases de cubiertas usadas en las etapas de su construcción. Primeramente, las bóvedas de arista del estilo renacentista cubren con gran amplitud el hermoso salón de la sacristía (fig. 10), la sala capitular y una pequeña habitación contigua que servía como depósito de los objetos de culto. Son bóvedas de arista muy regulares en su conformación, alzadas con la curvatura del medio punto, y una de ellas con arqueamiento carpanel más rebajado. Desde luego difieren de las bóvedas de arista que labró Francisco Becerra inicialmente, y que fueron dañadas por el terremoto de 1609. Según los testimonios de los contemporáneos, las bóvedas de Becerra en la nave central eran de perfil carpanel, y las de las naves laterales más estrechas tenían forma ovalada muy peraltada. En cambio las bóvedas que recubren estos ambientes no reiteran el perfil anómalo e irregular que tanto criticaron a Becerra, y que responsabilizaban como causante de la ruina producida por el terremoto de 1609. En base a estas diferencias objetivas, considero muy probable que las bóvedas actuales de estos tres ambientes no fueron construidas por Becerra sino por Alonso de Arenas, o acaso también por Andrés de Espinosa, ya que ellos labraron algunas bóvedas de arista en la iglesia de La Merced durante el primer tercio del siglo XVII.

La segunda clase de bóvedas catedralicias actuales cubre las capillas hornacinas adosadas al muro testero y en las dos naves laterales cerradas, que han permanecido al margen de las reconstrucciones posteriores a la obra de Juan Martínez de Arona, exceptuando las de La Concepción y las de los dos brazos del crucero. No fueron reconstruidas a finales del siglo XVII, y de hecho no aparecen como renovadas en el plano de 1696 que expone las obras realizadas por Fray Diego Maroto. Consiguientemente parece verosímil que en estas capillas de habitación perduren las bóvedas trabajadas por Juan Martínez de Arona entre 1615 y 1622, con algunas ligeras reparaciones posteriores. Corresponde su tipología a la uniformidad de las cubiertas impuesta invariablemente al terminar la catedral, sin distinción de espacios abiertos o cerrados. Para la iluminación de estas capillas bajas y cerradas, y con un retablo cubriendo el muro de fondo, se abren linternas en lo alto, mientras que las bóvedas en las naves abiertas son ciegas.

Las bóvedas de crucería se diferencian por el número de claves con que se distribuye su diseño. Las claves son piedras más gruesas adornadas con algunas molduras externas, en las que convergen las nervaduras. En las bóvedas de las dos capillas hornacinas abiertas junto a las puertas del muro testero solo hay cinco confluencias de los radios con una clave más gruesa en el centro alto. Desde los vértices de las pechinas parten hacia lo alto las nervaduras radiales; las centrales cruzan el intradós hasta la pechina opuesta; y las otras dos confluyen en los radios en cruz que parten desde la clave central, hacia la mitad de los arcos del sustento. Todo el intradós cóncavo se subdivide en doce espacios triangulares de lados y ángulos desiguales. Todas las capillas hornacinas tienen planta rectangular, y para acomodarse a ella las nervaduras radiales distribuidas en cruz desde el centro tienen distinta longitud, según sea su dirección, longitudinal o transversal, lo cual altera un poco artificialmente la trayectoria que recorre cada par de radios laterales ascendentes hasta enlazar con los nervios en cruz.

Es una composición muy simple, de pocos radios nervados y tendidos algo artificialmente para cerrar espacios rectangulares. No usan nervios curvilíneos, sino rectos. Estas bóvedas limeñas de las capillas cerradas no pueden competir con las bóvedas en las naves abiertas de la catedral del Cuzco, ni en la diferenciación de sus radios, ni en la hermosura de su composición. No podemos vislumbrar cómo serían las bóvedas de las tres naves abiertas en la Catedral de Lima, porque desaparecieron definitivamente en el terremoto de 1746; sólo suponemos que presumiblemente serían semejantes a las de la Catedral del Cuzco. La tercera clase de las bóvedas catedralicias limeñas que cubren las tres naves longitudinales abiertas y los brazos del crucero conservan la curvatura de las bóvedas vaídas iniciada por Martínez de Arona 1615, pero el diseño fue aplicado después del terremoto de 1746. Aun cuando fueron rehechas con tablas después de 1896-1898, han conservado la composición anterior en el tramado de los radios, tal como se observa en fotografías antiguas. Los diseños de estas bóvedas vaídas no sólo corresponden a distinta época, sino que sobre todo difieren en la distribución de las figuras. Si analizamos los diseños en las bóvedas de la Catedral del Cuzco notamos que se forman por la complementación de los radios rectilíneos ascendentes y dispersados a medida que se acercan al centro alto, con figuras curvilíneas concéntricas de trazado artificial circundando una cruz central. Cada bóveda cuzqueña desarrolla un diseño diferente del de las demás. Es muy probable que las bóvedas labradas por Juan

Martínez de Arzona, que duraron hasta 1746, desarrollaran también dibujos variados como los de la catedral cuzqueña.

Las bóvedas catedralicias actuales en Lima no fueron trazadas de acuerdo a la normativa goticista, sino según los criterios racionalistas de la Ilustración; por eso muestran un esquematismo más riguroso, y se despliegan en menor número de modelos que se reiteran en tres grandes grupos homólogos. Primero, el conjunto más numeroso de las bóvedas alzadas sobre las naves laterales forma un diseño único para todas ellas, que consiste en una cruz central de lados perpendiculares al centro de los cuatro arcos torales de sustentación; con ocho triángulos se forman un octógono central, del cual parten hacia los arcos paralelos de la base los brazos de una cruz de Malta que terminan en ángulos y se integran por cuatro triángulos; los radios ascendentes desde las esquinas sirven como soportes externos a las entrantes y salientes de esta gran cruz. El segundo grupo se alza sobre los espacios más amplios de los dos cruceros y de la capilla mayor. Con ocho polígonos de cuatro lados puntiagudos se forma en el centro una cruz de ocho puntas; a partir de cada dos polígonos cuadrados se despliegan hacia los arcos torales los brazos de una gran cruz terminados también en forma de punta. El tercer grupo se da en los cuatro sectores rectangulares de la nave central entre el crucero y el muro de los pies. Reitera el mismo esquema del segundo grupo, pero estrecha los brazos de la cruz para acomodarlos a los lados más cortos del rectángulo, y complementa la figura en sentido alargado añadiendo otros cuadrados en los extremos. En los tres dibujos se prescinde por completo de los radios curvilíneos usados en las bóvedas goticistas, y se emplean sólo listones rectos para delimitar triángulos o cuadrados aplanados y puntiagudos.

Los ambientes de la sacristía

Son varios los ambientes que integran la sacristía. No es sólo un local simple adosado al templo, sino un gran edificio con dependencias complementarias. En la sacristía se vestía el arzobispo junto con los canónigos para las ceremonias solemnes, y de allí partía el cortejo capitular precedido de los niños cantores, los acólitos con ciriales, los turiferarios y los crucíferos. Los canónigos no disponían entonces de las capillas hornacinas como ahora, y se concentraban en la gran sacristía. Los conventos de frailes imitaron durante la época del barroco la ampulosidad arquitectónica de la sacristía catedralicia limeña.

Es conveniente precisar hasta donde sea posible la cronología de la sacristía. No he localizado en los archivos la documentación para establecerla; por eso debemos establecer la fecha aproximada de su construcción en base a otros indicios confiables. Con fecha 19 de mayo de 1608 el alarife y ensamblador Juan Martínez de Arzona presentó ante Su Señoría el Deán y Cabildo la petición para hacer el asiento de la cajonería, que se debía colocar en la sacristía. Este documento indica que el mueble, con el friso escultórico del Salvador y los apóstoles, estaría *todo acomodado al sitio y lugar de la dicha sacristía donde dichos cajones con el demás ornato se han de poner* (fig. 11). Según el texto citado, existía la sacristía plenamente terminada antes del terremoto de octubre de 1609. Ajustando un poco más la cronología, suponemos que Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo inauguró la catedral el día 2 de febrero de 1604 contando con los locales de la sacristía acabados de construir, ya que eran necesarios para uso del Cabildo Metropolitano. Además está adosada la sacristía a las cuatro naves inauguradas en 1604.

► Fig. 11. *Cajonería de la sacristía*. 1608-1618. Obra del escultor Juan Martínez de Arzona, y reformada por Martín Alonso de Mesa.



Queda por conocer quién fue el alarife constructor de ella. El dibujo de los arcos ovalados para las bóvedas con el que el agustino Fray Gerónimo de Villegas pretendía demostrar la imposibilidad de meter arcos de medio punto debajo de ellos, muestra cómo eran las bóvedas labradas por Francisco Becerra hasta 1604. Por el contrario, los arcos de las bóvedas de arista en la sacristía son rigurosamente de medio punto, y no asientan sobre altos basamentos. De ello deducimos que la sacristía no fue construida por Becerra, y que pudo haberlo sido por Alonso de Arenas o por Andrés de Espinosa, quienes trabajaron en la catedral antes de reincorporar a Becerra en la prosecución de las obras. Aquella construcción salió ilesa en el terremoto de 1609. Durante las consultas de los dos cabildos y en los dictámenes de los alarifes no hay la menor alusión a la necesidad de reconstruir la sacristía. Tampoco aparecen obras de reconstrucción en sus bóvedas durante los trabajos ejecutados bajo la dirección de Fray Diego Maroto después de 1687.

En la actualidad, ingresando por la bellísima portada renacentista, encontramos tres salones comunicados por puertas internas: el gran ambiente con la cajonería lateral, una salita estrecha y la actual sala capitular. Parece que la sacristía inicial no fue tripartita. El plano de la catedral con el Sagrario dibujado en 1665 representa estos locales: a) Un primer ambiente transversal a la catedral denominado Sacristía de los Clérigos y que fue siempre una antesala y se dedicaba al servicio de los clérigos de menor rango, no pertenecientes al cabildo. b) El amplio salón al que se ingresa por la portada lleva el título de Sacristía Principal, que por entonces solo tenía una puerta interna a la salita lateral, pero no a la actual Sala Capitular. c) La sala pequeña longitudinal, que serviría de depósito. No se comunicaba en aquel tiempo con la sacristía otra habitación denominada almacén del monumento, con puerta exterior situada en el atrio formando ángulo con la portada de Santa Apolonia.

Publicó Enrique Marco Dorta el acta de la vista de ojos realizada a la catedral el 4 de julio de 1657 por el dominico Fray Diego Maroto y el alarife Juan de Mansilla, los que formularon esta propuesta: *Y así mismo en el dicho patio de Naranjos sale una puerta del antesacristía y se ha de hacer su portada de piedra labrada de cantería que tendrá de alto como diez varas y seis de ancho.* Efectivamente, según el plano de 1665 la antesacristía lindaba directamente con el Patio de los Naranjos, pero no se hizo esa portada, porque allí se construyó un local para la biblioteca del cabildo. Añadieron además que *...así mismo se han de abrir dos arcos en la sacristía principal para unir e incorporar otra pieza que está más adelante para que así quede capaz porque el día de hoy está muy estrecha...* Por lo menos durante lo restante del siglo XVII no se abrieron los dos arcos para comunicar la sacristía con el depósito del monumento, ya que el plano de la catedral de 1696 todavía no presenta puerta en ese sector. Consiguientemente, la actual sala capitular se incorporaría a la sacristía durante el siglo XVIII, acaso después de las reconstrucciones posteriores al terremoto de 1746.

La llamada sacristía del cabildo o sacristía principal es un amplio salón rectangular de doble largo que ancho. Sus muros perimetrales muestran continuidad rectilínea en toda su altura. Se cierran en lo alto por un entablamento corrido del más puro estilo renacentista. En el friso se alternan los triglifos con medallones circulares tallados. Está cubierta esta sacristía por dos hermosas bóvedas de arista perfectamente regulares, asentadas sobre arcos de medio punto de perfil semicircular. Se intercala entre las bóvedas un arco fajón que no tiene el perfil rectangular clásico, sino el curvilíneo a manera de una columna adosada,

y asienta sobre mensulillas también curvas. Los seis lunetos de las bóvedas albergan altas ventanas rectangulares enmarcadas por un recuadro similar, que en lo alto cierra por ancho entablamento continuo de cornisa poco resaltante. Destacan como adornos de la sacristía el vano del lavatorio, incluido en el grosor del muro; la pileta se recubre con un alicatado de azulejos sevillanos, y en el fondo interior, encima de la pila, cuelgan tres tazas de alabastro talladas y con otro recipiente en lo bajo a modo de gruesa venera invertida. El segundo adorno consiste en la gran cajonería adosada a todo lo largo del muro longitudinal. No abrieron puerta de entrada directa desde la iglesia en ese muro, sin duda para preservarlo íntegro, de modo que pudiera acoger la cajonería. Esta fue tallada por Juan Martínez de Arrona en 1608, y reformó las esculturas y el mueble de los cajones el escultor Martín Alonso de Mesa por el concierto de obra del día 18 de junio de 1618. Se alzan a cada lado de Jesús resucitado siete apóstoles y asientan sobre el friso escudos y pináculos ornamentales. La Sacristía Principal, con sus ornamentaciones, es el ambiente arquitectónico de estilo renacentista más puro, esbelto y monumental de toda la arquitectura virreinal peruana. Pudiera figurar muy bien en las grandes catedrales españolas del Renacimiento, y representa el estilo vigente en Lima a comienzos del siglo XVII. La reacción contra las bóvedas de Becerra discontinuó abruptamente la evolución normal de este estilo renacentista en la arquitectura limeña virreinal.

La sala longitudinal más estrecha y corta integra también la primera sacristía anterior a 1604. Es de construcción más sencilla y la cubren dos bóvedas de arista de trazado semicircular, pero sin entablamento alto. La sala capitular actual fue incorporada tardíamente a la sacristía. Está situada en sentido transversal a los dos salones anteriores. La cubren dos bóvedas de arista de planta rectangular y de diferente anchura, con perfil carpanel en los lados largos. Los triángulos de la bóveda sobre la puerta de entrada aparecen cortados en su despliegue lateral hacia abajo. Se puede interpretar que al incorporar este departamento a la sacristía se separó una parte para formar la escalera al segundo piso. Un grueso arco separa las dos bóvedas: comienza a mitad de altura del muro y carece de la ménsula de sustentación en lo bajo. Los retratos de los arzobispos que han gobernado la iglesia de Lima, junto con la narración de sus actividades pastorales, recubren los muros en esta sala. Es la historia viviente de la arquidiócesis limeña, la primada de toda América del Sur. El mobiliario se reduce a unas sillas ordinarias y algún armario ornamental.

La cripta sepulcral

Era costumbre en las catedrales españolas enterrar a los canónigos y a los obispos en sepulturas individuales excavadas en los pisos de los claustros catedralicios, y en la Catedral de Segovia se han instalado los sepulcros en el amplio enlosado abierto fuera del muro de los pies. Aun cuando se menciona reiteradamente en los documentos el Patio de los Naranjos, sin embargo en la Catedral de Lima no se logró nunca formar allí un claustro catedralicio equiparable al que se alza al costado de las grandes catedrales españolas, y que sirvió de lugar de enterramiento.

Formaron por eso la cripta para enterramiento de los eclesiásticos debajo de la primitiva capilla mayor, pero sólo debió de estar dispuesta después del fallecimiento de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo. La acomodación de esta cripta catedralicia estaba condicionada por la topografía interna de las naves.



Detrás de la capilla mayor inicial existía un tramo de nave abierto como transepto, y seguía la capilla hornacina con el retablo sepulcro del Arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero. Estos dos espacios estaban al nivel de las demás naves abiertas y de las capillas hornacinas; y en la readaptación de 1896-1898 fue necesario elevar su piso para adecuarlo al de la capilla mayor ampliada y trasladada en parte. Del mismo modo rebajaron el piso del segundo ambiente de la capilla mayor antigua, entre las de La Concepción y de Santa Ana, para convertirla en espacio de libre tránsito.

Según la información publicada en el diario *El Comercio* de Lima el día 6 de enero de 1898 *esta parte del edificio que se halla debajo del altar mayor ha sido rebajada un metro, y el piso que era de madera, ha sido sustituido con otro de ladrillos*. Resguardaron entonces las dos entradas laterales de la cripta con una baranda de hierro, y levantaron dos escaleras de mármol que terminan en elegantes rejas de hierro en reemplazo de las viejas puertas de madera. Algunas de las sepulturas han perdido las inscripciones funerarias y no resultan identificables sus ocupantes.

La portada de la sacristía

En el vano de la entrada desde la antesacristía al salón de la sacristía propiamente dicha se alza una hermosa portada renacentista que armoniza con cierta ornamentación interior de la misma sacristía (fig. 12). No se conocen documentos referentes a la fecha y al autor de esta portada, por lo cual sólo nos queda el recurso de proponer algunas interpretaciones sujetas siempre a revisión, si es que aparecieran documentos fehacientes.

La gran sacristía a la que se antepone esta bella portada pertenece al conjunto de las obras completadas en la primera etapa de la construcción de la tercera catedral limeña, pues está colocada en el sector habilitado al culto en 1604. En la larga propuesta del alarife Juan Martínez de Arzona para labrar las portadas de la Catedral de Lima no se menciona ninguna para la sacristía, lo que demostraría que esta dependencia contaba entonces con su propia portada.

Algunas razones nos hacen suponer que la portada, junto con la sacristía, fueron construidas simultáneamente con la primera mitad de las obras catedralicias terminadas el año de 1604. Desde luego Juan Martínez de Arzona, reconstructor de la catedral después del terremoto de 1609, enemigo irreductible de las bóvedas de arista que tan mal se comportaron, no hubiera vuelto a construir por ningún motivo ese mismo tipo de bóvedas en la sacristía si es que hubiera tenido que cubrirla de nuevo. La unidad estilística y arquitectónica entre la portada y la sacristía vendría a demostrar que el alarife Martínez de Arzona encontró fabricadas, sanas y salvas ambas obras, de modo que no tuvo que intervenir para nada en ellas.

Aunque se podría atribuir la sacristía y su portada al arquitecto Francisco Becerra, autor de las bóvedas de la primera parte de la catedral, sin embargo difieren radicalmente ambas construcciones, y ello torna improbable su intervención en la sacristía. Los alarifes Andrés de Espinosa y Alonso de Arenas tuvieron corta intervención en las obras catedralicias, y su tarea habría estado más vinculada con la construcción de la sacristía que con el cierre de las bóvedas sobre las naves que no llegaron a iniciar. En consecuencia estos alarifes estarían más relacionados con la construcción de la sacristía.

◀ Fig. 12. Portada de la sacristía de estilo renacentista. Anterior al terremoto de 1609.



Descartamos con mayor razón que esta portada haya podido ser labrada por alguno de los maestros de obra que intervinieron en la catedral a partir de su inauguración completa en 1622. El alarife Joseph de la Sida no tuvo tiempo de hacer obra duradera en ella durante el corto tiempo en que desempeñó el cargo, entre Juan Martínez de Arrona y Pedro de Noguera.

En lo que atañe a éste último, si bien es cierto que trabajó en la catedral como ensamblador y escultor durante la década de 1620, no fue llamado a desempeñar el cargo de maestro mayor de fábricas hasta algunos meses después del fallecimiento de Joseph de la Sida en 1637. Sabemos que Noguera se ocupó de terminar la portada principal del Perdón, pero no hay indicio documental de que tuviera a su cargo la fábrica de la portada de la sacristía. Pero sobre todo hay que advertir que el estilo de la portada no corresponde al de la cuarta década del siglo XVII en la que actuaba Noguera como alarife, sino al de final del siglo XVI. Y, por lo demás, está fuera de duda que Noguera no realizó obras de construcción antes de ocupar el cargo de Maestro Mayor de Fábricas Reales a la muerte de Joseph de la Sida Solís.

Muestra esta portada catedralicia de la sacristía una armoniosa composición de los elementos arquitectónicos, tanto en la correlación compositiva del diseño como en la originalidad de su expansión volumétrica llena de ritmo. No es obra de un artífice improvisado, popular e imperito, sino de un inspirado diseñador, capaz de conjugar creadoramente los elementos para lograr efectos insospechados e inusuales en toda la arquitectura virreinal peruana.

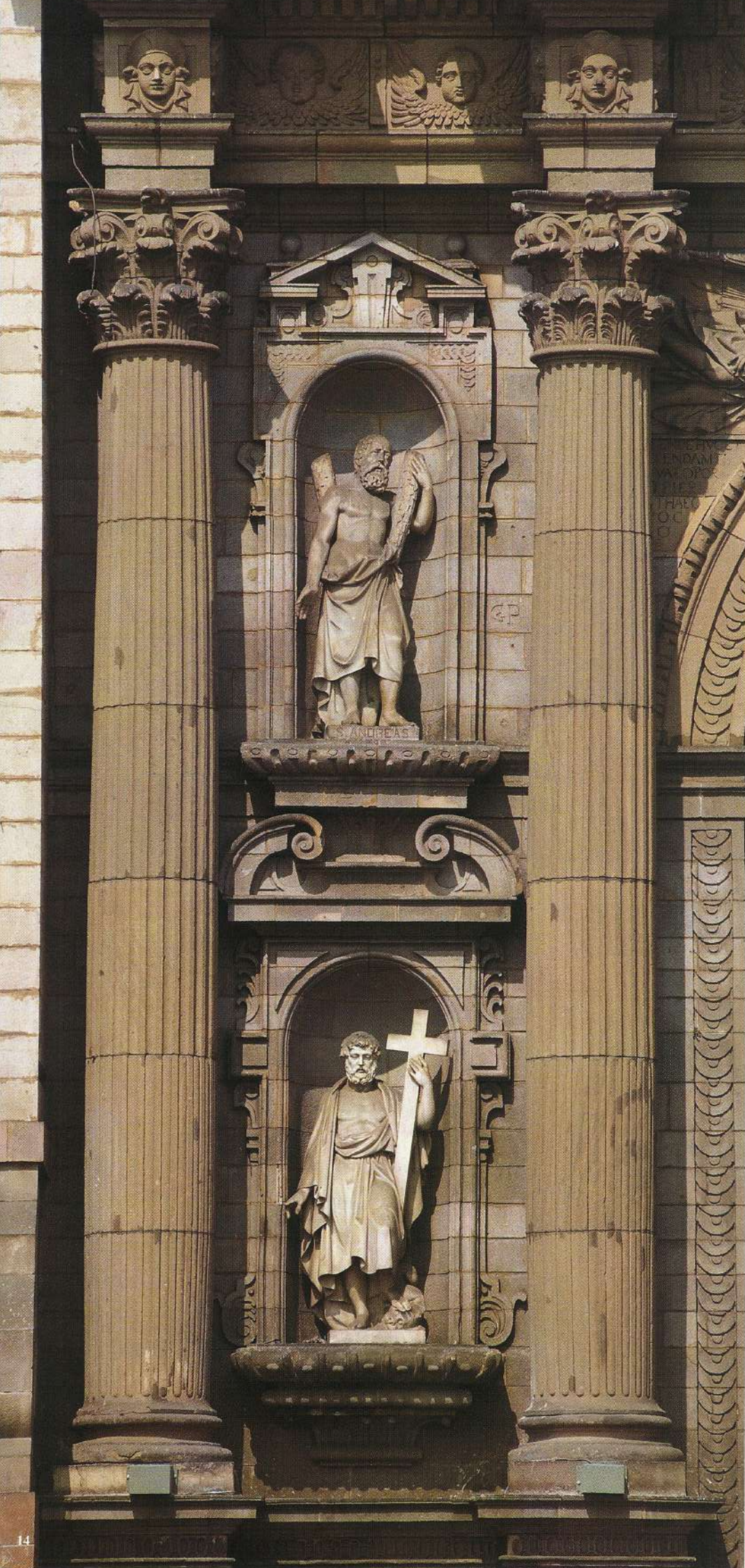
El diseño se estructura en dos cuerpos de desigual anchura y según el planteamiento renacentista más clásico. Sobre el entablamento que recubre el primer cuerpo se alza a los lados un frontón semiovalado partido, entre cuyos brazos de cornisa encaja en el centro el pequeño cuerpo segundo, coronado por un gracioso frontoncillo curvo completo y muy rebajado. Las pilastras laterales del primer cuerpo se prolongan hacia arriba con pequeños podios terminados en pináculos de bolas.

Toda esta variedad de desarrollos temáticos y volumétricos en la pequeña portada catedralicia de la sacristía denota la mano de un diseñador muy hábil que, conociendo los cánones renacentistas, y dotado de una creatividad muy versátil, supo plasmar un diseño sumamente original dentro del concierto de las portadas renacentistas limeñas.

La portada principal del Perdón

La portada llamada del Perdón en la Catedral de Lima ha sido la de más larga y duradera construcción entre todas las portadas virreinales (fig. 13). He expuesto el prolongado y accidentado proceso seguido desde sus comienzos hasta que se terminó en el libro *La Catedral de Lima, estudios y documentos*. La comenzó el alarife Juan Martínez de Arrona el año de 1626, con un diseño todavía plenamente renacentista desplegado en un primer cuerpo de tres calles y un segundo cuerpo de una sola calle central más estrecha. En 1628 cambió la primera traza por la de portada-retablo de tres calles, y encargó las piedras a Panamá en 1632 de acuerdo a esta ampliación. En 1635 se encargó de continuar la portada el alarife Joseph de la Sida, y en 1638 entró a trabajar en ella el escultor Pedro de Noguera. Este maestro mayor encargó piedras a Panamá en 1639, y luego en 1642. Sin embargo, en 1647 todavía no estaba ter-

◀ Fig. 13. *Portada principal del Perdón.* Inicia el diseño de las portadas retablo virreinales de dos cuerpos extendidos en tres calles.



◀ Fig. 14. *Portada del Perdón* (detalles ornamentales). Recuadros de las hornacinas, marioletas sobre las columnas corintias y caras de ángeles en el friso.

minada la portada del Perdón, y se completaría algún tiempo después, en la década de 1650.

El contador Echave y Assu describía la portada distribuida en dos cuerpos: el primero delimitado por cuatro columnas corintias y con hornacinas en cada calle lateral; *el segundo cuerpo es de la misma obra corintia de pilastras de medio relieve y una hornacina en la entrecalle central*, y como un tercer cuerpecillo central estaba situado el escudo de las armas reales de dos varas de ancho y tres de alto, acompañado de arbotantes, frontispicios, pedestales y globos. Coronado todo ello por la estatua de San Juan Evangelista, patrono de la catedral, de tres varas de alto.

Es importante analizar algunos aspectos de esta portada por su gran importancia para la historia de la arquitectura virreinal peruana. Por encima de todas las dudas e incertidumbres que se susciten acerca de tal o cual detalle particular, permanece en pie el hecho de que se trata de la primera muestra, suficientemente documentada, de portada-retablo con tres calles similares en los dos cuerpos labrada en la arquitectura virreinal peruana. La traza de la portada sufrió modificaciones durante el largo y accidentado proceso de su construcción, a pesar de lo cual, desde 1628, y definitivamente desde 1632, los responsables de las obras catedralicias contaron con un concepto claro de una portada de dos cuerpos similares, expresado en el diseño conforme al cual encargaban las piedras a las canteras de Panamá.

Las dudas acerca de que pudieran ampararse en el hecho imprevisto de que la portada de la Catedral del Cuzco –que había sido administrada con gran eficiencia y sin problemas de abastecimiento de piedras– hubiera logrado ser completada antes que la portada principal de Lima, se desvanecen por la serie de documentos que he descubierto y he analizado en el libro citado. El origen cuzqueño de la traza de portada-retablo sólo podría sustentarse en adelante si se demuestra con documentos fehacientes que con anterioridad a 1632 existía el proyecto arquitectónico de la portada-retablo para su catedral.

Al manifestar el Cabildo Metropolitano de Los Reyes en 1647 su preocupación por la demora en terminarse las portadas, que habían sido comenzadas 17 años antes, se reconocía que el diseño de la portada-retablo existía desde mucho tiempo antes. Ese plazo de 17 años señalado por el Cabildo de Lima coincide con las fechas en que se prepara el cambio de la traza antes mencionado.

Un aspecto importante de esta portada es el de la alternancia de columnas para el primer cuerpo y de pilastras para el segundo. Prevalció en Lima el uso de pilastras como soportes para el segundo cuerpo tanto en las portadas no-retablo menores, como en algunas portadas-retablo también menores, como la de Guitarreros en La Merced. Resulta lógico pensar que el modelo de la portada catedralicia influyó decisivamente en esta característica generalizada por las portadas virreinales limeñas del siglo XVII.

La conocida traza dibujada en 1626 acogió la influencia de los retablos en la ornamentación de las hornacinas laterales de su primer cuerpo, lo cual representó el primer paso definitivo en toda la arquitectura virreinal peruana hacia el desarrollo de un diseño completo de portada-retablo, cumplido aun antes de la conformación integral del diseño completo de las tres calles distribuidas en los dos cuerpos. Las transferencias a las portadas de esta ornamentación característica de los retablos fueron cumplidas posteriormente en las portadas barrocas del Cuzco, con lo que adquirió carta de naturaleza en las portadas de

otras escuelas regionales durante la etapa barroca, como sucedió en las grandes portadas-retablo de la escuela de Cajamarca.

El prolongado proceso de construcción de la portada catedralicia limeña hizo posible que el cambio hacia el diseño de las portadas-retablo coincidiera con el afianzamiento del barroco inicial. En efecto, se realizó en esta portada catedralicia el tránsito desde el estilo renacentista virreinal tardío al barroco inicial no sólo en cuanto al cambio del diseño estructural, sino también en la decoración. Los recuadros de molduras que circundan las cuatro hornacinas laterales del primer cuerpo son todavía renacentistas (fig. 14); mientras que los demás recuadros alrededor de las hornacinas del segundo cuerpo pertenecen ya al barroco peruanizado que se divulgó por la arquitectura en madera a mediados del siglo XVII, y por las portadas barrocas del Cuzco en la segunda mitad del mismo siglo.

En cuanto a la expansión volumétrica, la portada catedralicia principal permanece anclada plenamente en el estilo renacentista virreinal. Ni siquiera se intercalan unas simples traspilastras como complemento de las columnas del primer cuerpo; y en el segundo cuerpo apenas se insinúan unos listones delgadísimos a los lados de las pilastras. Bajo este aspecto la Portada del Perdón no ingresó todavía al pleno barroco virreinal, que resultó tan pródigo en innovaciones de expansión volumétrica para sus portadas en las distintas escuelas arquitectónicas regionales. A diferencia de ella, las portadas-retablo del barroco cuzqueño muestran una modalidad volumétrica plenamente barroca y específicamente virreinal peruana.

Las dos portadas posteriores

Cuenta la catedral limeña con dos portadas gemelas en el muro testero, construidas en tiempos del virrey Marqués de Castelfuerte el año de 1732. Dejamos de lado ahora el problema de identificar al alarife que labró estas dos portadas. Algunos historiadores han venido atribuyendo ambas portadas al alarife Santiago Rosales, pero como no se conocen pruebas documentales que lo confirmen, será más prudente esperar a que ello se demuestre con el aporte de los documentos.

Las portadas de Santa Apolonia y de San Cristóbal (fig. 15) reactualizaron el curso de la arquitectura limeña de las pequeñas portadas no-retablo. A pesar de que se despliegan en dos cuerpos de igual anchura, y de que tienen dobles ejes de soportes laterales, no imitan el diseño de los retablos, especialmente los usados en Lima en aquellos decenios, representados por los que construía el ensamblador Joseph de Castilla. Bastará comparar estas dos portadas con el retablo mayor en la iglesia de Jesús María o con el mayor de La Compañía de Pisco. No excluyen estas portadas por completo toda ornamentación, pero no son propiamente portadas decorativas, sino arquitectónicas. Su ornamentación es de naturaleza arquitectónica, y por consiguiente, lejos de ocultar el diseño, como sucede en San Agustín, hacen más patentes sus líneas estructurales. El aporte más destacado de estas dos portadas consiste en la recuperación de los componentes arquitectónicos de las pequeñas portadas del siglo XVII, y en la modalidad de su expansión volumétrica.

Las portadas están compuestas por dos cuerpos y un frontón sobre el espacio de la entrecalle central. Flanquean la puerta dos ejes de soportes a cada lado; entre ellos hay un pequeño espacio estrecho que no forma calle lateral, porque allí no caben hornacinas, y sólo están ocupados esos intercolumnios por hileras verticales de almohadillado de planchas. De este modo, constan sólo de la calle central.





Se alternan en el primer cuerpo como soportes las columnas corintias de fuste liso y desnudo de ornamentación, no ricamente decoradas como decía el historiador Jorge Bernales, y sin corona para la división de los tercios. Se sustentan en pedestales individuales para cada columna. En el segundo cuerpo cambian las columnas por pilastras con almohadillado de planchas, también sobre pedestales individuales.

Las pilastras se adornan con modillones en doble posición: en lo alto a modo de capitel, y en lo bajo en sentido invertido. No son privativas de estas portadas catedralicias, porque ellas reiteran este ornamento peculiar de las portadas limeñas desde mediados del siglo XVII y durante el siglo XVIII. Sólo excepcionalmente aparecen pilastras con modillones en otras escuelas regionales del Perú, como en la portada del monasterio del Carmen en Trujillo.

Por encima del entablamento del segundo cuerpo, los ejes de soportes se prolongan verticalmente hacia arriba por otros cubos de basamento con pináculos abalaustrados: son individuales por cada eje, con lo que llega a consumarse el proceso de individualización.

Es muy característica la división y el coronamiento horizontal de los dos cuerpos. Un entablamento que avanza desde los extremos hacia el centro termina el primer cuerpo, sustentado por los pares de columnas, pero la gran cornisa se abre en arcos verticales sobre el eje de las columnas interiores. Estos arcos, al invadir el espacio de la entrecalle del segundo cuerpo, acogen como apuntalándola lateralmente la hornacina central con su gran ménsula inferior.

Lo importante es que la calle central ha quedado abierta por el centro entre el primer cuerpo y el segundo, pues la menor anchura de la hornacina y de su ménsula en relación con los robustos arcos de cornisa forma una especie de canal interno entre los dos cuerpos de la portada.

El verdadero cerramiento de la entrecalle central es proporcionado en lo alto por el frontón trilobulado situado en el estrecho sector comprendido entre los pináculos de los ejes de soportes, no sobre toda la anchura de la portada. Se ha de advertir que dicho frontón asienta su cornisa sobre el segundo entablamento, pero que no es un componente unitario con el mismo, sino diferente. El tímpano interno del frontón no constituye tampoco la prolongación superior del espacio de la entrecalle del segundo cuerpo, con la peculiaridad de que no hay ninguna línea estructural divisoria entre el segundo cuerpo y dicho frontón. La ausencia de continuidad del entablamento por la entrecalle produce la impresión de que conformara un espacio unitario, y además de que ese espacio con-

▲ Fig. 15. Portadas posteriores de Santa Apolonia y San Cristóbal. 1732. Labradas, con diseño de portada no-retablo. Columnas en el primer cuerpo y pilastras en el segundo.

junto estuviera delimitado por el arqueamiento de la calle del segundo cuerpo. En realidad, no hay tal curvamiento porque la calle termina horizontalmente, pero con su espacio abierto en lo alto hacia el tímpano del frontón.

Sobre estas bases, confluyen en las portadas catedralicias dos modalidades complementarias de volumetría. La primera expansión consiste en la volumetría de fondo, que es conjunta a toda la portada, y se manifiesta en el juego de las varias traspilastras detrás de los soportes de los dos cuerpos, de modo que todo el cuerpo de la portada sobresale del muro de fondo mediante un escalonamiento de planos quebrados. Ello se manifiesta en los pliegues laterales externos de los dos entablamentos, lo cual es modalidad específica del barroco de Lima en la primera mitad del siglo XVIII.

La segunda conformación volumétrica es ornamental y contribuye a acentuar visiblemente un mayor volumen en la parte central, que en realidad se mantiene en el mismo plano que las franjas laterales. Se despliega en los tres niveles de líneas horizontales de las portadas: el primer entablamento se quiebra en saliente sobre las columnas interiores, y esto arrastra el adelantamiento de los arcos abiertos de cornisa, permaneciendo retrasado el entablamento sobre las columnas exteriores; en el segundo nivel, los modillones en lo alto de las pilastras internas, a modo de capiteles, hacen salir hacia afuera el cubo de entablamento y el trozo de cornisa superpuestos a esas pilastras, permaneciendo retrasados los sectores de entablamento sobre las pilastras externas, aunque unas y otras mantienen el mismo alineamiento frontal, y consiguientemente los pináculos sobre las pilastras internas acompañan el adelantamiento de los entablamentos que los soportan, y aparecen más adelantados que los pináculos externos, y en el tercer nivel la cornisa trilobulada del frontón sobresale por el lóbulo central sobre los dos pequeños lóbulos laterales más retrasados, acompañando así el saliente de los pináculos, del entablamento y de los arcos abiertos de la cornisa.

Las torres actuales

Los periódicos terremotos acaecidos en Lima dañaron las torres de la catedral y las bóvedas alzadas sobre las naves abiertas, como si ambas construcciones tuvieran un mismo destino. No conocemos la conformación de los campanarios catedralicios precedentes a los actuales, porque no ha quedado de ellos ningún recuerdo gráfico, ya que los grabados muestran las torres destruidas en los cuerpos de campanas, que son la parte ornamental.

Señalamos tres etapas sucesivas en las torres catedralicias limeñas. Después de inaugurada la catedral en 1622 con las nuevas bóvedas vaídas de crucería, se prosiguió la construcción de las torres y de las portadas. En el informe sobre la vista de ojos realizada el día 4 de julio de 1657 por el dominico Fray Diego Maroto y el alarife Juan de Mansilla, declaraban que *falta de hacer los remates y capiteles y últimos cuerpos de las torres de la fachada principal de la dicha santa Iglesia...* Aquellas torres, que ya habrían sido terminadas, fueron destruidas por el terremoto de 1687. Las reconstruirían durante la primera mitad del siglo XVIII, pero las derribó de nuevo el terremoto de 1746. Sólo a finales del mismo siglo XVIII se logró levantar las torres actuales con armaduras de gruesos maderos firmemente amarrados (fig. 16).

He expuesto la historia de las torres actuales en mi libro sobre la Catedral de Lima al que me remito. Nos limitamos ahora a analizar su conformación archi-

► Fig. 16. Torres actuales y portada lateral.



tectónica. Las torres actuales son la obra final en el largo desarrollo de la arquitectura virreinal limeña. No sólo cierran los trabajos de las reconstrucciones en la catedral, sino también de la escuela regional de Lima durante el período del barroco. Algunos historiadores consideran las torres de la catedral como expresión del nuevo estilo neoclásico que puso término a la arquitectura virreinal barroca. No insistimos ahora en apreciaciones estilísticas, pues nos limitamos a formular el análisis arquitectónico de las torres que fueron levantadas unos veinte años después de reconstruida la torre solitaria del convento de Santo Domingo. Es un intervalo relativamente corto, lo cual nos permite suponer que el constructor de las dos torres catedralicias tendría presente de algún modo el notorio ejemplo de la esbelta torre dominica. No está, pues, fuera de lugar referir las torres a la precedente, al menos para apreciar sus contrastes o sus coincidencias.

Las torres de las dos iglesias limeñas abandonaron decididamente la planta, el diseño y la ornamentación usuales en las torres de Lima fabricadas hasta mediados del siglo XVIII, e incluso difieren de las torres tardías y contemporáneas de ellas que adornan las pequeñas iglesias de Nuestra Señora de Cocharcas y del monasterio de La Limpia Concepción. Pero a su vez las torres de Santo Domingo y de la catedral marcan dos momentos estilísticos y arquitectónicos sucesivos en la etapa final de la arquitectura virreinal limeña.

El cuerpo de campanas y la terminación superior en las torres gemelas de la catedral no estuvieron condicionados por el alto cuerpo de base, que ya estaba construido y procedía de los campanarios precedentes, aunque necesitaron algunas reconstrucciones por los daños causados por el terremoto de 1746; y esto marca una diferencia importante respecto a la torre de Santo Domingo, para la que se aprovechó y se amplió el primer cuerpo con planta ochavada, que en cierta manera condicionó la conformación de la nueva planta para los dos cuerpos superiores labrados en tiempos del virrey Amat.

Se incorpora como sustento inmediato de las torres catedralicias un pequeño basamento cuadrado en posición algo más rehundida respecto del cuerpo bajo de cada torre, que señala la transición entre las dos construcciones de diferente anchura. Desde abajo hasta la terminación alta, las dos torres de la catedral asumen la planta de un cuadrado ochavado en las esquinas, pero ejecutada según dos formas de corte de las esquinas en chaflán, diferenciadas para cada alzado de cada dos estratos horizontales, de los cuatro que componen el alzado total de las torres.

Para los dos primeros niveles, consistentes en el cuerpo de campanas propiamente dicho y el basamento inmediatamente superior, al que se anteponen los brazos de un frontón partido, se logra el efecto del chaflán de la esquina por un corte perpendicular poco profundo realizado en los flancos de cada frente ancho, y se unen esos recortes en el fondo chaflanado por un plano tendido en posición diagonal. Se trata, pues, de una planta ochavada, pero proyectada en las esquinas hacia adentro del cuerpo de las torres, no en la simple alineación inclinada del paño murario de fondo. Para los otros dos niveles superiores, consistentes en el segundo basamento alto y el chapitel, el ochavamiento es más sencillo y consiste en un plano recto que corta en diagonal las esquinas del cuadrado. Las cornisas terminales de cada par de niveles horizontales superpuestos siguen la alineación del lado que recorta las esquinas de la planta. Se produce en las dos torres un tránsito estructural decisivo desde un cuerpo con

proyección cóncava en los lados estrechos y ciegos, hasta un segundo nivel de alineación diagonal recta en todos los ocho frentes del chapitel y de su base inmediata. No ha variado con esta evolución la planta del cuadrado ochavado que perdura en toda la altura de las torres, sino tan sólo la modalidad de la expansión volumétrica en los dos grandes estratos superpuestos. Se trata de una versión dualista más compleja que la homogénea configuración del polígono dodecágono vigente en la torre de Santo Domingo, que reitera unívocamente la misma convexidad en los dos cuerpos labrados en tiempos del virrey Amat, sin mostrar otra variación entre ellos que el distinto grosor del segundo cuerpo de campanas, que es más estrecho que el primero.

El desarrollo de la altura en las dos torres de la catedral limeña sigue un progreso en el que a los espacios verticales con anchura homóloga situados en el cuerpo de campanas se superponen otros estratos decrecientes en su corporeidad, que confieren aspecto piramidal a la mitad superior de las torres. Ambas partes son aproximadamente iguales. Muestran las torres catedralicias un modelo intermedio entre la torre del convento de Santo Domingo, alzada en dos cuerpos de campanas y un chapitel modificado durante el siglo XX, y las grandes torres de las iglesias conventuales limeñas de un cuerpo robusto completado con un cuerpecillo menor en forma de tambor octogonal y una media naranjilla encima. Constatamos una aparente semejanza, pero solamente aparente, en la composición de los lados frontales del cuerpo de campanas entre las torres catedralicias y la torre solitaria de Santo Domingo.

Pero más allá de la semejanza formal, el diseñador de las torres de la catedral organizó con la más absoluta racionalidad la alineación en un solo frente de todos los componentes estructurales de los pedestales, las columnas, los chapiteles, los cubos de entablamento y los brazos del frontón partido, y eliminó de este modo la arbitraria articulación, diametralmente opuesta, con que en la torre solitaria de Santo Domingo se desvinculaban los brazos del frontón respecto del alineamiento de las columnas y de todos sus componentes estructurales. Una distinta mentalidad estilística inspiraba el diseño de las torres catedralicias y de la torre dominica construida con apenas veinte años de intervalo entre ellas.

Con el segundo banco alzado sobre el anterior entablamento, las torres catedralicias recobran el sencillo ochavamiento de planos rectilíneos en los cortes de las cuatro esquinas, diferente de la convexidad de los mismos espacios diagonales en el primero de los dos basamentos. Encima de los cuatro lados del chaflán asientan otros tantos pináculos delgados, altos y puntiagudos como agujas alzadas para proteger el chapitel no se sabe contra qué enemigos o peligros.

Terminan las torres catedralicias en el alto cuerpo piramidal de ocho lados alternativamente anchos y estrechos, ascendentes con una leve convexidad curvilínea, que se corona con una media naranjilla abierta en troneras por los cuatro lados frontales.

Presentan una variante ornamental los pequeños óculos circulares perforados que adornan los cuatro estratos de las torres. Se disponen alternativamente en los lados rectilíneos de frente hacia la plaza en el primer basamento y en el chapitel, y en los lados diagonales del cuerpo de campanas y del segundo banco, a razón de un óculo circular más grande abierto en cada uno de los planos del frente encima de las ventanas de las campanas, y de otro óculo menor en los muros ochavados discontinuos.

Las torres tardías de la catedral y de Santo Domingo introducen una tercera etapa en la evolución histórica de los campanarios limeños del siglo XVIII, posterior a las grandes torres de las iglesias conventuales de los frailes, y a la etapa siguiente de las delgadas y altas torres en las iglesias de los monasterios de monjas. Varía el diseño común de las torres precedentes basado en la planta cuadrada ortogonal, e innovan la terminación de la torre en el chapitel piramidal que desplaza al cuerpecillo octogonal coronado por la clásica media naranjilla, usados comúnmente en las torres limeñas precedentes.

Las torres de la catedral, a semejanza de la de Santo Domingo, introdujeron el empleo de las columnas, pero no como eje de sustentación de un cuerpo en toda su altura, sino tan sólo como acompañamiento lateral del vano central de las campanas. Para completar en lo alto las ventanas campaneras, como si se expandiera en oleadas más amplias el arco que cierra estos vanos, se añadieron los frontones curvos abiertos antepuestos a unos basamentos amplios inexistentes en las torres anteriores.

Tanto las torres grandes en las iglesias conventuales limeñas, como las torrecillas menores de los monasterios y parroquias reiteran modelos comunes, con las variaciones interpretativas entre los diversos campanarios.

Las torres gemelas de la catedral mantienen algunas semejanzas formales y decorativas con la torre solitaria de Santo Domingo, como son las columnas laterales de las ventanas, los frontones partidos y el alto chapitel, pero ha evolucionado la conformación arquitectónica fundamental desde la torre dominica a las catedralicias, como son el perímetro de la planta que delimita la corporeidad de cada una de estas torres, y la superposición de los diversos estratos horizontales alzados desde el cuerpo de base hasta el comienzo del chapitel puntiagudo. Según los historiadores, la torre dominica es barrocarrocó, y las catedralicias son neoclásicas.

La Catedral de Lima durante el siglo XX

Los reconstructores de la Catedral de Lima a principios del siglo XX trabajaron, al igual que los precedentes, con aspiraciones de perpetuidad. Emplearon los materiales y las técnicas más consistentes en la época, y consolidaron las estructuras y renovaron las partes de mayor uso como los pavimentos. La arquitectura limeña pasa periódicamente por el análisis crítico realizado en ese imaginario laboratorio de resistencia de materiales, que actúa con singular vehemencia en los terremotos. Aunque con menor fuerza que en otros sismos pasados, también el de mayo de 1940 impuso sus requerimientos a las obras catedralicias, por lo cual también se realizaron modificaciones con posterioridad.

Las reparaciones en la catedral después de cada terremoto no se han limitado a recomponer las partes dañadas, pues los artífices acostumbran introducir modificaciones en las estructuras antiguas según sus preferencias estilísticas. Las reconstrucciones estrictas quedan ocultas mientras que las innovaciones salen a luz al consultar documentos gráficos anteriores.

Las demoliciones de otras iglesias, como las de La Concepción y la Recoleta mercedaria de Belén, dejaron disponibles algunos retablos virreinales que fueron acogidos en capillas de la catedral. Por esta causa, el período del siglo XX fue una etapa de traslados de retablos para reponer en parte los destruidos en

el período del neoclásico. De este modo, la catedral volvió a reasumir en parte el barroco de los retablos que había prevalecido durante los siglos XVII y XVIII.

El terremoto de 1940 y las series de las reconstrucciones

A finales del mes de mayo de 1940 se produjo en Lima un terremoto que dañó varios edificios públicos. En la inmediata sesión del Cabildo Metropolitano del día 31 de mayo se consignó una primera impresión de los daños acaecidos en la catedral. Acordaron los canónigos *se amoneste al sacristán a que se decida el retiro de las imágenes que cayeron de la fachada a un sitio digno y seguro y que se declare zona de peligro la sala capitular y oficinas ... y que se gestione ante el Gobierno como patrono la reparación de la Basílica*. En la sesión del 1º de junio un canónigo solicitó que *algún ingeniero haga una descripción detallada del estado en que se encuentra la Basílica y todas sus dependencias y que este estudio se publique para que así el gobierno se entere de los daños sufridos*. Se trató acerca de las estatuas caídas sobre los techos; y se acordó encomendar el estudio técnico al ingeniero David Vega Cristhich.

El informe de este profesional fue recibido y leído en la sesión del día 11 de junio; y parece que especificaba algunos desperfectos en las torres, en la sala capitular y en algunas capillas. Se remitió el informe técnico al Arzobispo y se le sugirió que gestionara ante la Comisión de Monumentos Históricos la reparación de estos daños, junto con otras labores menores que entonces realizaba en la catedral.

Por su parte, el Supremo Gobierno encargó a un ingeniero que hiciera otro estudio sobre el deterioro de la Basílica Metropolitana. En la sesión del Cabildo del día 28 de junio acordaron los canónigos *oficiar al Señor Arzobispo pidiéndole nuevamente que en vista del informe emitido por el Ingeniero de Estado gestione ante el Supremo Gobierno que se hagan las obras contenidas en el referido informe*. No sabemos si aquellos daños no requerían reparaciones urgentes, o es que los problemas de competencia del Estado no tenían plazo para resolverse. El caso es que los canónigos insistieron de nuevo en la sesión de 20 de octubre de 1940, en acudir al Supremo Gobierno para pedirle que como patrono tomase a su cargo la reparación de la basílica y la sala de sesiones. Y en la sesión de 8 de noviembre el deán pedía que, para cuando *llegue el Señor Arzobispo, se traigan los informes de los ingenieros sobre el estado de la Basílica y sus dependencias con el fin de que Nuestro Ilmo. Prelado gestione ante el Supremo Gobierno la pronta reparación e inauguración de las obras*.

No debieron comenzar todavía las reparaciones de los daños causados por el terremoto de mayo de 1940, porque en la sesión del Cabildo del día 7 de abril de 1942 se dio cuenta de un oficio del Señor Arzobispo sobre la obra de restauración que el gobierno peruano, con muy buen acuerdo, le otorgó con motivo del tercer centenario de la muerte de San Martín de Porres. El 14 de agosto de 1942 pidieron los canónigos que se protegiera el reloj de la torre, tanto de algún desperfecto motivado por las obras como de posibles robos de algunas de sus piezas. El 15 de junio de 1943 se estaba restaurando el ábside detrás del altar mayor y, por el ruido de las obras, los canónigos trasladaron el rezo del Oficio del coro a la adjunta iglesia del Sagrario. El 9 de julio de 1942 falleció un albañil en un accidente en las obras.



Continuaron los trabajos durante varios años, porque el 31 de julio de 1954 se hizo entrega al arquitecto Emilio Harth-Terré, en la sala del Palacio Arzobispal, de un pergamino con el título de *Obrero mayor de la Catedral* por la brillante labor de reconstrucción que venía realizando en la Basílica Metropolitana. No se puede conocer cuál era el avance efectivo de las obras, pero no deja de ser extraño que en la sesión del Cabildo Metropolitano del día 6 de julio de 1951 apareciera esta información: *Se dio lectura a un oficio del Sr. Director de Culto comunicando por disposición del Sr. Ministro de este despacho que el Señor Presidente de la República se ha enterado con sumo interés de la exposición hecha por este Cabildo sobre el estado de las obras de la Catedral, y ha acordado que se nombre in-*

mediatamente una comisión integrada por el arquitecto Alejandro Garland que la presidirá, un profesional, un representante del Concejo Provincial de Lima, y otro del Consejo de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos, y un miembro que designará el Cabildo para que en el término de treinta días presenten un informe sobre las obras que sea urgente realizar. Todavía en la sesión del Cabildo Metropolitano de 9 de noviembre de 1951 se insistió sobre los daños causados a unos retablos, a tres capillas, a la sala capitular y a la biblioteca, y los canónigos se ocuparon de las obras que se llevaban a cabo en la sala capitular. No hay constancia en los libros de Actas del Cabildo acerca de cuándo terminaron las obras de reparación de los daños causados por el terremoto de 1940, casi doce años antes.

Las modificaciones visibles posteriores a 1940

No todos los resultados de aquellas reconstrucciones han quedado igualmente visibles. La consolidación interna de las torres, en la que ciertamente se trabajó, no afectó la apariencia compositiva y ornamental de los cuerpos de campanas y de sus chapiteles; lo mismo cabe decir de las tareas realizadas sobre las bóvedas.

Cambió patentemente la apariencia exterior del muro hacia la calle de Santa Apolonia, donde se alzan las portadas posteriores. Según la descripción publicada en el diario *El Comercio* el día 6 de enero de 1898, en las reconstrucciones del tiempo de Piérola *frente al respaldo del altar mayor se ha hecho una abertura en la pared con el objeto de dar luz al presbiterio. En dicha abertura se ha colocado un elegante rosetón.* García Irigoyen, quien fue testigo presencial de los trabajos, definía este vano, en su libro *Historia de la Catedral* de este modo: *un rosetón o ventana de forma circular.* El abierto entre 1896-1898 fue cambiado después de 1940 por una gran ventana rectangular de forma vertical, y fue entonces que se debieron superponer las grandes planchas de

◀ Fig. 17a. *Fachada lateral anterior a 1940.* Con ventanas hacia las capillas y la portada de la primera mitad del siglo XX.

▼ Fig. 17b. *Muro lateral y testero modificados después del terremoto de 1940.* En la portada lateral, y en los paneles grandes almohadillados de planchas que taparon las ventanas de las capillas.



almohadillado que recubren todo el panel de muro al igual que la ornamentación en el cuerpo bajo de la torre de San Agustín.

La conformación un tanto irregular que ostentan las bóvedas de arista sobre la sala capitular, una de las cuales fue recortada para formar la escalera al segundo piso, es otra de las modificaciones introducidas durante las obras de reconstrucción posteriores al terremoto de 1940, ya que este sismo afectó especialmente a la misma sala capitular. Es coherente suponer que antes del terremoto las bóvedas allí existentes eran enteramente iguales en su extensión lateral.



Mucho mayor fue la transformación realizada a lo largo de todo el muro lateral externo en el jirón Huallaga (fig. 17a, b). Según aparece en las fotografías anteriores a 1940, existían en ese muro unas ventanas con arco semicircular abiertas hacia todas las capillas laterales del lado del Evangelio. En realidad, las iglesias virreinales limeñas no tienen ventanas en el muro lateral lindante con la calle, porque las mismas estarían tapadas en el interior por los retablos adosados al muro interno, que se alzan hasta ocupar por completo el muro curvilíneo debajo de la bóveda. Suponemos que las ventanas anteriores a 1940, que figuran en las fotos antiguas, fueron perforadas durante los trabajos de reconstrucción realizados a finales del siglo XIX. Lo cierto es que todo el muro fue transformado después de 1940. Se taparon las ventanas y eliminaron sus marcos arqueados; se recubrieron con grandes planchas de almohadillado todos los paneles murarios entre los pilares; y se superpuso en lo alto de todo el muro lateral la balaustrada de madera. Analizamos por separado la transformación realizada en la portada lateral de la calle Judíos y en la del Sagrario.

Modificación de la portada lateral

La Catedral de Lima cuenta con siete portadas ornamentales: tres hacia la Plaza Mayor, dos posteriores, y otras dos situadas en los brazos del crucero. Las someras informaciones consignadas en los libros de Actas del Cabildo Metropolitano no indican en ningún momento que la portada lateral de la calle Judíos hubiera sido dañada por el terremoto de 1940, a no ser únicamente por el derribamiento de la estatua solitaria alzada en el centro del frontón semiovalado entonces existente. Hay que notar también que, a diferencia de la portada del Sagrario, en este lugar no existía la posibilidad de restablecer otra portada anterior que hubiera sido sustituida por la existente hasta 1940, ya que no se conocían ni se conocen dibujos, fotos o grabados de una hipotética portada precedente. Parece ser que la portada anterior a la actual fue labrada después del terremoto de 1746; no consta que la hicieran entre 1896-1898.

Para analizar la modificación de la portada lateral es conveniente describir cómo era el diseño de la que existió allí hasta el mes de mayo de 1940. Es conocida esa portada por fotografías antiguas. Se componía de dos cuerpos alzados en una sola calle. Estaba delimitada en sus dos cuerpos por pares de columnas corintias contiguas situadas a cada lado de la puerta. Las columnas del primer cuerpo tenían el fuste liso, y alcanzaban mayor altura que las del segundo, adornadas con estrías verticales. Las columnas estaban inmediatamente adjuntas al vano de la puerta, de tal modo que la entrecalle tenía una anchura ligeramente mayor que la puerta de entrada. El entablamento del primer cuerpo se quebraba en saliente sobre los pares de las columnas, mientras que el segundo superior era rectilíneo en toda su longitud. Cubría el segundo cuerpo un frontón semiovalado continuo. La entrecalle del segundo cuerpo estaba ocupada totalmente por un rosetón circular. Las enjutas del arco de entrada, los frisos y el tímpano del frontón carecían de toda clase de ornamentación tallada; solo había una moldura saliente en la clave del arco.

La portada construida después de 1940 cambió por completo el espacio, el volumen, el diseño y la ornamentación respecto de la portada anterior al terremoto. Al permanecer inmutable en lo alto y en lo ancho el vano de la puerta, se incrementó la anchura de la portada. Para ello se ha incorporado una ancha pilastra situada entre las jambas de la puerta y las columnas la-

▼ Fig. 18. *Portada lateral*. Obra del arquitecto Harth-Terré. Posterior a 1940. Se alza en dos cuerpos desiguales en la altura, la anchura y la conformación.



terales, con lo que se desplazan lateralmente los soportes de los pares de columnas. De este modo, resultó una portada notoriamente más ancha que la existente hasta 1940 (fig. 18).

La nueva portada se distribuye en dos cuerpos organizados con distinto diseño y volumen. El primer cuerpo reitera la misma distribución en una sola calle delimitada por los pares de columnas, similar a la portada anterior, y el entablamento recubre con un bloque adelantado las dos columnas pareadas; se modifica únicamente la anchura mayor de la entrecalle central. Sobre los extremos exteriores del primer entablamento saliente, encima de las columnas, se añaden los brazos de un frontón triangular partido, inexistentes en la portada anterior a 1940, que imitan la traza dibujada por el alarife Juan Martínez de Arzona para la portada principal de la catedral en 1626. Para que la semejanza resultara más completa, se han añadido las tallas de las marionetas y de las caras aladas de ángeles en el friso del entablamento quebrado, y ángeles trompeteros en las enjutas del arco de entrada, todo lo cual no existía en la portada precedente.

Varía totalmente el diseño del segundo cuerpo respecto de la portada anterior al terremoto. Se eliminaron allí las columnas, y el espacio ampliado se distribuyó en tres calles delimitadas por pilastras corintias, colocando dos pilastras a los lados de cada una de las calles. La entrecalle central y sus dos pilastras sobresalen frontalmente más que las calles laterales del mismo segundo cuerpo. Todas las pilastras están almohadilladas con planchas cuadradas, a semejanza de las de la portada principal y de las de dos portadas posteriores en la misma catedral limeña. En la entrecalle central se ha abierto una ventana semejante a la de la portada principal, en lugar del ventanal circular o rosetón precedente; y las entrecalles laterales albergan hornacinas pequeñas con imágenes de santos. Termina el segundo cuerpo en un entablamento que se quiebra sobre cada eje de las pilastras; y corona la entrecalle central una imitación de frontoncillo sumamente rebajado, que pretende ser semejante al que cierra la portada principal. Sobresalen tres estatuas asentadas sobre pedestales.

Esta portada labrada a mediados del siglo XX contrasta en su diseño y en su volumetría con las portadas de todas las escuelas arquitectónicas virreinales peruanas. Por lo pronto, produce una impresión irregular la diferencia tan acentuada de altura entre los dos cuerpos. Los brazos del frontón partido sugieren una tendencia hacia una elevación de la portada por el centro; pero el segundo entablamento y el frontoncillo central marcan una línea recta estrictamente horizontal y cerrada. En todas las portadas y retablos virreinales

peruanos los dos cuerpos se dividen en el mismo número de calles, mientras que en esta portada del siglo XX el primer cuerpo tiene solo una calle, y el segundo se divide en tres calles. También es común en las portadas y retablos virreinales en general que se correspondan verticalmente los ejes de los soportes delimitantes de las calles entre los dos cuerpos, pero en esta portada no existe correspondencia ni continuidad entre los cuatro ejes de las columnas en el primer cuerpo y los seis ejes de las pilastras almohadilladas en el segundo nivel. Resalta también a primera vista la diferencia tan estridente entre los entablamentos de los dos cuerpos en cuanto a su volumen y en los adornos o falta de ellos.

Portada del Sagrario

Las modificaciones introducidas en ella a consecuencia del terremoto de 1940 afectaron directamente a la adjunta iglesia del Sagrario, y renovaron el aspecto de toda la fachada principal de la catedral frente a la Plaza Mayor. Desde la construcción de la iglesia del Sagrario por el alarife dominico Fray Diego Maroto, se han sucedido en el muro de los pies algunas portadas de no muy larga duración. Nos limitamos ahora a describir las tres últimas portadas del Sagrario catedralicio que corresponden a este periodo del siglo XX.

El libro titulado *Fama póstuma del arzobispo González de la Reguera*, publicado en 1805, contiene un grabado que representa todo el frente de la catedral con las torres terminadas por iniciativa de este prelado, grabado en el que aparece una portada del Sagrario similar a la actual en su diseño. Aquella portada sobresalía hacia adelante unos tres o cuatro metros respecto de la alineación frontal de las torres y de las tres portadas catedralicias, por lo que, a pesar de su menor jerarquía, la portada del Sagrario se destacaba con mayor prestancia que la portada principal labrada por Martínez de Arzona, Joseph de la Sida y Pedro de Noguera.

Parece que duró aquella situación durante todo el siglo XIX y hasta comienzos del siglo XX, y que fue cambiada en la primera década de 1900, con la finalidad principal de recortar la anómala saliente del cuerpo de la iglesia del Sagrario. No se repitió entonces la misma portada decimonónica, pues en su lugar se labró una réplica de las portadas de entrada a las naves laterales de la catedral, que perduró hasta el terremoto de 1940, por lo cual la denomino cuarta portada del Sagrario.

Cuando recortaron la parte adelantada hacia la plaza en la iglesia del Sagrario, se formó en un plano homólogo al de las portadas catedralicias un panel de muro rectangular vertical más estrecho, dejando al descubierto el pilar externo de la torre y, en el otro lado, un espacio de muro situado entre la iglesia del Sagrario y el Palacio Arzobispal. Se prolongó en lo alto por todo el frente del Sagrario el entablamento sobre el que asientan los cuerpos de las campanas en las dos torres. En este rectángulo vertical se acomodó una tercera portada de composición similar a la de las dos portadas laterales menores de la catedral, y se asentó sobre el entablamento terminal un frontón rectangular situado entre los brazos curvilíneos de cornisa. De este modo, la gran fachada de la catedral ampliada lateralmente en toda su extensión llegaba hasta enlazarse con el Palacio Arzobispal; y presentaba un frente homogéneo con tres conformaciones similares un tanto monótonas, aunque había recuperado el alineamiento frontal interrumpido anteriormente por la saliente del Sagrario.

▼ Fig. 19. *Vista de conjunto de la catedral.* El Sagrario y el Palacio Arzobispal, anterior al terremoto de 1940.

► Páginas siguientes:
Fig. 20. *Conjunto monumental. Portada del Sagrario.* Nótese las modificaciones en la Portada del Sagrario efectuadas después de 1940.

La imitación del modelo de las dos portadas laterales catedralicias, que fue introducida delante de la iglesia del Sagrario, presentaba un esquema ciertamente virreinal; pero fue una innovación ejecutada durante un período republicano muy tardío, ya que se completó después de terminada la remodelación de la catedral en el período de 1896-1898. En la relación publicada en el diario *El Comercio* el día 6 de enero de 1898, redactada por el canónigo García Irigoyen, leemos: *Por lo expuesto se ve que la refacción ha comprendido sólo la parte interior del edificio. Próximamente se dará comienzo a la reparación de la fachada, sin lo cual la obra perderá mucho de su mérito.* Teniendo en cuenta que la reconstrucción interior de la catedral fue dirigida y ejecutada por el ingeniero José E. Castañón, es lógico inferir que este mismo profesional continuaría con la remodelación de la portada del Sagrario catedralicio, cumplida seguidamente a comienzos del siglo XX.

Las portadas barrocas limeñas están insertas adecuadamente dentro del muro de la iglesia, terminado en lo alto con la misma curvatura de la bóveda de la nave central; mientras que en la cuarta portada del Sagrario se formaba en lo alto un muro exento, alzado por encima de la elevación curvilínea de la bóveda. Aquella portada del Sagrario labrada por el ingeniero Castañón (fig. 19) solo duró algo menos de cuatro décadas, hasta que el terremoto de 1940 fue la causa de que la cambiaran. Parece ser que con la violencia del movimiento sísmico se cayó la parte alta y exenta de aquella portada de diseño cuadrícula rectangular. De todos modos, no sabemos si el cambio de la portada acaeció a consecuencia de los daños producidos por el terremoto, o si se hizo aprovechando la oportunidad de realizar otras obras en la catedral adjunta.







En la reconstrucción subsiguiente a 1940 (fig. 20) no se rehizo la portada similar a las otras dos menores catedralicias hasta entonces existente, sino que se repuso la portada según el diseño que había mostrado durante todo el siglo XIX: fue el retorno a una portada virreinal. El arquitecto Harth-Terré se basó en fotografías antiguas; y tuvo que emplear nuevos materiales, ya que no perduraban los de la portada precedente. Siguió con bastante fidelidad la traza general de la portada decimonónica, a pesar de lo cual la ejecución de los elementos componentes y decorativos acusa demasiada rigidez, acaso porque no aparecían con perfecta claridad en las fotografías. Alteró también la disposición volumétrica del conjunto, al disponer el plano de la portada en el mismo alineamiento externo que los pilares laterales que la flanquean, lo que no acaece en ninguna otra portada virreinal auténtica. Se ha invertido igualmente la superposición clasicista de las columnas, colocando las de orden dórico en el segundo cuerpo, y las corintias en el primero, contrariando de este modo el ordenamiento estilístico seguido por los tratadistas, que sitúan las columnas dóricas de mayor consistencia en el cuerpo bajo, y las columnas corintias, más airoosas, en el segundo nivel.

Esta quinta portada del Sagrario, a pesar de reiterar el modelo inicial del siglo XIX, no es muy representativa del barroco limeño, debido acaso a que fue labrada inicialmente en una época bastante tardía. El muro de fondo en la iglesia es suficientemente ancho como para haber desplegado allí una portada de tres calles en los dos cuerpos, similar a la de la iglesia de Cocharcas y a la de la iglesia de Chilca. Además elimina la elevación de la entrecalle central por el arqueamiento del entablamento en arcos verticales, característica común del barroco limeño, según aparece en las portadas posteriores de la misma Catedral de Lima. El gran frontón triangular asentado sobre los pilares laterales contrasta con el perfil semicircular que en otras iglesias limeñas manifiesta al exterior la curvatura de la bóveda de medio cañón sobre la nave central.

Adquisición de nuevos retablos

Durante el siglo XX llegaron a la Catedral algunos retablos procedentes de otras iglesias para adornar capillas que habían quedado, prácticamente vacías. De la iglesia del Monasterio de la Concepción llegó el retablo de San Juan Bautista (véase pág. XVIII), obra atribuida al taller de Juan Martínez Montañés. Ostenta un diseño renacentista, bastante anterior a la aparición de los retablos barrocos virreinales. Se desarrolla en el esquema de la cuadrícula regular estricta, dividida en dos cuerpos horizontales de tres calles. Cada uno de los cuerpos asienta sobre un basamiento clasicista adornado con relieves tallados en el friso. La calle central está delimitada por columnas pareadas a cada lado; y la del primer cuerpo se cubre con un frontón triangular partido.

Procede de la misma iglesia concepcionista el retablo historiado de San José (fig. 21), de mediados del siglo XVIII. En el primer cuerpo, la cornisa del entablamento se abre en austros arcos verticales por la entrecalle central, mientras que el segundo cuerpo mantiene la horizontalidad entre las tres calles. Se añade un tercer cuerpo sólo en la calle central; y terminar en arcos abiertos de cornisa, cubiertos por el centro por un frontoncillo semiovalado. En las calles laterales y en el tercer cuerpo, en lugar de abrir hornacinas, se instalan paneles planos con esculturas talladas de medio relieve.

► Fig. 21. *Retablo de San José.* Medios del S. XVIII. Proviene de la Iglesia del Monasterio de la Concepción. Lima,





Los retablos de Santa Rosa y de Santo Toribio de Mogrovejo (figs. 22 y 23) pertenecieron a la recoleta Mercedaria de Belén. Datan del segundo tercio del siglo XVIII. Su diseño similar se distribuye en dos cuerpos de tres calles delimitadas por columnas salomónicas, y se completan con un tercer cuerpecillo terminado en lo alto por arcos verticales encima de los cuales asienta una cornisa horizontal arqueada por el centro, el mismo esquema que después asumieron las portadas de San Carlos y de Los Huérfanos.

◀ Fig. 22. *Retablo de Santo Toribio de Mogrovejo*. Mediados S. XVIII. Proviene de la Recoleta Mercedaria de Belén.

▶ Fig. 23. *Retablo de Santa Rosa*. Mediados S. XVIII. Proviene de la Recoleta Mercedaria de Belén.





Las tablas de la vida de la Virgen

Además de los dos retablos mencionados, llegaron también de La Concepción siete tablas de la historia de la Virgen (figs. 24) talladas en más de medio relieve. Se labraron para el retablo mayor de La Concepción en el primer tercio del siglo XVII. Al cambiar el retablo concepcionista, después del terremoto de 1746, las tablas fueron colocadas en los muros de la iglesia, y se retiraron cuando abrieron la avenida Abancay. He estudiado documentalmente la historia de estas tablas, y he constatado que son obra de Martín Alonso de Mesa y de Juan García Salguero, y que no trabajó en ellas el escultor Gaspar de la Cueva. Constituyen un legado de extraordinario valor artístico, ejecutado anteriormente al tallado de la sillería del coro en la misma catedral. Se ha proyectado formar con ellas un retablo de tres cuerpos y tres calles, que sería el más notable con esculturas de los grandes maestros de la retablistica virreinal.

▲ Fig. 24a, b, c, d, e, f, g. *Vida de la Virgen*. Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero. Primer tercio S. XVII. Tablas con relieves.





SEIZO
EL
AÑO
D
1796

EL AÑO
DE
1802
SE P
TO

La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera

Rafael Ramos Sosa

Estas breves páginas tratan de mostrar una panorámica de la escultura y el arte de la ensambladura a lo largo de cinco siglos en la Catedral de Lima. El criterio para la inevitable síntesis ha sido, sobre todo, valorar lo existente y así alentar su conservación, eludiendo el estéril lamento por lo mucho perdido. La metodología utilizada pretende sentar bases sólidas en el conocimiento y el obligado análisis formal de las obras, sus artífices y circunstancias temporales; responde a un ejercicio científico disciplinado que facilite el estudio a otros enfoques volcados en la problemática variada de la creación, emisión y recepción de la obra de arte así como sus implicaciones iconográficas, simbólicas e iconológicas. He procedido a articular el trabajo en los grandes períodos histórico-artísticos peruanos, intentando establecer los jalones fundamentales de su desarrollo, que con el avance de las investigaciones habrán de decantarse matices en fases, ritmos artísticos, estilos personales y características locales. Junto al estudio formal se incluyen algunas noticias inéditas de

◀ Fig. 1. *Retablo de la capilla de la Candelaria*. Matías Maestro. 1796-1802. Construido en la época de las reformas del arzobispo González de la Reguera. Expone claramente los nuevos aires neoclásicos al utilizar el soporte característico imitando piedras duras y nobles así como al reducir ostensiblemente la decoración vegetal.

archivo, así como valoraciones y calificaciones que ayuden a apreciar este conjunto de obras; también se avanza interpretaciones más amplias susceptibles de revisiones al compás de la investigación y de la reflexión.

Las primeras palabras que titulan y abren este estudio fueron pronunciadas por Juan Martínez de Arzona, maestro mayor de la catedral en 1626, cuando aspiraba a culminar y cerrar el templo con nobles portadas ¹. Entre las artes de la metropolitana, fue sin duda la imaginería policroma y la ensambladura las que más desarrollo alcanzaron, albergando uno de los patrimonios de más calidad en el contexto hispanoamericano. Precisamente hay que aludir al concepto de “grandeza” en la época para entender y encuadrar la razón de fondo que movió durante siglos a capitulares, arzobispos y artistas a la hora de ejecutar las obras. Los horizontes artísticos a los que aspiraban fueron del mayor nivel posible (y a veces imposible por sismos y utopías, en el caso de la arquitectura). Sin llegar a los extremos del cronista Bernabé Cobo hay que otorgar la máxima cota monumental al virreinato novohispano, en cambio Perú fue más rápido en concluir las fases constructivas, incluso recorre las etapas artísticas con notable adelanto ². Ese concepto de “grandeza” constituyó una aspiración general y tiene que ver con el decoro y dignidad necesarios en el arte sagrado; la majestad, magnificencia y poder exclusivos de Dios. Exigencias que cobran especial intensidad tras el concilio de Trento, como puede verse en el libro de Carlos Borromeo y en general las recomendaciones de teóricos y tratadistas del arte ³.

Canónigos y prelados a lo largo de los años, pero muy especialmente en el primer tercio del siglo XVII, conscientes de que el templo ostentaba la mayor categoría institucional, declaran y desean en 1622 *que esta iglesia se acabase en toda perfección y requisitos a iglesia metropolitana...* ⁴ Dos años después recuerdan que es el mismo rey el que está empeñado como ellos en



▲ Fig. 2. *Virgen con el Niño*. Roque de Balduque. Ca. 1551-54. Es una de las imágenes más antiguas del virreinato traída desde Sevilla y en la que el escultor plasmó uno los modelos más bellos y logrados del Renacimiento hispánico, caracterizado por su exquisita dulzura virginal.

que se haga y acabe la dicha iglesia con el ornato y pompa que pide un templo tan suntuoso⁵. Así pues, consta de modo expreso la voluntad de elevar y mantener la categoría artística tanto del recinto como de su ajuar, llevando a valorar los gustos y preferencias artísticas de los capitulares y arzobispos. Ellos fueron los que en numerosas ocasiones decidieron cómo y quién ejecutaría las obras y trabajos; a sus conocimientos artísticos se les confiaron el seguimiento de encargos. Especialmente algunos de ellos destacan por las reiteradas intervenciones –sin ser artistas– en estos menesteres, según sus criterios y valores, de elegir trazas, seleccionar materiales, aportar soluciones técnicas, sugerir ideas, etc. Fueron los verdaderos *doctos y entendidos* a los que alude Pacheco en su *Arte de la Pintura*, protagonistas imprescindibles para alcanzar el decoro y dignidad de lo sagrado⁶. En este sentido reseñamos algunas intervenciones de particular importancia como las del doctor Feliciano de Vega para realizar la cajonería de la sacristía (1608); las negociaciones del deán Domingo de Almeida en la sillería coral (c. 1626); los proyectos del arzobispo Almoguera relacionados con un nuevo altar (1675); o las “sublimes ideas” –ya en época ilustrada– de González de la Reguera (c. 1790); o los gustos arqueologizantes y de tardío neoclasicismo del canónigo García Irigoyen (c. 1896).

Los estudios realizados durante estos años prueban cómo en el recinto catedralicio, y en general en los espacios sagrados peruanos, el paso de los siglos no ha mermado sustancialmente la vigencia de la imagen sagrada –al margen de su calidad artística– como verdadero icono sacro, espejo de lo invisible, que conmueve al espectador, y cuya fuerza espiritual llega a trascender lo cotidiano hasta el punto de motivar la reverencia ante el simulacro, haciendo presente y viva la intuición de lo sobrenatural. En ese sentido icónico al que aludimos la imagen permanece unida al prototipo que representa, en virtud de la fe del creyente y la acción ritual de la Iglesia que la consagra y bendice, como en el mundo medieval y bizantino⁷. Las imágenes funcionan en la doctrina eclesiástica como sacramentales, fenómeno del que en pleno siglo XXI todavía se aprecian casos expresivos en otros centros y regiones (Guadalupe en México, Gran Poder en Sevilla y Quito, etc.). Al mismo tiempo se muestran como “imágenes de devoción”, objeto de frecuentes manipulaciones formales según la profunda interpretación de Guardini⁸.

El amable idealismo del Renacimiento

De los dos edificios iniciales que acogieron a la nueva catedral peruana han subsistido escasas piezas artísticas, pero sumamente expresivas del gusto de sus primeros habitantes: la imagen de la titular del templo, el relieve de *La Adoración de los Pastores* y cuatro relieves de santos en la capilla de San José. La escultura de La Virgen con el Niño fue identificada y estudiada por Bernal Ballesteros adjudicándola con acierto al escultor Roque de Balduque, de origen flamenco y asentado en Sevilla. Debió de llegar a la ciudad poco después de terminarse la segunda catedral (c. 1551-54) bajo la advocación de La Asunción. Diversos avatares han mermado su prístina belleza, pero afortunadamente se conserva en aceptable estado y mantiene la inquebrantable continuidad espiritual catedralicia, hoy renombrada por Juan Pablo II como Virgen de la Evangelización (fig. 2). Con esta imagen se inició la secuencia iconográfica de la Virgen en Lima y prácticamente en toda Sudamérica, recogiendo la



◀ Fig. 3. *Adoración de los pastores*. Alonso Gómez. 1558. Este relieve ha sobrevivido a los avatares del tiempo se cree procede del antiguo retablo mayor de la segunda catedral. El personaje mejor resuelto es sin duda la Virgen, en actitud de profunda y concentrada adoración en contraste con los sencillos pastores.

▶ Fig. 4. *San Miguel Arcángel*. Gómez Hernández Galván. Fines del siglo XVI. Aparece como celestial guerrero con sus habituales atributos iconográficos –espada y balanza–, mostrando un afectado contraposto y dejando ver una atlética anatomía, manifestando así su naturaleza y fortaleza espiritual.

tipología escultórica de la “Virgen erguida” que parece consolidarse en la etapa sevillana del mencionado artista. Aúna la iconografía de tradición medieval bizantina de la Madre de Dios y la “Hodegetria”: la Virgen que enseña el camino, en pie y con el Niño en un brazo, de severa majestad y sin manifestar pronunciadas emociones comunicativas. Balduque la dota de la plena corporeidad del renacimiento nórdico europeo (ajeno, sin embargo, al clasicismo italiano), definiéndola por la amable expresión del rostro oval, tocado del velo bizantino o “maforion” orlando su frente. Un sobrio juego lineal de pliegues en túnica y manto insinúan de modo muy general la anatomía, y en el plano simbólico la virginidad de María se evoca por una impresión plena de elegante distinción aristocrática. El Niño gesticula bendiciendo, cruzando los pies e inclinando levemente la cabeza a la que parece corresponder la de su madre, sugiriendo emotivo y humanizado diálogo.

Otra de las obras más antiguas de la catedral y entrañablemente unida a los comienzos de la vida en el templo es el relieve de *La Adoración de los Pastores* (fig. 3) (1558). En principio ha sido identificado como uno de los pertenecientes al retablo de la capilla mayor de la segunda catedral, en uno de cuyos laterales fue enterrado Francisco Pizarro. El escultor Alonso Gómez, nacido en Toro (Zamora), recogía en su testamento (1565) la ejecución “en tabla” de tres relieves para el altar mayor de la catedral: “la salutación de Nuestra Señora”,



4

“los reyes magos” y “la adoración”, queriéndose identificar este último con el bajorrelieve conocido y hoy situado en el tránsito a la sacristía¹⁰. La obra refleja las limitadas dotes artísticas de su autor, animándose el conjunto por un claro gusto narrativo, rayano en lo anecdótico por las grandes cabezas de la mula y el buey, característico de las numerosas versiones medievales del tema. Se dispone la composición de modo muy simétrico y con un claro eje central formado por la intersección de la Virgen y el Niño, situándose el numeroso grupo de once personajes a un lado y otro, paralelamente y en planos superpuestos, intentando sugerir por el autor –sin conseguirlo– profundidad espacial. A los tipos físicos populares de los rudos pastores se contraponen el sobrio idealismo devoto de la Virgen, San José y el Niño.

Por último, los cuatro relieves de idéntico formato y finalmente colocados en la capilla de San José tras las frecuentes transformaciones del recinto, se inscriben sin duda en la corriente artística manierista limeña. Se ha discutido su origen y autoría, y tal vez podrían pertenecer a la primitiva sillería. En principio, parecen de una misma mano los relieves del apóstol San Felipe, San Miguel Arcángel y San Martín de Tours, adscribiéndose a otro artista el San Juan Bautista. Los primeros podrían atribuirse al escultor y entallador Gómez Hernández Galván –probablemente de origen castellano– pues sabemos que trabajó en 1580 en el retablo mayor de la catedral y posteriormente en 1592 realizó junto con Álvaro de Guevara diez sillas nuevas para el coro del templo; por su presencia en Sucre, las similitudes formales, compositivas y tipos humanos, con los relieves del retablo de Ancoraimes (Bolivia) han llegado a atribuirle esta obra¹¹. Evidente calidad muestran los relieves de San Felipe y San Miguel (fig. 4), donde la frontalidad, alargamiento de la figura y las posturas elegantes e inestables reflejan claros rasgos formales del manierismo de estirpe italiana vigente en el virreinato por aquellas décadas¹².

Con el paso de los años, el ajuar litúrgico de aquel segundo templo fue enriqueciéndose según consta en antiguos inventarios¹³. Tras la conclusión de la primera mitad de la catedral en 1604, comenzaron por habilitarse dependencias tan imprescindibles como la sacristía, noble espacio que aún conserva la impronta renacentista unitaria de arquitectura y mobiliario. Ha sobrevivido en muy buen estado de conservación la cajonería (véase pág. 81, fig. 11), excelente obra de ensambladura en la que se conjugan arquitectura, talla y escultura para realzar el depósito donde guardar ornamentos y vasos sagrados. Fue contratada por el arquitecto Juan Martínez de Arzona en 1608; dispuso un primer cuerpo a modo de mesa continua jalonada por pares de columnas toscanas con éntasis, abriéndose puertas molduradas y ornadas con temas vegetales en los siete tramos de la totalidad del frente. El segundo cuerpo despliega una galería de figuras en relieve encuadradas por columnas de orden compuesto, que sostiene un entablamento en cornisa de vuelo suficiente para constituir un prolongado dosel que protege los relieves. Una airosa crestería de nítidos perfiles a base de elegantes cartelas y pináculos de sabor manierista, con frontón curvo y friso de hojas de laurel palladiano en el nicho central rematan el espléndido mueble. La composición arquitectónica guarda directa relación con el diseño de la sillería de Santo Domingo, también obra de Arzona. En el inicial aspecto de la cajonería primaba una mayor horizontalidad y limpio linealismo renacentista, pero diez años después fue remodelada por el ensamblador y escultor Martín Alonso de Mesa. Su intervención consistió en dotar al conjunto de mayor altura, movimiento y volumen, introduciendo para ello entre

el primer cuerpo de la mesa y la base del apostolado una *urna que vuela hacia afuera*, es decir el espacio curvo que separa uno y otro cuerpo que hoy vemos con acanaladuras; además de ciertas reformas en los cajones y nuevas gavetas. Esta renovación le imprime a la cajonería una tendencia hacia los conceptos barrocos del diseño en el arte de la ensambladura.

Las transformaciones de 1618 afectaron también a los relieves figurativos, especificándose en la documentación que Mesa debía *aderezar los rostros, manos y pies de los apóstoles...* Además podemos añadir otro dato inédito que introduce otras modificaciones en esta complicada obra de escultura. En 1631 Pedro de Noguera como maestro escultor recibió un pago de mil trescientos pesos por *la ocupación, trabajo y aderezo que hizo en la obra de los santos de la sacristía en que está tasada...*¹⁴ Ante esta variedad de intervenciones documentadas sólo el apurado análisis formal puede intentar clarificar la autoría de los relieves. En nuestra opinión, la composición frontal y el contraposto de las figuras delatan el apego a soluciones del bajo renacimiento. El tipo físico de los rostros –de aspectos e intenciones realistas– así como determinados plegados y grafismos formales en telas, manos, pies y cabellos revelan a un artista más avanzado que cultiva un lenguaje ya propio de un primer pero seguro barroco, el mismo que puede observarse en los relieves de la sillería coral catedralicia e incluso todavía más cercano –en algunos rostros especialmente– al de los apóstoles de la sillería de Santo Domingo de Lima, en la que pueden observarse claramente dos manos muy distintas en sus esculturas¹⁵. Así pues Pedro de Noguera sustituyó los relieves de Arrona y Mesa por los que vemos, con una plástica y sentimiento expresivo más vivo y natural, acorde con los años en que terminaba la sillería de la catedral. Los rostros del apostolado de la sacristía muestran un variado abanico de expresiones, algunas de arrobó como la de Santiago el Menor (fig. 5), pero las más en serena dignidad apostólica. Por otra parte no es el estilo conocido de Mesa en sus obras identificadas hasta ahora.

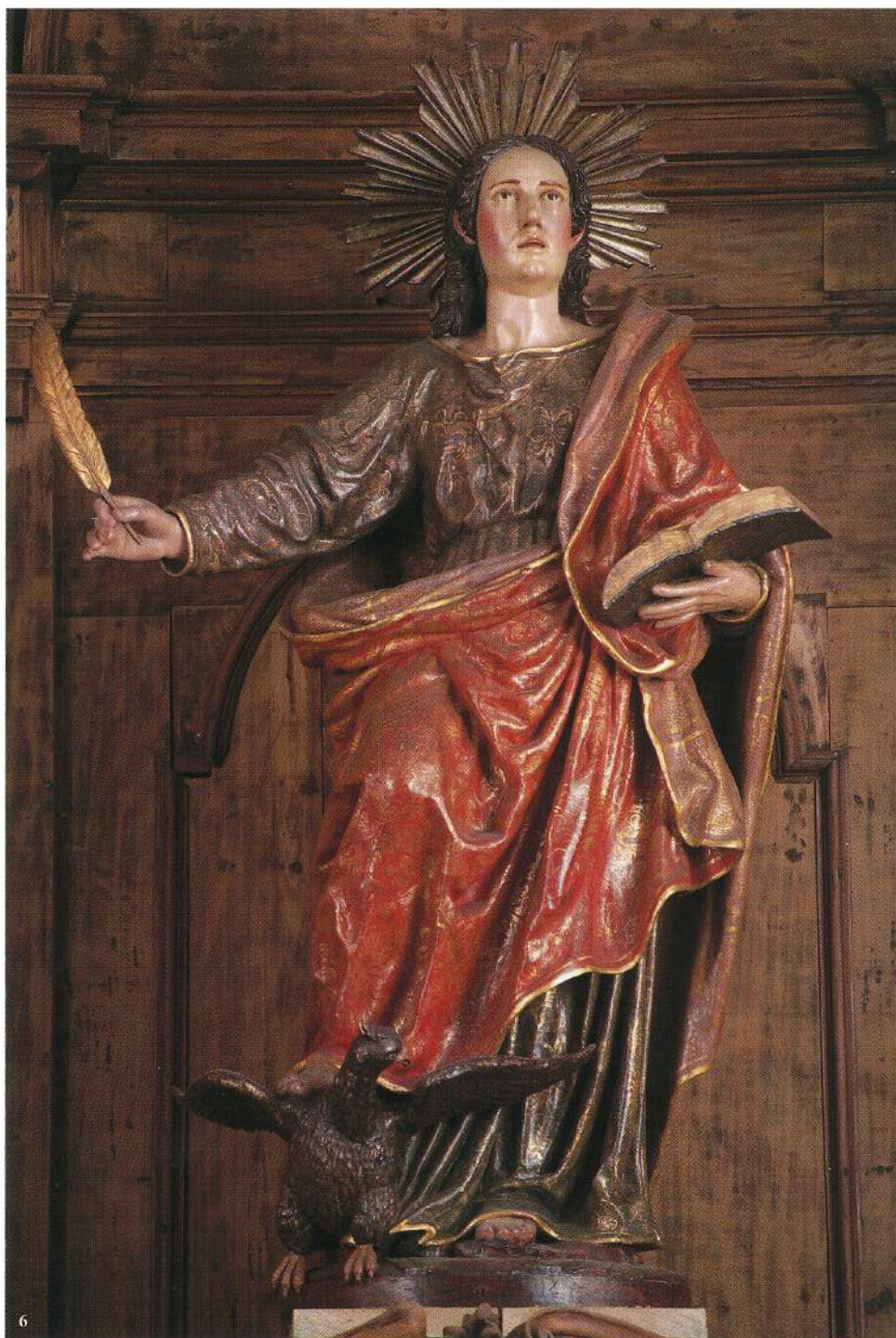
Cabe apuntar también algunas notas sobre el sencillo programa iconográfico: Cristo resucitado aparece acompañado del cortejo apostólico además del Bautista y San José con el Niño en los extremos. En las tarjas de remate figuran las inscripciones latinas del *Credo*. La asociación visual de cada apóstol con los distintos artículos de la Fe católica, e incluso su prefiguración en el Antiguo Testamento constituyó un frecuente tema medieval, que reverdece al calor del impulso de Trento y cuaja en muchas ediciones de estampas con esta fórmula, facilitando numerosas versiones en la plástica, especialmente series pictóricas¹⁶. Este caso es exponente significativo de la búsqueda de ilustraciones doctrinales claras y directas.

La terminación de la catedral y los preparativos para la consagración en 1625: las obras de Arrona y Mesa

La participación de Arrona en labores arquitectónicas de la catedral tuvo especial significación. Consta que hacia agosto de 1621 comenzó a cerrar *las bóvedas y capillas grandes del crucero y su compañera...*, y debieron acabarse ya en febrero de 1622¹⁷. Estos trabajos tuvieron un complemento escultórico inédito, a cargo también del maestro mayor en su faceta de escultor, con el fin de ennoblecer formal y simbólicamente el crucero y ámbito de la capilla mayor. Realizó cuatro esculturas en yeso de los evangelistas, colocados en los nichos de los ángulos

► Fig. 5. *Santiago el Menor*. Pedro de Noguera. 1631. Este escultor supone el giro decisivo hacia el Barroco con un lenguaje plástico más naturalista. Buen exponente es este apostolado de la cajonería donde los rostros de los discípulos recogen diversas expresiones anímicas. Por otro lado puede apreciarse el realismo en detalles como las venas y tendones de la mano a la par que la estilización clásica en dedos y uñas.





◀ Fig. 6. *San Juan Evangelista*. Martín Alonso de Mesa. 1623. Paulo III erigió el templo en catedral bajo la advocación de este santo en 1541. La monumental escultura de composición frontal y sólido aplomo renacentista, muestra la novedad de extender el brazo con la pluma en un intento de abrir la forma general e imprimir movimiento, al mismo tiempo recoge con su mirada al cielo el clímax de la acción divina inspirando al apóstol.

de la bóveda grande del crucero ¹⁸. Otras labores lignarias fueron las barandillas y rejas del presbiterio a cargo de Juan Coronado. Así mismo la ejecución de un sagrario para el altar mayor por el escultor y ensamblador Luis de Espíndola, valorado en 525 pesos y que no ha subsistido ¹⁹.

Uno de los trabajos de carpintería más importantes y costosos para dar por terminada la catedral, en estos años previos a la consagración del 25 de octubre de 1625, fueron los batientes de madera para las puertas principales. Martínez de Arzona diseñó la obra y redactó unas condiciones con las calidades de la madera y otros detalles constructivos y técnicos, para la ejecución de cinco pares de puertas, correspondientes a los tres vanos de entrada al templo en el imafrente que preside la plaza mayor, y los dos ingresos del crucero que

salían a la calle de Judíos y Patio de los Naranjos respectivamente. El trabajo incluía *toda la madera, clavazón de hierro y bronce, con sus mascarones grandes y pequeños y con sus abrazaderas, quiciaderas, cerrojos, llaves y todo lo demás necesario*. Se sacó a subasta pública y ganó la propuesta de el maestro carpintero Antonio Hernández (29-9-1624), con presupuesto de ocho mil trescientos pesos, plazo de un año, pagándole la mitad al colocar las tres de la plaza y la otra mitad al instalar las dos del crucero ²⁰. Clavos y aldabones (fig. 7) tachonaron de bronce tan colosales puertas, complementos que en un principio no gustaron a los canónigos. Estos decidieron encargar otro nuevo juego más digno y decoroso para la principal del Perdón y la de Judíos a Fernando Farfán, latonero y fundidor, en febrero de 1626 por 2000 pesos, mientras que los primeros se destinaron a las portadas laterales de la plaza ²¹. Aun perduran estos llamadores y aldabas otorgando indudable nobleza y prestancia a la dignidad catedralicia del recinto. Son obras de relieve fundido en bronce, de los pocos ejemplos conocidos en metalistería de la ciudad, junto con la fuente de la plaza y una discreta pila de agua bendita en la puerta de Judíos, posible regalo del Conde de la Monclova en 1697 al término de las obras de aquella reconstrucción ²².

De estos mismos años, cuando se aceleraban las obras para dar por terminado el templo al tiempo de dotarlo del ajuar imprescindible, se conserva la imagen del titular San Juan Evangelista (fig. 6), que desde entonces presidió el presbiterio, al menos hasta finales del siglo XIX (según antiguas fotografías). Recientemente documentada y asociada a la obra de Martín Alonso de Mesa, fechada en 1623, fue dorada y policromada por Antonio de Umbela ²³. Aparece el santo patrón con la rotunda presencia impositiva de lo escultórico, resuelta aún conceptualmente como bloque, propio de la talla renacentista. Su composición frontal muestra tentativas de introducir novedades ya propias del barroco inicial, como es el movimiento de apertura del brazo con la pluma (la forma abierta wolffliniana) y apoyar un pie sobre el águila, trabando las dos figuras con sentido unitario de la composición y cierto movimiento ascendente del ave sugerido al desplegar sus alas. Aunque el erudito Francisco Pacheco aconsejaba por motivos de decoro sagrado representarlo como hombre maduro o anciano si se aludía a su condición de autor del Evangelio o Apocalipsis, como es el caso, en esta ocasión Mesa elige un tipo físico de atractivo joven, con rostro idealizado y expresión visionaria en trance de recibir la inspiración divina desde el empíreo ²⁴. El plegado de la túnica y manto acusan la asimilación de la estatuaria clásica en transición hacia la sugestión de corporeidad y movimiento de los comienzos del Barroco. Desde la comentada Virgen con el Niño de Balduque a este San Juan pasando



► Fig. 7. Aldabón. 1626. Mascarón leonino –simbolizando guardar el recinto sagrado–, de sus fauces cuelga la aldaba con figuras de niños, angelote y busto femenino. También vemos bajo la argolla una especie de capitel jónico, orden utilizado en los pilares del templo.



▲ Fig. 8. *Visitación de la Virgen a Santa Isabel*. Martín Alonso de Mesa. Ca. 1617-1626. La calidad de la escultura en madera se ve incrementada por las labores de dorado, policromía y estofado. Tras la restauración de este relieve ha podido recuperarse el paisaje de fondo y el anecdótico personaje asomado al balcón que parece presenciar la escena.



▲ Fig. 9. *Santa Catalina de Alejandría*. Martín Alonso de Mesa. 1617-26. Un atildado peinado subraya el altivo rostro de la joven mártir. Los paños de sus vestiduras se ajustan a los volúmenes con latidos clasicistas.



▲ Fig. 10. *San Francisco de Asís*. Martín Alonso de Mesa. 1617-26. Esta imagen es un buen exponente de las exigencias artísticas y devocionales en la escultura de la época. El misticismo de su rostro contrasta con la calavera como desgarrador recuerdo de la muerte, todo ello conjugado con una expresión amable y sereno contraposto.



▲ Fig. 11. *Busto del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero*. Martín Alonso de Mesa. 1622. Este retrato de intenciones realistas expone la gravedad episcopal del prelado que impulsó la construcción de la catedral.



◀ Fig. 12. *El sueño de San José*.
Atribuido a Luis de Espíndola.
1ª mitad del siglo XVII. El patriarca
duerme apoyado sobre la mano
e índice, postura poco natural
y que acredita la formación manierista
del escultor que la realizó.

por los relieves de Galván, puede apreciarse una suerte de resumen de las principales corrientes de la estética escultórica hispánica, que va desde un equilibrado renacentismo de cierto sello nórdico con la tradición medieval asumida, hasta una progresiva asimilación de recursos plásticos y compositivos italianizantes.

Mesa realizó varios trabajos para la metropolitana desde su llegada a la ciudad, la mayoría perdidos como una Inmaculada de 1604, las esculturas del monumento pascual de 1613, la citada intervención en la cajonería, un retablo de la capilla del Santísimo Sacramento en 1623, y otras actividades como el proyecto de sillería que no llegó a ejecutar ²⁵. A la vuelta de los siglos su presencia en el templo mayor del virreinato se ha visto incrementada con la llegada de las esculturas y relieves procedentes del antiguo retablo mayor del monasterio de la Concepción: una vida de la Virgen con otras cuatro imágenes de bulto redondo. El retablo concepcionista fue contratado en 1617 pero no se concluyó hasta 1629, habiendo desaparecido la arquitectura y ensamblaje y sobreviviendo tan sólo los ocho altorrelieves de la vida de la Virgen y las esculturas citadas, hoy en el museo catedralicio. La Asunción y la Coronación parecen de una misma mano que hay que identificar con los trabajos finales del criollo mexicano Juan García Salguero, del cual está pendiente por definir y aquilatar su personalidad artística, de un tono más discreto por el momento ²⁶.

De los demás relieves, acusan mayor calidad los episodios del Abrazo en la puerta dorada, la Anunciación (véase pág. 111, fig. 24g) y la Visitación, estos tres pueden asignarse a Mesa y colaboradores. Presenta singular belleza la interpretación de la Encarnación por la noble correspondencia de gestos entre Gabriel y la Virgen, esta última con dulce rostro de facciones redondeadas y humanizadas, en actitud de reposado ensimismamiento frente al elegante clasicismo del arcángel. En la escena de la Visitación (fig. 8) cabe destacar también la calidad de la policromía y los “lejos” del fondo a cargo de Antonio de Umbela. Aparece un paisaje rocoso con amplias perspectivas así como un curioso personaje que aparenta participar en la escena asomado a un balcón, contemplando el acontecimiento. No puede dejar de reseñarse al menos las esculturas de Santa Clara, San Francisco (fig. 10) y Santa Catalina de Alejandría (fig. 9) procedentes del cenobio concepcionista. Han perdido la policromía original y sólo luce el dorado que en sus destellos homogeniza los matices de la talla en hábitos y ropajes. Destaca la devota y sobria semblanza del *poverello* de Asís, en la que el aplomo escultórico va animado por un sobrio drapeado en el hábito. Aflora el detalle de las llagas de sus pies, de bordes sinuosos con intenciones realistas de piel desgarrada, que vuelven a señalarnos a Mesa como un escultor en clara transición al Barroco. Su distinguida postura y templado movimiento culmina en el rostro de asceta como puede apreciarse en el suave hundimiento de sienes y mejillas (empobrecido por el burdo repinte). En contraste con la imagen mística del franciscano respira clasicismo la belleza idealizada de Santa Catalina. Su composición frontal deja a la vista el fuerte contraposto que acentúa y ajusta la vestidura a la juvenil anatomía, ataviada a la romana, donde los pliegues del *chiton* ceñido realzan el volumen de talle y senos. En sus rasgos y apostura laten los modelos femeninos de la estatuaria clásica adaptados a la iconografía cristiana de doncella martirizada; sobre esbelto cuello se yergue el rostro geometrizado, tocado por un esmerado peinado que subraya el aspecto de cabeza divinizada. Mesa opta por desplazar visualmente a un lateral la agitación barroca del manto y túnica, alrededor de su mano y pierna izquierda flexionada.



La catedral conserva tres ejemplos de escultura funeraria. El de más calidad es la estatua orante del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero (fig. 11), tallada por Mesa (1622). Su capilla con el retablo-sepulcro del prelado desapareció en las remodelaciones de fines del XIX, y fue depositada en la capilla de Nuestra Señora de la Paz ²⁷. En la ciudad se generalizó esta tipología sepulcral del personaje arrodillado y mirando hacia el altar principal, más propia de la era moderna, diferente de la tradición medieval en la cual el difunto yacía sobre el lecho mortuorio. En Perú aún se conserva la de un caballero armado en piedra, procedente de la iglesia de la Merced en Ayacucho –de la segunda mitad del siglo XVI–, hoy en el Museo Regional de la ciudad ²⁸. Cabe también señalar que en la Catedral de Lima hubo alguna excepción como la de Melchor Malo de Molina que aparecía armado y tendido, realizado por Pedro de Noguera en 1640 ²⁹. Fue también muy característico de estos retablos-sepulcros del siglo XVII la dominante policromía blanca, imitando mármol o alabastro, que no hacía sino evocar los modelos pétreos del renacimiento italiano y a la postre de los mausoleos del mundo clásico. La estatua de Lobo Guerrero se encuentra mutilada y ha perdido su policromía marmórea, vemos al arzobispo vestido de sotana y capa magna con muceta de armiño bajo la que asoma una cruz pectoral, propia de la dignidad episcopal. Claras intenciones naturalistas presentan las facciones; no olvidemos que el artista conoció directamente al prelado e incluso gozó de su protección, retratándole con arrugas en la frente y comisuras entre los labios y mejillas.

En la antigua capilla de San Isidro Labrador, hoy del Corazón de Jesús, se ha situado en las últimas décadas otro retablo procedente también del cenobio concepcionista, el dedicado a San José. La ensambladura pertenece a la fase salomónica, si bien los seis relieves –inadvertidos para los estudiosos, acaso por la suciedad y los burdos repintes–, pertenecen al momento estilístico inmediatamente anterior al barroco inicial. La Asunción ya hemos dicho que perteneció al retablo principal de la Concepción; los otros cinco paneles muestran escenas de la vida de la Virgen y de San José: el sueño del Patriarca, la Huida a Egipto, la Visitación y la Presentación en el templo de María niña, rematando el ático con los Desposorios. Curiosamente en el centro del retablo una hornacina acoge la

▲ Fig. 13. *Cabeza de San Juan Bautista*. Juan Martínez Montañés. 1607-1628. Vemos este detalle de los hermosos ángeles dolientes portando la testa, interpretada con un sentimiento más dramático al entreabrir la boca y fruncir levemente el entrecejo, signos formales de la muerte y el dolor.

imagen de San Juan Evangelista, de Montañés. Los relieves me parecen obra del segundo o tercer cuarto del siglo XVII de la mano de alguno de los escultores de la ciudad, procedente de la escuela sevillana, que en detalles como la gesticulación de las manos indican un artista todavía formado en la tradición del manierismo. Podría pensarse en una obra de Luis de Espíndola. Destacaría el sueño del Santo Patriarca (fig. 12), donde el escultor envuelve la figura con amplios ropajes que le otorgan una monumentalidad y empaque propios del bajo renacimiento, así como la “autoridad” –como entonces se reclamaba en los contratos– de los personajes y episodios sagrados ³⁰.

Martínez Montañés en la Catedral de Lima: “al vivo” y “al natural”

La escena artística limeña del primer cuarto del siglo XVII estuvo dominada por Arrona y Mesa, pues entre ambos se repartieron pingües contratos de grandes obras plasmadas con formas procedentes de la tradición renacentista en su modalidad manierista. Paralelamente, por estos años llegaron a la ciudad y otros centros del virreinato numerosas obras del célebre Montañés y sus discípulos. Lima es la urbe americana con mayor número de obras del escultor alcalaíno, circunstancia explicable por las demandas de una clientela en buena parte de origen sevillano y deseosa de disfrutar de las excelencias plásticas de este artista sin par. Creo que las reiteradas exportaciones montañesinas desde el puerto hispalense del Arenal en las primeras décadas del siglo consolidaron un decisivo hito estético en la población limeña, especialmente en sus élites gobernantes. Para confirmar esta preferencia basta mirar el catálogo de la obra completa de Montañés y advertir los numerosos envíos americanos, particularmente el elevado número de los dirigidos al Perú ³¹.

El giro estético representado por las obras barrocas constituía primordialmente un esfuerzo de los artistas por conseguir una obra plástica más próxima, directa y evocadora de la apariencia física de lo representado, más que imitar el natural consistía en retratar la realidad-natural. Por otra parte la clientela exigía cada vez con mayor insistencia que la obra fuese “al natural” o “al vivo”, expresiones que se deslizan en los escuetos textos contractuales, y que nos alertan sobre la demanda de un nuevo modo de representar más cercano y verosímil. Un testimonio significativo de estas novedosas exigencias –aun cuando sea del arte sevillano puede referirse a la proyección americana– es el caso de unas monjas del monasterio de San Clemente cuando contrataron al pintor y tratadista Francisco Pacheco en 1610, para que al policromar un retablo y sus esculturas pusiera *mucho cuidado de manera que se descubran todos los primores que muestra la escultura sin yncubrir ni tapar ninguna menudencia*, insistiendo en más detalles y recomendaciones para conseguir al fin *que tenga vida la escultura*. Es muy significativo que por estos años las artes plásticas –pintura y escultura– aspiren a dejar de lado el idealismo renacentista por otras formas más vívidas y palpitantes, además de evidenciar en muchos casos el protagonismo de la segunda sobre la primera ³². La atención hacia lo real constituye la novedad y el supremo acierto de Montañés que supo conciliar una férrea estilización formal con un cercano y veraz aliento de vida interna ³³.

Prueba de cómo estas aspiraciones llegaron y arraigaron en Lima es, por ejemplo, el contrato para tallar el retablo-sepulcro del arzobispo Arias de Ugarte (1637) en

su capilla catedralicia; el promotor encarece por dos veces al escultor Francisco Lobo que sea *el bulto de Su Señoría Ilma. retratado al vivo* e insiste para no dejar duda en el matiz, que todas las demás piezas de escultura fueran también *muy al vivo* (muchachos, ángeles y virtudes)³⁴. Precisamente entre estas dos fechas, 1610 y 1637, se registra la llegada al Perú del mayor número de obras de Montañés y con ella una hornada de escultores y retablistas sevillanos que protagonizaron el cambio definitivo hacia el Barroco en la Ciudad de los Reyes, como bien se refleja en el capítulo de la accidentada gestación de la sillería catedralicia.

Debe anotarse que la novedad y excelencia del “dios de la madera” y su escuela están presentes en el recinto catedralicio de modo muy especial, aunque algunas obras no fueran encargadas inicialmente para este templo. Cuatro piezas componen el conjunto de Martínez Montañés: el retablo del San Juan Bautista, Santa Apolonia, San Juan Evangelista y la Visitación. Procedente del monasterio de la Concepción y afortunadamente acogido en la catedral, el retablo del Bautista luce en la que fuera capilla de Todos los Santos³⁵. El conjunto de ensambladura y escultura está fechado entre 1607 y 1622-28, realizando la arquitectura el retablista Diego López Bueno según *una traza que vino hecha de la ciudad de Lima*, tal vez por el también sevillano Martín Alonso de Mesa por entonces residente en la ciudad y afamado ensamblador. Este encargo, tan dilatado en el tiempo, supone una voluntad y gusto artístico muy firme y selecto por parte de las monjas concepcionistas, que supieron saborear el variado despliegue de personajes y escenas del más alto nivel artístico. El retablo se encuadra en un marco compositivo de cierto sabor herreriano, con columnas estriadas de orden corintio, dentro de lo que se ha denominado el período romanista en el retablo sevillano contemporáneo. Presenta fórmulas palladianas y novedades como la caja cruciforme del primer cuerpo, aunque de composición un tanto extraña seguramente por pesar más el afán expositivo y densidad iconográfica³⁶. Los catorce relieves de la vida del Precursor, más otros de santos y personajes y las esculturas exentas, ofrecen un variado muestrario de recursos plásticos y expresivos; paralelos por cierto a un retablo sevillano de análoga iconografía labrado para la misma orden, en el monasterio del Socorro (1610-1620). Sin duda el maestro contó con amplia participación de su taller, oficiales y aprendices, pero no olvidemos –como se ha puesto de relieve recientemente– que Montañés poseía tal afán perfeccionista en su labor que supervisaba concienzudamente todas las tareas artísticas hasta imprimirlas un sello inconfundible de gran calidad y unidad estética³⁷.

Hay que destacar el portentoso Crucificado (1607) (fig. 14) que preside el retablo, circunstancia esta a resaltar, por la rareza que supone la prominencia de esta imagen en el lugar central de un programa iconográfico referido al Bautista. Se trata del segundo Crucificado de Montañés en la ciudad hasta ahora; su tamaño mayor que el natural, se impone sobre el conjunto por su hermosa y vigorosa plasticidad plenamente convincente en la serena interpretación de la muerte del Dios hecho hombre³⁸. Estamos ante una de esas obras cumbres en las que la belleza del desnudo clásico se ve imbuida y transida por el espíritu y sentimiento cristiano. La aparente contradicción artística y racional a la hora de representar a Jesucristo, verdadero Dios y verdadero hombre, desaparece en la creatividad de los grandes maestros, en un contexto de fe ardiente y doctrina clara. Las señales cruentas y la horrible tensión del martirio crucífero

► Fig. 14. *Crucificado*. Juan Martínez Montañés. 1607. El desnudo clásico como tema artístico encuentra su transposición cristiana culminante en esta tipología. La belleza corporal funciona como cauce para evocar convincentemente la majestad de Dios, y en este caso encuentra su máxima creación en la noble cabeza, ungida de la serena espiritualidad característica del “dios de la madera”.





aparecen mitigadas y sublimadas en el inefable sentimiento de unción sagrada que emana de la cabeza caída sobre el pecho y la armonía de la imagen, uno de tantos ejemplos hispanos de supremo equilibrio entre lo doctrinal y lo artístico del arte de la contrarreforma. Destaca también la dramática y exquisita escena de los ángeles coronando de laurel la testa del Bautista (fig. 13), como una especie de héroe clásico cristianizado “a lo divino”. Los ángeles mancebos muestran semblantes dolientes ante el martirio y gesto patético del santo con la boca abierta del último estertor.

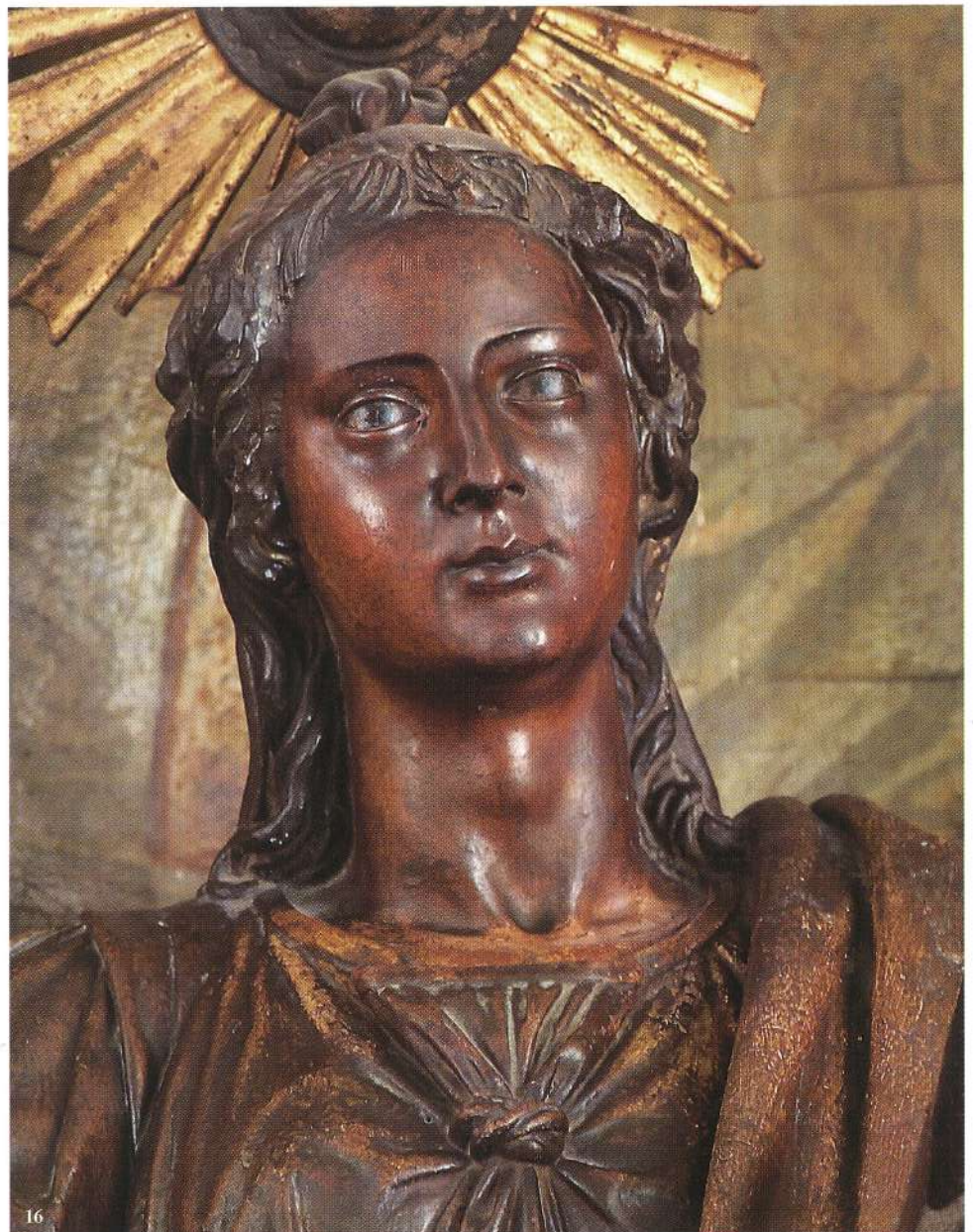
◀ Fig. 15. *La Virgen de la Visitación* (detalle). Escuela de Montañés. Ca. 1620-1650. La suprema humildad de María, recogida en la mirada baja e inclinación de cabeza, va realizada por un velo que deja a la vista buena parte de su cabellera en pro de humanizar la representación, en este caso otro delicado modelo de belleza montañesina.

Don Fernando de Santa Cruz y Padilla adquirió la capilla de Santa Apolonia para enterramiento familiar, a su gusto y coste correspondió dignificarla con imágenes y ornamentos. El retablo que presidió este recinto hacia 1624 fue un paradigmático ejemplo de colaboración entre artistas: la traza de Noguera y la ejecución corrió a cargo de Pedro de la Cueva y Domingo Pérez Lizarde, la escultura a manos de Luis de Espíndola y el dorado de Fabián Jerónimo³⁹. De todo su esplendor perdido ha llegado hasta hoy la escultura de la mártir titular (fig. 16), encargada en Sevilla al ilustre escultor alcalaíno en 1625 por mil pesos⁴⁰. La talla de tamaño natural de la virgen alejandrina muestra una juvenil y hermosa mujer de tersas y depuradas facciones, realizadas por su arreglada cabellera y esbelto cuello. La pérdida de la policromía dificulta el aprecio del efecto de conjunto entre los que un golpe de viento agita el manto sobre brazo y pierna izquierdos, equilibrado al tiempo por el sereno aplomo del contraposto, así como su porte elegante y distinguido contrasta con la idea de fortaleza ante el martirio. Es una muestra más de los delicados tipos femeninos del maestro Montañés, bellezas de honda espiritualidad y contenidas emociones, en línea, por ejemplo, de la virtud de la Templanza del retablo mayor de San Isidoro del Campo⁴¹.

Hay que reseñar también las dos efigies de los Santos Juanes, el Bautista en el retablo comentado y el Evangelista también procedente de la Concepción en el retablo de la capilla del Sagrado Corazón de Jesús⁴². Este último, en espera de una adecuada restauración, presenta una clara relación con el del ex-convento sevillano de Santa Clara.

Por último, puede ratificarse por ahora la oscilante atribución de la Virgen de la Visitación (fig. 15) y su prima Santa Isabel a Martínez Montañés. Tras el terremoto de 1586 surgió la cofradía para protegerse de tales catástrofes, bajo tutela del cabildo municipal y así es como algunos de los ediles en su función de mayordomos de la hermandad solicitaron en 1605 nuevas imágenes a Martínez de Arzona. Las adscripciones del citado grupo han fluctuado desde al citado Arzona, Ortiz de Vargas y Montañés, a quien, en nuestra opinión, hay que asignarla, aunque falte la documentación pertinente o incluso la conocida apunte a otro artista. A fin de cuentas, no puede olvidarse que

para la Historia del Arte la fuente primordial es la misma obra de arte ⁴³. Así se desprende al estudiar la singular belleza de la Virgen, en actitud humilde con baja y recatada mirada que concuerda plenamente con la estética, los tipos físicos y recursos formales de Montañés en sus simulacros marianos, por ejemplo, en el retablo de San Isidoro del Campo o el de Santa Clara de Sevilla. La expresión de la cara, de gozo íntimo y contenido, evoca el sobrenatural diálogo con su parienta. No obstante, cierta desproporción de las figuras podría hacer pensar en la intervención de Juan de Mesa. La capilla estaba acabada ya en 1604 cuando se inauguró la primera mitad del templo definitivo y el padre Cobo cuenta que se había fundado una capellanía de seiscientos pesos de renta, ocupada por el racionero Hernando del Castillo *a cuya devoción y curiosidad se debe todo el adorno y riqueza de la capilla...* Tal vez él fuera el mentor del encargo a Montañés, y ello pudo ocurrir hacia 1624, cuando la cofradía encargó a Luis de Espíndola cuatro imágenes de bulto redondo y tamaño natural (San José, San Joaquín, Zacarías y San Juan Bautista) como complemento del conjunto ⁴⁴.



► Fig. 16. *Santa Apolonia* (detalle), Juan Martínez Montañés. Ca. 1625. Magnífica escultura con elegante disposición de paños y depurada belleza, conjugando en perfecto equilibrio la gracia femenina con la profunda vida interna de la mártir. Su hermoso rostro de finos rasgos se ve enaltecido por la estilización naturalista del cuello.

La escuela limeña: la obra de Pedro de Noguera y la aparición del Barroco en la ciudad

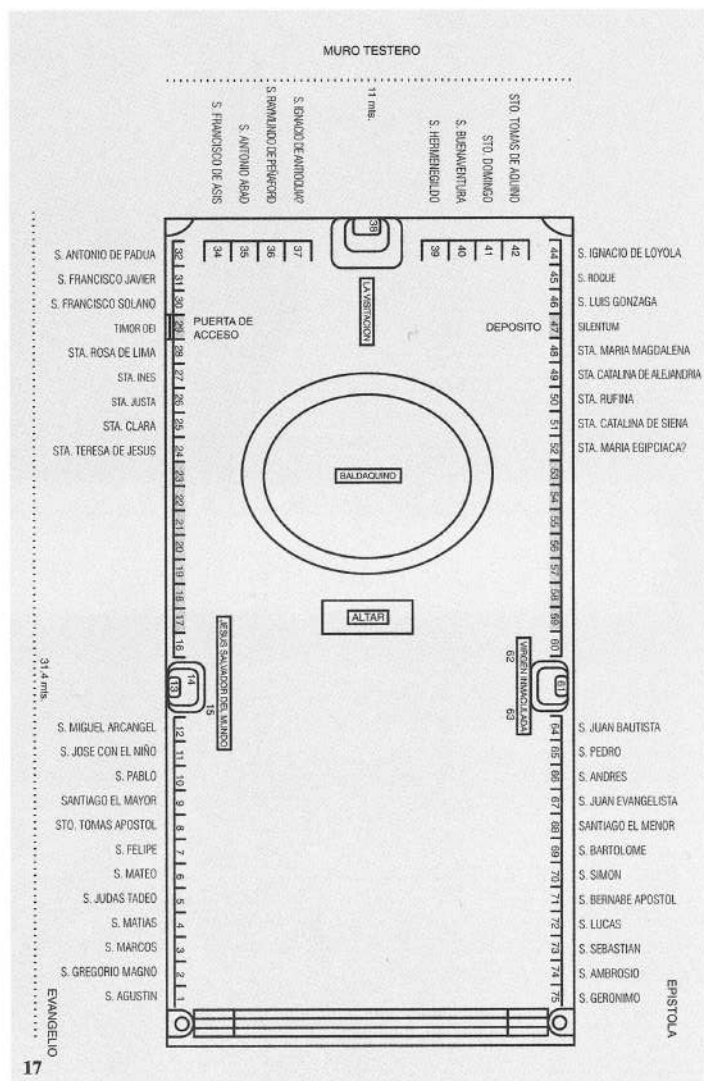
Tras enconada polémica, en el seno de la catedral se dirimió la evolución entre la tradición y la modernidad artística. La consolidación del lenguaje retabístico y escultórico plenamente barroco en la ciudad comenzó a partir de 1619, con la llegada de una nueva generación de artistas hispalenses signados definitivamente por el arte montañésino aunque con personalidades propias y diferenciadas. Entre los arquitectos de retablos y escultores que llegaron fue sin duda Pedro de Noguera el que señaló la pauta y dominó el panorama artístico en las siguientes décadas con la concurrencia creciente de ensambladores y escultores locales que tomaron el relevo generacional desde 1640-50 (Tomás de Aguilar, Mateo de Tovar, etc.). Al propio tiempo la amplia estela hispalense, aun cuando fue la más significativa no era la única, ya que faltan por aquilatar las obras y artistas de la época.

Una de las joyas indiscutibles de la catedral es su espléndida sillería coral (figs. 17-30), transformada y mutilada parcialmente, pero que por la novedad del diseño arquitectónico, la talla ornamental y especialmente por la calidad de los paneles escultóricos, constituyó un jalón decisivo en la evolución artística del virreinato. Fue sin duda la obra de mayor aliento en toda Hispano-

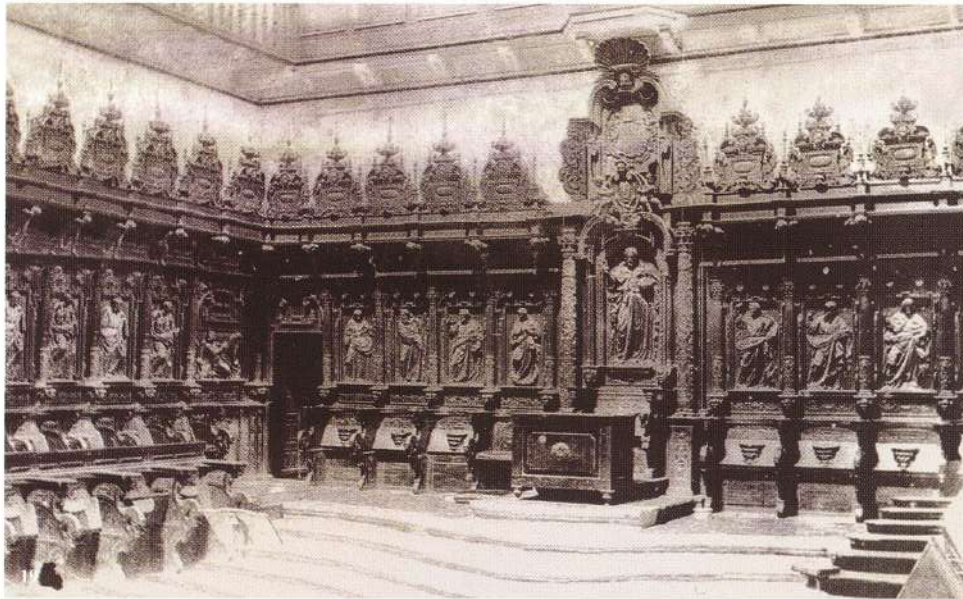
américa por aquellos años ⁴⁵. Su diseño corrió a cargo de Martín Alonso de Mesa en 1621 y habiéndose en principio mantenido en líneas generales hasta su terminación. El escultor y ensamblador Luis Ortiz de Vargas redactó las condiciones de ejecución determinando la calidad de los materiales. Su dilatado proceso de ejecución hubo de superar graves y diversas dificultades: el cese del virrey Esquilache, la muerte del arzobispo Lobo Guerrero y, sobre todo, los agrios pleitos entre el fiscal de la Audiencia y el Cabildo catedral, además de la habitual estrechez de recursos y premiosa administración. A todo ello hay que añadir los enconados enfrentamientos que afectaron a los mismos artistas que aspiraban a la ejecución de la obra, así como un último y desconocido pleito entre el propio Cabildo y Noguera quien, junto con su taller, terminó de realizar el conjunto en 1632. Constaba el conjunto coral de dos niveles de asientos habiéndose perdido las sillas bajas tras la remodelación de finales del XIX. La estructura

▼ Fig. 17. Esquema iconográfico actual del santoral representado en la sillería del coro.

▶ Fig. 18. *Sillería coral* (detalle). Pedro de Noguera y su taller. 1626-1632. Cabecera de la sillería con el relieve de la Visitación desde donde presidía el arzobispo. Lugar realizado con un par de columnas de rica talla y mayor tamaño así como los típicos brazos de cornisas curvos para enfatizar el asiento episcopal.







◀ Fig. 19. *Sillería coral* (detalle). Fotografía del siglo XIX. Ilustra la disposición original del coro en el centro de la nave mayor. Como puede apreciarse constaba de dos niveles de asientos de los que desaparecieron los bajos.

▶ Fig. 20. *Sillería coral* (detalle). Vista general del testero en el que aparecen los relieves de algunos fundadores de órdenes mendicantes como San Francisco y Santo Domingo, que con su potestad acompañan la autoridad del Obispo. Puede apreciarse la transformación del asiento central comparado con la fotografía anterior.

tipológica responde a la tradición europea desde el siglo XIII, mientras que la antigua disposición en medio de la nave central frente al presbiterio constituía una nota característica de los coros españoles desde fines del XV, trasladados a los ejemplos de los virreinos americanos ⁴⁶.

En el diseño compositivo, comparado con el de sus antecesoras, la de Santo Domingo (1603) o la de San Agustín (1620-26), muestran un significativo avance en movimiento y elaboración de elementos arquitectónicos, ofreciendo una obra donde juegan distintos planos con efectos de claroscuro y animación superficial. La catedralicia gana en monumentalidad y empaque, profundidad y hábil juego de planos al proyectarse las columnas sobre los paneles e introducirse un dosel o “tumbadillo” curvo que la recorre por entero, además de muchachos atlantes que prolongan el eje vertical de las columnas. Se aprecia un sentido continuo, sometido el diseño a un concepto genuinamente barroco como es la composición unitaria. Si la sillería de la Catedral de Chuquisaca realizada por Cristóbal de Hidalgo en 1595 y la de Santo Domingo de Lima representan muy claramente la tradición del renacimiento plateresco y el manierismo serliano, la de San Agustín y la catedralicia cierran el manierismo y abren las puertas al barroco.

La singular novedad del diseño limeño –convertido en verdadero sello distintivo de todo el barroco peruano–, como puede verse en una antigua fotografía (fig. 19), es la cornisa rota de brazos curvos verticales de gran dinamismo y sentido ascendente. La vemos por duplicado sobre la silla arzobispal. Desde las composiciones lignarias pasó a las portadas pétreas de la ciudad comenzando por la principal de la catedral, donde aún mantiene una seca impronta lineal y rígida, propia del manierismo, y llega a la plenitud de sus posibilidades plásticas y compositivas en la portada principal de San Francisco. Esta transferencia es habitual de la creatividad en el arte hispanoamericano, como encontraremos en otras obras de la catedral. El mundo formal de las labores en madera, la ensambladura se muestra como verdadera matriz generadora de formas compositivas y ornamentales que terminan por fraguar en las obras arquitectónicas de materiales pétreos. Incluso a veces, y en esto también encontramos significativos ejemplos, la vertiente de los trabajos lignarios de la fiesta y el teatro con sus escenografías, fertilizaban la

arquitectura del Barroco con sus improvisaciones audaces e imaginativas soluciones.

La sillería se articula por medio de columnas corintias de fuste estriado y el tercio inferior con relieves de marioletas y guirnalda. Merecen mención especial las dos grandes columnas de la silla arzobispal hoy en el centro del testero y ocultas por el baldaquino, con fuste completamente tallado con turgentes versiones de roleos y los emblemas del águila juanino sobre guirnalda de frutas (fig. 29). También aparecen rostros femeninos tocados de paños que acentúan todo el conjunto en numerosas versiones, además de mascarones antropomorfos vegetalizados. La ornamentación, más abundante que la dominica y ya con predominio de lo vegetal, refleja la tendencia hacia la vistosa profusión del ornato barroco, aun cuando persisten numerosos modelos de cartelas de raigambre manierista. Resuelve las misericordias con un modelo único para todas: un rostro felino fitomorfo. La sillería coral que hoy vemos consta de cincuenta y un asientos y cincuenta y tres relieves escultóricos, si bien el despliegue es mayor pues en la remodelación de finales del XIX por Manuel Severo Carrión se le añadieron veintidós módulos sin esculturas ni asientos. El cronista Echave y Assu, al describirnos el templo en tiempos de su máximo esplendor, resumía acertadamente la iconografía representada en las figuras de la sillería: *el nicho plano perteneciente a cada*



silla, en que están valientes estatuas de escultura de medio relieve, y de cuerpo entero, del Salvador del mundo, y su Madre Santísima, de los doze apóstoles, Evangelistas, Doctores de la Iglesia Griega y Latina, Pontífices y Patriarcas de las Religiones... 47.

Sin duda la calidad de los relieves es una de las claves artísticas del conjunto. En ellos puede apreciarse patentemente el paso decisivo desde los modelos cultivados por Martín Alonso de Mesa, como el ya descrito San Juan Evangelista de 1623, donde aún primaba la idealización y concepto escultórico renacentista, y las figuras de Noguera, plasmadas según las novedosas exigencias de “al natural” y “al vivo”.

El problema artístico implicado en la representación de Jesucristo alcanzó por estas décadas creaciones muy elevadas y de gran calidad formal. Constituía un gran esfuerzo para los artistas satisfacer la exigente demanda de clientes de todas clases, doctos y simples devotos, en el propósito de evocar convincentemente la doble naturaleza, divina y humana, de Cristo. Es de particular fuerza y nobleza la imagen de Cristo (fig. 25) como salvador del mundo. Se impone al conjunto por su situación central y su mayor escala comparativa con las demás. Se trata de una figura monumental, reposada, con suave contraposto y aparece envuelto en amplísimo manto. Sus ropajes

▼ Fig. 21. *Sillería coral (detalle). Lado del Evangelio.* La sillería de la Catedral recurre a los santos de mayor rango institucional en la jerarquía eclesiástica. En este caso aparecen los doctores de la Iglesia y los apóstoles, subrayando de este modo la máxima dignidad y categoría del templo.





22

registran un movimiento superficial, sugerido por densos y finos pliegues que se arremolinan en torno al brazo que bendice. La noble cabeza compensa la dirección del movimiento de las telas con una leve inclinación. Noguera combina la decorosa contención clasicista, a tono con la serena majestad divina y el cercano y veraz aliento humano, expresado en un tipo físico de finas facciones naturalistas, avivadas por notas realistas como la visible tensión muscular del cuello y la vena yugular. Subraya la vitalidad del rostro por medio de un recurso plástico, procedente de la talla en piedra: horadar la pupila y el iris del ojo provocando un claroscuro que anima la mirada y expresión, a la vez que los labios se entreabren pronunciando la bendición insinuada por el gesto de la mano ⁴⁸.

El relieve de la Inmaculada Concepción (fig. 24) constituirá un jalón esencial en la evolución e interpretación de tal imagen cuando se estudie a fondo este tipo escultórico y pictórico en el virreinato. Es de todos conocida la enconada polémica teológica de la época en torno a las prerrogativas de la Madre de Dios y su resonante calado social y popular. Apasionados defensores de las tesis inmaculistas, el cabildo catedral y autoridades de la ciudad juraron creer y defender la entonces piadosa doctrina de la concepción inmaculada de María. En fechas prácticamente simultáneas a las constatadas en las principales ciudades peninsulares, en Lima se desbordaron las manifestaciones de júbilo y celebraciones (1616-19) ⁴⁹. Noguera nos ha dejado en la sillería una extraordinaria imagen representativa del tipo final de la Virgen erguida y sola, ya sin el Niño, sobre peana de media luna con puntas hacia arriba y ángeles –en este caso suprimidos–, las manos en oración separadas y arqueadas, sólo unidas por las yemas de sus dedos en postura de gran maestría técnica ⁵⁰. Tanto la composición frontal, animada por el giro de la cabeza y la disposición de las manos, así como el tratamiento del ropaje recogen el modelo de la escuela hispalense de aquellos años; pero Noguera lo interpreta en ciertos detalles y recursos que le confieren personalidad propia. María es una juvenil doncella con la cabeza descubierta sin corona ni estrellas y contorneada por larguísima guedejas sobre los hombros, acabadas en densos bucles. El manto envuelve la imagen, descubre el talle y se recoge en el brazo izquierdo desde donde cae en cascada de pliegues cónicos ahuecados, reveladores de un excepcional virtuosismo en la talla. Su rostro es de facciones finas, afilada barbilla y boca levemente entreabierta; muestra una nota característica y definitoria del autor: los ojos completamente abiertos y mirando firmemente a un punto frontal. Para ello el escultor talla iris y pupilas, no entorna la mirada como por ejemplo en la inolvidable Inmaculada montañesina, de espiritualidad más depura-

▲ Fig. 22. *Sillería coral* (detalle). Pedro de Noguera y su taller. 1626-1632. Constituye una excelente conjunción de ensambladura, escultura y talla ornamental. La calidad de sus relieves figurativos es de primer orden en el contexto hispanoamericano.

► Páginas siguientes:
Fig. 23. *Sillería coral* (detalle). Lado de la *Epístola*. En este sector del coro se han presentado también devociones tradicionales de la Iglesia como San Sebastián o el Patrón de la Catedral San Juan Evangelista.







da. En el repertorio escultórico del plegado de telas, si bien hay rasgos montañesinos, como el triángulo de pliegues abultados sobre el vientre y arranque de las piernas acentuando el contraposto, se advierten otras particularidades como la orla ondulante y hueca bajo el brazo (recurso típico también de Juan de Mesa), los densos, menudos y angulosos pliegues superficiales sobre la media luna y, por último, la ajustada adaptación de la túnica a los volúmenes del pecho. Estas dos notas, la mirada y el tratamiento anatómico, definen a nuestro entender la clara decantación naturalista a la búsqueda de un tipo de belleza femenino más atractivo y en progresiva humanización, requerido por una religiosidad crecientemente sentimental ⁵¹.

Pocos años después de acabar la sillería coral, Noguera talló en 1636 el sagrario del altar mayor. Suponemos que debió alcanzar suficiente empaque como para presidir el amplio presbiterio y constituir un punto de referencia visual en el espacio litúrgico. Tuvo al menos dos cuerpos –tabernáculo y

manifestador– con figuras escultóricas, pues así se desprende del contrato con el maestro Juan de Arce, encargado de las tareas de dorar, estofar y encarnar con un presupuesto de mil quinientos pesos ⁵². Prueba del protagonismo de Noguera en el ambiente artístico local fue un nuevo encargo para el cabildo catedral este mismo año. Esta vez fue un racionero, don Sancho de Paz, quien solicitó al escultor un Crucificado de dos varas para el altar que está a la entrada de la sacristía, con su cruz tosca, todo ello policromado y terminado con toda perfección, estipulándose un plazo de ejecución de seis meses y coste de cuatrocientos pesos ⁵³. El templo cuenta con cuatro crucificados de madera de regular tamaño; en nuestra opinión el de Noguera es el actualmente ubicado en la cabecera de la sacristía (también estuvo en la capilla de Santa Ana), aunque la burda repolicromía a que ha sido sometido aconseja prudencia antes de pronunciarse de manera definitiva ⁵⁴.

Por estas décadas otros artistas y obras aparecen ajenos a la plástica de Noguera. La capital virreinal integró varias corrientes artísticas procedentes del panorama peninsular, acogiendo a escultores que no se encuadran estrictamente en la por entonces dominante escuela hispalense. Es el caso de Pedro Muñoz de Alvarado, del que podemos contemplar una Sagrada Familia (fig. 31) en la capilla de San José. Desde 1633, cuando el importante gremio de carpinteros de la ciu-

◀ Fig. 24. *Sillería coral* (detalle). *Inmaculada Concepción*. Pedro de Noguera. 1626-1632. Esta fue otra de las representaciones iconográficas más sensibles de la era Moderna. La apasionada polémica alentó interpretaciones como este altorrelieve en el que aparece como joven doncella y decidida mirada frontal.

▶ Fig. 25. *Sillería coral* (detalle). *El Salvador del mundo*. Pedro de Noguera. 1626-1632. Preside la sillería coral con mayor escala. La noble figura aparece bendiciendo y envuelta en amplios ropajes que le confieren "autoridad"; pliegues y dobleces han sido trabajados con notable virtuosismo, consiguiendo un efecto general de claroscuro y movimiento.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 26. Puerta de acceso al coro con un anacoreta como alegoría del Temor de Dios, acompañado de una galería de santas y mártires europeas a las que se suma Rosa de Lima, la primera santa americana.









◀ Fig. 27. *Sillería coral* (detalle). Figura femenina flexionada, ubicada en la esquina sobre el frontón de los paneles escultóricos.

▼ Fig. 28. *Sillería coral* (detalle). La representación alegórica del Silencio como anacoreta entre santos conminaba a los canónigos al clima de oración característico en el espacio sagrado por excelencia del templo catedralicio.

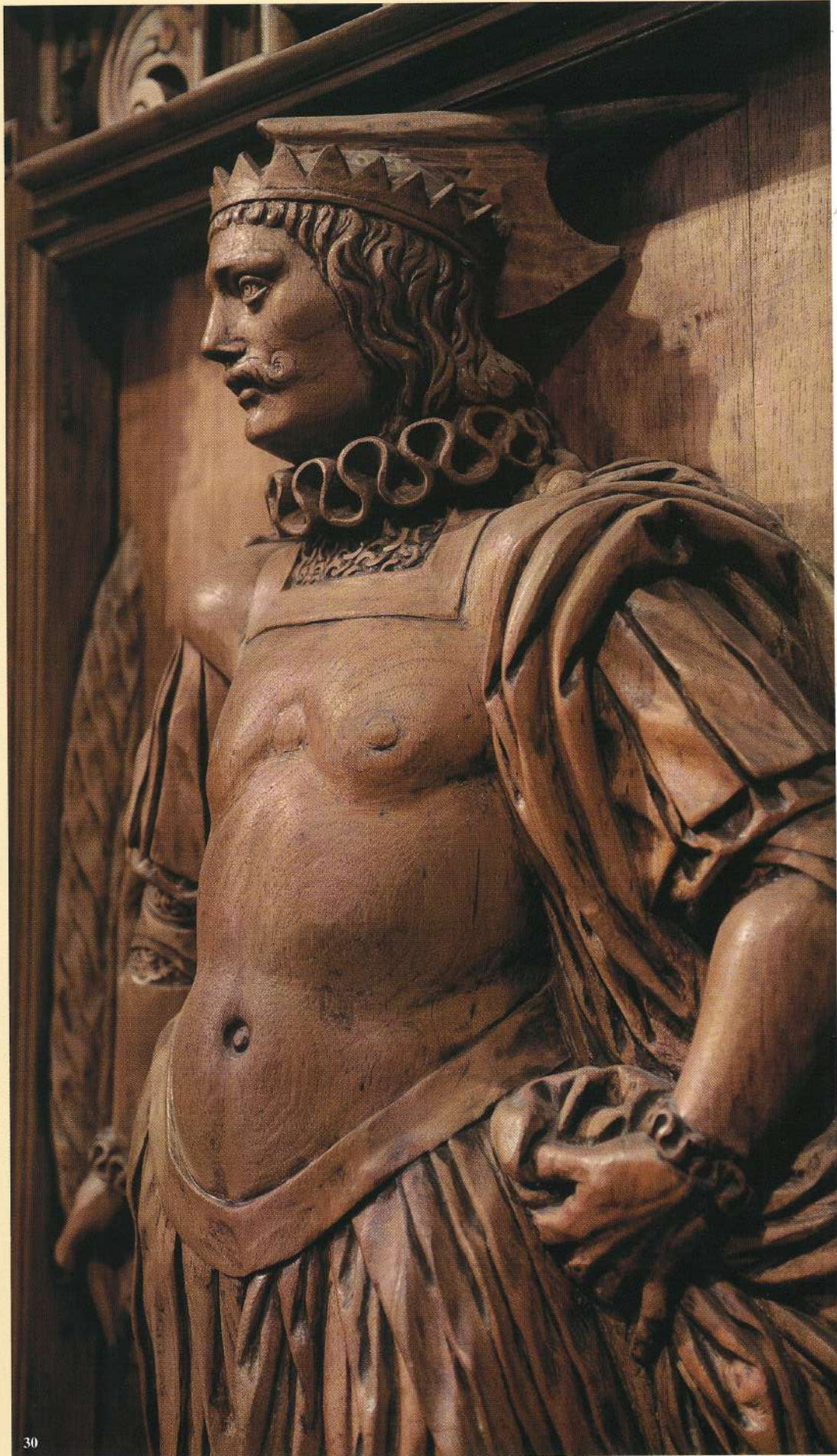
▶ Fig. 29. *Sillería coral*. Detalle de la columna del relieve de la Visitación con decoraciones talladas de motivos vegetales, mascarón y el águila de San Juan.

▶ Fig. 30. *Sillería coral* (detalle). Representación heroica de San Hermenegildo, rey visigodo, mártir de la Iglesia Católica.





29



30

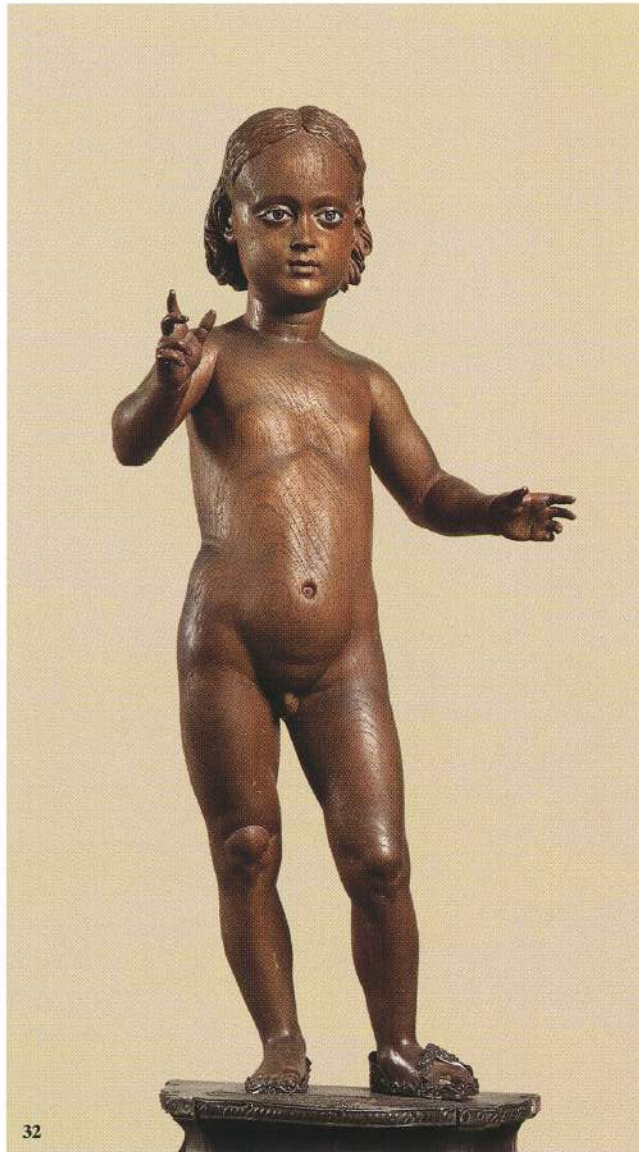
dad (no olvidemos el permanente protagonismo de la madera como material artístico y constructivo básico en Lima) encargó esta obra, preside el recinto gremial ⁵⁵. Muñoz entregó el trabajo al año siguiente por un precio bastante mayor del habitual –mil pesos– pero hay que tener en cuenta que incluía el dorado, policromía y encarnaduras, con figuras en madera de cedro y tamaño natural. Puede afirmarse que este escultor no sigue las formas derivadas de Montañés y su escuela; además de los tipos físicos diferentes, el tratamiento de las vestiduras y disposición de los pliegues presenta una morfología particular, con caídas de telas más densas y gruesas donde ilógicos dobleces horizontales quiebran la vertical, en ángulos y curvas, visibles especialmente en las túnicas de San José y la Virgen. Estas apreciaciones al degustar la plástica limeña podrían parecer nimiedades veleidosas pero en su momento constituían aspectos muy valorados por los artistas y la clientela, valga para ello un testimonio tan cualificado como el de Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura* ⁵⁶. Detalles como estos y otros que dejamos para otra ocasión, podrían favorecer la hipótesis de vincular a este imaginero con las formas y recursos artísticos de la escuela castellana encabezada por Gregorio Fernández, del que también existen obras en la ciudad.

Una notable e inédita escultura, típica de la piedad sentimental y devota, nos introduce en una de las tipologías escultóricas más populares de los años del Barroco y que en el arte peruano ha subsistido hasta la actualidad en artistas y artesanos locales con modalidades diversas, llevando al extremo –principalmente en esas artesanías– el último eslabón de la progresiva humanización de las imágenes, tan característica de la sensibilidad de los pueblos americanos ⁵⁷. Se trata de un Niño Jesús bendiciendo (fig. 32) (c. 100 cm), hoy en el museo catedralicio, que ha perdido el naturalismo de la policromía pero conserva realistas ojos de vidrio, contraste que en principio no favorece su aprecio. De composición frontal y fuerte contraposto, muestra formas y detalles anatómicos veristas con las morbideces propias del cuerpo infantil, aunque luce una estilización general de talla apurada y firme, manifiesta en los bucles de la cabellera bajo la nuca. En la peana

▼ Fig. 31. *Sagrada Familia*. Pedro Muñoz de Alvarado. 1633. Realizada para el gremio de carpinteros, el conjunto ha sido repolicromado pero conserva el carácter digno de la época, encontrándose en la línea de la progresiva humanización de los temas sagrados.



31



32

▲ Fig. 32. *Niño Jesús bendiciendo*. Anónimo. Ca. 1660. Una tipología escultórica muy querida en los tiempos barrocos fue esta, en la que las redondeces propias de la anatomía infantil facilitaban la piedad y devoción sensible hacia la humanidad de Cristo.

► Páginas siguientes:
Fig. 33. *Retablo de la Concepción*. Asensio de Salas. 1654. Es de los más antiguos conservados en la ciudad; utiliza elementos compositivos como los tríos de columnas, que después aparecieron en la arquitectura pétreo. Por otra parte observemos en la calle central un espacio más monumental a modo de arco abocinado, que presenta logrados efectos de profundidad otorgándoles un claro sentido retórico y persuasivo de genuina estirpe barroca.

consta una inscripción que amplía y concierta los ritmos artísticos del virreinato; dice así: *Mandose hacer esta sagrada imagen a devoción de don Pedro Antonio de Castro y Andrade Conde de Lemos, Marqués de Sarria y Gativa Duque de Taurifanco, Virrey del Perú GUAMANGA ANNO 1660*. Desconocemos la donación y circunstancias, si bien hay que hacer notar que la fecha no concuerda con la estancia del virrey en el Perú, unos años posterior ⁵⁸.

Tras la muerte de Martínez de Arzona en 1635, Pedro de Noguera logró alcanzar el cargo de maestro mayor de la catedral en 1638, convirtiéndose de este modo en un influyente artista con numerosos encargos, entre los que cabe destacar la terminación de la portada principal de la metropolitana ⁵⁹. Durante estas décadas, el templo y sus capillas fueron enriqueciéndose con numerosos retablos, rejas, pinturas, esculturas, así como los objetos propios del mobiliario y ajuar litúrgico, aunque prácticamente toda la obra de ensambladura de estos años ha desaparecido ⁶⁰.

La capilla de don Melchor Malo de Molina, alguacil mayor y regidor de la ciudad, fue en tiempos conocida

también como la de los Reyes (hoy de la Antigua). Recibe tal nombre porque en el retablo principal, efectuado por el ensamblador criollo Tomás de Aguilar, presidía una pintura con la escena de los tres Reyes Magos (Melchor era el nombre del patrón) en el primer cuerpo, flanqueado por otros santos, y en el segundo una escultura de la Virgen que se encontraba en el oratorio del difunto, rematado por la doble Trinidad *divina y humana*. Doña Mariana Ponce de León, viuda del alguacil, llevó a cabo todo un programa de ennoblecimiento de este recinto para acoger los restos mortales de su marido. En 1640 contrató la ejecución de la reja de cierre con el mismo artista por mil cien pesos imitando y aventajando en lo posible la reja de la capilla del arzobispo Arias, luciendo en su frente las armas y escudo de la familia ⁶¹. En la misma fecha contrató a Pedro de Noguera para realizar el retablo sepulcro de su consorte en maderas de cedro y roble, imitando mármol con una escultura yacente de don Melchor armado. Precisamente a la hora de contratar esta ensambladura se enumeran una serie de especificaciones artísticas muy expresivas. Junto a la escultura del difunto en primer plano y todo lo demás de talla, presidiría el retablo la caja principal con un lienzo de *un ángel de la guarda con un niño de la mano que ha de ser de pintura y todo el lienzo ha de ir pintado de perspectiva conforme al dibujo uniéndose con la arquitectura...* ⁶². Estas precisas exigencias reflejadas en el árido texto contractual pertenecieron







34

seguramente a las conversaciones previas entre el comitente, artista y asesores. Por estos años de 1640 continúa la evolución hacia el pleno Barroco, como muestra la cita, al exigirse la conjunción perfecta –*uniéndose*– de todas las artes: arquitectura en madera, escultura y pintura, sometidas a las racionales leyes de la representación en perspectiva. Vemos por tanto que al nivel de estas ensambladuras se perciben los ecos del conocido *bel composto* berniniano, la integración de las artes supeditadas a un único fin⁶³. Las formas barrocas fueron madurando en la ciudad y la metropolitana siguió engalanándose con nuevos retablos al socaire de la piedad, modas y el cambiante flujo económico. El dedicado a la Inmaculada Concepción en su capilla (fig. 33), único del siglo XVII y conservado *in situ*, ilustra el panorama de la ensambladura limeña en las décadas centrales de la centuria. Asensio de Salas diseñó y realizó la obra entre 1654 y 1656 con importantes mejoras respecto del proyecto inicial, mientras que el dorado y policromía

◀ Fig. 34. *Inmaculada Concepción*. Bernardo Pérez de Robles. 1655. Aunque el escultor se había formado en Castilla, aquí sigue los modelos sevillanos a la hora de recrear un tema tan propio de la época.

corrieron por cuenta de Francisco Vázquez y la escultura estuvo a cargo de Bernardo de Robles, ascendiendo el coste total a dieciséis mil trescientos pesos ⁶⁴. Este retablo sufrió reformas importantes tras los sismos de fines del siglo, cuando en 1696 lo recompuso el ensamblador Diego de Aguirre y se sustituyeron sus pinturas por relieves, dos de ellos a cargo del escultor y pintor Francisco Martínez, y además fue dorado de nuevo por Jacinto Mincha. Así mismo en la fase rococó de la segunda mitad del XVIII fue pintado de blanco dejando en oro filetes, molduras y añadiéndose motivos ornamentales de rocallas en algunos paneles. Hoy, limpio y restaurado, ha recuperado parte de su antiguo esplendor. Esta obra muestra cómo a mediados del XVII se había generalizado en el diseño arquitectónico una curiosa fórmula de soporte que consistía en tríos de columnas, una mayor en primer plano entre dos menores detrás, acompañando a la principal. La composición tiene precedentes andaluces como puede apreciarse en el retablo de la Merced de la iglesia de San Pedro de Carmona, por Luis Ortiz de Vargas ⁶⁵. En su segundo cuerpo se ve un posible embrión de esta fórmula: una columna mayor flanqueada por cuartos de columnas retranqueadas. La peculiar y creativa asimilación peruana consistió en desarrollar la citada idea compositiva en clave barroca, con mayor expansión volumétrica, vertebradora de la composición general y expandiéndose por buena parte del virreinato hasta llegar a tomar carta de naturaleza propia. Es una fórmula que sin duda busca efectos de profundidad, al establecer distintos planos escalonados, e impresiones de perspectiva claramente barrocos, al sugerir una enorme oquedad que acoge las miradas del contemplador y realza la imagen principal del retablo.

Tiene especial interés comprobar cómo estos diseños lignarios propios así mismo del arte festivo y otras tipologías de muebles litúrgicos, originados en el mundo de la madera y del arte efímero terminan por trasladarse a las monumentales portadas exteriores de templos y palacios. Es el caso de San Francisco en los años 1672-74, donde Vasconcellos y Escobar elevan al máximo nivel artístico de la consistencia pétreas las soluciones compositivas de los retablos limeños de hacía más de veinte años. Un elemento ornamental, típicamente limeño y peruano, que ya apareció en la sillería coral catedralicia, son las llamadas en la documentación "marioletas": rostros femeninos envueltos en paños y festones de frutos. El trasiego de fórmulas y motivos compositivos y ornamentales desde el mundo de la madera a la piedra pasando antes o después por las decoraciones teatrales y festivas es una constante hispánica. Valga citar el ejemplo del montaje escenográfico para la proclamación del joven Carlos II en Lima (1666) mostrando un proceso genuino del arte hispanoamericano donde la flexibilidad de la madera alumbró fórmulas y soluciones del diseño ornamental ⁶⁶.

Del conjunto comentado la pieza que mejor ha subsistido es la escultura de la Inmaculada (fig. 34), realizada por Bernardo de Robles en 1655. Esta imagen de bulto redondo una vez restaurada recuperará la prestancia inicial de encarnaduras mate como exigieron los patronos del encargo, medio para imprimir a la escultura un vívido naturalismo ⁶⁷. Cuando la imagen fue acabada pasó al dorador y policromador Francisco Vázquez. Robles satisfizo a sus clientes a tenor del informe favorable y la tasación firmada por otros dos colegas, Pedro de Noguera y Tomás de la Parra, asegurando estos que estaba *la dicha imagen muy bien trabajada*. Robles fue un escultor de procedencia castellana, nacido y formado en Salamanca, el cual tras una breve estancia en Sevilla llegó

a Lima hacia 1644. La trayectoria peruana de más de veinte años fue decisiva en la madurez de su arte cuando volvió a su ciudad natal ⁶⁸. Muy significativa es la escultura que comentamos pues la interpretación personal de Robles parece haber asumido los modelos de la escuela sevillana y gustos limeños, más que seguir las pautas de la tradición castellana de Gregorio Fernández y su inconfundible tipo inmaculista, que sin duda conoció directamente. Aquí surge el tipo escultórico definitivo de estos años; la Virgen es una pudorosa doncella de ojos bajos, largas guedejas y manos desplazadas en actitud de oración. Flexiona la pierna izquierda surgiendo el contraposto; *un trono de serafines* a sus pies le presta singular realce, las tres cabezas (un poco grandes en proporción con la Inmaculada) son angelotes mofletudos y sonrientes que certifican el origen de esta fórmula acuñada en la escuela hispalense de Montañés con su Cieguecita. La imagen aparece repintada y desplazada a considerable altura en el altar mayor por lo que no es posible examinarla de cerca y apurar su análisis formal.

“Delicioso embeleso de los ojos”:

el Barroco salomónico y ornamental (1666-1746)

Estas palabras de Echave y Assu referidas a la catedral reflejan muy bien el intenso clima barroco que respiraba Lima por aquellas calendas ⁶⁹. Como en escuelas análogas el protagonismo de la vista exige la magnificencia y postula la presión sensorial del arte a la búsqueda de su eficacia persuasiva. Después de más de un siglo de existencia, la ciudad y cabeza del virreinato llegó a cuajar en una entidad civilizadora, en el sentido más genuino –grecolatino– del término. Un siglo y una población animados por una fe ardiente y alimentada por intensa doctrina que generó un proceso sistemático de cristianización, urbanización y construcción. El primero, con sus dificultades, facilitó el mestizaje y fue crisol de la nueva sensibilidad, la hispanización y en última instancia la occidentalización. La raíz racional del trazado de ciudades y los caminos tradicionales articularon el territorio, y la arquitectura construyó la vida cotidiana con una sabia adaptación al terreno y climatología. Esta impregnación cultural y gestación espiritual fructificó en la síntesis y despunte de una nueva identidad. La ciudad comenzaba a tomar conciencia de sí misma, de su personalidad y forma urbana. Ya estaba consolidado el ilustre caserío y barrios adyacentes, las sedes institucionales de la autoridad eclesiástica, real y municipal; habían surgido devociones y cultos locales (Copacabana, Niño de Éten) ⁷⁰; conocía y era consciente de su importancia en el entramado económico de la monarquía; el municipio costeó como símbolo de su autoridad y celo la excepcional fuente de bronce dorada, presidiendo la plaza mayor, el espacio cívico por excelencia ⁷¹; la catedral concluyó las monumentales portadas y torres; se renovaron y consolidaron los grandes templos representativos de las órdenes religiosas; maduró el ejercicio artístico con artífices criollos, indios y mestizos; el amurallamiento de la urbe, etc. Todos estos hitos y acumulación de recursos muestran como la segunda mitad del seiscientos supuso para la ciudad y el virreinato una etapa de consolidación civilizadora, social y de mentalidades, en la que pareció cuajar la nueva identidad criolla ⁷², y que en lo artístico supone la floración de un lenguaje personal y propio, diferente de otros centros americanos y europeos, incluso distintos de otros peruanos; así pues la sociedad limeña registra una madurez cultural a pesar de las adversidades económicas y el flagelo de los sismos.

► Fig. 35. *Santa Rosa de Lima*. Anónimo limeño. S. XVIII. Esta versión tierna y entrañable con el Niño entre sus brazos parece generalizarse en la época en la que la evolución de la religiosidad fue propensa al énfasis sentimental y emotivo.



Esa nueva personalidad pudo tener en el cabildo catedral resonancias aún por estudiar. Precisamente un racionero catedralicio, el presbítero Agustín de Aller, poseía –según el inédito inventario de sus bienes llevado a cabo en 1671–, entre temas como el retrato y fábulas mitológicas, *un país de la ciudad de Lima* ⁷³. Esta conocida modalidad pictórica de vistas de ciudades, pinturas con escenas urbanas donde la urbe recrea su propia imagen, al tiempo que la rememora y difunde, fue frecuente entre las élites limeñas, casas de pudientes comerciantes, hacendados, funcionarios y autoridades ⁷⁴; de las más tempranas que han subsistido son las procesiones de la Vera Cruz (c. 1665). Así pues vemos como en el seno del cabildo catedral hay destellos de esa afición por lo propio y conciencia de distinción. Prueba de como la temática del arte de la pintura acusó esta coyuntura psicológica de plenitud por estas décadas cruciales es la vista anónima de “La Plaza Mayor de Lima en 1680” y su entorno, presidida por la catedral precisamente en el año de las fiestas por Santo Toribio. La estela continúa en las estampas que el mercedario fray Pedro Nolasco realizó de los planos de Lima amurallada y protegida por sus patronos (1685-87), en las que parangonaba a los Reyes con la ciudad santa de Jerusalén y con Roma, ciudad imperial ⁷⁵.

Todo este sutil y a la vez sólido entramado de creencias se apoya en la vívida afirmación de la fe triunfante propia del Barroco católico, manifestada en el auge del culto eucarístico, piedad mariana especialmente a la Inmaculada, caridad ardiente en obras asistenciales, y veneración a los santos y reliquias, siempre en formas extrovertidas y de visibilidad inteligible y cercana. La otra cara de la moneda fue el enérgico rechazo a la herejía protestante, al infiel musulmán y sobre todo la lucha contra la idolatría de siglos pasados.

Los factores anímicos personales y colectivos mencionados precipitaron en fechas muy concretas, como las beatificaciones de Santa Rosa en 1668-9, San Francisco Solano en 1675 y la de Santo Toribio en 1680. Estos años permiten acotar un período de especial plenitud y conciencia de lo propio en todos los ámbitos; en lo artístico el definitivo camino hacia un persuasivo barroco escenográfico y ornamental, de cariz popular y una amplia participación, así como una plástica propensa a la humanización y expresionismo de las imágenes sagradas. Con la humilde Rosa parece emerger, en su dimensión social, el sentimiento criollo ⁷⁶ y con el santo arzobispo la importancia del clero secular (frente a las órdenes religiosas) ⁷⁷.

El culto a los santos impulsado por Trento estalló en fervor popular según testimonios sobre las exaltadas celebraciones de canonizaciones en Lima; en ellas palpita el herido sentimiento barroco de ausencia y soledad, contraste entre el deseo y la realidad, entre la fe heroica del pasado y la zozobrante realidad flagelada por terremotos y colapsos económicos ⁷⁸.

La fiesta y el concierto de las artes: beatificaciones

Por estos años la catedral fue escenario privilegiado de suntuosas fiestas: exequias reales, recibimientos de arzobispos, virreyes, reliquias, beatificaciones y canonizaciones. En cierto modo la ciudad aspiraba a ser la Roma americana, siempre revelándose contra las repetidas devastaciones impuestas por sus condiciones telúricas. De todos modos para una sociedad fiada en valores trascendentales, los acontecimientos festivos afirmaban y regeneraban las fuerzas ante la adversidad ⁷⁹. En esta etapa de plenitud artística se celebraron las fiestas de

beatificación (1668-9) y canonización (1671) de Santa Rosa de Lima, *nuestra heroica criolla* como la llamó el cronista, bien es cierto que las fiestas más sonadas fueron las dominicas, en el convento del Rosario. No obstante la lectura pública del Breve de Clemente IX se proclamó solemnemente en la catedral el 29 de abril de 1669, con canto del *Te Deum* ante una imagen de Rosa; al día siguiente el arzobispo Villagómez celebró misa de pontifical, pronunciando el sermón el dominico fray Juan de Isturizaga, mientras que por la tarde discurre la fastuosa procesión desde la metropolitana al convento de Santo Domingo. Es de suponer que la catedral albergó desde muy pronto una imagen con retablo y capilla dedicado a la Rosa del Perú, con seguridad al menos desde su beatificación como recoge Echave⁸⁰. También hay noticias de una escultura realizada por fray Cristóbal Caballero en 1694, *un bulto de Santa Rosa que hizo para poner en el altar mayor de esta Santa Iglesia*, por el que recibió un pago de doscientos pesos⁸¹. La devoción crecería hasta el punto de dedicarle una capilla, la de la Sola y actual de Santa Rosa, para la que el racionero Pedro de la Peña financió un nuevo retablo en 1705. Acudió a José de Castilla, afamado ensamblador y artista cumplidor, del que puede contemplarse en el templo de Jesús María su retablo principal (1708), con el soporte salomónico y profusa ornamentación vegetal. Castilla, que sabemos, era solo ensamblador pero en el contrato se comprometió también a su cuenta la escultura, todo por valor de dos mil quinientos pesos. Nada ha llegado a nuestros días; mas sorprendentemente en el Monasterio de las Nazarenas se ha restaurado recientemente una Santa Rosa que contenía en su interior una cédula manuscrita, recogiendo el encargo del citado canónigo y el escultor que la realizó, Marcos Martínez, quien redactó el texto con sentido orgullo y constancia de su arte⁸². Con todo esto, de la actual imagen que preside dicha capilla no hay noticia cierta de su origen y cronología; parece responder más bien al sentimentalismo propio del siglo XVIII, por sus facciones aniñadas y sosteniendo con ternura al Niño entre sus manos, (fig. 35) cede así la tensión espiritual a la devoción sensible⁸³. Como contrapunto estilístico y formal no puede dejar de citarse el mármol romano de Melchor Caffá llegado en 1670; aun cuando está por aclarar el eco local de esta singular escultura –si lo hubo– en el panorama escultórico limeño, es una significativa versión berniniana de las experiencias místicas de Santa Rosa.

Santo Toribio

La catedral, con su prelado y cabildo, vivieron un momento estelar en la celebración de la beatificación del segundo arzobispo de Lima, Santo Toribio de Mogrovejo. Fue Inocencio XI quien lo proclamó en 1679 como tal y Lima celebró las fiestas a lo largo de 1680, narradas con detalle por Francisco de Echave y Assu. Suponemos que con este motivo debieron de realizarse esculturas y pinturas del nuevo beato⁸⁴. Para engalanar la catedral intervinieron varios artistas como el pintor don Cristóbal Daza, o el escultor y dorador Juan Gómez de Elizalde que adornó la capilla de Santa Apolonia⁸⁵. Una imagen del patrimonio catedralicio en madera policromada preside la capilla del santo arzobispo junto a sus reliquias (fig. 36); esta escultura pudiera ser la que en 1686 realizó el escultor Francisco Martínez⁸⁶, aparece con noble presencia impositiva a tamaño natural, mitrado, con cruz pectoral y capa pluvial. Su rostro de rasgos realistas procura evocar la venerable y benevolente autoridad así como la incansable actividad del prelado en favor de los naturales.



◀ Fig. 36. *Santo Toribio de Mogrovejo*. Anónimo limeño. S. XVII. El segundo arzobispo de Lima, fue elevado a los altares en 1679. La paternal figura con los atributos propios de su condición preside la capilla dedicada a honrar su memoria.

La edición del voluminoso libro de Echave en las imprentas flamencas de Amberes, ocho años más tarde del acontecimiento, manifiesta una decidida voluntad de dar a conocer al mundo las aspiraciones de la capital virreinal y sus autoridades; en definitiva constituye un alegato de la ciudad y sus gobernantes por encontrar un lugar en la constelación de las grandes urbes occidentales con las que competía. Siempre me han parecido estas fiestas y su edición bibliográfica de Lima por su arzobispo una respuesta y eco al proceso de canonización de Fernando III El Santo, impulsado por el cabildo catedral de Sevilla y culminando en otras fastuosas celebraciones y edición de lujo en 1671. Tal acontecimiento y el libro impreso se conocieron con toda seguridad en Lima, no olvidemos por otra parte las palabras de Arrona en 1626 donde sus horizontes creativos parecían medirse con la grandeza de la catedral hispalense, y además tradicionalmente hubo ese afán de emulación en los aspectos litúrgicos y ceremoniales ⁸⁷.

La columna salomónica

Uno de los grandes signos formales de la plenitud barroca fue la columna salomónica, también conocida por denominaciones como torsa, mosaica o jerosolimitana en alusión simbólica a las que procedían del Templo de Salomón ⁸⁸. Consta que apareció en la ciudad en la década del sesenta, trayendo novedades en las composiciones de mayor movimiento, al tiempo que la ornamentación de pámpanos y vides alude al misterio eucarístico ⁸⁹. Efectivamente, una vez más a la vanguardia del arte de su ciudad, el cabildo catedral debatió la realización de un nuevo púlpito en 1666, acorde con la magnificencia del templo y la grandilocuencia que iba alcanzando la oratoria sagrada por entonces. Acordaron que lo hiciera el escultor don Diego de Agnes y *que fuese el más lucido que hubiese en toda esta ciudad* por cuatro mil pesos ⁹⁰. No ha llegado hasta nosotros pero la excelencia del mismo la recoge Echave en su descripción de la metropolitana, certificando que lucía columnas salomónicas, pudiendo corresponder al citado Agnes la introducción de este soporte. Cabe apuntar incluso que el artista reclamó al terminarlo más dinero del estipulado, por el mucho esfuerzo empleado y haber superado con creces el proyecto inicial (1669) ⁹¹. Podemos hacernos una idea de su aspecto considerando los ejemplares de la escuela cuzqueña, y ante la gallardía del púlpito debió palidecer el sagrario del altar mayor que realizó Noguera (1636), favoreciendo otro episodio muy rico en sus implicaciones artísticas pero que resultó fallido, y así Lima no contó por entonces con uno de los proyectos más típicos del Barroco internacional y fiel transmisor de las prescripciones conciliares de Trento.

Don Juan de Almoguera y Ramírez, arzobispo de Lima, impulsó una obra maestra de gran envergadura artística así como de profundas connotaciones simbólicas, doctrinales y pastorales. Encargó un nuevo proyecto de retablo mayor para la catedral en 1675 al ensamblador Diego de Aguirre ⁹². Sabido es que el citado concilio fortaleció la reflexión teológica y praxis doctrinal sobre el sacramento eucarístico, en concreto, el sacrificio de la Misa y el culto a la Eucaristía, propugnando un mayor acercamiento de los fieles a las respectivas ceremonias. Fruto artístico culminante de tales postulados fue el baldaquino de G. L. Bernini para San Pedro de Roma (1632). El diseño del retablo limeño pudo consistir en un edículo monumental salomónico sobre la mesa del altar bajo el crucero mayor. La falta de datos impide precisar el alcance real del plan, pues desconocemos si la mesa de celebración se adelantaría dentro del presbiterio hasta el centro de la

bóveda en la que se encontraba (puede apreciarse en antiguos planos del Archivo de Indias), o bien más aun adelantarse hasta la bóveda central del primer crucero entre las capillas de la Inmaculada y Santa Ana ⁹³. Sea como fuere resulta patente el solemne realce visual del altar, templete y presbiterio (como se ve en la catedral de Trujillo), facilitándose de este modo el seguimiento de las ceremonias y mayor proximidad participativa de los fieles desde cualquier ángulo. Eludiría así la tradicional solución hispánica de gran fondo o pantalla con retablo favoreciendo un espacio acotado de intenso cromatismo pero de difícil acceso, surgiendo una novedosa configuración espacial en el seno del templo mayor del virreinato y colocándolo de este modo a la vanguardia artística y litúrgica. Además este tipo de propuestas también suponía a veces trasladar el coro de los canónigos originariamente situado a la cabecera del templo para ganar espacio y visibilidad de los feligreses, entrando en conflicto con la arraigada y tradicional costumbre medieval española de coros en la nave central frente al presbiterio ⁹⁴. El óbito del prelado en marzo de 1676 y el elevado coste del proyecto, ochenta mil pesos, dejó esta aspiración del arte catedralicio en mero intento ⁹⁵.

No obstante, en algún momento del período salomónico debió de renovarse el retablo mayor y levantarse con el nuevo soporte barroco, como parece desprenderse de un testimonio muy posterior (1755) donde consta que tenía tres cuerpos y *sus columnas eran labradas según el mejor gusto Mosayco*, llegando a nombrarle —entre admiración e incompreensión ilustrada— como *el más hermoso monstruo de este arte* ⁹⁶. El citado Diego de Aguirre también construyó en 1697 el nuevo retablo para la capilla de San Crispín y San Crispiniano ⁹⁷. Esta etapa culminó en la ciudad con la portada retablo de San Agustín a partir de 1710, donde la profusión ornamental con una sensibilidad diferente parece ahogar a la arquitectura pétreo.

No ha llegado hasta nosotros el retablo de la Antigua que también fue renovado con el soporte salomónico por Juan José Salinas en 1715. De la primera mitad del siglo XVIII, la catedral acogió hacia 1940 dos retablos procedentes



▲ Fig. 37. Retablo sepulcro del arzobispo y virrey Diego Morcillo. Felipe Santiago Palomino. 1743. Dentro de su composición barroca recupera ya las columnas clásicas y el ornamento es más reducido, constituyendo un buen prelude del posterior Neoclasicismo. La Inmaculada central ha sido traída recientemente de San Marcelo.

de la desaparecida Recoleta mercedaria de Belén, son los de Santo Toribio y Santa Rosa. Hay que añadir el que se trajo más recientemente del monasterio de la Concepción, alojado en la capilla del Sagrado Corazón. Este último parece ser el más antiguo en el que, además de los dos cuerpos y tres calles habituales en los retablos limeños, encontramos un ático de remate con gran desarrollo para alojar otro relieve. Manifiesta todavía unas proporciones en el soporte y una claridad compositiva que lo sitúa en la primera fase del retablo barroco salomónico limeño, acogiendo la calle central las típicas cornisas curvas erguidas que se introducen en el segundo cuerpo con movimiento ascendente y trabando con sentido unitario los distintos cuerpos del retablo. Los de Belén muestran un momento más avanzado por la mayor profusión ornamental además de amplia proyección en el revuelo de sus cornisas curvas, enfatizando el tratamiento selectivo de la calle central, con evidente impulso ascensional. En el de Santa Rosa parece que los paneles de las entrecalles laterales van en oblicuo para acentuar el efecto escenográfico de profundidad. El del santo arzobispo remata en un rico y encrespado penacho de talla vegetal.

Los retablos-sepulcro del siglo XVIII

La antigua tipología del retablo-sepulcro se mantuvo en vigor durante el setecientos y sus mejores exponentes son los catedralicios, respondiendo a ínfulas personales, homenajes familiares y mundanas realidades. El obispo de Cuzco, don Pedro Morcillo, sobrino del difunto y mecenas agradecido, contrató en 1743 al maestro ensamblador Felipe Santiago Palomino por mil quinientos pesos, para fabricar el destinado a guardar los restos mortales del que fuera arzobispo- virrey fray Diego Morcillo y Rubio de Auñón (fig. 37), alojado en la capilla de la Concepción y hoy en la de Ánimas ⁹⁸. Presenta buen estado de conservación, y consta que la policromía y dorado no formaban parte del acuerdo con Palomino. En cambio la escultura orante del prelado dirigiéndose a la Inmaculada del retablo principal, así como el sitial y las mitras fueron encargados al escultor Baltasar Meléndez por doscientos veinticinco pesos. Su personalidad artística se ha identificado con las recreaciones literarias de Ricardo Palma sobre el escultor mestizo Baltasar Gavilán, por lo que merece estudio para conocer la plástica de mediados del siglo XVIII ⁹⁹. El diseño de Palomino se inserta en la ya descrita tradición peruanísima de los brazos de cornisa abiertos, curvos y erguidos. Se impone la sugestión de movimiento ascendente y su proyección hacia el espectador en retablo de amplio banco, dos cuerpos y tres calles, la central se ensancha hasta casi reducir las laterales a mero marco, potenciando el eje central que acoge el epitafio, la escultura orante del arzobispo y un lienzo de San Diego de Alcalá, sobre el que vuelan las armas del prelado en compañía de dos elegantes virtudes. No obstante, más expresivo del momento estilístico es el cambio del elemento compositivo; la estructura y concepto continúan siendo barrocos, con impresión ligera y móvil, pero vemos cómo ya se recupera la columna clásica en los extremos del primer cuerpo, preludio del próximo neoclasicismo. La ornamentación vegetal parece reducirse y densificarse en el banco, sometida al diseño arquitectónico; se advierte un aspecto general de sobriedad comparando este ejemplo con las desbordantes máquinas salomónicas que José de Castilla realizaba pocos años antes. Podría hablarse de una fase de simultaneidad de lenguajes en la arquitectura lignaria de la ciudad. La escultura del arzobispo muestra rigidez, volumen compacto y

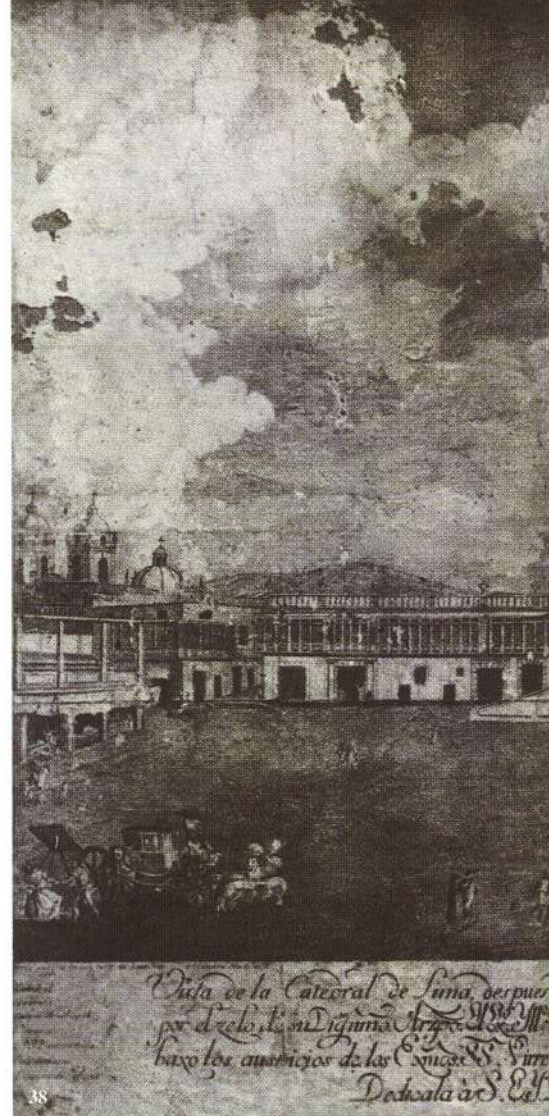
rostro un tanto convencional. La talla discurre en amplios y aristados golpes de gubia en la casulla que crean superficies más sinuosas y escurridizas en los pliegues, propias de la óptica pictórica del pleno barroco.

En la capilla de Santa Ana se encontraba el otro ejemplo dieciochesco de este tipo de ensambladuras, con menor alcance y monumentalidad. Correspondía al oidor Damián de Ceballos y Guerra, conde de Santa Ana de las Torres. El retablo, reducido a una sola calle y cuerpo, donde el banco acoge la lauda sepulcral, la hornacina con escultura del aristócrata criollo y el blasón de los Ribera campea en el ático de remate. Se ha fechado poco después de 1743, tras la muerte del ilustre funcionario, y fue atribuida ya en el siglo XVIII al citado Gavilán¹⁰⁰. El oidor apareció enlutado y grave, con peluca afrancesada, arrodillado y en oración, con un rostro de talla más suelta y modelada. La contención decorativa es mayor aún con claro protagonismo de las limpias columnas corintias sobre ménsulas, en las que manifiesta otro rasgo típico peruano al señalar el tercio inferior del fuste con un bocel. Advertimos cómo esta composición a base de columna clásica de caña lisa se mantiene a lo largo de los siglos en la ciudad; desde la portada de la Concepción (1649), pasando por las franciscanas de San Luis (1674) y la sacristía (1729), cabecera de la catedral (1730-33) y la de Torre Tagle (1735) hasta las presentes en la arquitectura lignaria. Parece que aquí el camino resulta inverso al del siglo XVII, de la piedra a la madera; tal vez porque el coste y las obligadas reconstrucciones de la piedra y el ladrillo en una ciudad tan permanentemente azotada por sismos, aconsejaba la columna clásica como más apta por ser más barata y fácil de reponer que la salomónica.

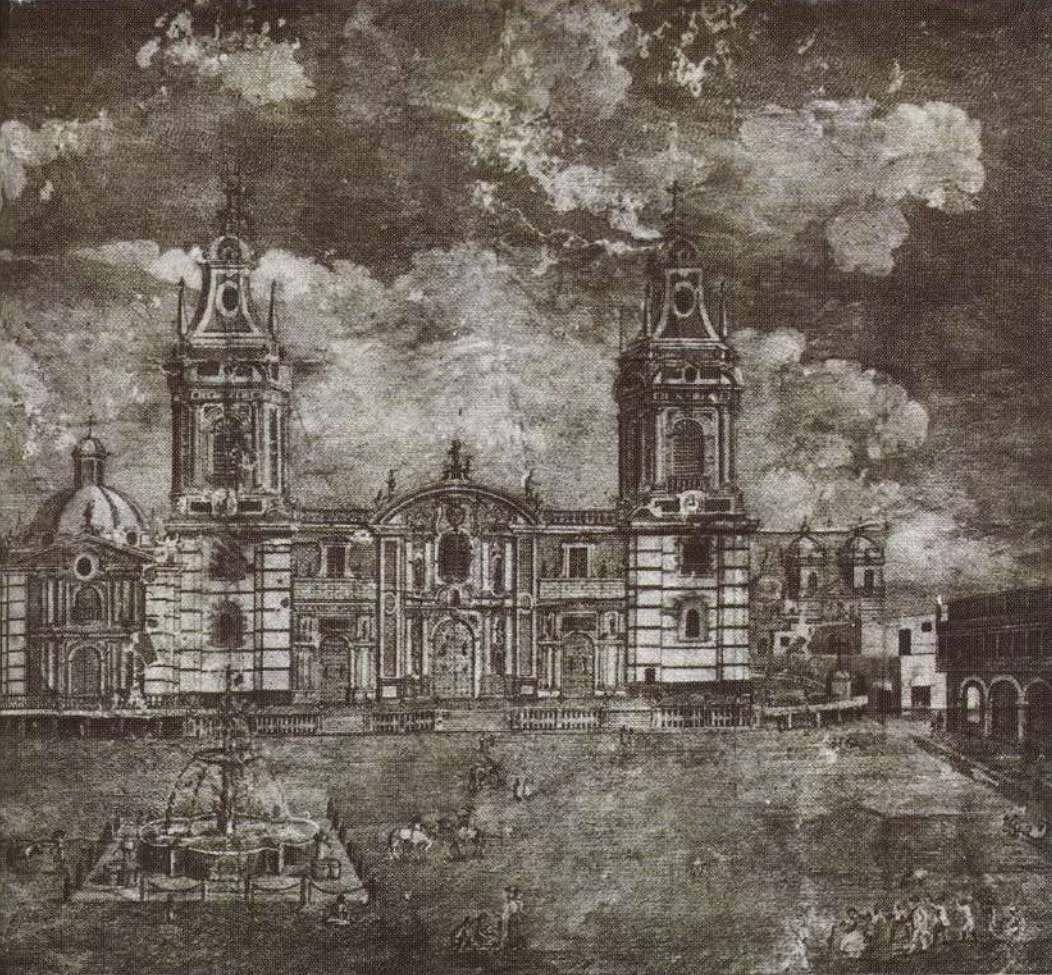
Un punto de inflexión: la reinauguración de la catedral en 1755

La sintomática reaparición de la columna clásica en el retablo (1743) preconizaba un cambio de gusto importante y acelerado por el devastador terremoto de 1746 con gran destrucción de la catedral, siniestro que inauguró una nueva singladura en la “ciudad fénix”. Tras el sismo vino la dificultosa y lenta reconstrucción con una arquitectura más sobria y templada, aunque continuaron reelaborándose patrones de tradición barroca¹⁰¹. Un buen ejemplo del cambio estilístico que culminaría cuatro décadas después con la obra de Matías Maestro, lo tenemos en la reinauguración de la catedral en 1755. El culto aristócrata Ruiz Cano recoge el acontecimiento en un impreso, dedicando más empeño y morosidad en teorizar sobre la arquitectura y sus materiales que en describir el ceremonial de la fiesta, con decidida inclinación por las ideas ilustradas de linealidad, claridad y racionalidad, denostando al gótico y al barroco, con la intencionada apología del orden, simetría y proporción de inspiración vitruvianas¹⁰². Blanco predilecto de las invectivas del citado autor fueron las columnas salomónicas y el ornamento, las cuales armadas de sus terribles efectos, nada menos que aspiraban –con certera apreciación de las intenciones barrocas– a lisonjear la vista con la confusión¹⁰³.

El nuevo ambiente cultural y artístico se impulsó ya desde la península con la nueva dinastía de los Borbones, la creación de la Real Academia de San Fernando y llegando a su plenitud en el reinado de Carlos III. El gusto neoclásico se impuso desde las instituciones y, como se ha citado, especiales iras atrajeron



▲ Fig. 38. Grabado de la plaza mayor de Lima. Marcelo Cabello. 1805. La Catedral y el palacio arzobispal presiden el espacio cívico por excelencia, manifestando la actividad renovadora del prelado González de la Reguera, y difundiendo por medio de esta estampa la nueva imagen metropolitana.



a. g. r. e. c. i. o. n. e. s. d. e. s. u. r.
 Juan Domínguez
 D. Francisco
 Domingo S. M. E.

Torre y modificación general finalizada el año de 1801
 de la Reguera Con gran Cruz de la R. y disting. Or. Española de Carlos III.
 Gil de Lemus, Marques de Osorno, y Marques de Postes.
 El Señor de Navio de la R. Armada

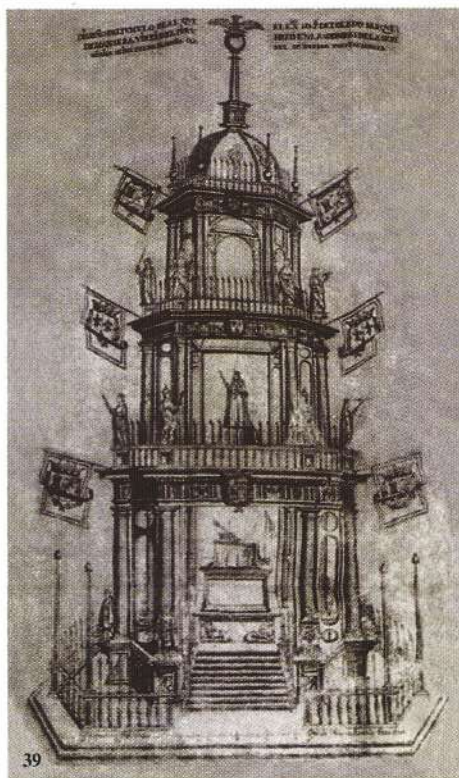
los retablos, tipología artística genuina del mundo hispanoamericano, que concitaba en su diseño y despliegue tradicionales formas de religiosidad. Era preciso someterlo a las normas de “la razón” y el “buen gusto”, y para ello el rey ilustrado terminó por dictar normas concretas (1777) dirigidas a obligar que todos los proyectos de edificios, retablos y tabernáculos fueran examinados y aprobados en la Academia fernandina, aconsejando abandonar la madera dorada y construir las ensambladuras en piedras nobles o estucos. Las leyes no debieron surtir el efecto esperado por cuanto tras el incendio de otro retablo en la ciudad de Madrid, Carlos IV reiteró en 1791 las mismas disposiciones. En realidad en el ámbito limeño utilizar piedras como jaspes, alabastros o mármoles, no resultaba tan asequible y se adoptó una solución puramente falsa y aparente: las ensambladuras se fabricaban de madera, imitando con pintura el color y textura pétreos ¹⁰⁴.

No obstante, los nuevos ideales fraguaban también entre las autoridades e intelectuales limeños, favorecidos seguramente por el aumento del influjo de los cuerpos de ingenieros militares en la arquitectura ¹⁰⁵. Si bien la áurea columna torsa continuó apareciendo entre los frondosos retablos, el barroco comenzó a jugar con el soporte en este período más que nunca, caracterizado en lo ornamental por la llegada de la decoración típica del rococó: la rocalla, más bien como una modalidad final del ornato barroco. Entre 1760 y 1790 aproximadamente pueden detectarse varias vetas artísticas en el retablo con una tendencia a recuperar la columna clásica, reducir o evitar el dorado y el ornamento con pintura, así como sustituir la salomónica por atlantes y cariátides. Hubo una variedad de combinaciones entre estos elementos y sus morfologías que respiran claramente las fantasías e inventiva del arraigado barroco citadino ¹⁰⁶.

“Mirar con razón”: la obra de Matías Maestro y el arzobispo González de la Reguera

Esta expresión –tomada del relato de las exequias del prelado– sintetiza muy bien en lo artístico el cambio profundo operado en el orden de las ideas y mentalidades, augurado ya desde mediados de siglo, y que llevaría en lo político y administrativo al proceso de emancipación ¹⁰⁷.

Precisamente en los años del arzobispo de la Reguera puede apreciarse este cambio de mentalidad en la evolución del Monumento Pascual a través de los siglos. La Plaza Mayor presidida por la catedral funcionaron como



los dos grandes escenarios de la vida y la fiesta limeña durante siglos (fig. 38). Emociones variadas concitaron a toda una abigarrada sociedad en la que las artes y los artistas dieron forma a las celebraciones religiosas y civiles, tomando especial protagonismo el arte festivo: aquellos monumentos, aparatos y decoraciones realizados para la ocasión con materiales perecederos y casi siempre sin intención de perdurar. Dentro de este capítulo del arte limeño podemos destacar los numerosos túmulos funerarios para las exequias reales celebradas en el templo metropolitano, verdaderas obras de arquitectura y ensamblaje, equiparables a los retablos. La vida de estas estructuras también evidencian la tensión espiritual y el declinar de una época a la par de los ideales coetáneos. Así

ocurrió con el Monumento Pascual (fig. 39) del que no ha llegado ningún grabado o dibujo que lo recoja como tal, pero si podemos vislumbrar su aspecto y estructura por otros testimonios ¹⁰⁸. La tipología fue la llamada turriforme, la habitual en estos edificios provisionales del mundo hispánico (catafalcos, monumentos pascuales y custodias procesionales), es decir templetos superpuestos en tamaño decreciente con un remate cupulado ¹⁰⁹.

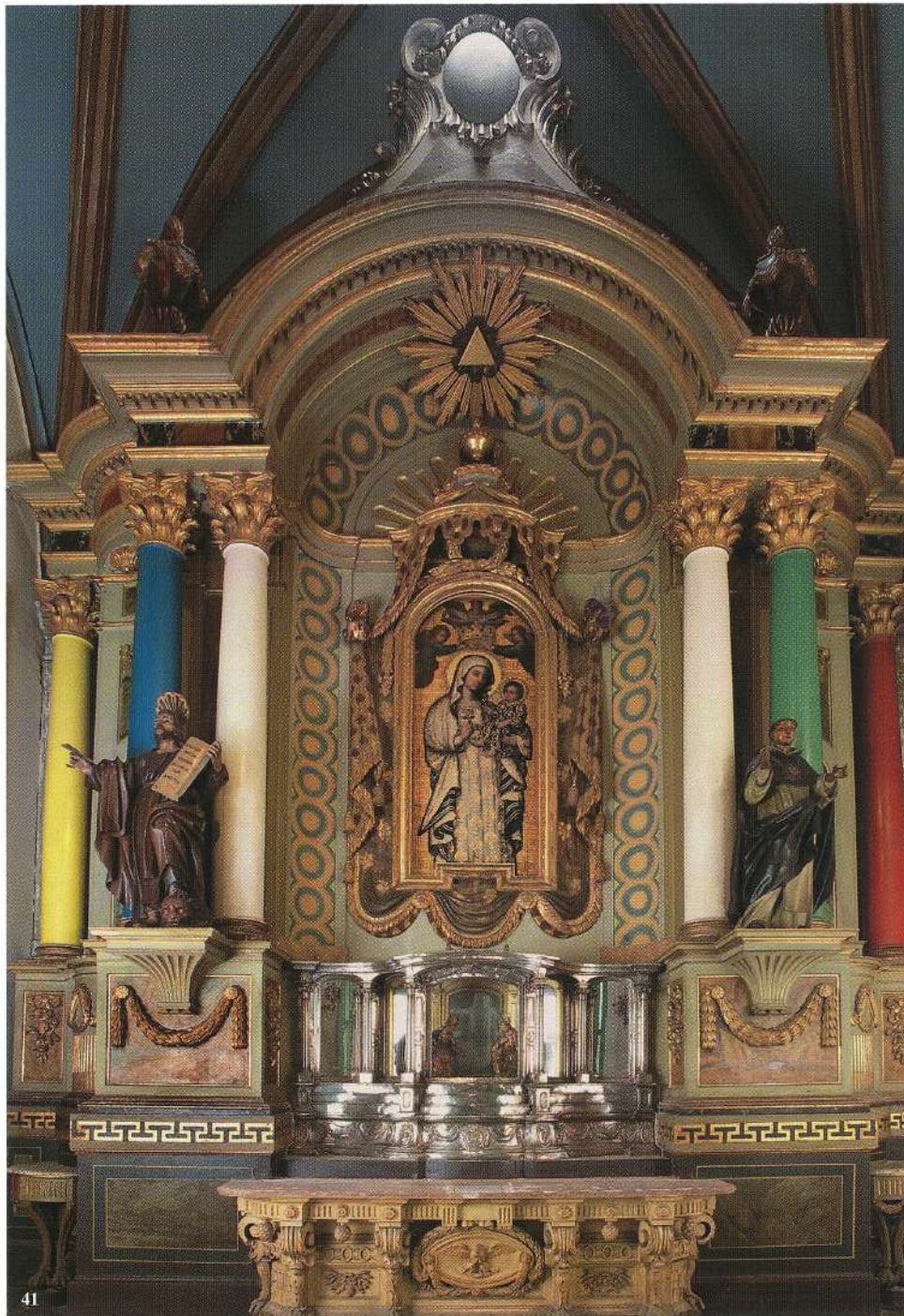
El túmulo funcionó como monumento y también ocurrió al revés, es decir el monumento eucarístico como catafalco real. Así fue en las exequias limeñas de Carlos III en 1789. No hubo inconveniente, para ahorrar gastos, de utilizar el monumento disfrazado de túmulo, realizando la operación el ensamblador Francisco de Ontañón. En la relación impresa de las exequias aparece el grabado con la sobrecogedora vánitas de la Muerte arquera, conocida escultura de Baltasar Gavilán. Años después esta tipología acabó en una sencilla escenografía teatral, así el ocaso del monumento llegó precisamente en la época que triunfaban los criterios racionalistas ¹¹⁰.

Otros cambios hubo en la catedral con la llegada del nuevo eclesiástico. La capilla de Santa Ana fue de las más importantes y lució numerosos retablos a lo largo de su historia. En los comienzos hubo una escultura de la santa con la Virgen y el Niño, tal vez con la iconografía medieval de Santa Ana Triple ¹¹¹. De los dieciséis grandes retablos del templo, el de Santa Ana (fig. 40) correspondió originalmente a la Capilla del Señor del Consuelo (antes Bautismo y hoy Pizarro), removido para acoger los restos y memoria del fundador de la ciudad ¹¹². Representa un momento intermedio entre el Barroco y el nuevo clasicismo, su estructura y diseño muestra aún la tradición barroca pero en clara transición al nuevo estilo de fines del siglo; recupera la columna clásica y conserva también las adherentes sinuosidades de la rocalla, pudiendo fecharse en la década de 1780 tras la llegada del arzobispo Reguera (1782-1805) que lo patrocinó ¹¹³.

◀ Fig. 39. *Túmulo funerario de Isabel de Borbón*. Pedro de Noguera. 1645. Levantado en la catedral para las exequias de la reina, representa un expresivo ejemplo de la fastuosidad en fiestas y ceremonias, utilizado posteriormente como monumento pascual en la Semana Santa de cada año.

▶ Fig. 40. *Retablo de Santa Ana*. Anónimo. Ca. 1780-1800. Constituye un notable caso de cómo el movimiento enfatiza la sugestión barroca de estas ensambladuras, apreciándose en los entablamentos curvos que hacen avanzar la calle central. Su composición barroca se ve templada por la columna clásica y medidos acentos ornamentales de rocalla.





De los ocho retablos neoclásicos actualmente visibles, el primero del que tenemos datos y que utiliza con decisión el soporte clásico reduciendo ostensiblemente el ornamento es el de la Capilla de la Candelaria (fig. 1), realizado en 1796 y pintado en 1802, en el que lucen sobrios medallones y guirnaldas con instrumentos musicales llegados desde el académico barroco francés ¹¹⁴. El retablo de la Antigua (fig. 41) también fue patrocinado por Reguera y realizado por Maestro; originalmente situado en el trascoro, hoy se aloja en la antigua Capilla de los Reyes con esculturas de San Marcos y Santo Tomás de Aquino procedentes de la capilla de la Universidad sanmarquina ¹¹⁵. Estos retablos se caracterizan por una tipología compuesta de banco, un cuerpo de orden gigante y rematado por un ático; estructura que arranca del gran barroco romano y difunden los conocidos tratados de Pozzo, Bibiena y otros ¹¹⁶.

◀ Fig. 41. *Retablo de la Virgen de la Antigua*. Matías Maestro. S. XIX. Su sobria monumentalidad se ve enfatizada por la amplia cornisa curva de la calle central y el teatral cortinaje que acoge al venerado icono mariano.

Matías Maestro fue uno de esos artistas inspirados en los ideales del humanismo, arquitecto (teórico y práctico), escultor y pintor; en definitiva con dominio del dibujo como base de la creación artística y por tanto de concepto clásico. Nacido en Vitoria en 1766 y fallecido en Lima en 1835, estudió Derecho y en la Academia de Bellas Artes de Cádiz. Se trasladó al Perú como comerciante pocos años antes de 1789, cuando se le unió su hermano Clemente José, y a finales de 1793 fue ordenado sacerdote ¹¹⁷. Capitalizó la renovación estilística en la ciudad apoyado por la elite cultural y gobernante, empezando por el arzobispo de Lima, su mentor y mecenas. Pueden añadirse a su catálogo dos sencillos dibujos firmados, inéditos y conservados en el Archivo General de Indias: una *Vista de la mina de Pucayaco* y la *Vista de la Hacienda de Pucayaco* ¹¹⁸.

No obstante, destaca como su gran empeño artístico el templete del altar mayor, realizado por el presbítero Matías Maestro bajo el patrocinio del arzobispo don Juan Domingo González de la Reguera. Prelado y arquitecto constituyeron un excelente tándem para renovar la imagen de la primera catedral del virreinato, de acuerdo con la nueva sensibilidad religiosa y estética de la Ilustración ¹¹⁹. Tal y como recoge la relación fúnebre de sus exequias, al describir los trabajos de renovación afirma el cronista que: *El diseño, disposición y complemento de estas y otras obras ... se debe a la destreza e inventiva del licenciado Don Matías Maestro, el más propio para efectuar las sublimes ideas de su Excelencia...* ¹²⁰ La obra del templete consta que fue especialmente seguida por el prelado y sufrió algunas reformas a finales del siglo XIX como puede apreciarse en fotografías antiguas; los dos frentes le dieron *novedad a la vista que por todos lados descubren un perfil*. Está formado por un alto pedestal o basamento sobre el que levantan dos cuerpos: uno de orden gigante y con doce columnas compuestas de fuste liso sin pilares ni pilastras, muy a la moda del momento, y el segundo un templete circular de ocho columnas corintias rematado por una *copa calada* con dos ángeles sentados, sosteniendo una corona y el *pabellón de don Francisco Pizarro*. Todo el conjunto se ofrecía con *estilo serio y magnífico* en el que los soportes del frente principal iban forrados de plata y en el centro un baldaquino-ostensorio. Realmente el templete funciona como fondo retablistico con prestancia y llena suficientemente el presbiterio, de ahí que opte por un edículo con alas arquitectónicas a los lados. En realidad, la verdadera solución neoclásica hubiera sido un templete circular. Estos modelos fueron frecuentes en Europa hacia 1750 y remiten a novedades de la arquitectura romana anterior en medio siglo, incluyendo al padre Pozzo. En estas formas hay ecos clarísimos de Ventura Rodríguez, como los querubes sobre el arco que cobija el ostensorio, o la curvatura y quiebro del entablamento. Maestro debió recibir una amplia formación en Cádiz, familiarizándose con fuentes y modelos europeos; así pueden verse ejemplos que proponen soluciones parecidas en los que pudo inspirarse, como la portada de la cuarta parte de la *Historia de la Arquitectura* de J. B. Fischer von Erlach ¹²¹.

Maestro fue autor de un tratado titulado *Orden sacro* que no se ha localizado. Tal vez en esta obra pudo recoger la preocupación ilustrada por encontrar un paradigma de la arquitectura religiosa académica, y constituiría una buena aportación americana a la teoría del arte. Ejemplo de ello es el trabajo del marqués de Ureña publicado en 1785, personaje que pudo conocer en su estancia gaditana ¹²².

Constituye un expresivo testimonio visual de la nueva estética capitalina la difusión de una estampa –incluida en la relación fúnebre del arzobispo– con la

vista de la Plaza Mayor de Lima y su catedral, imagen ilustrada paralela a la estampa de la Plaza del Zócalo, manifiesto del neoclasicismo en México, o la refundación de la Nueva Guatemala con sus hitos edilicios ¹²³. La labor de Maestro en la catedral continuó en años sucesivos, como las obras de 1809 en la reja del coro, y la limpieza y refacción de las capillas ¹²⁴.

La radical remodelación de José Castañón, 1896-1898

La vida de la catedral a lo largo del siglo XIX discurrió con altibajos, entre la llegada de retablos neoclásicos como el de la capilla de Nuestra Señora de la Paz hacia 1850 procedente de San Juan de Dios ¹²⁵, reparaciones en la época del coronel Balta (c. 1872), gastos menores en 1881; aunque más bien caminaba hacia una situación de deterioro y abandono hasta la profunda transformación de 1896-1898, que en buena medida es la actual imagen del templo ¹²⁶. Cambios ideológicos que sustituyeron la producción de escultura sagrada en madera policromada por la de bronce y mármol en monumentos públicos, con los que se intentaba forjar un proyecto nacional ¹²⁷. Parecería que esta intervención de finales del XIX fue la radical consecuencia de la iniciada un siglo antes por Reguera y Maestro; ahora, ante el peligro del desplome de las bóvedas, el arzobispo Bandini y el arquitecto peruano José E. Castañón ayudado por el barcelonés José Caneca Riera, lograron un templo nuevo al despojarlo del mobiliario y adornos ajados por la incuria y los años. Sobre todo desde el punto de vista espacial y litúrgico, fue clave la supresión del coro en la nave central y el traslado de la sillería a la cabecera, en el presbiterio rodeando el altar mayor ¹²⁸.

La idea e iniciativa de esta profunda intervención se debió al arquitecto Castañón. El canónigo García Irigoyen, que participó en los debates de las propuestas de restauración del templo, justifica la acción con argumentos de autoridad y criterios arqueologizantes (deudos de la ideas ilustradas de purificar la religión y su práctica). Se apoya en Street y su opinión sobre la Catedral de Gerona, pero mayor peso tuvieron los ilustrados españoles más significados en materia artística como Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Este último parece que fue el que más influyó con las aseveraciones de su libro sobre la Catedral de Sevilla, citado por Irigoyen en tres pasajes distintos ¹²⁹. Una vez más el modelo que gravitaba sobre la metropolitana de Lima fue la sevillana, constante en su discurrir histórico y artístico. Se quiso recuperar así la disposición de las antiguas iglesias cristianas para conformarla en estilo románico. Sin duda ello respondía a una nueva fase en la vida de las catedrales hispanas, donde los cabildos y su rezo comunitario declinaban ante las necesidades de un lugar mucho más amplio y despejada visibilidad para alojar a los fieles durante las ceremonias. Por otro lado estas reformas y nuevos alientos artísticos trataban de beber en las fuentes europeas ajenas a la tradición local. Al procederse a la reubicación del coro se añadieron nuevos respaldos a la sillería por el maestro Manuel Severo Carrión, artífice que respetó con acertado criterio el diseño del conjunto y nos dejó una muestra de su plástica en la grácil figura de San Francisco Solano, con proporciones menudas y pulcra ejecución, una muestra de la situación de la escultura sacra decimonónica en madera ¹³⁰.

El siglo XX y la revitalización del templo

El siglo XX ha supuesto para la catedral nuevos impulsos de todo género. Las efemérides del IV centenario de la fundación de la ciudad llevaron consigo la justa revalorización del fundador Francisco Pizarro, dedicándole como digno sepulcro la capilla primera de la nave de la epístola a los pies, antigua del Bautisterio y del Señor del Consuelo. El diseño del conjunto decorativo de mosaicos y el sepulcro pertenece al artista Manuel Piqueras Cotoí de hacia 1925, cuando modeló las figuras alegóricas del sarcófago, fundidas en bronce por J. Bragadin. Vemos a un lado las virtudes cardinales: la Fortaleza y la Templanza a la izquierda, y las de la Prudencia y Justicia a la derecha. En la zona superior el león alusivo a la monarquía española que amparó el proyecto civilizador. La inauguración de la capilla renovada tuvo lugar el 18 de enero de 1928¹³¹.

Testigo eminente de las transformaciones sociales de toda índole experimentadas por la ciudad y la nación, el edificio ha mantenido y hecho frente a tantas vicisitudes: terremotos, inseguridad, colapsos políticos, económicos y sociales, con intensas restauraciones como la de Harth-terré tras el sismo de 1940. También el presente siglo, a diferencia del anterior, se ha caracterizado por una actitud de reponer el mobiliario litúrgico del que “se limpió” anteriormente, recogiendo los citados retablos de la Recoleta de Belén y del Monasterio de la Concepción. En las últimas décadas y hasta el momento presente se ha abierto paso un creciente interés por la recuperación y restauración del patrimonio artístico y cultural del templo que honra tanto a su cabildo como a la entidad mecenas, el Banco de Crédito del Perú. Los directivos y responsables de esta institución han desarrollado durante años un esfuerzo encomiable e imponente en favor del arte y la cultura peruanos; su constancia y fina sensibilidad manifiestan ir más allá de la habitual ocupación en imagen pública de prestigio corporativo. El museo catedralicio se ha visto enriquecido con los legados de Schroder y Brazzini, este último prelado que tanto veló por el decoro y dignidad de la metropolitana. Al encaminar el siglo XXI con la celebración del IV centenario (1604-2004) de la terminación de la primera mitad del edificio por el extremeño Francisco Becerra, recibe un vigoroso impulso de su Cardenal con esperanzados augurios de revitalización del templo como generador del culto y cultura, feliz modelo para tantos otros.

NOTAS

- San Cristóbal 1996: 251. El texto completo decía: *además de que también es justo se considere en como de lo que más goza el pueblo son de las portadas y las que perpetuamente están publicando la grandeza de lo que hay dentro*, aquí vemos un testimonio claro de la raíz retórica, persuasiva y popular de la tipología arquitectónica de las portadas-retablo. Sobre la escultura hispanoamericana han aparecido algunos trabajos en los últimos años: Palmer 1987, Escudero 1992, Maquivar 1995, Kennedy 2002.
- Cobo 1956 vol. II: 468. Gómez Piñol 1989: 353; 1991: 702 y ss.
- Borroмео 1577, Pacheco: 1990: 291.
- ACL (Archivo Catedral de Lima), serie D, papeles varios N° 11, f. 10-11.
- ACL, serie D, N° 18, exp. 5, f. 108.
- La figura del "entendido" se consolida en el Renacimiento y es característica del contexto artístico moderno, cf. Bustamante García 1999: 30, Pacheco 1990: 544.
- Belting 1994, Stoichita 1996, Donadeo 1989, Freedberg 1992: 115 y ss. El proceso histórico general del arte en Occidente desde el Renacimiento ha llevado a trocar el destino primigenio de la obra de arte religioso como icono a convertirlo en pieza de museo; a ello ya se refería Hegel en su Alemania contemporánea y recogido por Martin Heidegger, cuando el primero afirmaba que *De nada nos sirve hallar magníficas las imágenes de los dioses griegos y ver digna y consumadamente representados Dios-Padre, Cristo y María: ya no nos arrodillamos ante ellas* (Heidegger 1991: 211-212).
- Guardini 1960: 24 y ss.
- Bernales Ballesteros 1977: 361. Hernández Díaz (1944: 87) analiza por extenso la producción mariana de Balduque llegando a calificarle como *el imaginero renacentista de la Madre de Dios*. Por su parte, Gómez Piñol (2003a: 73-75) estudia la secuencia sevillana de modelos y transformaciones desde el bajo medievo hasta las creaciones inmaculistas de Martínez Montañés. Sobre la iconografía bizantina véase Grabar 1998: 211-212.
- Harth-terré 1977: 61-67.
- Schenone 1961: 62, Mesa y Gisbert 1972: 51-53. El Dr. San Cristóbal (1996: 440-447) por su parte ha asignado estas obras al escultor sevillano Martín de Oviedo que trabajó en Lima a principios del siglo XVII y luego emigró a la región andina (Bolivia). El estilo de los relieves, en nuestra opinión, no concuerda con el de la escuela hispalense de aquellos años, y aunque no se ha identificado por ahora ninguna escultura suya, conocemos por antiguas fotografías una crucificado en Arahal (Sevilla), destruido en la guerra civil española, que muestra otros conceptos artísticos. Sobre la primitiva sillería de la catedral hay una escueta pero significativa noticia en un inventario de 1604: *las sillas de madera que están fijas en el coro para Su Señoría y prebendados con sus capiteles y labradas y en la de Su Señoría las armas del señor don Gerónimo de Loaisa* (ACL, serie L, Inventarios N° 12, f. 45 v).
- Chichizola 1985.
- ACL, serie L, Inventarios N° 12, f. 36 v.
- ACL, Libros de Cuentas N° 3, 23-3-1631, f. 43.
- Ramos Sosa 1995: 313; estos relieves de estilo posterior pueden deberse a una reforma de la sillería tras alargarse el coro dominico en 1633; por estos años Noguera trabajaba en el retablo mayor de los dominicos.
- Franco Mata 1995: 121-124. Sobre la difusión de estampas de Apostolados de Goltzius o los hermanos Wierix en pintura, cf. Navarrete Prieto 1998: 152-157 y 246-252; algunos ejemplos hispanoamericanos en Sebastián 1990: 190-193. Las estampas pueden verse en Mauquoy-Hendricky 1978 vol. II: 162-172 y láminas 868-909.
- ACL, serie C, N° 1, f. 44 y 48.
- ACL, serie C, N° 1, f. 42. Poco sabemos hasta ahora de esta modalidad artística y sus artífices en la escultura peruana, la realizada en yeso y sobre todo la de tipo ornamental, las conocidas labores yeseras o yeserías que por aquellos años comenzaban a desarrollarse en los interiores hispanoamericanos, culminando en el Barroco con escuelas como la de Puebla de los Ángeles, donde la profusión decorativa disolvía y transformaba la arquitectura interior en ámbitos envolventes de fuerte capacidad persuasiva. Parece que en Perú no se produjo ese desarrollo o fue en otra dirección. Debe citarse la poco conocida bóveda bajo la monumental escalera de la Merced de Lima, revestida de rica ornamentación y que ha sobrevivido a los numerosos terremotos.
- ACL, serie C, N° 1, f. 45v, 46 y 46v, y 313.
- ACL, serie C, N° 1, f. 53v-55. El proceso de remate aparece en f. 300-312, presentaron ofertas los maestros carpinteros Bartolomé Calderón, Gabriel Ordóñez, Pedro Vázquez de la Mora, Juan Mateos y Antonio Hernández.
- ACL, serie C, N° 1, f. 317v-318v y 322-327v.
- En el borde de la pila consta la inscripción: *REEDIFICOSE ESTA SANTA YGLECIA GOBERNADO EL ESELENTISIMO SENOR CONDE DE LA MONCLOVA A. 1697*.
- Ramos Sosa 2003a: 182-186.
- Pacheco 1990: 670-673.
- Ramos Sosa 2000: 45-63.
- San Cristóbal 1998, Harth-terré 1961, Ramos Sosa 2003a: 194-195.
- San Cristóbal 1992: 48 y 1996: 391.
- Schenone 1960: 35-39.
- San Cristóbal 1996: 409.
- Ramos Sosa 2004.
- Bernales 1974, Hernández Díaz 1987, Guivobich y Wuffarden 1992.
- Muro Orejón 1932: 108.
- Bustamante y Marías 1999: 151-153.
- San Cristóbal 1996: 450 y 454.
- Hernández Díaz 1987: 126-141 y 201.
- Palomero 1983: 394-397; sobre López Bueno véase Pleguezuelo 1994: 25. Pensamos que pudo ser Mesa el diseñador, pues junto con Arrona dominaban el panorama de la ensambladura; además de su origen sevillano tendría los contactos personales y familiares en el gremio, con el tiempo él fue quien realizó el retablo mayor del templo.
- Gómez Piñol 2002: 120. Falta realizar aún el minucioso estudio de estos relieves y esculturas en el contexto de toda su producción.
- Mujica Pinilla 1991: 52.
- San Cristóbal 1996: 400, Cobo 1956 vol. II: 394.
- Bernales Ballesteros 1974: 104-107.
- Gómez Piñol 2002: 128.
- Hernández Díaz 1987: 207 y 260, lám. 243; en obras atribuidas a Montañés (ibid.: 255 y 260) cita los Santos Juanes de la Catedral de Lima, sin duda son los precedentes de la Concepción pero el comentado en la p. 260, sólo habla por fotografías y además reproduce en las figuras 298 y 299 el Bautista que no es el del retablo sino otro que se encuentra en la capilla de la Visitación; éste, a todas luces, no es del maestro, y pudiera ser el que contrató Espíndola (cf. nota 44).
- Mesa y Gisbert 1972: 113, nota 18; Bernales B. 1974: 120 y 1991: 79; Schenone 1982 vol. I: 434; San Cristóbal 1996: 437.
- Cobo 1956: 394. Este clérigo nació en Jaén y se incorporó al cabildo catedral a partir de 1611; cf. Córdoba Salinas 1958: 159. El encargo a Espíndola en Mesa y Gisbert 1972: 139, nota 8.
- Sobre la sillería de la catedral pueden verse los artículos de Marco Dorta 1960: 88-108, Chichizola 1982, San Cristóbal 1996: 283-347. Actualmente realizo un estudio monográfico sobre esta obra con nueva documentación que aclara la problemática artística del momento.
- Kraus 1984, Campos Sánchez-Bordona 2000, Teijeira Pablos 1993 y 1999, Navarrete Prieto 1995.
- Echave y Assu 1688: 47-48.
- Wittkower, 1995, p. 211.
- Ramos Sosa 1992: 246 y ss, Mujica Pinilla 1999, Stratton 1989: 30-98.
- El detalle de la postura de las manos no es irrelevante; un ejemplo de 1591 en Castilla dice: *las manos puestas pero de tal manera que no llegue la palma de la mano a la otra, sino solamente los de-*

dos unos con otros por las puntas para que las manos queden con más perfección y se descubra el arte (citado por Hernández Díaz 1987: 218-219).

51. Ibid.: 210-224.

52. AGN (Archivo General de la Nación), Protocolos de Antonio de Tamayo N° 1857, 17 de junio de 1636, f. 587v-588v. Echave 1688: 50 lo describe así: *sobre el altar es admirable el Sagrario ochavado, a que hazen hermosura, y desahogo transparentes los siete calados, sin que cierre mas que el respaldo correspondiente a la urna y depósito del Señor. Sobre dos cuerpos se arma la ayrosa arquitectura del Sagrario, que corona galan remate de prima labor*.

53. San Cristóbal 1996: 393; AGN, Cristóbal de Aldana, N° 82, 22 de diciembre de 1636, f. 366-367.

54. Hay que destacar los crucificados de marfil en el museo, entre los que sobresale uno de cuatro clavos, conforme a las revelaciones de Santa Brígida; cf. Pacheco 1990: 713 y ss. Sobre el crucificado en Lima puede verse el ensayo de Mujica Pinilla 1991.

55. San Cristóbal 1996: 433-437. Cobo (1956 vol. II: 394) anota que la capilla poseía un relicario de oro y cristal con un *Lignum Crucis*.

56. Pacheco 1990: 483-5; el tratadista y pintor se detiene en valorar los recursos técnicos y plásticos para conseguir los distintos colores, calidades y texturas de las telas.

57. Una muestra de esas artesanías en Stastny 1981.

58. Sobre el conde de Lemos véase Lohmann 1946, Basadre 1948 y Vargas Ugarte 1965.

59. Harth-terré 1977: 144.

60. Hay noticias de los retablos sepulcros como el citado de Lobo Guerrero, obra de Arrona y Mesa (1622); el del arcediaco Velázquez en su capilla (hoy de Santo Toribio), ejecutado por el ensamblador criollo Tomás de Aguilar y Pedro Muñoz de Alvarado (1629); el retablo principal, por Arrona en la capilla de Santa Ana (c. 1628) y el anónimo de Nicolás de Ribera y Dávalos (c. 1636); el del arzobispo Arias en la capilla del Sagrario, hoy batisterio, por Aguilar y Francisco Lobo (1637); y el del trascoro con la Virgen de la Antigua por Arrona y Noguera (1630). Por otra parte se concluyeron las rejas de la capillas, delimitando así los espacios y jurisdicción privada del cabildo: Arrona cerró con reja las capillas de la Visitación (1611) y San Bartolomé (1622); Aguilar las del canónigo Bartolomé Menacho (1625), la del doctor Orozco conocida como la Sola, hoy Santa Rosa (1637) y la de los Reyes (1640); Pedro Carrasco la de Santa Ana (1628); Juan Gutiérrez Coronado la del Santísimo Sacramento (1631); Pedro Vázquez de la Mora la de San José (1643) que se conserva; y Noguera la de San Isidro (1655). Cf. San Cristóbal 1996: 389-422, Cabanillas 2001: 133-143.

61. San Cristóbal 1993-95: 177-215.

62. San Cristóbal 1996: 409. El epitafio del sepulcro lo recoge Córdoba Salinas 1958: 16.

63. Bernardini y Fagiolo 1999: 119 y ss.

64. San Cristóbal 1996: 365-388.

65. Villa Nogales y Mira Caballos 1998: 501-510. El retablo se ha fechado en 1616-17.

66. La tipología de las portadas-retablo peruanas y sus soluciones compositivas y ornamentales tiene un temprano origen en las ensambladuras lignarias. Muy expresivo es el testimonio de Mugaburu (1936: 80) llamándole "retablo" al escenario para la proclamación de Carlos II en Lima; y el de Martínez de Arrona cuando hace ver la importancia de las portadas de la catedral por el fuerte atractivo popular *de lo que más goza el pueblo son las portadas* (cf. San Cristóbal 1996: 251).

67. La Inmaculada fue dorada y policromada de nuevo en 1697 por Juan Cortés.

68. Rodríguez G. de Ceballos 1971; Ramos Sosa 1997, 1998, 1999b y 2003b.

69. Echave y Assu 1688: 65.

70. Alcalá Donegari 1999: 107-125.

71. San Cristóbal 1986, Stastny 2000.

72. Lavallé 1993: 129-141.

73. AGN, Nicolás García N° 714, 14 de enero de 1671, f. 75, 78 y ss.

74. Caso del banquero Juan de la Cueva que en 1635 poseía una vista de Sevilla (cf. Wuffarden 1999: 59-75); en el inventario de bienes de Pedro de Artencia en 1631, constan *dos cuadros largos, uno con la*

- ciudad de Sevilla y otro con la de Ingalaterra (cf. AGN, Diego Sánchez Vadillo N° 1775, f. 2975 v).
75. Marco Dorta 1966, Ramos Sosa 1999a: 272-274 y 279-280.
 76. Mujica Pinilla 2001.
 77. Borges 1992 vol. I: 437 y ss.
 78. Maravall 1975: 145, 259 y 319.
 79. Cruz de Amenábar 1995, capítulo I.
 80. Echave y Assu (1688: 93) dice que en la capilla de la Sola hizo un lateral un retablo "moderno" a devoción de don Luis de Castañeda, con una *imagen de todo relieve, y cuerpo entero*.
 81. ACL, Cuentas de Fábrica N° 8, f. 143; y N° 11, f. 573.
 82. Lohmann 1941: 351; AGN, Diego Fernández Montañaño, 19 de octubre de 1705, N° 421, f. 807v-808. La cédula que apareció siendo restaurada por Hugo Flores (2001) dice así: *El (Sr. Dr.) Pedro de la Peña catedrático de Prima y consultor del santo Oficio y racionero de esta iglesia catedral de los Reyes, mandó hacer esta imagen y su retablo a su costa el año de 1706. El maestro escultor que la hizo Marcos Martínez el mes de enero. Este imaginero pudiera ser el citado por Harth-terré (1960: 80) como ensamblador indio, vecino de Lima con más de treinta años en 1721, natural de Pisco del matrimonio de Francisco Guerra. Sobre la iconografía de Santa Rosa véase Flores Araoz 1995. Sobre las cédulas en el interior de las imágenes véase Gómez Piñol 2003b: 41-45. Agradezco a Luis Sandoval la fotocopia de la cédula.*
 83. Si la del retablo se fue a las Nazarenas, y eso sería hacia 1770, entonces se renovó el retablo de la catedral y a esa época correspondería la existente. Por otro lado parece que la imagen de Caballero se llevó al santuario de Santa Rosa.
 84. Echave y Assu (1688: 83) apunta que durante las fiestas, en la capilla de San Bartolomé estuvo el cuerpo del beato y había una imagen: *la arrogante estatua de toda talla, y cuerpo entero del Bienaventurado Toribio, vestido de Pontifical, extendida la mano a socorrer a dos indios pobres, que de rodillas a sus plantas reciben la limosna*. Sobre Santo Toribio véase Rodríguez Valencia 1956 y Benito Rodríguez 2001.
 85. Echave y Assu 1688: 85. Cappa 1895: 87-88 dice que este escultor realizó una imagen de San Isidro Labrador y dos retablos.
 86. ACL, Libros de Fábrica N° 9, f. 348-349. Se le abonaron 180 pesos según contrato realizado el 30 de abril de 1686, por una *hechura de bulto de vara y tres cuartas de alto de Santo Toribio Arzobispo para su mismo día, pintado, dorado y encarnado con toda su vestidura, ropaje grabado y báculo y demás admiñículos*. Detectamos en la mitra un motivo ornamental de roleo clásico que estilísticamente es muy anterior. Un detalle en pro de la antigua cronología de esta escultura es la utilización de ojos pintados, no de vidrio, como sería frecuente ya a fines del siglo XVII; por otro lado la geometrización de la oreja nos remite a formas de la primera mitad del siglo.
 87. Torre Farfán 1671. El 9 de septiembre de 1672 se acuerda enviar el libro a los virreyes e iglesias catedrales entre otros (Archivo de la Catedral de Sevilla, sección 1ª, Actas Capitulares N° 71, f. 83v). Sobre los aspectos ceremoniales Ramos Sosa 1992: 204; las palabras de Arona las recoge San Cristóbal 1996: 252.
 88. Ramírez 1994: 17 y ss.
 89. Vargas Ugarte 1968: 153.
 90. ACL, Actas capitulares de 1 de octubre de 666, f. 70 y 126.
 91. Echave y Assu 1688: 49; Vargas Ugarte 1968: 150.
 92. Harth-terré 1945: 129 y 1977: 84-89; Vargas Ugarte 1968: 154; Wetthey 1949: 222; Mendiburu 1933 vol. I: 333-337. Existió un proyecto coetáneo en la catedral de México, cf. Berchez 1992: 86.
 93. Es Harth-terré quien dio la noticia pero sin revelar la fuente por lo que nadie ha podido comprobar la información y completarla. Tovar (1872: 512) también recoge el intento, e incluso apunta que el prelado adelantó al artista cinco mil pesos y se llegó a comprar la madera. Sobre la problemática de estos baldaquinos puede consultarse Rodríguez G. de Ceballos 1991 y 1992, y Boloqui Larraya 1986.
 94. Gómez Piñol 2000: 219-225, comenta el caso de la colegial del Salvador de Sevilla.
 95. Tal vez en Cuzco sí se hizo por Mollinedo, c. 1678, citado por Vargas Ugarte 1968: 168. Decía el obispo *el retablo del altar mayor es adornado de excelentes pinturas, todo alrededor, aviendo salido el más perfecto en la escultura que se puede decir, por hacer cuatro frentes a las cuatro partes de la iglesia*. En la Catedral de Trujillo también luce un templete que funciona como el retablo tradicional.
 96. Ruiz Cano 1755: 17-18 y 70.
 97. AGN, Diego Fernández Montañaño, N° 501, 22 de abril de 1697, f. 219.
 98. San Cristóbal 1996: 397 y 414-416.
 99. Wuffarden 1994: 565.
 100. Ibid.
 101. Pérez-Mallaina 2001.
 102. Ruiz Cano 1755; Mendiburu 1933: 493, Lohmann 1976: 19-51, Rizo-Patrón Boylan 2001: 9.
 103. Ruiz Cano 1755: 31 y 32 v: *Entró el fallo brillante en la arquitectura, como en todas las demás artes ... los arquitectos, con el mismo cuidado, escondían su dibujo entre la infinidad de molduras, aspirando a lisongear la vista con la confusión*.
 104. Martín González 1988: 33-43, Rodríguez G. de Ceballos 1988: 115-127.
 105. Gutiérrez y Esteras 1991 y 1993.
 106. Los tipos de soportes en los retablos limeños son los siguientes: columna salomónica romana o con decoración rococó: retablos jesuitas de San Ignacio y el de la iglesia de San Carlos; columna salomónica con figuras: San Marcelo; columna bulbiforme: San Francisco de Paula, San Sebastián y la Concepción; soporte de atlantes y cariátides: retablo de Nuestra Señora de la Luz o Cristo Rey en San Francisco; columna clásica con decoración rococó: Virgen de Lourdes en la Merced; soporte antropomorfo con decoración rococó: retablo de San José en la Merced.
 107. Bermúdez 1805: 87.
 108. Ramos Sosa 1992: 216-222; para las exequias reales véase el capítulo III.
 109. Las tipologías europeas pueden verse en Fagiolo 1997: 26-41. En 1614, la catedral ordenó construir un monumento pascual para la semana santa, plenamente arquitectónico a cargo de Martínez de Arona y Martín Alonso de Mesa. Con el uso de montar y desmontar el aparato todos los años terminó por desecharse y construir otro nuevo. La ocasión llegó con motivo de las exequias de la reina Isabel de Borbón en 1645; el imponente túmulo funerario de la ceremonia catedralicia sirvió como monumento pascual a partir de entonces pintado de blanco y oro, con los oportunos reparos anuales. Ha llegado hasta nosotros el grabado original del catafalco levantado por Pedro de Noguera y la estampa abierta por Gerónimo de Oliva (no Guillermo), seguramente un platero. Estas arquitecturas funerarias exponen claramente el alto nivel monumental e iconográfico de la Ciudad de Los Reyes, desde el herreriano de Margarita de Austria hasta el pleno barroco del túmulo de Carlos II o el del duque de Parma en 1728. Cf. Pouncey 1985: 22-23; Estabridis 1998: 40 y 2002; Heredia Moreno 1991: 491-498.
 110. Ramos Sosa 1990 y 1992: 216-222.
 111. ACL, serie L, Inventarios N° 12, año 1604, f. 37: *otro retablo de madera dorado en el altar de Santa Ana que es hechura de silla [sic] con la imagen de Santa Ana de bulto y Nuestra Señora y su hijo en los brazos de bulto*. Un ejemplo limeño de esta iconografía puede verse en la sillería de Santo Domingo. Hacia 1702-1703 consignamos la intervención de un escultor indio en el retablo de santa Ana, junto al arreglo de la capilla, nueva bóveda, solado, etc. Consta así: *más pagué ochenta y seis pesos a Phelipe de Guzmán Titu Yopanqui Inga, escultor cusqueño por cuenta de dos tableros de media talla para el retablo de mi señora Santa Ana que se concertaron en setenta pesos cada uno y no pudo dar cumplimiento al concierto porque se le dieron a otro escultor veinte pesos por acabar el primer tablero como se verá por las memorias de los jornales, y por el segundo se le dieron a otro escultor del cercano los otros setenta y también consta por las memorias*
- semaneras con que de los ochenta y seis pesos dichos son los cincuenta por los que obró en el primer tablero y los treinta y seis de nueve varas de cedro que se compraron a cuatro pesos la vara como consta del recibo del dicho don Phelipe* (ACL, serie D, Papeles Varios N° 11, f. 276) Parece que a fines del siglo XVII hay una consolidación, ya anterior seguramente, de escultores indios en la ciudad, como este Felipe de Guzmán y Marcos Martínez.
112. Angulo 1935: 22.
 113. Bermúdez 1805: CXII.
 114. Wetthey 1949: 230.
 115. Cabanillas 2001: 137-138.
 116. Pozzo 1693-1700 y Galli Bibiena 1740.
 117. No hay constancia documental de su paso al Perú, pero sí en cambio de su hermano reclamándole para ayudarlo en el trabajo (AGI, Contratación 5533, N. 2, R. 87). También se conserva en el mismo archivo una carta de Matías dirigida al virrey Abascal recomendando a Antonio Álvarez del Villar, amigo suyo, para el empleo de administrador de la Aduana de Lima (cf. Diversos 5, A, 1819, R. 1, D. 35, 2). Su biografía en Mendiburu 1033: 140-141; García Bryce 1972, Bernaldes 1972: 353 y Unzueta 1987. Sobre su formación en Cádiz el único testimonio es el del prebendado don Antonio Pereira que le conoció personalmente hacia 1816 (cf. Marrero Rodríguez 1963: 41).
 118. AGI (Archivo General de Indias), Mapas y Planos de Perú y Chile N° 2 y 3 procedentes del legajo Indiferente General 1773, donde formaban parte de un manuscrito de más de 300 folios titulado Instrucciones sobre el arte de las minas, con otros dibujos y planos. El título exacto de los dibujos es: *Vista de la mina de Pucayaco, tomada 230 varas al N. O. del Pozo de San Carlos y Vista de la Hacienda de Pucayaco, tomadas 50 varas al N. N. E. de la casa principal*, realizados a dos tintas y con medidas de 410 x 660 mm.
 119. Rodríguez G. de Ceballos 1988: 115, Sambriocio 1986: 59-89. Un ejemplo coetáneo es el de Puebla de los Ángeles, cf. Lorda 2002.
 120. Bermúdez 1805: XCIII y LXXXVI.
 121. Fischer von Erlach 1721. Algunos proyectos de Pozzo cercanos pueden ser los correspondientes a las figuras 60 y 71. Sobre el retablo en Cádiz véase Alonso de la Sierra 1989.
 122. Virginia Sanz 1979: 19-23, 1988: 233; León Tello 1994.
 123. La estampa con la plaza mayor de México se fecha hacia 1797, con dibujo de Jimeno y Planés, grabado de J.J. Fabregat y recoge las obras de Tolsá en la catedral y estatua ecuestre de Carlos IV, así como la remodelación urbanística de González Velázquez. Para Guatemala véase Ramos Sosa 2002: 457-462.
 124. AAL (Archivo Arzobispal de Lima), Fábrica de la Catedral, leg. VI, doc. 7. Se le abonaron a Maestro tres mil pesos por la reja del coro, al frente de un equipo de artesanos; doc. 10, obras en las capillas en 1811. También hay que atribuirle el púlpito y el pequeño retablo frente al mismo con el crucifijo.
 125. García Irigoyen 1898: 81, San Cristóbal 1992: 48.
 126. San Cristóbal 1996: 139-155 y 157-191.
 127. Majluf 1994: 10 y 25, Castrillón 1991: 325-385. Algunas esculturas de mármol del interior de la catedral pueden ser de esta época, importadas de Europa.
 128. García Irigoyen 1898: 75 y ss.
 129. Ibid.: 76-78. Las ideas de Antonio Ponz se vertieron en su conocido *Viaje por España, 1784-94*; la obra de Ceán es *Descripción artística de la Catedral de Sevilla*, 1804.
 130. ACL, Serie G, Carpetas de Cuentas, N° 28, cuentas de enero a marzo de 1898, N° 6. Se abonaron a Carrión cuarenta soles por la escultura. Este artífice fue un pintor escenógrafo (San Cristóbal 1996: 176). En las cuentas se recogen también una restauración de dos imágenes de Santa Rosa por Miguel Tambini el 26 de mayo de 1898: una dejarla en madera y barnizarla, y otra restaurarla y retocar en sus colores, todo por cien soles; hubo un proyecto de altar para Santa Rosa del arquitecto Pedro Geraldino en octubre de este año.
 131. Wuffarden 2003: 52-54, Castrillón 2003: 74.



Ex p.

cifi

cus magnificatus

est cu iu s vultu

Música y músicos en la Catedral de Lima

Armando Sánchez Málaga

Los conquistadores españoles después de tomar territorios, fundar ciudades y construir iglesias, necesitaron sacerdotes, músicos e instrumentos para los servicios religiosos y la catequización. Probablemente entre los frailes y misioneros dominicos y mercedarios, que fueron los primeros en llegar a Lima, los instruidos en música se encargaron de cantar y tañer el órgano en las capillas e iglesias, mientras que los trompeteros y atabaleros de los regimientos militares servían en palacio, acompañaban las procesiones y hacían de pregoneros en las esquinas y plazas de la ciudad.

Más tarde empezaron a llegar músicos peninsulares, a los que se sumaron técnicos flamencos y españoles que se encargaron de la construcción y reparación de órganos con la colaboración de aprendices locales. Con la formación de la capilla, la Catedral de Lima se constituyó en un centro musical importante en el continente. Sus directores tenían entre otras obligaciones componer obras para las ceremonias religiosas. Muchas de ellas luego formaron parte del re-

◀ Fig. 1. *Página interior de un libro de coro, iluminado con rica decoración.*
Libro s/n. folio 82 vta.

ptorio de catedrales importantes, como las de Sucre, Bogotá y Ciudad de Guatemala.

*De Lima Arequipa y otras vieron como modelo de imitarse no tan sólo obras españolas, sino partituras manuscritas de diversos autores peruanos [...] Estas dos influencias, la española y la peruana, contribuyeron al despertar de la música pentagráfica en nuestro país*¹.



El órgano fue el instrumento privilegiado en el coro catedralicio. Algunos maestros de capilla, además de excelentes compositores fueron organistas destacados, como el huachano José de Orejón y Aparicio en el siglo XVIII y Pablo Chávez Aguilar en el XX.

Pronto también se establecieron en las principales catedrales e iglesias del continente escuelas encargadas de enseñar el catecismo y educar a los niños cantores llamados “seises”. En el Perú la primera de estas escuelas se estableció en Lima en 1568. Los pequeños, además de recibir educación religiosa y musical, cantaban en los oficios las partes vocales de tiple² o contralto y bailaban en las procesiones de Corpus Christi. Algunos de ellos fueron luego miembros de la capilla en calidad de cantores, instrumentistas o compositores, como el citado José de Orejón y Aparicio. Debido al cambio de voz los servicios de los niños tenían corta duración. En 1717 el Arzobispo de Lima aceptó la solicitud del tiple italiano Vicente Buldini, atendiendo la opinión del Maestro de Capilla que informaba *averse carecido siempre de Tiples, y ser gran falta para la armonía de la Música; porque los niños seises, que algunas veces suplen esta falta, quando llegan a conseguir la suficiencia para el canto, se hallan sin voz*³.

Repertorio

Ya en el siglo XVI la Catedral de Lima disponía de un amplio repertorio de obras de la polifonía religiosa del Renacimiento. En los libros corales que se encuentran en el Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima hay dos con obras a cuatro voces *a capella* (voces solas), uno del compositor español Francisco Guerrero (figs. 2, 3 y 4)⁴ – *Liber Vesperarum*, 1584, de salmos, himnos, antífonas y magnificats, el Salmo 111 (*Beatus vir qui timet*)⁵–, y otro con un compendio de cinco misas, también a cuatro voces, de Joannis Praenestin (Giovanni Pierluigi da Palestrina; figs. 5 y 6)⁶. Las voces de estos dos libros no están escritas en partitura, sino separadas. Las partes correlativas no aparecen una debajo de otra como se estila hoy. La nota escrita al margen en el libro de Guerrero *si toca Vergara por falsa ut negro y si toca valentín por los bajones* revela la costumbre de usar instrumentos para doblar las voces. En el archivo de la capilla se encontraban también otras obras de compositores españoles de la época, como el propio Fran-



tius semper DEO op

(qui tanto Cantorum concentu, & va

oluit sacrificari, nec minus in angustiori

) eò magis abhorret

nocinantem cantandi l

potius sacris ipsis las

anas curas distrahēdos

certe & extra Christi sch

dos in quãlibet etiam c

in publicis Reipublicæ, quam perf

& temperato mu

Deo, sibi que consta

ifices, penes quos es

qui eiusmodi cantus

ecclesia relegatis, qu

qua vt à G

▲ Fig. 2. Francisco Guerrero, ilustre representante de la polifonía española del siglo XVI.

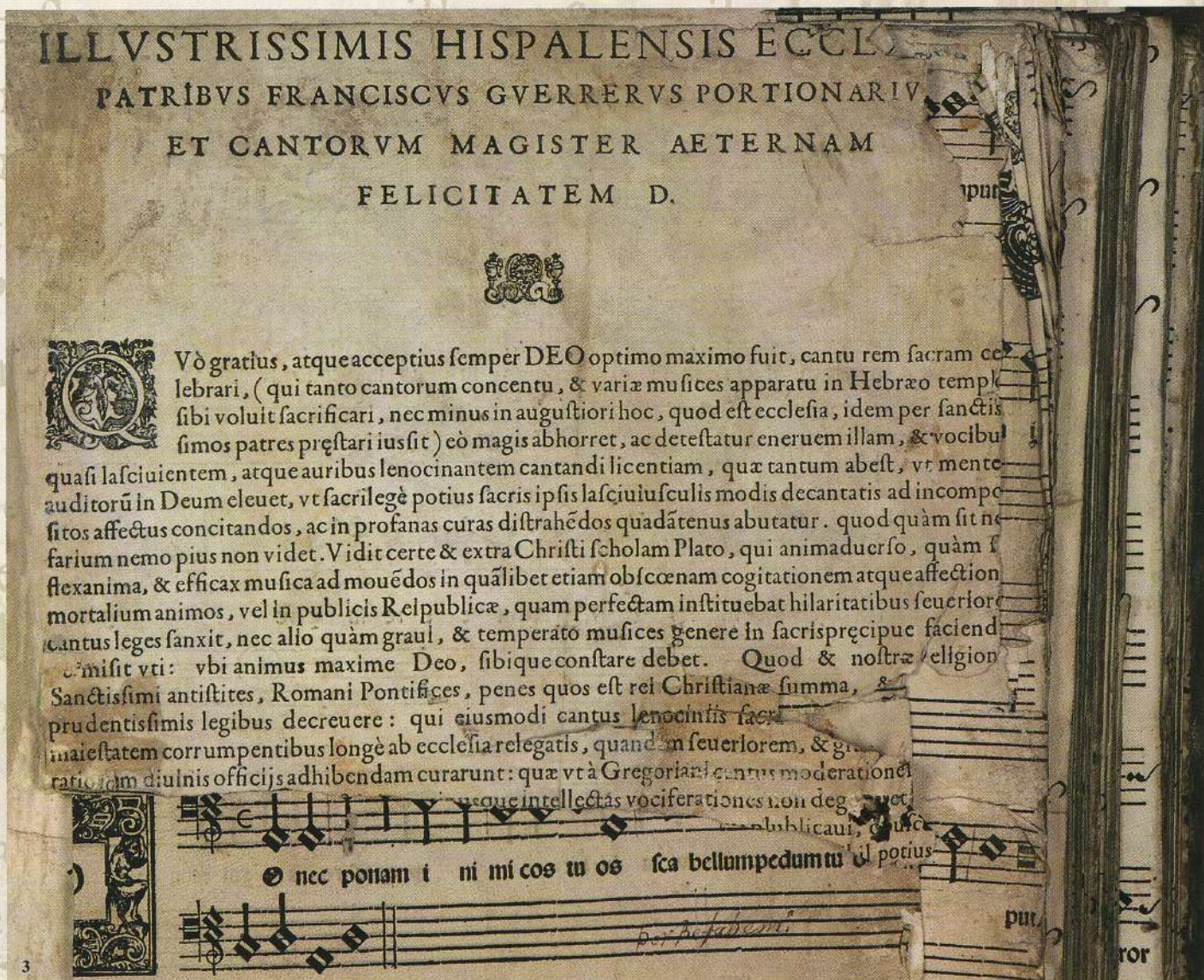
► Fig. 3. Introducción en libro de polifonía de Francisco Guerrero. Libro N° 2 (rojo), revés de la tapa.

D.

cisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria. En 1598, Victoria recibió desde Lima el obsequio de cien pesos de nueve reales, enviados por uno de sus admiradores.

La música polifónica, barroca compuesta por los maestros de capilla de la catedral durante el virreinato presenta dos estilos muy definidos: el de influencia española inicial, que culmina con la obra del insigne maestro peninsular Tomás de Torrejón y Velasco; y el de influencia italiana, que introduce a comienzos del siglo XVIII el maestro milanés Roque Ceruti, y que tiene un notable heredero peruano en el huachano José de Orejón y Aparicio. Según Quezada, habría que agregar lo que denomina una especie de postbarroco, a partir del 1760, que muestra influencias de la ópera italiana y de la tonadilla escénica española.

En los archivos del arzobispado, según una lista provisional, se encuentran ciento sesenta y siete partituras de los compositores Roque Ceruti, Gaytán, Bonifacio Llaque, Ripa, Melchor Tapia y otros maestros de capilla. Entre ellas figuran misas, composiciones religiosas para los oficios como magnificats, maitines de Navidad, vísperas, himnos y un buen número de villancicos.



La autoridad eclesiástica observó siempre con preocupación el carácter del repertorio que algunos maestros de capilla utilizaban en los servicios religiosos de las iglesias peruanas.

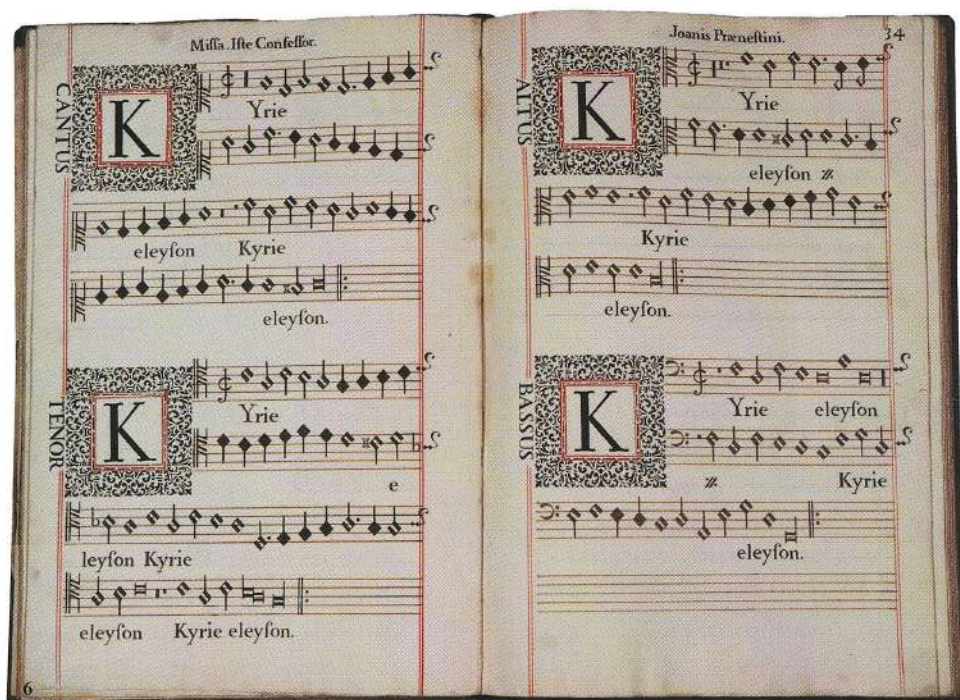
Un edicto del 27 de setiembre de 1754 ordena que

no se toque, ni canten en las iglesias minuets, arias, ni demás canciones profanas, ni teatrales, sobre que el Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia tendrá cuidado, de que la música de los templos sea grave, seria y correspondiente a la Santidad del lugar [...] El Canto, que desde la primitiva Iglesia, siendo común a todo Fiel, fue vn solemne modo de celebrar los Divinos Oficios, passó de su primera simplicidad a vna más armoniosa composición, y después de haberse limitado en el quarto siglo a solos de los Eclesiásticos, por disposición del Concilio Leodicense, el gran Gregorio compuso el firme que tomó su nombre, con la gravedad y decoro de su Autor, haviéndose permitido antes el uso de la Música instrumental, sólo a fin de evitar, que los católicos entrassen en los Templos de los Hereges, que con este ahogo del oyo incitaban las gentes á sus diabólicos congresos.

The image shows an open manuscript with two pages of musical notation. The left page is titled "CANON IN SVBDIATESARON" and features a large, ornate initial "V" at the beginning of the first staff. The right page is titled "ALIVS" and "Franciscus Guerrero" and also features a large, ornate initial "V". The manuscript includes staves for Soprano, Tenor, and Basses, with Latin lyrics written below the notes. The lyrics include: "I tam presta pu ram, i ter pa ra tu tum, vi viden tes Je sum, semper col le temur.", "sta pu ram, i ter pa ra tu tum, ii.", "vi vi dentes Je sum, vi vi den tes Je sum, semper col le te mur.", "I tam presta pu ram, i ter pa ra tu tum, vi vi dentes Je sum, i.", "sta pu ram, i ter pa ra tu rum, ii.", "vi vi dentes Je sum, viden tes Je sum, vi vi dentes Je sum, semper col le te mur, ii.", "I tam presta pu ram, i ter pa ra tu tum, vi vi dentes Je sum, i.", "sta pu ram, i ter pa ra tu rum, ii.", "vi vi dentes Je sum, viden tes Je sum, vi vi dentes Je sum, semper col le te mur, ii."



5



La práctica del canto llano

De acuerdo con la liturgia, en los oficios religiosos se debía utilizar el canto gregoriano, conjunto de melodías seleccionadas y ordenadas en el siglo VI por Gregorio Magno (figs. 7 y 8), después de hacer una depuración de las usadas inicialmente por la iglesia. Esas melodías se expandieron luego por todo el mundo cristiano, y en honor al pontífice tomaron su nombre.

*Toda esta música ha sido concebida para una sola voz, sin armonía, sin acompañamiento instrumental. Por lo tanto, toda la atención y el interés están concentrados en la construcción y expresión de la melodía [...] La solemne tranquilidad del canto gregoriano, sus proporciones magníficamente sensitivas y apropiadas, sus nobles y amplios contornos melódicos, su contención aun en la agitación, su construcción altamente interesante e ingeniosa, su simplicidad aparente, todas estas características son paralelos musicales de las ideas arquitectónicas del estilo románico*¹⁰.

Las catedrales y las iglesias más importantes poseían grandes libros de canto gregoriano que eran leídos en el fascistol ubicado en el centro del coro. En los archivos de la Catedral de Lima se conservan cuarenta tomos que fueron utilizados para la práctica diaria desde comienzos del siglo XVII hasta fines del XIX. Sobre esa práctica un sochantre¹¹ de la época del maestro Andrés Bolognesi informaba: *El canto llano se practica en esta Catedral del mismo modo que en otras partes, que no se verifica con la debida perfección, por que no se enseña según reglas, sino entonando salmos, introitos*¹².

Para proteger la correcta interpretación del canto llano y que ella no fuera afectada por la adopción de otros géneros musicales, el arzobispado dictó normas específicas. Con el mismo propósito y para preparar mejor a los cantantes, ya en 1763, José Onofre de la Cadena había publicado en Lima su *Cartilla música y primera parte que contiene un método fácil para aprender el canto*

◀ Fig. 4. *Cánon a 4 voces en libro de polifonía de Francisco Guerrero.* Libro N° 2 (rojo), folios 55 vta. y 56.

▲ Fig. 5. *Giovanni Pierluigi da Palestrina,* el más alto representante de la Escuela Romana del Renacimiento.

▶ Fig. 6. *Kyrie a 4 voces (Cantus, Tenor, Altus y Bassus) de Palestrina.* Fragmento de la partitura. Libro N° 1 (rojo), folios 33 vta. y 34.



llano ¹³. Con la misma finalidad también Toribio del Campo y Pando escribió hacia fines del siglo XVIII un *Compendio de canto llano*.

A comienzos del siglo XX, la Iglesia en el Perú recogió la preocupación vaticana por la situación de la música sagrada en el mundo, que entre nosotros, después de la independencia, había perdido la calidad y el brillo que alcanzó en los siglos XVII y XVIII. Como señala Tord, *otros intereses ocuparon la atención de los ciudadanos de las naciones recientemente independizadas y los alejaron de una cultura en la cual la Corona y la Iglesia habían sido los pilares de la vida social, política e intelectual* ¹⁴.

Los compositores y los instrumentistas se acercaron al teatro. Los géneros de música religiosa declinaron en favor de la ópera italiana y la música de salón. Del barroco se saltó al romanticismo sin pasar por la época clásica. La práctica de la música en la iglesia había perdido mucho de su carácter religioso y no se ajustaba a las exigencias de la liturgia. Este fenómeno no era exclusivo de nuestro continente. Europa enfrentaba una situación análoga.

El amigo del clero, boletín semanal de la arquidiócesis, publicó en 1904 el *Motu proprio* de Pío X de 1903. Más adelante, en 1917, el Arzobispado de Lima creó la Comisión Sagrada, que recibió nuevo impulso en 1934 bajo la presidencia de Monseñor Pedro Chávez Aguilar. Al año siguiente el mismo boletín publicó la *Bula sobre música sagrada* del Papa Pío XI.

Fue en esos años que se reinició con cierto vigor la actividad musical cotidiana en la catedral. El artífice de esa recuperación fue Monseñor Chávez Aguilar,

▲ Fig. 7. *San Gregorio Magno*. Capilla de Loreto, antigua Casona de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sumo Pontífice desde 590 a 604, compilador del antifonario de melodías litúrgicas unisonales (canto llano). En su honor se le denominó canto gregoriano.

▶ Fig. 8. *Índice de himnos gregorianos con portada*. Libro N° 11 (rojo), revés de la tapa y folio 1.

▶ Fig. 9. *Libro coral N° 10 (negro)*, folios 63 vta. y 64. Páginas interiores.



quien en su calidad de maestro de capilla y director musical cumplía diariamente su labor de organista, director del coro de la Basílica y del conjunto de “seises” encargado de la interpretación del gregoriano. Seis pequeños alumnos de primaria del externado del Seminario de Santo Toribio asistían todas las mañanas para cantar en la misa de las 9:15 a.m. Por estos servicios recibían una remuneración mensual con firma en

planilla. Chávez Aguilar dirigía también un coro infantil de aproximadamente cuarenta voces en el Seminario de Santo Toribio que participaba en ceremonias importantes de la catedral ¹⁵. Anualmente dirigía el coro y la Orquesta Sinfónica Nacional en el Te Deum de Fiestas Patrias y otras fechas cívicas. Para esas ocasiones llegaba a juntar más de cien voces entre profesionales, coreutas de las comunidades religiosas y del Seminario de Santo Toribio.

Al morir Chávez Aguilar en 1950 lo sucedió en el cargo de director del coro de niños el profesor Manuel Cabrera, quien permaneció como tal hasta el año 1972. En esos años, al igual que bajo la gestión de Chávez Aguilar, el coro participaba diariamente en el primer oficio de la mañana, y estaba integrado también por alumnos del colegio Santo Toribio y de escuelas fiscales de los Barrios Altos. El cargo de organista lo ocupó por concurso durante un año Leopoldo La Rosa. Becado a Roma para seguir estudios de música reli-



giosa, debió ser reemplazado por los profesores Manuel Cabrera y Hugo Arias Mucha, sucesivamente.

Los libros de coro ¹⁶

En el Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima se conservan cuarenta y dos grandes libros o antifonarios, de los cuales cuarenta con cantos llanos y dos con las obras polifónicas ya mencionadas, escritos en “notación cuadrada” ¹⁷ y en tetragrama, que se colocaban en el facistol (figs. 1, 9-10, 12-14) ¹⁸. El de Guerrero fue un ejemplar remitido por la Catedral de Sevilla el año 1601. Después, por iniciativa del arzobispo Lobo Guerrero los libros de canto llano fueron copiados en Lima. Para ello trajo en 1615 a Francisco de Páramo, peninsular que había copiado veinte libros para la Catedral de Bogotá. Páramo habría recibido un adelanto de dos mil pesos, pero no pudo cumplir el encargo, pues falleció en diciembre del año siguiente ¹⁹. Más tarde aparecen firmas de Christorus Muñoz (1625), Francisco Llaguno (1739), Cárdena (1760), Pobeda (1761), Fray Antonio Contreras (1763) (fig. 11) y Diego de Córdova (fig. 15), quien firmó siete. Están escritos en pergamino, adornados en su mayoría con motivos florales y frutos e iluminados con colores vivos.

Su uso en los oficios se alternaba con partituras polifónicas. Las autoridades arzobispales insistieron, en más de una oportunidad, en que se adoptara el canto llano en los oficios de Semana Santa excluyéndose el uso de instrumentos. En 1689 Melchor de Liñán, Arzobispo de Lima, dispuso en el mismo sentido *que sólo canten Los Psalmos, antífonas, capítulos, versículos y Responsorios de dhas oras, como están en el brebiario Romano, y en la misa sólo Lo que manden Las santas ceremonias de ella, sin introducir otro algún cantar*. Sesenta y cinco años después, en 1754, el también Arzobispo de Lima




◀ Fig. 10. *Portada con índice*. Música para San Miguel Arcángel.

▶ Fig. 11. *Colofón*. Antonio Contreras, 1763. Libro N° 10 (negro), folio 81.

▶ Fig. 12. *Capital O*. El cordero con el libro del apocalipsis cerrado con siete sellos (detalle). Libro N° 11 (rojo), folio 31 vta.

▶ Fig. 13. *Oración introductoria con cáliz eucarístico*, 1620. Libro N° 31 (rojo), folios 34 vta y 35.

11



ia. c. Magnific.

Este Libro se comenzó el día 13 de Septiembre de este año de 1763, y se acabó el día 24 de Noviembre del mismo año, y lo escribió Fr. Antonio Concha del 2.º Ord. de los Descalzos de San Agustín.


11

12



12

13



Labado sea
El Santissimo
Sacramento, y
La Inmaculada Cõcep
cion de la Virgen Nra
Sra. Concebida sin

mancha de pecado ~
Original. y Acabose
este Libro este Anno de
-1620-

M festo sancti
Bartholomei, A
postoli. Introit.
xpul.
V.

13



Barroeta y Angel, publicó un edicto prohibiendo que se tocaran o cantaran en las iglesias minuetos, arias y demás canciones profanas o teatrales, explicando que

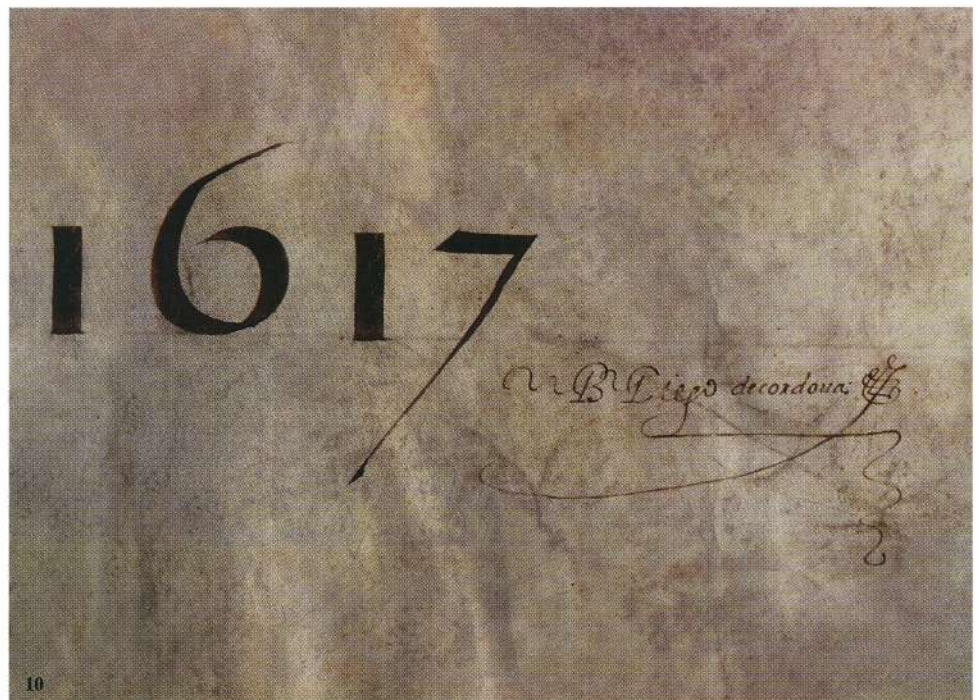
El Canto que desde la primitiva Iglesia, siendo común á todo Fiel, fue vn solemne modo de celebrar los Divinos Oficios, pasó de su primera simplicidad a vna más armoniosa composición, y después de haverse limitado en el cuarto siglo a solo los Eclesiásticos, por disposición del Concilio Leodicense, el gran Gregorio compuso el firme, que tomó su nombre, con la gravedad, y decoro de su Autor ²⁰.

La capilla musical y sus maestros

En 1612 el Arzobispo de Lima Bartolomé Lobo Guerrero firmó, conjuntamente con las autoridades eclesiásticas de la catedral, un documento con las disposiciones para el funcionamiento de la capilla musical de aquella. Como primer responsable fue designado Estacio de la Serna, compositor y organista que antes de venir al Perú había sido jefe de organistas de la capilla real de Lisboa. De acuerdo a las disposiciones mencionadas *debía ordenar la capilla y el atril de canto de órgano* ²¹, *sin que ninguno de los otros músicos le vaya a la mano, dando el tono a las voces y llevando el compás, como a le fuere viste ser mejor*. Para el mejor cumplimiento de su labor podía congregarse diariamente a todos los cantores, adultos y niños, para una lección en el canto de órgano y contrapunto ²².

El responsable de toda la actividad musical era el maestro de capilla, el cual *debía ser compositor, director de orquesta y de coro, profesor de canto de órgano y de contrapunto y administrador del cuerpo a su mando* ²³. Por lo tanto debía ser *músico de tecla y voz* y debía cantar en los oficios *por un papel nuevo* (a primera vista) y conocer *los posturages del órgano* ²⁴.

Entre los siglos XVII y XVIII la Catedral de Lima tuvo alrededor de veinte maestros de capilla, entre los que destacaron Cristóbal de Belzayaga (1621-163?),



◀ Fig. 14. *Capital G* con ornamentación morisca. Libro N° 31 (rojo), folio 17 vta.

▶ Fig. 15. *Firma de Diego de Córdoba*, 1617. Libro N° 7 (rojo), folio 127.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 16. *Las tres naves abiertas*, 1896-1898. Catedral de Lima, a la izquierda el coro y a la derecha el órgano en su ubicación actual.





Juan de Araujo (1674 a 1676), Tomás de Torrejón y Velasco (1676 a 1728), Roque Ceruti (1728 a 1760) (fig. 17) y José de Orejón y Aparicio (1760 a 1765), todos ellos excelentes compositores. A comienzos del siglo XIX Andrés Bolognesi (1807 a 1823), padre del héroe de Arica, cumplió importante labor elevando la calidad artística de la capilla y salvaguardando sus archivos. Lo sucedieron Bonifacio Llaque (1837 a 1842), Manuel Bañan, nombrado por recomendación del gobierno en 1845, José Lártiga (1846), y Fray Pedro Ramírez (figura en 1856).

En la primera mitad del siglo XX desempeñaron esas funciones el sacerdote italiano Ciro Simone; Monseñor Pablo Chávez Aguilar, maestro de capilla, compositor, Canónigo Penitenciario de la Basílica Metropolitana de Lima y Camarero Secreto Supernumerario de su Santidad; el Presbítero Agustín Quiroz, y luego, por segunda vez, Chávez Aguilar, hasta su fallecimiento en 1950. Posteriormente desempeñaron esas funciones Leopoldo La Rosa y el sacerdote Emilio Grijaldo.

De todos ellos, los más importantes fueron, sin duda, Tomás de Torrejón y Velasco, Juan de Araujo, Roque Ceruti, José de Orejón y Aparicio, Andrés Bolognesi y Pablo Chávez Aguilar.

Tomás de Torrejón y Velasco

Nació en Villarrobledo en 1644 y falleció en Lima en 1728. Llegó a nuestra capital en 1667 a los 22 años como gentil hombre de cámara al servicio del nuevo virrey del Perú, el Conde de Lemos. Fue el séptimo maestro de capilla de la catedral a partir del 1º de julio de 1676. En el Acta Capitular se deja constancia de que *nombraron por Maestro de Capilla desta dha Iglesia a Don Thomas de Torrejón con el mismo salario de seiscientos pesos de a ocho reales que tenía su antecesor* 25.

El 11 de noviembre de 1701, al inaugurarse un segundo órgano de la catedral, se estrenaron ocho villancicos del maestro para celebrar la beatificación de Toribio Alfonso de Mogrovejo, quien durante un cuarto de siglo fue Arzobispo de Lima.



◀ Fig. 17. Hoja suelta de Violino Primo Cuatro. Roque Ceruti.

▶ Fig. 18a. Capital A, con pan de plata y oro. Libro N° 10 (negro), folio 72.

▶ Fig. 18b. Escudo papal con la tiara pontificia y las llaves de San Pedro. Libro N° 11 (rojo), folio 58 vta.



Acontecimiento importante fue también el estreno de la música que compuso para las solemnes vísperas en memoria de Carlos II, que según el cronista Joseph de Buendía conmovió hasta las lágrimas a los asistentes. Esos éxitos llevaron a que el conde de la Monclova, virrey del Perú, le encargara una obra dramático-musical para conmemorar el decimooctavo natalicio de Felipe V y primer aniversario de su reinado. El 19 de octubre de 1701 se estrenó en palacio *La púrpura de la rosa*, con libreto de Calderón de la Barca, que fue la primera ópera compuesta y estrenada en América.

En 1708 se celebró la llegada del nuevo Rector de la Universidad de San Marcos con música de Torrejón, a quien se comparó con el célebre compositor peninsular Sebastián Durón. En sus últimos años se dedicó por entero a la composición. En la vigilia celebrada el 21 de agosto de 1725, con motivo del fallecimiento de Luis I, *le estrenaron una obra nueva, de muy hermosa harmoniosa Composición, por la variedad de sus Passos, ternura de sus cadencias, y entretexida Concordia de Instrumentos, y Voces* ²⁶.

Juan de Araujo

Nació en Villafranca y falleció en Sucre en 1712. Llegó a nuestra capital muy joven acompañando a su padre, funcionario del Conde de Lemos, virrey del Perú (1667-1672). Fue alumno de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y sus estudios musicales los realizó aquí probablemente con Torrejón y Velasco. Designado maestro de capilla en 1670, desempeñó esas funciones hasta 1676. Fue el último de los maestros de capilla con la calidad de sacerdote durante el virreinato.

De 1670 a 1676 Araujo se desempeñó como maestro de capilla de la Catedral de Lima y luego de las del Cusco, Panamá y La Plata (hoy Sucre), en cuyo archivo se encuentran los manuscritos de ciento trece de sus obras. Según Stevenson *su inusitado éxito en el adiestramiento de niños de coro le aseguró a través de toda su carrera una abundante provisión de tiples* ²⁷. Araujo permaneció en Sucre hasta su muerte, ocurrida en 1714.

Araujo sobresale por el tratamiento policoral de sus obras, su textura contrapuntística, la vivacidad de sus ritmos y una fértil imaginación melódica que se contiene en 165 obras manuscritas que han llegado hasta nuestra época y de las que tenemos noticias hasta el momento ²⁸.

Roque Ceruti

Compositor y violinista italiano nacido en Milán en 1685, llegó a Lima en 1708 con el vigesimocuarto virrey, marqués de Castell dos Ríus. Luego de cumplir las tareas de director de la capilla de música en palacio con nueve músicos de jerarquía, y de permanecer seis años en la ciudad de Trujillo, Ceruti regresó a Lima y fue nombrado maestro de capilla de la catedral para suceder a Tomás de Torrejón y Velasco, fallecido en 1728. El músico milanés retomó entonces su labor renovadora, que desde palacio había venido impulsando para imponer el estilo del barroco tardío italiano, que habría de reemplazar el estilo español que había tenido en Torrejón y Velasco su más insigne representante. Ceruti logró combinar en sus obras el estilo napolitano, con sus recitativos secos y *aria da capo*, con la forma



19

del rondó, a base de estribillo y coplas, característicos del villancico español. Ese rasgo peculiar de un buen número de obras del barroco musical americano es un aporte valioso de este músico. Ceruti introdujo también el violín, instrumento preferido de los grandes maestros italianos de la época (fig. 19). A propósito, Pedro de Peralta y Barrionuevo comentó una ceremonia religiosa celebrada en nuestra catedral en 1739, destacando el *ayre nuevo de las composiciones*. Sus obras se encuentran depositadas en el Archivo del Arzobispado de Lima y en los archivos del Cusco y Bolivia.

De Ceruti se conocen alrededor de treinta composiciones, entre las que destacan el *Laudate Pueri Dominum* a seis voces con dos violines y continuo, y el sainete a dúo *A cantar un villancico*, dedicado *Al Sagrado nacimiento de nuestro Redentor para dos voces, dos violines y continuo*. José Quezada menciona dieciocho en su trabajo *Los compositores de la Catedral de Lima y su música* ²⁹. Ceruti envió copias de sus obras a las principales capillas del continente y recibió a cambio partituras de otros compositores.

Durante su gestión el archivo de la catedral se enriqueció con obras instrumentales de ilustres maestros italianos de la llamada escuela del violín. Los aires de renovación traídos por Ceruti no fueron siempre bien recibidos. Algún obispo conservador pretendió desterrar del recinto sagrado de la catedral *Sonatas, Minuetos, y otras Tocatas del uso de la Tierra, que sólo son propias de los Theatros, y festines profanos, y del Siglo*. Sin embargo, ya un año después en una solemne ceremonia realizada con motivo de celebrarse la reedificación de la catedral, se interpretaron obras instrumentales de Arcangelo Corelli y Jean Baptist Lully.

El repertorio existente revela a Ceruti como el gran compositor de Lima que hizo un hábito el aria da capo; también escribió para dos violines más brillantemente que cualquiera de los maestros de capilla de Lima descendientes de los españoles ³⁰.

◀ Fig. 19. *Del cielo los nueve choros* (parte de violín). Roque Ceruti.

▶ Fig. 20. *Dixit Dominus*. José de Orejón y Aparicio.

En su época, el repertorio de la catedral se incrementó con obras instrumentales de sus contemporáneos barrocos italianos, como el ya mencionado Arcangelo Corelli (1653-1713), Giovanni Bononcini (1679-1747) y Baldassare Galuppi *Il Buranello* (1706-1785), entre otros.

En su testamento pidió ser enterrado en el cementerio de la iglesia de Santo Domingo. Muere en Lima en 1760 y lo sucede José de Orejón y Aparicio, compositor, organista y heredero de su estilo.

José de Orejón y Aparicio

Nacido en Huacho en 1705 y discípulo del maestro italiano Roque Ceruti, Orejón y Aparicio fue un notable compositor, uno de los más importantes del continente durante el virreinato (fig. 20). Fue también consumado organista.

Dixi Dominus
Al.º no molto

Solo 1º
di xi... Dominus

Do mi no meo deo...mino me...

tutti
se de

se de a dex tris meis... is se de a
se de a dex tris meis... is

se de a dex tris meis... is se de a
dex tris meis... is se de a se de

se de a dex tris meis... is

fiple
tecum princi pi

tener
tecum princi pi un tecum princi pi

20

Su discípulo Toribio José del Campo lo comparaba con José de Nebra, el famoso músico español, afirmando que

*baxo de cuyos dedos era animado el órgano; al que prestaba articulación en el séquito de la salmodia, y en el que con la variación de sus Registros hacia por sus órdenes la imitación de instrumentos, y elementos [...] toco en mi amado Aparicio: este reparó los descaminos de Ceruti (su maestro y antecesor en el cargo) en algún modo, y aprovechó tal cual rasgo de melodía que á este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia*³¹.

Según Claro,

Aparicio representa el ejemplo más notable de un compositor americano que, instruido en el arte de la música en su tierra natal, asimiló intensamente la técnica y el estilo de la cantata napolitana, en boga en esa época, aplicándola al villancico español con tal maestría e inspiración que nada tiene que envidiar a los mejores maestros europeos contemporáneos suyos [...] Sus obras muestran una calidad extraordinariamente alta y uniforme, y su legado musical, especialmente por que se trata de un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro Continente y, en especial, al Perú.

Manuscritos de sus obras se encuentran en el Archivo de la Catedral de Sucre. Las veinte obras de música religiosa y diecisiete villancicos para voz sola, dúos, trío y coro a cuatro voces, dedicados a la Virgen, al Santísimo Sacramento y a San José, además de la cantata *La mariposa*, para voz solista, violines y continuo, que hasta 1987 se encontraban en el Archivo Arzobispal de Lima, hoy figuran como perdidas. Fallece en Lima en 1765.

Andrés Bolognesi

Nacido en Génova, probablemente llegó a Lima a fines del siglo XVIII. Antes de venir al Perú había sido maestro de capilla de la Catedral de Lisboa.

Bolognesi desarrolló una activa labor en el campo de la lírica antes de asumir, en 1818, el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Lima, en el que permaneció seis años. Hombre dinámico, organizador nato, Bolognesi le devolvió a la capilla metropolitana algo del lustre que tuvo en manos de maestros como Torrejón y Velasco. Salvó el archivo haciendo copiar y transcribir las antiguas partituras³² que se encontraban en mal estado, y dejando una *Nómina de papeles servibles que tiene esta Santa Yglesia Metropolitana de Lima*.

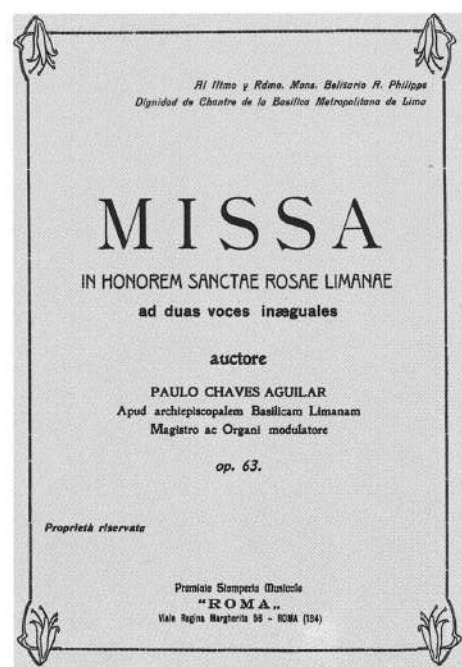
Su labor se vio respaldada por el Arzobispo Bartolomé de las Heras, quien pidió *que se reforme y modifique la Música de la Iglesia, siendo seria y majestuosa; no profana y muy dilatada*³³. Falleció en 1834 en Arequipa.

Pablo Chávez Aguilar

Chávez Aguilar es uno de los más destacados músicos peruanos de la primera mitad del siglo XX (fig. 21). Compositor, organista, director de coros y maestro, nacido en Lima en 1898, realizó sus primeros estudios musicales en el Seminario de Santo Toribio de Lima. A los veinte años, en 1918, estrenó una *Misa Solemne* a dos voces iguales dedicada a Santa Rosa de Lima. Al año siguiente fue enviado a Roma para seguir estudios de teología, desempeñando al mismo tiempo las labores de *Organi modulator primus* (primer organista). En su primer oficio religioso realizado el 1º de abril de 1923 se estrenó su *Misa Solemne* a tres y



21



22

▲ Fig. 21. Monseñor Pablo Chávez Aguilar, 1898-1950.

▶ Fig. 22. Carátula de la partitura de la misa a Santa Rosa de Lima. Pablo Chávez Aguilar. Publicada en Roma en 1927.

▶ Fig. 23. Escena musical. *Tauro* (detalle). Taller de los Bassano. S. XVII. Óleo sobre lienzo. 1.46 x 2.10 m. Museo de Arte Religioso. Catedral de Lima.

cuatro voces, interpretada por el coro de la Capilla Sixtina. En Italia pudo completar su formación musical en la Escuela Pontificia de Música Sacra. Al regresar a Lima, a fines de 1924, el Venerable Cabildo de Lima lo nombró maestro de capilla de la Basílica metropolitana, cargo que conservó hasta 1938, para reasumirlo cuatro años más tarde, y desde entonces lo desempeñó hasta su fallecimiento ocurrido el 21 de octubre de 1950. En nuestra Basílica ejercía las funciones de organista y director musical de todas las ceremonias religiosas.

Con Chávez Aguilar la música en la catedral recuperó el nivel de otras épocas. Tuvo especial cuidado en la calidad de las interpretaciones y en mantener la actividad de la capilla. Su coro de seises, integrado por pequeños alumnos del Seminario de Santo Toribio siguiendo una tradición que venía desde el siglo XVII, cantaba todos los días en la misa de la mañana. En su repertorio los seises tenían una veintena de misas gregorianas. En 1934 asumió la dirección del semanario *El amigo del clero*, cargo que desempeñó durante dos períodos. En 1936 fue designado canónigo de la catedral. En la ceremonia de incorporación participó el coro infantil del Seminario de Santo Toribio compuesto de cuarenta voces y una nutrida orquesta.

La relación de sus obras religiosas es extensa. Entre ellas destacan la misa dedicada a Santa Rosa de Lima (fig. 22) y la compuesta en conmemoración de la Batalla de Ayacucho, que fue estrenada en la catedral, además de diferentes obras corales y una colección de doce himnos, con acompañamiento de órgano. El catálogo completo de sus obras puede consultarse en *Guía musical del Perú* de Carlos Raygada³⁴.



Oficios y festividades

La Catedral de Lima fue escenario importante de festividades reales y episcopales, donde se estrenaron importantes obras musicales del virreinato. Prueba de esto es la cantidad de obras musicales de importancia depositadas en el Archivo Arzobispal; la amplia relación de maestros de capilla, varios de ellos excelentes compositores; la relación de instrumentistas que a lo largo de más de dos siglos sirvieron en la capilla de nuestra primera iglesia capitalina; y las diversas festividades que se celebraron dentro de sus naves.

Semana Santa

Para la conmemoración de la pasión y muerte de Cristo, el archivo de la capilla conserva partituras de compositores como Juan Beltrán, cantor, maestro de capilla y autor de una *Passion para el Viernes Sto./ á Tres y á seis con violines./ Flautas, Trom (pa) s y Bajo/ por/ Don Juan Beltrán/ año de 1806*; y Melchor Tapia, autor de cinco *Lamentaciones* para el miércoles, jueves y viernes santo; una a ocho voces de Durand; dos de García Pacheco; seis de Ripa y una de Romero.

En los oficios se interpretaban salmodias y otras obras vocales que acompañan a los ritos, como *La reseña*, *Las lecciones*, *Las vociferaciones*, *El canto de la pasión* y *Las lamentaciones*.

Corpus Christi

En junio de 1577, el almuerzo que se dio a los cantores y prebendados y muchos de los de la danza, que actuaron durante el Corpus, costó al tesorero metropolitano diez pesos y un tomín, para pagar la compra de algunas botijas de vino, cuatro gallinas, un cabrito, tocino, pan y pasteles.

En las fiestas de 1579 participaron trompetas de Surco y varios tocadores de chirimías. En el presupuesto se incluyó gastos de comida, botas y botines para los niños que danzaron, y además una botija de vino de Castilla.

El 29 de mayo de 1755, día de Corpus Christi, con motivo de la reedificación de la catedral destruida por el terremoto de 1746, se realizó con asistencia del virrey una misa, que debía ser la última en la capilla provisional construida en la Plaza Mayor, después del derrumbe de la Metropolitana, capilla que hizo veces de catedral hasta la reedificación de la primada. Luego de un Te Deum central, la música acompañó las misas y oficios de los días siguientes ³⁵.



▲ Fig. 24. *Ángeles músicos* (detalle). Púlpito.

► Fig. 25. *Vida de Santa Rosa* (detalle).
Ángeles músicos. Sacristía de la Catedral.

Te Deum

El 29 de mayo de 1755, con motivo de la inauguración de la nueva catedral, se cantó el Te Deum acompañado por una orquesta de treinta y dos instrumentistas *cuya dulzura, suavidad y consonancia pusieron en gustosa calma los sentidos* ³⁶. Ruiz Cano y Galiano lo describe así:

Los oídos, entre tanta sorpresa, ni pudieron quejarse de desatendidos, ni blasonar de libres. Embargólas el concierto harmonioso de muchos Instrumentos; y al modo que ellos son, ó despecho de los demás sentidos, los únicos conductos por donde se hace persuasible la verdad de el Mysterio de el día; fueron, también aquí los únicos medios, con que pudo la gratitud recobrarse de la admiración

Yo quiero decir, que por ellos llegaron con la mayor viveza á lo íntimo del alma las dulces voces, con que entonó la Capilla música el Te Deum, siguiendo una nueva composición, que parecía haver apurado al Modo Lidio ³⁷ lo tierno, y lo sublime ³⁸.

Casi doscientos años más tarde, en 1942, se reunió uno de los coros más grandes que ha cantado en la basílica en el Te Deum de Fiestas Patrias (fig. 16). Bajo la dirección de Monseñor Pablo Chávez Aguilar un centenar de voces, tanto de profesionales y miembros de las comunidades religiosas como de integrantes de los coros del Seminario de Santo Tomás y del Colegio Salesiano, interpretó la Misa de Lorenzo Perosi con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Actualmente todos los años la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro Nacional participan en el Te Deum de Fiestas Patrias.

Otras celebraciones

El 25 de julio de 1557 hubo *sermón é música de cantores y otras músicas* con motivo de la proclamación de Felipe II.

El 14 de octubre de 1565 *para la colocación de la primera piedra de la yglesia nueva y para las vísperas se contrataron trompetistas del pueblo de Surco.*

El 19 de octubre de 1625 para abrir las puertas de la catedral y proceder a su consagración se entonó el *Attólite portas principes vestras*, luego el himno *Veeni Creator Spiritus* y para la consagración del altar el salmo *O Deus in adiutorium.*

El 27 de diciembre de 1629 se celebró con *muy grande aparato de música y majestad en esta yglesia metropolitana* el día de San Juan Apóstol y Evangelista.

En 1755, con motivo de la celebración de la reedificación de la catedral,





que había sido destruida por el terremoto de 1746, se escucharon composiciones de Arcangelo Corelli (1653-1713), Giambattista Lully (1632-1687), Buranello Gallupi (1706-1785) y Jean Joseph Cassanea de Mondoville (1711-1772).

Constituyeron festividades importantes realizadas en la primada limeña el homenaje al obispo de Arequipa, Pedro de Villagómez, nombrado Arzobispo de Lima; el pregón de la bula expedida por S.S. Alejandro VII, declarando el santo misterio de la Inmaculada Concepción; los festejos celebrados el año 1680 con motivo de la beatificación de Toribio de Mogrovejo; y la traslación del Santísimo de la Iglesia Mayor a su nueva capilla del Sagrario, celebración que duró tres días en 1684. Igualmente las consagraciones de prelados, como la del obispo de Popayán, realizada el 21 de diciembre de 1631 y la del obispo de Cuenca, efectuada en 1827, ocasión en la que Andrés Bolognesi contó con cuarenta y cinco músicos: catorce violines, dos flautas, dos oboes, dos clarinetes y dos clarines, un fagot y un serpentón, dos cornos, dos cellos, cinco contrabajos, un arpa, dos órganos y nueve cantores.

El 1º de enero de 1900, con motivo del advenimiento del siglo XX, los curas rectores de las parroquias de Lima acordaron rendir homenaje al Arzobispo de Lima Manuel Tovar organizando una solemne manifestación que se realizó en la catedral con la participación de toda la comunidad religiosa de la capital, que acompañada de bandas y repiques de campanas acudieron a aquella para la solemne ceremonia. En la parte musical una orquesta compuesta por treinta de los mejores músicos de Lima y dirigida por el maestro Gerardo Chávez interpretó la marcha de *Tannhauser*, la obertura *Zampa* de Verdi, la sinfonía *Campanone* de Donizetti y la *Marcha Triunfal* de Mendelssohn ³⁹.

Durante los primeros años del virreinato era costumbre más o menos generalizada organizar espectáculos coreográfico musicales, los que obligaron al primer Concilio Limeño realizado en 1552 a ordenar

que no se hagan en las iglesias representaciones ni velas de noche [...] Y porque somos informados que de las representaciones que se suelen hacer

▲ Fig. 26. *Vida de Santa Rosa* (detalle). Ángel arpista. Sacristía de la Catedral.

▶ Fig. 27. *Escena de solemnes exequias*. Léonce Angrand, 14 de noviembre de 1837. Acuarela. 0.19 x 0.24 m. Bibliothèque Nationale de Paris.

en las Yglesias, como son las de la Pasión y otros autos e remembranzas de la Resurrección e de la Natividad de Nuestro Señor o [sic] otras, se han seguido muchos yncombenientos e muchas veces son nuevos en nuestra Santa Fee Catholica [...] (y a todas las autoridades eclesiásticas del virreynato) no hagan ni den lugar a que en sus iglesias se hagan las dhas representaciones sin nuestra especial licencia, so pena de veinte Pesos para la fábrica de la tal Yglesia, en la cual pena yncurran los clérigos que lo consintieren y los legos que las representaren y demás de esto sean excomulgados ⁴⁰.

Música en las exequias

En las honras fúnebres (fig. 27) realizadas en memoria de personajes destacados, la capilla musical escogía con esmero el repertorio adecuado. En alguna oportunidad las obras fueron compuestas ex profesamente para la ocasión, e interpretadas por conjuntos vocales e instrumentales de proporciones mayores a las habituales para los oficios religiosos, como la celebrada el martes 28 de setiembre de 1666 en memoria de Felipe IV, *hombre versado en música* ⁴¹. Participaron seis coros, tres seglares y tres monjas ⁴².

El 18 de junio de 1725, siendo maestro de capilla el maestro José de Torrejón y Velasco, la *Primada pirulera* celebró las exequias del rey Luis I:

Se dio principio á la vigilia, con un solemne Invitatorio, á quatro coros llenos, con mucha variedad de Vozes, é instrumentos, cuya tierna, acorde





harmonía, combidió la Piedad para el Culto, y el Corazón para el sentimiento: arrebatándose al mismo tiempo, con dulce violencia los oídos, porque calmassen los labios, y entrasse en parte de la consonancia, la suspensión del silencio. Cantáronse despues los Psalmos de todos tres Nocturnos, con gran Solemnidad; variándose las Lecciones, en esta forma. Las tres del primer Nocturno, cantó la Capilla, obra nueva, de ternura de sus Cadencias, y entretexida concordancia de Instrumentos, y Vozes. Las del segundo, authorizó el Cabildo en tres res canónigos, que las cantaron, y fueron El Licenciado Don Ignacio Blasco; el Doct. Don Andrés de Paredes, y Armendáriz; y el Doct. Don Bartolomé de Lobatón. De las tres del tercero, cantó la primera, el Doct. Don Manuel Antonio Gómez de Silva, Dean; y la terceta el Excelentísimo Señor Arzobispo, que en cada aliento respiraba ternuras; porque a su Canto grave, y respetuoso, levantó el Contrapunto, su sobre-agudo Dolor [...] Después de los Maytines, se cantaron las Laudes, en sobresaló con mas harmonía la Música del Miserere, y Benedictus; y se concluyó el Oficio, que cantó su Exc. Illustríssima ⁴³.

El 21 de julio de 1760, se realizaron oficios en memoria de Fernando VI.

Sentado en el Congreso [en la Catedral] dió la mejor Música de esta Ciudad principio al Sagrado Oficio de los difuntos, oyéndose una alternativa, de consonantes choros, cuyas dulces melodías, y sonoros acentos colmaban la inquietud de los tristes corazones, y elevaban la mente, para orar á Dios por el alma de Nuestro Soberano ⁴⁴.

El 26 de julio de 1903, con la mayor solemnidad, se celebraron las exequias del Papa León XIII. En el protocolo de la ceremonia ordenado por el arzobispado se indicaba el repertorio que debía interpretar la orquesta dirigida por el maestro Claudio Rebagliati. Se incluyeron dieciocho composiciones de diferentes autores como Fauré, Gounod, Verdi, Rossini, y varias del propio Rebagliati ⁴⁵.

▲ Fig. 28. Ángeles tocando para la eternidad. Portada del Perdón. Catedral de Lima.



El fallecimiento del Arzobispo de Lima Pedro Pascual Farfán dio lugar a una de las mayores pompas que se hayan realizado en la catedral en el siglo XX. En la ceremonia efectuada el 21 de setiembre de 1945 participaron la Orquesta Sinfónica Nacional y un nutrido conjunto integrado por los coreutas de la catedral, colaboradores de órdenes religiosas y alumnos de la entonces Academia Nacional de Música Alzedo. Hubo un ensayo general el día anterior. La sentida concurrencia escuchó cantos gregorianos, la antifona *In Paradisum* y el canto evangélico *Benedictus*, y la *Misa de Réquiem* de Lorenzo Perosi. La dirección estuvo a cargo de Monseñor Pablo Chávez Aguilar ⁴⁶.

Con ocasión del fallecimiento de los ex presidentes de la República José Velasco Alvarado (1978) y Fernando Belaúnde Terry (2002) se realizaron exequias con la participación de la Orquesta Sinfónica Nacional y del Coro Nacional.

Estrenos de composiciones importantes

El 26 de junio de 1701, con ocasión de las vísperas en honor de Carlos II, la música compuesta especialmente por el maestro de capilla Tomás de Torrejón y Velasco causó una gran impresión entre los asistentes. Según José de Buendía, cronista de la época,

la muchedumbre era tan grande que parecía inútil que se lograra silencio durante la ejecución de la música [...] pero la deliciosa armonía de las voces, órganos y otros instrumentos cautivaron tanto el oído que todo el ruido se transformaba en atención.

Del mismo Torrejón y Velasco se estrenaron ocho villancicos con motivo de la beatificación de Santo Toribio en 1680: *Con tan regaladas voces, ayrosa composición de villancicos, suaves consonancias, y acordes armonías, que parecía competirse el concepto de las esferas* ⁴⁷.

En 1886, en las vísperas del tercer centenario de Santa Rosa de Lima, se estrenó en la catedral el Salmo Primero, *Dixit Dominus* del compositor mulato chinchano José Lórtiga, quien figura como maestro de capilla de la catedral por el año 1846 ⁴⁸. El 30 de abril del mismo año, J. Álvarez del Villar cantó con acompañamiento de coro el responsorio *Veni de Libano Rosa cordis mei*, Op. 26, del compositor limeño José Ignacio Cadenas, obra dedicada a la Comisión Iniciadora del III Centenario de Santa Rosa de Lima ⁴⁹.

El 6 de enero de 1898, para la reapertura de la catedral, se estrenó la Misa Solemne para solos, coro y orquesta, compuesta expresamente para la ocasión por el compositor Walter Stubbs, de ascendencia danesa, nacido en los E.E.U.U. en 1854 y residente en Lima hasta su fallecimiento en 1902. En dicha ocasión se interpretó también su *Te Deum*. La orquesta estuvo dirigida por el maestro italiano Hugo Barducci, de la compañía de ópera Lambardi. Lo curioso es que para la misma ceremonia el maestro Claudio Rebagliati había compuesto también una Misa Solemne y un *Te Deum*.

La obra de Stubbs fue en general bien recibida. Sin embargo, el comentarista de seudónimo Zedval publicó en el diario *El Comercio* una crónica en la que, según su opinión, la obra perdió algo de su efecto por la combinación orquestal, ya que originalmente había sido compuesta con acompañamiento solo de órgano. Se puede pensar que la orquestación la hizo el propio maestro Barducci ⁵⁰.



◀ Fig. 29. Órgano en la nave central, antes de la restauración de 1895.

29

Dos días después del estreno, *La Voce d'Italia* publicó un largo artículo cuya traducción apareció en la edición de la tarde del diario *El Comercio*. En él se refutan algunas observaciones de un crítico *fagatoso y apático que con dogmática prosopeya señaló que la obra del doctor Stubbs hubiera opacado un tanto la solemnidad de la inauguración de la Catedral de Lima.*

El 31 de diciembre de 1900 se estrenó el Himno en re mayor, obra encargada por el Ilmo. Arzobispo de Lima Monseñor Tovar al compositor italiano Napoleone Maffezzoli. En dicha oportunidad se interpretó del mismo autor las piezas *Kyrie* en sol mayor, *Gloria* en do mayor, *Laudamus, Qui tollis, Qui sedes, Quoniam, cum Spiritu Sancto* y Credo de su Misa solemne. Nacido en Bérgamo, Maffezzoli residió en Lima desde 1862 hasta su fallecimiento ocurrido después de 1917.

El 9 de diciembre de 1924, se estrenó la Misa Solemne para cuatro voces mixtas y orquesta compuesta en conmemoración de la Batalla de Ayacucho por Pablo Chávez Aguilar, entonces joven estudiante seminarista.

Los instrumentistas y el coro

A lo largo de doscientos años la catedral tuvo su propio conjunto orquestal integrado por organistas, violinistas, flautistas, chirimistas, violonchelistas, arpistas, cornetistas, bajonistas, contrabajistas, sin faltar oboístas, fagotistas sacabucheros y dulzaineros.

Desde sus comienzos era habitual encontrar, al lado de los maestros españoles, instrumentistas indígenas y mestizos. Posteriormente se incorporaron también negros y mulatos *nuevos en nuestra Sancta Fée Cathólica*. Fueron muy conocidas algunas familias de arpistas como los Esparza y de organistas como los Dávalos. En ciertos lugares de la ciudad existía una cierta tradición de instrumentistas como la de los trompeteros del pueblo de Surco y los chirimieros de Magdalena, que eran llamados para participar eventualmente en la catedral.

A partir de la llegada, a comienzos del siglo XVIII, de Roque Ceruti, quien introdujo el violín en la capilla, este instrumento adquirió gran importancia y número. Él mismo era un destacado violinista. Algunos nombres, como los de Melchor Gómes de la Torre, Manuel Infantas y Baltazar Gómes de León, habrían sido los más importantes.

El anteriormente citado Arzobispo Antonio de Soloaga nombró a Antonio Muzzi como instrumentista de violón y violín, teniendo en cuenta que

*la Capilla de Músicos de esta nuestra Santa Iglesia carece de los instrumentos de Violín y Violón, y para mayor consonancia, y armonía de la Música es conveniente aya persona que usse de ambos instrumentos a discreción del Maestro de Capilla, porque por el tiempo que fuere nuestra voluntad pueda ussar y exercer el referido ministerio, y hacer todas las cosas a el tocantes, y pertenecientes como se lo ordenare el Maestro de Capilla de ella*⁵¹.

Muzzi fue el primer violinista nombrado en la catedral.

Desde fines del siglo XVI hasta comienzos del XIX la capilla llegó a tener alrededor de 150 cantantes estables. Hasta fines del XVII eran en su mayoría sacerdotes. Existían algunas familias de cantores conocidos en la ciudad, como los Cervantes, que formaron parte del coro catedralicio.

En el siglo XX, durante la gestión de Chávez Aguilar, el coro de la Basílica era numeroso y en algunas ocasiones se reforzaba con cantantes profesionales.

Instrumentos

La orquesta de la catedral utilizó a lo largo de su historia una gran variedad de instrumentos, como el órgano, el violín, la flauta, el oboe, la chirimía⁵², la dulzaína⁵³, el clarín⁵⁴, la corneta, la trompeta, el bajón⁵⁵, el fagot, el sacabuche⁵⁶, el arpa, el violonchelo y el contrabajo (figs. 23, 24, 25, 26 y 28).

En el siglo XVIII los antiguos instrumentos de aliento (cornetas, chirimías, sacabuches) fueron reemplazados por nuevos. Entonces las catedrales se llenaron con los sonidos de flautas traversas, oboes y clarines⁵⁷.

Órganos

En la época colonial, los Virreyes se preocupaban mucho de que hubiera siempre en la Catedral un rico órgano; pues, era regalía regia

eso de que se anunciara en las fiestas religiosas o cívicas, la entrada al templo, del representante del Soberano, tocándose el órgano. Y esto dio lugar a que, en 1756, el Arzobispo don Pedro Antonio de Barroeta y Anjel, dispusiese un buen día, de que a él y no al Virrey, que en esa época era el Conde de Superunda, se le recibiese con órgano, en lo sucesivo. Pero el monarca desaprobó la medida, y las cosas no pasaron adelante ⁵⁸.

El 11 de noviembre de 1680, en la fiesta de la beatificación de Santo Toribio, se estrenó un nuevo órgano que costó seis mil ducados.

El citado Gabriel del Campo, con la colaboración de su hijo Toribio José del Campo, terminó en 1756 de construir el órgano que reemplazó al que había sido destruido en el terremoto de 1748. Entre 1766 y 1771 tuvo también a su cargo la compostura de los órganos de la catedral.

Sobre sus dotes de constructor su mencionado hijo escribió: *incomparable Campo, que supo deducir de la escala armónica de la Gama música, las divisiones del tono y hacerlas sensibles a la vista por medio de las reglas de geometría...* ⁵⁹

El último órgano de tubos fue adquirido en la fábrica de Hipólito Loret de Bruselas (Bélgica). Su precio, incluida la instalación, fue de diez y seis mil pesos, suma considerada entonces muy elevada. Tiene una placa con la inscripción *El Illmo. Arzobispo de Lima Dr. D. Francisco Javier de Luna Pizarro a su Iglesia Metropolitana en el año 1855. Colaboró en las gestiones para su adquisición Mariano Rivero, Cónsul General del Perú en Bruselas, amigo y protector de las artes y de los artistas belgas, y ha hecho construir otros varios grandes órganos para diferentes Iglesias de su país, entre ellos el de la Catedral de Arequipa* ⁶⁰ (fig. 29).

Para la reapertura de la catedral, efectuada el 6 de enero de 1898, el órgano se trasladó a su actual ubicación en el coro izquierdo, sobre la puerta que comunica la catedral con el Palacio Arzobispal (fig. 30).

Este bello instrumento era un órgano mecánico, con dos fuelles grandes accionados en un primer momento por una gran rueda de metal y más tarde por un pequeño motor eléctrico ⁶¹. Durante muchos años no se tocó por falta de ejecutante experto. Al ser reformado sus registros cambiaron de nombre casi en su totalidad del francés al italiano. Más tarde gran parte de sus tubos fueron desmontados. En la actualidad se utiliza un órgano eléctrico.

Organistas

Los primeros músicos que llegaron de España para los servicios religiosos en las catedrales e iglesias americanas fueron organistas, que además de tañer se encargaron de preparar cantantes e instrumentistas locales. Algunos nombres importantes han quedado registrados, como el de Juan Rodríguez Calvo (entre 1566 y 1595) por ser el primero; Cristóbal de Belzayaga, también maestro de capilla; José de Orejón y Aparicio, el más notable compositor peruano del virreinato, alabado por su técnica en el teclado del órgano; familias de tradición como los Aguilar y los Dávalos; Toribio José del Campo, organista, organero, además de compositor y director, perteneciente a una familia de músicos; Melchor Tapia y Zegarra (fig. 31), también compositor; Manuel Ericurt, sucesor del anterior en vísperas de la Independencia; y Pedro José Pérez. En el siglo XX figuran los

► Fig. 30. Órgano de la catedral en su actual ubicación.



sacerdotes Manuel Jesús Álvarez, Abraham Valencia Magán, el sacerdote italiano Ciro Simone, Monseñor Pablo Chávez Aguilar y Leopoldo La Rosa.

Organeros

El Perú contó con excelentes constructores, especialmente cuzqueños, que dotaron a nuestras iglesias en pueblos y ciudades de excelentes ejemplares de este instrumento. En los archivos se encuentran desde 1590 nombres de organeros indios ⁶². Andrés Sas anota la relación de organeros de la catedral a partir del siglo XVI y hasta mediados del XIX ⁶³.

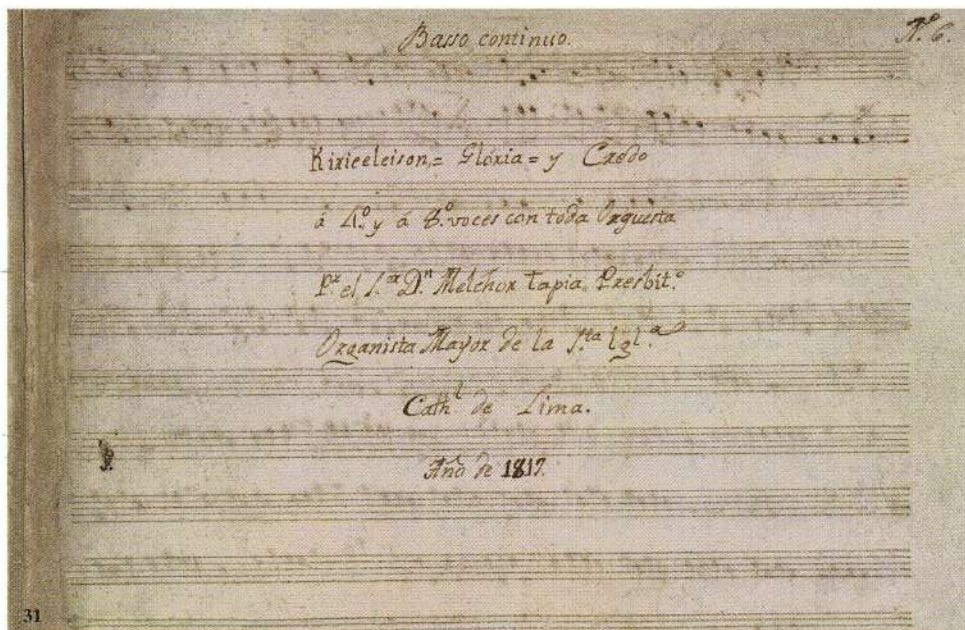
El primer organero fue Sebastián de León y Cárdenas, quien en 1552 construyó dos órganos para la primada limeña, de diferente tamaño como era usual en Europa. El más pequeño para el acompañamiento de los cantos salmódicos, como el más propio a este objeto. El grande para ejecutar solos y acompañar a cantantes y conjuntos instrumentales ⁶⁴. Posteriormente lo hicieron Juan Rodríguez Calvo, Luis Martínez, Juan Márquez, Juan de Vergara Ignacio de Vergara Joseph Carrasco, Gabriel del Campo, Toribio del Campo y Pando y Vicente Gago ⁶⁵.

Campanas

La primera campana que tuvo la ciudad, y que era conocida por el pueblo con el nombre de La Marquesita, fue hecha fundir por don Francisco Pizarro. Colocada sobre soportes en el patio de Los Naranjos, dejó oír sus primeros sonos en la noche buena de diciembre del año de 1535. Esta campana apenas funcionó menos de nueve años, pues el Virrey Blasco Núñez de Vela antojóse de ella para fabricar arcabuces. La Marquesita pesaba 1.300 libras o sea 13 quintales ⁶⁶.

Palma también nos cuenta que las campanas Cantabria de 310 quintales, fundidas en Lima, fueron colocadas luego de la reconstrucción de las torres dañadas a consecuencia del sismo de 1746.

En su tradición *Azotes por un repique* narra que en los tiempos del virrey conde de Chinchón el cabildo de Lima creó el puesto de campanero de la



◀ Fig. 31. Kyrie eleison, Gloria y Credo de Melchor Tapia. Carátula de la parte de bajo continuo.

▶ Fig. 32. Concierto sinfónico coral en la nave central de la catedral.



Alegría en el corazón de la ciudad

Cuando aún resuena en los oídos la voz de la diva Teresa Berganza luego de su magnífico concierto del miércoles en el teatro Segura, Pro Lfrica volvió a fascinar a los limeños con las voces de sopranos y tenores internacionales que, acompañados por

la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro Nacional, interpretaron la Novena Sinfonía de Ludwig van Beethoven en el mismo corazón de la ciudad: la Catedral de Lima. El domingo, esta experiencia se repetirá en el Museo de la Nación.

32

queda, cuya simple obligación era tocar el campanario de la catedral a las nueve de la noche.

Era cargo honorífico y muy pretendido, y disfrutaba el sueldo de un peso diario [...] pues si hubo y hay en Lima oficio asendereado y que reclame actividad, es la de campanero; mucho más en los tiempos coloniales, en que abundaba las fiestas religiosas y se echaban a vuelo las campanas por tres días lo menos 67.

Para la consagración de la Catedral de Lima el 19 de octubre de 1625, luego de que en la noche anterior hubo una alegría desbordante en la Plaza de Armas

quemándose varios castillos de fuegos artificiales, casi todo el gentío que acudió veló allí en espera de la madrugada para coger buen sitio apenas se abriesen las puertas de la Metropolitana. *Al toque del alba, dice un cronista, de aquella época, las campanas de las iglesias dieron la señal para que la nobleza saliese de sus casas, y los estruendos del cañón fueron recibidos por la música del viento* ⁶⁸.

Para el inicio de los festejos de la beatificación de Toribio de Mogrovejo, el viernes 26 de abril de 1680 *A las doze del día hizieron señal armoniosa desde las torres de la Cathedral las campanas, entre alternos coros de músicos e instrumentos, correspondidos en alegre clamor de las demás iglesias* ⁶⁹.

El 28 de mayo de 1755, para celebrar la reedificación de la catedral *hubo general repique de las Campanas, no tanto por lo sonoro de sus voces, quanto por que estas llamaban á las inmediaciones de los Altares, donde podían hallar en las Música, que se habían prevenido la mejor recompensa* ⁷⁰.

Con las campanas de las torres de la catedral también se daban las horas, se convocaba a los servicios religiosos, se anunciaban duelos importantes, o se tocaba a rebato.

Grandes obras corales en la catedral

En las últimas décadas del siglo XX fueron presentadas en la nave principal, grandes obras como el oratorio *La Creación* de Haydn; el *Requiem* de Mozart; la *Misa de Requiem* de Verdi; la *Novena Sinfonía* y la *Misa Solemne* de Beethoven; y la *Misa de Gloria* de Puccini, por Prolífica, la Orquesta Sinfónica Nacional y otros conjuntos locales y extranjeros. La *Misa Andina* del compositor peruano Alejandro Núñez Allauca se presentó en el atrio. Desde hace muchos años la Orquesta Sinfónica Nacional y el Coro Nacional se encargan de la parte musical para el Te Deum de Fiestas Patrias, interpretando obras como el Te Deum de Mozart o el de Fauré, fragmentos sinfónicos y sinfónico corales de autores como Vivaldi, Bach, Haendel, Mozart, Beethoven y José María Valle Riestra. Antes era una tradición interpretar en estas ocasiones alguna Misa Pontifical de las varias compuestas por Lorenzo Perosi ⁷¹ o el Te Deum de Mariano Viña ⁷².

Cuatro siglos después de fundada, la Catedral de Lima sigue celebrando con música sus festividades importantes y se ha convertido en un lugar apreciado para su difusión (fig. 32).

NOTAS

1. Referido a Chile. Pereira Salas 1941: 52
2. Voz aguda o voz superior de una pieza. En la polifonía española la palabra tiple aparece ya desde el siglo XV, en el sentido de *cantus o superius* (Pena y Anglés 1954: 2121)
3. Papeles importantes XVI: 21. Archivo Histórico Arzobispal. Firmado: Antonio de Soloaga.
4. Francisco Guerrero. Nació en Sevilla en 1528 y falleció en la misma ciudad en 1599. Se inició en la música como *seise* de la catedral de su ciudad natal. Fue discípulo de su hermano Pedro, Fernández Castilleja y Cristóbal de Morales. A los dieciocho años fue maestro de capilla de la Catedral de Jaén. Más tarde fue el sucesor de su maestro Cristóbal de Morales en la capilla de la Catedral de Málaga. Es considerado el máximo representante de la escuela andaluza del siglo XVI. En los templos españoles se encuentran copias de sus obras. Francisco Guerrero, Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria conforman el grupo representativo de polifonistas españoles de la Edad de Oro.
5. El libro que ahora figura como Nº 2 fue remitido por la Catedral de Sevilla, madrina de la de Lima, y contiene el *Liber Vesperarum* (1584) de Francisco Guerrero, maestro porsionario y cantor. Esta colección de salmos, antifonas y magnificats fue utilizada hasta el año 1864, año en que fue restaurada y empastada, tal como se conserva hoy día.
6. Giovanni Pierluigi da Palestrina, el más alto representante de la Escuela Romana del Renacimiento. En el libro Nº 1 se encuentran sus misas: *Brevi, Iste Confesor, en Sexto Toni, Eterna Christi Munera y Enmendenus*.
7. De varias partes o voces que se mueven con cierta independencia.
8. "Música Barroca del Perú" (José Quezada). *Dominical* del diario *El Comercio* del 26 de julio de 1998.
9. San Gregorio Magno, Sumo Pontífice desde 590 a 604, fue el creador de la *Schola Cantorum* en Roma y el compilador del *Antifonario* que seleccionó y ordenó en un calendario anual las melodías litúrgicas unisonales adaptadas por la comunidad cristiana.
10. Leichtentritt 1945: 70.
11. El sochantre era el colaborador y sustituto del chantre, dignidad eclesiástica. Su labor principal era la de cantar al facistol y formar a los seises.
12. Citado por Sas 1970-71, I parte: 95.
13. Pereira Salas 1941: 52.
14. Tord 1993: 341.
15. *El amigo del clero*, noviembre-diciembre 1936.
16. *O libros de Facisto*. Libro grande, mayormente de canto llano o gregoriano, o de obras polifónicas que se ponía en el Facistol para cantar.
17. Notación adoptada por la Iglesia a partir del siglo que deriva su nombre de la forma predominante de sus signos. Esta escritura es la culminación de un largo proceso de evolución de la escritura neumática medieval, que luego deviene en la actual escritura musical.
18. Especie de grandes atriles que se encuentran en los coros de las iglesias y catedrales importantes a cargo de las órdenes religiosas. Frente a sus cuatro lados se colocaban los cantantes para leer los libros.
19. Stevenson 1959: 76; Sas 1970-71, I parte: 267.
20. Sas op. cit.: 42.
21. Denominación usada en España desde el s. XIII o XIV hasta el XVIII para expresar la polifonía, en contraposición
22. Stevenson op. cit.: 73.
23. Sas op. cit., I parte: 108.
24. Pereira Salas 1941: 58.
25. Stevenson op. cit.: 109.
26. *Ibid.*: 83.
27. *Ibid.*: 189.
28. Claro 1974: XXIV.
29. Quezada 2001: 13.
30. Stevenson op. cit.: 86.
31. En los archivos no se han encontrado composiciones para órgano del período virreinal. Aunque hay noticias de que a comienzos del siglo XVII llegaron a la capilla algunas obras de compositores españoles que habrían sido ejecutadas por Miguel de Bobadilla (Quezada 2001: 82) Al igual que en la España del Renacimiento y del Barroco, la música a sólo que tocaba el organista era mayormente improvisada. Era costumbre también interpretar en el teclado transcripciones de polifonía vocal.
32. Pasarlas de notación antigua a la moderna.
33. Citado por Sas 1970-71, II parte: 72.
34. Raygada 1963.
35. Sas op. cit., I parte: 255.
36. En la *Gazeta del Gobierno* 47 (8 de junio de 1755). Transcrito por Sas op. cit., I parte: 260.
37. Escala antigua que va de do a do con el fa sostenido.
38. Citado por Sas op. cit., I parte: 257.
39. *El amigo del clero* 297 (27 de diciembre de 1960).
40. Sas op. cit., I parte: 32.
41. Salazar 1953: 236.
42. Mugaburu 1917, tomo I: 126.
43. Torrejón 1725: 67-68.
44. Ribera 1760.
45. *El amigo del clero*, julio de 1903.
46. *El amigo del clero*, setiembre de 1945.
47. Citado por Sas op. cit., II parte, tomo II: 398.
48. Raygada 1956-57: 73.
49. *Ibid.*: 74.
50. *El Comercio*, 6 de enero de 1898.
51. Papeles importantes XVI: 22. Archivo Histórico Arzobispal.
52. Instrumento de madera de tubo cónico con doble lengüeta, antecesor del oboe.
53. Similar al anterior.
54. Semejante a la trompeta pero de pequeñas dimensiones.
55. Antiguo fagot.
56. Antiguo trombón.
57. Tello 1998: 37.
58. *El amigo del clero*, setiembre de 1941.
59. Sas op. cit., II parte, tomo I: 68.
60. De un diario belga transcrito en *El Católico* 1: 40.
61. Informe técnico de Leopoldo La Rosa.
62. Van Gemert s.f.: 2.
63. Sas op. cit., I parte: 133.
64. Alcedo 1869: 54
65. Sas op. cit., I parte: 133.
66. Palma en *El Comercio* del 6 de enero de 1898 (transcrito por San Cristóbal).
67. Palma 1938: 94.
68. *El amigo del clero*, número especial por el cincuentenario de la revista, octubre de 1941, p. 27.
69. Transcrito por Sas op. cit., I parte: 248.
70. Sas op. cit., I parte 251.
71. Lorenzo Perosi (1872-1956), sacerdote y compositor italiano. Ejerció la dirección de la capilla de San Marcos en Venecia y fue designado, a los veintiséis años, director perpetuo de la Capilla Sixtina del Vaticano por el Papa León XIII. Compuso un número importante de oratorios, alrededor de 30 misas, numerosas composiciones para órgano, poemas sinfónicos y diversas obras instrumentales.
72. Mariano Viñas, compositor catalán y maestro de capilla de la Catedral de Barcelona.



PERTE
IL DE
PHONSE
VIVI
DOMINA
MEA

Vestimenta para la gloria del Señor

Patricia Victorio Cánovas

La Catedral de Lima posee una importante colección de ornamentos litúrgicos, expresión artística del culto cristiano practicado entre los siglos XVI y XIX. Aunque no es muy extensa, esta colección constituida esencialmente por vestimenta litúrgica de carácter cardenalicio y episcopal, es muy valiosa por su calidad técnica y cualidades estéticas, así también porque nos ofrece información documental, social, e iconográfica de primer orden, considerando que Lima fue la capital del virreinato del Perú y que, por ende, su catedral debió ser la más importante de esta parte del continente.

Esta investigación es una primera aproximación a su conocimiento y pretende situarla en el contexto del desarrollo artístico de la vestimenta litúrgica. Podemos apreciar mejor su riqueza si comprendemos la historia y las características de los diversos elementos que la componen, pues en el caso de los atuendos son estos elementos –la materia prima, el color, las telas, los temas iconográficos, las técnicas– los que se utilizan para dar forma, sentido y calidad estética.

◀ Fig. 1. *Imposición de la casulla a San Ildefonso*. Leonardo Jaramillo (1636). Óleo sobre lienzo. Convento de los Descalzos, Lima.

La vestimenta litúrgica

La vestimenta puede ser considerada como un medio de comunicación simbólica, no-verbal, que proporciona información para facilitar la identificación del usuario. Vestir un determinado atuendo significa asumir un rol frente al grupo social. Se trata de un elemento muy expresivo y elocuente en las comunicaciones humanas.

En todas las épocas y en las diversas culturas se ha captado la fuerza expresiva de la vestimenta. Las sociedades andinas prehispánicas no fueron una excepción; muy por el contrario, es sabido que otorgaron a los textiles, además de su valor intrínseco, un valor social (vinculado con el estatus), religioso, económico (asociado con el intercambio y la producción), político y estético, y acompañaban a sus difuntos con ajuares en los que las prendas de vestir ocuparon un lugar predominante.

La “celebración₁ cristiana” era, hasta hace poco, un suceso sumamente codificado en el que los ornamentos litúrgicos jugaban un papel fundamental. Estos pueden clasificarse en dos grupos: aquellos específicamente vinculados con la celebración de la misa y el culto –como la vestimenta, las insignias litúrgicas y los accesorios– y las piezas para el altar cuya función, además de la decorativa, es la de cargar aun más de sacralidad el espacio de la celebración, que en sí mismo es ya sagrado.

En la tradición cristiana la vestimenta litúrgica –ropaje distintivo que utilizan las personas que conducen la celebración– cumple diversas funciones:

- Permite diferenciar las categorías de los ministros₂.
- Evidencia la actuación del individuo en relación particular con una comunidad de creyentes y con una estructura jerárquica reconocible: *in persona Christi*, y también *in persona Ecclesiae*.
- Ayuda a los fieles a identificarse con la tradición de la iglesia y a centrarse en la celebración.
- Facilita el entendimiento del misterio que se celebra.
- Muestra, en el lujo exterior, el aprecio que se tiene por la celebración.
- Manifiesta la dignidad de la acción sagrada.

La vestimenta litúrgica no separa a los ministros de la comunidad cristiana que celebra la Eucaristía; no se trata de un símbolo de poder o de superioridad, sino más bien de una alegoría que actúa eficazmente para recordar a todos que en ese momento no actúan como personas particulares en su oración, sino como Ministros de Cristo y de la Iglesia. Por tanto, son los ministros, y entre ellos especialmente el que preside la celebración, los que tradicionalmente se han vestido con atuendos especiales en el ejercicio de su ministerio. Recordemos además que el traje diario de los eclesiásticos es el hábito.

El origen de la vestimenta litúrgica se encuentra en el antiguo traje civil greco-romano de los primeros siglos del cristianismo, cuando se buscaba una identidad entre aquel y el litúrgico, evitándose la diferenciación entre los ministros y los demás fieles, aunque probablemente se reservara la vestimenta más fina y rica para ser usada durante el santo sacrificio, como se menciona en el *Liber Pontificalis*₃, a principios del siglo VI. La distinción entre la vestimenta litúrgica y la civil o común nace tanto de la necesidad de diferenciar la activi-

► Fig. 2. Casulla de palmeras.
S. XVI. 108 x 66 cms. En forma de guitarra,
confeccionada en lamé de plata,
con estructura de color crema.
Procedencia europea.





3a



3b



3c

dad cotidiana de aquella en la cual se practican funciones religiosas públicas y de culto, como de la consecuencia de la introducción en Occidente, a fines del siglo VI, del modo de vestir de los bárbaros, cuando se produce un cambio en la moda y la vestimenta civil greco-romana se deja de usar en la vida diaria.

Desde entonces, el diseño de la vestimenta usada por la iglesia evoluciona y paulatinamente va a alcanzar un valor como bien de uso, enriqueciéndose como símbolo con un significado más preciso. Hacia el siglo IX se dio un sentido sagrado a la vestimenta, que es más bien de tipo alegórico e interpreta cada uno de sus elementos en sentido moral. Después del siglo XII la vestimenta litúrgica pasó a ser ornamento, perdiendo flexibilidad y amplitud, sobrecargándose a la vez de adornos y de sentido simbólico. En la colección de la catedral encontramos notables ejemplos, como la "Casulla de

▲ Fig. 3. Terno blanco de raso (conjunto). S. XVIII. Conjunto confeccionado en raso de seda blanca, bordado en altorrelieve con roleos, rosas y flores.
3a. Capa pluvial, espalda. 129 x 278 cms.
3b. Capa pluvial, delantera.
3c. Manipulo 83 x 20 cms., estola 198 x 19.5 cms.
3d. Casulla, delantera. 67 x 108 cms.
3e. Casulla, espalda.
3f. Dalmática. 103 x 130 cms.



3d



3f



3e

Palmeras” (fig. 2), llamada así por la ornamentación que presenta en la columna que alude a María como *Mater Dei*, simbolizada por la palmera central de la que brotan hojas de vid y racimos de uvas, que a su vez representan a Jesucristo.

El conjunto de ornamentos litúrgicos que se usaba en la misa de pontifical⁴, denominado “terno”, constaba de los siguientes componentes, confeccionados con la misma tela y con los mismos bordados: una casulla, dos dalmáticas, capa pluvial, velo o paño humeral, tres estolas, dos manípulos, bolsa de corporales y un velo de cáliz. Uno de los ejemplos más completos es el terno blanco (figs. 3a, b, c, d, e, f), confeccionado en raso de seda y bordado con motivos florales relacionados con la Virgen María; la temática principal es el programa de la exaltación de la eucaristía evidenciado por la presencia del pelícano en el capillo de la capa y el Agnus Dei en la parte posterior de la casulla.

La “moda” litúrgica se mantuvo hasta aproximadamente la primera mitad del siglo XX. En 1947 Pío XII, en su encíclica *Mediator Dei*, defendió el uso de la vestimenta tradicional de los intentos de reforma que proponían el regreso a la sencillez. El Concilio Vaticano II pidió retornar a los orígenes y a formas más artísticas, y desde entonces la vestimenta tradicional se mantendría pero su uso se restringió a celebraciones solemnes.

Es necesario mencionar, como hace Righetti, que *en el traje usado por los romanos hay que distinguir el vestido interior y el exterior*, y, dado el origen de la vestimenta litúrgica, en ésta se recoge la misma distinción. Presentamos a continuación algunos de los principales componentes de la vestimenta litúrgica, incluyendo una reseña acerca de su origen, evolución, usos y significado.

Vestimenta litúrgica exterior

Casulla

Se usa encima de todas las vestiduras sagradas. Fue considerada desde la Edad Media como símbolo de la caridad, que reúne a todas las demás virtudes, y también del yugo del Señor.

Hasta el siglo IV fue llamada planeta o pianeta, su forma deriva de la antigua “pénula” romana que era de uso común en el siglo III, y debido a su origen todos los ministros sagrados la usan. Durante mucho tiempo conservó una forma amplia, circular, con una abertura para sacar la cabeza; hacia los siglos X y XI se acorta en la parte delantera, moda que se abandonó; en los siglos XII y XIII prevalecen las casullas acampanadas; y más tarde, las romboidales. Desde fines del siglo XIV hasta el siglo XVI comienzan los cambios más importantes; al difundirse el empleo de telas recamadas, se recorta y abre a los lados, quedando a manera de un ancho escapulario, cuyas partes, cada vez más rígidas y planas, colgaban sobre la espalda y el pecho. El modelo más recortado fue el “español”, conocido comúnmente con el nombre de “guitarra” (figs. 4a, b).



◀ Fig. 4. *Casulla*. S. XVIII. 103 x 62 cms. Brocado de tres niveles, con motivos florales delineados con lentejuelas, piedrecillas de colores e hilos dorados; lleva galón dorado ondulado.
4a. Espalda.
4b. Delantera.

▶ Fig. 5. *Casulla de los apóstoles*. S. XVI. 108 x 65 cms. En forma de guitarra, confeccionada en terciopelo rojo. El fondo de la columna está tejido en faz de urdimbre combinando hilos entorchados de plata y lino. Procedencia europea.
5a. Espalda.
5b. Delantera.



5a



5b

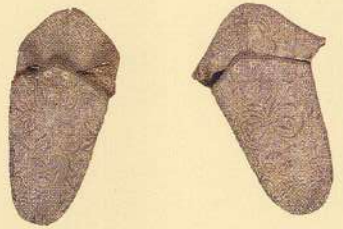
Antes del siglo XI no aparece un sistema uniforme de decoración de la casulla, ya que podía ser recamada o presentar en el centro de la parte posterior una cenefa vertical (llamada columna) que se bifurcaba –como una Y– en la zona superior de la espalda, pasaba sobre los hombros, se unía sobre el pecho y bajaba por delante. Los temas más frecuentes son bustos de santos, Cristo, la Virgen o el santo patrono, inscritos en medallones en el lugar de unión. Hacia el siglo XIII, en Francia, Alemania e Inglaterra se usó la cruz de brazos horizontales en la espalda, mientras que en Italia se usó una cenefa vertical simple en las dos caras, llamada “columna”, forma que ha prevalecido. Es interesante la “Casulla de los Apóstoles” (figs. 5a, b), del siglo XVI, que presenta en la columna a los apóstoles



6a



6d



6c



6b

◀ Fig. 6. *Terno de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo*. Encontramos en ambas caras, del centro hacia abajo, un ánfora de la que brotan espigas de trigo y flores. Es de lino grueso e hilos laminares de plata, con bordado sobrepuesto y de realce en hilos metálicos entorchados; presenta lentejuelas y piedras. Las dos piezas se unen con broches metálicos en los hombros.

Claro ejemplo de los modelos europeos vigentes a fines del Renacimiento en los que la característica principal fue la sobriedad.

6a. Casulla, espalda.

6b. Casulla, delantera.

6c. Estola

6d. Valona y sandalias pontificales.

San Juan Evangelista, Santiago el Mayor, San Pablo, San Bartolomé y San Andrés, pintados “a la aguja” con hilos de seda, con la técnica del matizado. Se puede afirmar que las casullas con la representación de la Virgen, los evangelistas, apóstoles o santos fueron muy difundidas en la época, como lo prueba la obra del pintor Leonardo Jaramillo *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (1636) del Convento de los Descalzos de Lima (fig. 1), donde apreciamos una casulla de este tipo.

Otra casulla importante es la que forma parte del terno de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo (figs. 6a, b, c, d), confeccionada en terciopelo rojo, que presenta en la columna grutescos de origen renacentista y medallones circulares con la imagen del Agnus Dei y el estandarte sobre el Apocalipsis, bordados en hilos de plata.

Dalmática

A principios del siglo III era el traje profano de las personas distinguidas del Imperio Romano, cuyo origen está en Dalmacia. Originalmente era una túnica de lana o lino blanco, luego se confeccionó de seda. Llegaba aproximadamente hasta las rodillas y presentaba dos cenefas paralelas de color rojo, llamadas “clavi”, que fueron sustituidas por tiras recamadas cuando la dalmática se acomodó a los colores de la casulla.

Según el *Liber Pontificalis* la dalmática fue introducida por el Papa Silvestre I (314-335) como distintivo de honor, siendo su uso un privilegio que sólo el Papa podía conferir. Entonces, como hoy, era la vestimenta exterior del diácono, usada en las misas solemnes, en las procesiones y bendiciones, excepto cuando estas tienen carácter penitencial. El Papa y los obispos la llevaban bajo la casulla en la misa pontifical solemne. Aproximadamente en el siglo IX su uso se generalizó en la Europa Occidental.

A partir del siglo XVI, debido al uso de telas suntuosas y pesadas, y de los bordados, se abrieron los costados y las mangas para facilitar los movimientos; así, la parte anterior y posterior adquieren forma trapezoidal, y las mangas la forma de cuadrados que caen desde los hombros (fig. 7).

La tela, el color y los bordados son iguales a los del resto del terno, del cual forman parte. La dalmática debe recordar al oficiante la Pasión del Señor y también la alegría y la justicia (fig. 8).

Tunicela

Es similar a la dalmática, diferenciándose por sus mangas estrechas y por la ausencia de las cenefas verticales o “clavi”. Es usada por el subdiácono y el obispo. Fue la vestimenta propia del Papa y de los obispos, que la usaban junto con la dalmática y la casulla para celebrar el pontifical, manifestando así que tenían la plenitud de las funciones ministeriales. Tanto la tunicela como la dalmática, proba-



► Fig. 7. *Dalmática*. S. XVIII. 100 x 134 cms. Confeccionada en brocado de tres niveles, decorada con motivos florales delineados con lentejuelas, piedrecillas de colores e hilos dorados, lleva galón dorado ondulado.

blemente por su color blanco, se consideraron siempre como vestiduras de fiesta y de júbilo; la tunicela simboliza la alegría espiritual.

Capa pluvial

No fue una vestimenta propiamente sacerdotal. Su forma es semicircular y se coloca sobre los hombros, cayendo hasta los pies. Presenta, en el lado recto, una cenefa muy ornamentada, de tal modo que al colocarse la prenda aquella cae al frente formando dos columnas verticales. La cenefa recibe el nombre de *aurifrisium*. Para sujetar delante del pecho los dos extremos se usa un broche de oro o plata. En la actualidad se usa en actos litúrgicos solemnes, distintos de la misa, como bendiciones y procesiones. Su significado es tardío. Se consideró símbolo de la conversión, de la fatiga en el fiel servicio del Señor, y de la perseverancia y la dignidad.

Originalmente servía para proteger a los sacerdotes o diáconos que salían en procesión los días de lluvia. Según unos, procede de la antigua *lacerna* o *birrus*, capa de lana, de forma semicircular y color blanco, que llegaba hasta las rodillas y que no tenía uso litúrgico; para otros, se trata de una pénula abierta adelante y provista de capucha. Se difundió desde los monasterios y se impuso para ciertos actos litúrgicos, como procesiones, incensación en laudes y vísperas. En el siglo XI su uso se generalizó y luego se restringió a obispos y sacerdotes.

Hacia el siglo XIII la capucha o capillo dejó de usarse para cubrir la cabeza, y en el siglo XVI se convirtió en una tela plana a manera de escudo, también llamado así, que cae sobre la espalda haciéndose más amplio (figs. 9a, b).

Vestimenta litúrgica interior

Una variedad similar de prendas puede encontrarse en la vestimenta litúrgica interior: alba, cíngulo, amito, roquete y sobrepelliz, cada una de ellas con su propia y rica historia.



9a

◀ Fig. 8. *Dalmática*. S. XVIII. 86 x 134 cms. Confeccionada en lamé amarillo con decoración de roleos y flores en bordado sobrepuesto de realce en oro, plata y piedrecillas de colores. Probablemente limeña.

▶ Fig. 9. *Capa pluvial*. 123 x 252 cms. Confeccionada en lamé listado de seda blanca y oro. Presenta motivos bordados de realce en hilos entorchados de oro, plata y lentejuelas.
9a. Espalda.
9b. Delantera.





10a



10b



10c

Los accesorios

Guantes

Son de uso exclusivo de los obispos desde el siglo X; originalmente eran blancos y de seda. Después del siglo XIII se confeccionaron con distintos colores litúrgicos, a excepción del negro.

Sandalias pontificales

Llamadas *caligas*, se derivan del calzado de los senadores romanos del siglo IV. Después del siglo XIII comenzaron a hacerse de tela o seda. Las medias y las sandalias litúrgicas están vinculadas con la tarea del obispo como predicador.

▲ Fig. 10. Terno de seda roja (conjunto). S. XVII. Confeccionado en raso de seda rojo, con bordado sobrepuesto en relieve con hilos entorchados de oro, plata, lentejuelas y cabujones.
 10a. Casulla, espalda. 104 x 68 cms.
 10b. Casulla, delantera.
 10c. Cubrecorporal. 23 x 45 cms.
 10d. Manipulo. 70 x 17 cms.
 10e. Capa pluvial, delantera. 147 x 296 cms.
 10f. Capa pluvial, espalda.



10e



10f



10d

Las insignias litúrgicas

Pueden dividirse en mayores, como el manipulo, la estola, el palio y el superhumeral; y menores, como la mitra, el báculo, el anillo y la cruz.

Insignias litúrgicas mayores

Manipulo

Tiene su origen en una especie de pañuelo que llevaban los cónsules y personajes importantes del estado romano en la mano o formando parte de su traje de etiqueta. Según el *Liber Pontificalis* fue una insignia honorífica que el Papa

Silvestre I concedió a los diáconos romanos para el servicio litúrgico. Después del siglo VI dejó de ser exclusivo del clero romano. Por lo menos hasta el año 1100 se llevó en la mano izquierda, luego se empezó a llevar en el antebrazo y se colocaba antes de la casulla. Paulatinamente se modificó hasta adquirir su forma actual en el siglo XIV: una pequeña tira de la misma tela que la casulla y que se ata al brazo con cintas o cordones. Sólo lo usaban aquellos que habían recibido las órdenes mayores. Tenía una cruz en el centro como la estola, y podía presentar otras en los extremos. Simbolizaba los frutos de las buenas obras, el llanto y los trabajos de esta vida a la cual está prometida una recompensa. Actualmente no se usa. En el terno de seda roja (figs. 10a, b, c, d, e, f), el manípulo está decorado con motivos de hojas, espigas y las tres cruces, bordadas en oro y plata, haciendo juego con la casulla, que presenta en la espalda la Paloma del Espíritu Santo y el cubrecorporales.

Estola

En un principio se llamó *orarium*, nombre que fue abandonado en el siglo XII. Es la insignia de diáconos, sacerdotes y obispos. Es similar al manípulo pero mucho más larga. Presenta una cruz en el centro y puede mostrar otras dos en los extremos; y, al igual que en aquel, las terminaciones se fueron ensanchando durante la época medieval tomando una forma trapezoidal. En el Barroco adopta la forma curva, y los bordes se adornan con flecos, borlas, campanillas, y otros.

Los obispos y sacerdotes la llevan en el cuello, dejándola caer sobre el pecho, encima del alba, paralela los primeros y cruzada los segundos. Los diáconos la llevan terciada sobre el hombro izquierdo, uniendo los extremos sobre el muslo derecho. Debe usarse en la misa, para la administración de los sacramentos y siempre que el sacerdote tenga contacto con la eucaristía. Simboliza el yugo del Señor, es emblema de la virtud que debe adornar el alma del presbítero, y símbolo de obediencia. En el terno de brocado de seda roja de las figuras 11 (a, b, c) la estola presenta el mismo motivo que el resto del conjunto: la hoja de acanto simétrica delineada con lentejuelas de oro y tres cruces, una central y las otras en los extremos.

Palio

Aparece desde el siglo IV; es una insignia de honor y jurisdicción que el Sumo Pontífice otorga a arzobispos, metropolitanos y patriarcas, y a aquellos a los que quiere honrar particularmente. Cuando muere el prelado a quien se le



▲ Fig. 11. *Terno* (conjunto). S. XVIII. Confeccionado en brocado de seda roja de tres niveles. Probablemente limeño.
11a. Casulla en forma de guitarra, espalda. 98 x 66 cms.
11b. Estola. 240 x 17 cms.
11c. Cubrecáliz. 48 x 46.5 cms.

▶ Fig. 12. *Mitra*. S. XVII. 45 x 34.5 cms. Seda bordada. El eje vertical y el contorno están remarcados por una banda de plumas bordadas en hilos de seda de colores y dorados.



concedió, se coloca sobre su tumba. El Papa puede usarlo en la misa solemne, dondequiera que celebre.

El palio es una faja delgada y de lana blanca que se lleva sobre la casulla. Hasta el siglo IX tenía forma de bufanda y se llevaba sobre los hombros, luego se colocó alrededor del cuello, quedando los extremos colgando exactamente hasta la mitad del pecho y de la espalda. Finalmente se cosió y adquirió la forma circular cerrada que perdura hasta la actualidad. Su ornamentación consiste en seis cruces equidistantes, primero en rojo y después en negro, y presenta tres broches decorativos.

Los palios son confeccionados por las monjas de Torre di Specchi, Roma, con lana de dos corderos bendecidos en la basílica de Santa Inés Extramuros, adonde son llevados por los canónigos lateranenses. En el siglo XII era costumbre colocarlo sobre el sepulcro de San Pedro la noche anterior a la fiesta, por lo que se le consideró como signo de la transmisión de un poder superior. Simboliza la autoridad papal, representando la unidad y la comunión perfecta con la Santa Sede.

Insignias litúrgicas menores

Son vistosas y de gran poder simbólico, y comprenden la mitra, el báculo, el anillo y la cruz pectoral. Describiremos la mitra, vinculada de manera más directa a la vestimenta litúrgica.

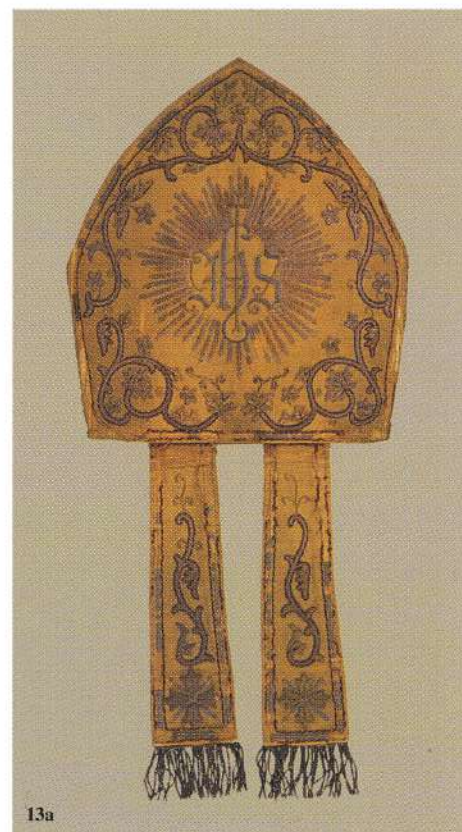
Mitra

Es un sombrero de origen persa, de forma triangular y base recta; compuesto por dos partes iguales, articuladas por una tela que, a manera de fuelle, permite plegarlo. Desde un principio llevó dos pequeñas bandas que cuelgan hacia atrás o a los lados, llamadas “ínfulas”.

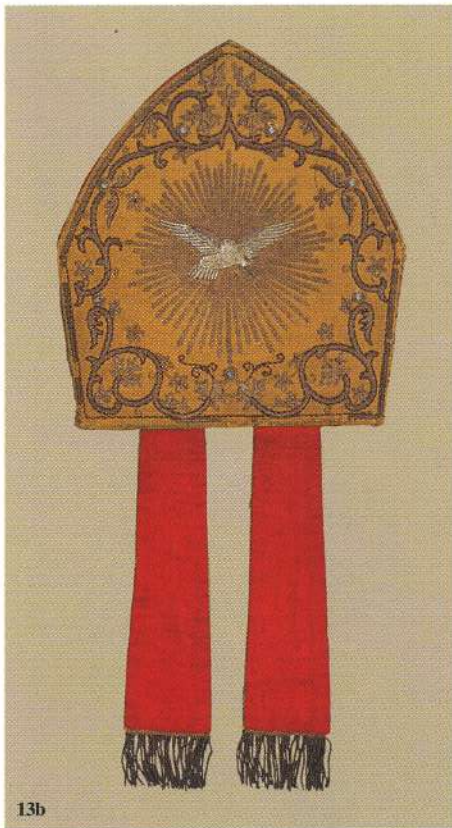
Los obispos y sacerdotes cristianos de los primeros siglos no llevaron nada sobre la cabeza. Es probable que la mitra se derive del *camelaucum* o *phrygium*, que era un gorro blanco, bajo y redondo, propio de los papas de inicios de la Edad Media. Hacia el siglo XI, el Papa comienza a conceder la mitra romana como señal de privilegio a obispos, abades y sacerdotes, hasta que se convierte en un distintivo ordinario del obispo. La forma de la mitra evoluciona con el tiempo, pues hasta el siglo XIV era pequeña y sencilla, mientras que hacia el siglo XVII se modificó su perfil, a manera de arcos ojivales, y se hizo más alta, de hasta 55 centímetros. La ornamentación se concentró en la parte central, llamada “título”, y en las ínfulas.

La mitra de la figura 12 es uno de los ejemplos más interesantes de la colección. Confeccionada con seda blanca y bordada con motivos florales con hilos de seda de colores, presenta un mensaje que alude al alma inmortal y a la salvación en Cristo, representadas por el pavo real y la cruz. Esta mitra lamentablemente ha perdido las ínfulas.

Existen tres tipos de mitra. El primero corresponde a la llamada “preciosa”, decorada, como su nombre lo indica, con piedras preciosas y láminas de oro o plata; que llevaba el obispo en las fiestas principales, como el *Te Deum* y la misa de *Gloria in excelsis Deo*, así como en procesiones solemnes y en las bendiciones (figs. 13a, b). El segundo tipo es la “aurifrigata”, de seda, que puede presentar algunas perlas y un ligero recamado de oro; se usa en Adviento y Cuaresma. El último tipo es la mitra “simple”, hecha de seda o de lino, con



▲ Fig. 13. *Mitra*. S. XVIII. 72 x 33 cms. Seda bordada con hilos entorchados de plata, lentejuelas y piedras. 13a. Parte delantera. 13b. Parte posterior.



franjas rojas en los apéndices, que el obispo usa en el Viernes Santo, misas de difuntos, bendición de las candelas el día de la Purificación, y al entregar el palio.

La mitra mantiene el color blanco. Simboliza la caridad y también los dos Testamentos. Las ínfulas representan el peso de la ley que el obispo debe soportar. La tiara papal tiene el mismo origen que la mitra, no es una insignia litúrgica, sólo la usa el Papa en la ceremonia de coronación y cuando se dirige o sale de San Pedro.

Piezas de altar

Otros objetos destinados también al culto son las piezas de altar, entre las cuales están el frontal, los corporales, el paño de cáliz, el purificador, los estandartes, las cortinas, los tapices y los manteles, que son de mayor o menor tamaño, y cubren el altar o se colocan debajo (corporales) o encima (palia) del cáliz de la eucaristía.

Los colores litúrgicos

Los diversos elementos que se usan en la liturgia sirven para una celebración más consciente y profunda. En ese sentido, la variedad de colores en la liturgia cristiana cumple tres objetivos precisos:

- Permite a los fieles reconocer, con la mayor claridad posible, las estaciones litúrgicas del año eclesiástico, las fiestas y la celebración de ciertos ritos y sacramentos.
- Expresa lo característico de los misterios de la fe que se celebran.
- Ayuda a relacionar las virtudes sacerdotales del oficiante con Cristo.

Aprovechando su valor expresivo y su efecto sobre el ánimo de los fieles, la tradición cristiana ha usado los colores como un sistema simbólico en los dos grupos de ornamentos litúrgicos: los vinculados a la celebración de la misa y al culto; y las piezas para el altar. Es evidente que los colores configuran una convención que se orienta exclusivamente a la comunidad cristiana, y, al igual que los temas iconográficos, es posible que haya surgido de la tradición popular, reforzada por las tendencias místicas y simbólicas de la Edad Media. Por otro lado, *en esa convención, los colores siempre fueron reconocidos por su carácter dominante (blanco, rojo, verde...)* y *en ningún caso se cuestionó el tono o matiz de los mismos. Cada uno de ellos representaba una categoría pura, una idea abstracta, un concepto*⁸ que, obviamente, era reconocido, entendido e interpretado por los fieles sin dudas ni discusión.

Los estudiosos coinciden en afirmar que no se han encontrado evidencias que demuestren el empleo del color durante los primeros años del cristianismo, a pesar de que el uso de ciertos colores en la indumentaria sacra era conocido desde la liturgia mosaica⁹. En opinión de ellos *conviene señalar que, en un principio, por lo menos desde el siglo IV, los ornamentos sagrados eran blancos, y se les designaba con el nombre de habitus religionis*¹⁰, y recordar que, como manifiesta Righetti¹¹, sería un error pensar que éste fue el único color, teniendo en cuenta la riqueza de los paños con los que se ornamentaban las basílicas. En realidad, es probable que hasta el siglo IX el blanco haya sido predominan-

te, pero no exclusivo, debido a que es el color natural del lino, que fue el material usado en la confección de estas prendas, y porque los romanos lo consideraban adecuado para las festividades y las ceremonias religiosas, como símbolo de pureza ritual.

La heráldica también jugó un papel importante en la catalogación del color en la Europa medieval, lo que se puede observar en el nacimiento del blasón y el uso de los esmaltes (colores). El sistema simbólico de colores se fue definiendo a lo largo de todo este período, ya que todas las actividades de los integrantes de la sociedad estaban codificadas por el color, y las asociaciones gremiales religiosas lo usaron para distinguir su patrimonio.

La historiografía contemporánea nos recuerda que la tendencia a usar en las vestiduras sagradas un color relacionado con la festividad litúrgica se remonta al siglo IX, en el *Ordo romanus I* de San Amado¹², publicado en los *Orígenes* de Duchesne (siglo IX)¹³, Righetti, Schenone¹⁴ y posteriormente Sánchez Ortiz¹⁵, entre otros, afirman que los colores litúrgicos fueron fijados por quien más tarde fuera el Papa Inocencio III¹⁶ en su obra juvenil *De sacro sancti altaris Mysteriorio* (hacia 1195), estableciendo además su uso y simbolismo. Fueron cinco los colores señalados por él: blanco, rojo, verde, negro y morado, los dos últimos considerados afines. En el siglo XVI, estos colores fueron confirmados por el Papa Pío V¹⁷ en su reforma de las rúbricas del misal romano. Tiempo después se incluyeron el rosa y finalmente el azul.

Los colores de los diversos ornamentos litúrgicos se han elegido en función del carácter, del día o del sacramento a celebrar, empleándose tradicionalmente de la siguiente manera:

Blanco

Simboliza luz, gloria, alegría, pureza, inocencia, inmortalidad espiritual y perfección. Es el color del gozo y la victoria, usado en los misterios gozosos y gloriosos del Señor: Pascua de Resurrección, Navidad y Epifanía; en las fiestas de Nuestro Señor, la Virgen, los ángeles y los santos que no son mártires, misas de confirmación, bautismo y matrimonio. Puede usarse en ocasiones solemnes. El brocado de plata podía sustituir al blanco.

Rojo

Significa el amor de Dios y la sangre derramada por los mártires, la caridad y el heroísmo del sacrificio. Es el color de la sangre y el fuego, usado en los días en que se celebra la Pasión de Jesús, el Domingo de Ramos, Pentecostés (fuego y vida), Viernes Santo, la Santa Cruz, confirmaciones y ordenaciones; también para celebrar el nacimiento de los apóstoles, los evangelistas y los mártires. Recuerda al Espíritu Santo. Siguiendo la antigua costumbre oriental de usar rojo en los funerales, ha quedado en la liturgia papal la práctica de vestir el cadáver del sumo pontífice con casulla roja¹⁸. La colección de la Catedral de Lima posee interesantes ejemplos de vestimenta litúrgica en color rojo como apreciamos en el terno de las figuras 14 (a, b, c) en el que la casulla presenta racimos de uvas y espigas en clara alusión al mensaje eucarístico, entre roleos y hojas.

Verde

Significa paz, vida y esperanza, y el ansia del último descanso. Considerado por Inocencio III como un color intermedio entre el blanco, el negro y el rojo, es usado durante los días sin carácter específico, el Tiempo Ordinario: las treinta y



14c



14a



14b

▲ Fig. 14. *Terno*. S. XVIII. Terciopelo rojo con bordado sobrepuesto en alto relieve con hilos dorados y cabujones.
14a. Casulla, espalda. 106 x 73 cms.
14b. Casulla, delantera.
14c. Estola. 220 x 24.5 cms.

cuatro semanas en las que se celebra el domingo como “día del Señor”.

En relación con el verde estaba el amarillo, con el que tradicionalmente era confundido, empleado en la celebración de las fiestas de Navidad y Epifanía porque recuerda el brillo de la estrella de Belén, y en Pascua, Pentecostés y Confesores.

Morado

Significa penitencia, oración, abstinencia, humildad, retiro, y ayuda a recordar que nos estamos preparando para la venida de Cristo. Considerado un color intermedio entre el rojo y el negro, es usado en las celebraciones de Adviento y en Cuaresma, tiempo de penitencia, así como en la extremaunción y renovación. Fue considerado como un color afín al negro.

Negro

Era el color del luto, y se utilizaba para los funerales y las misas de difunto, Miércoles de Cenizas y el Viernes Santo, aunque ha caído en desuso. También se utilizaba el gris, formado por la mezcla de blanco y negro, tomando su significado de ambos: simbolizar la resurrección de la carne. Sólo se usó en épocas de dolor y tristeza¹⁹. La casulla de luto de las figuras 15 (a, b) ha sido confeccionada con terciopelo y bordada en plata con motivos florales, destacando al centro la cruz en la delantera y el monograma de Cristo en la espalda.

Rosa²⁰

Expresa el gozo y anticipación por la Navidad y la Pascua. Es el color de la alegría propia de algunos días felices; se usó esporádicamente como sustitución del morado en ciertos días como el tercer domingo de Adviento, domingo de “Gaudete”, y el cuarto domingo de Cuaresma, domingo de *Laetare*. En muchas iglesias no existen ornamentos de este color.

Azul

Por lo escaso de la materia tintórea (añil e índigo) era considerado en tiempos antiguos un color lujoso y su empleo estaba limitado; sin embargo, en España y en el Perú se usó en las fiestas relacionadas con la Virgen María, sobre todo desde mediados del siglo XIX (1864), cuando el Vaticano concedió a España el empleo del azul celeste para la fiesta de la Inmaculada Concepción y su octava. Igual que el blanco, puede ser sustituido por el brocado de plata.

El brocado de oro, por su sentido de exuberancia y solemnidad es símbolo de riqueza espiritual; podía reemplazar a los otros colores, a excepción del negro y el morado.



▲ Fig. 15. *Casulla de luto*. S. XVII. En forma de guitarra, confeccionada en terciopelo, bordada con hilos de oro y plata entorchados, laminares, canutillos, lentejuelas y piedras de colores, en alto relieve y con relleno de algodón. 15a. Delantera. 98 x 63 cms. 15b. Espalda.



Iconografía ²¹

En pleno apogeo del Imperio Romano surgió el cristianismo, modificando profundamente los cimientos de la cultura y la sociedad. La nueva religión requería una renovada concepción del arte para expresar sus ideales y principios; necesidad que implicó una cierta ruptura con el lenguaje clásico. Sin embargo, por tratarse de una religión de ascendencia hebrea en el seno del mundo clásico, dos corrientes antagónicas entraron en conflicto, surgiendo el nuevo código artístico del mundo cristiano, que heredó de la tradición greco-latina la necesidad de dar forma humana a la idea de lo divino, en contraposición a la concepción judía que no acepta la representación de Dios. El arte cristiano desarrolla así su propio modo de expresión, producto de la combinación de elementos simbólicos e históricos de tradición judía, clásica y latina, pero articulados en el contexto de la fe.

Entre los siglos III y IV los cristianos comenzaron a adaptar el arte clásico para sus propósitos. Con el transcurrir del tiempo, las artes visuales comenzaron a convertirse en una especie de “texto” que podía ser interpretado o entendido por los fieles que eran, por lo general, analfabetos, pero que conocían el sentido de las imágenes. Como lo explica Stastny se trata de *un sistema de lectura alegórico y en parte intuitivo de las imágenes, que permitía extraer de ellas significados no siempre aparentes para el espectador ingenuo o para aquél que no hubiese recibido instrucción necesaria para entender los ‘jeroglíficos’ expuestos* ²².

El arte sacro ha buscado siempre un equilibrio entre la funcionalidad, la forma y el mensaje que contiene. La celebración es un acto social de naturaleza religiosa y los ornamentos litúrgicos van a remarcar el carácter sagrado del mismo. La iconografía, presente tanto en el espacio de la celebración como en la vestimenta del oficiante, va más allá del sentido ornamental y, aunque no desempeña un papel propiamente litúrgico, los carga de un contenido plenamente cristiano. Los ornamentos presentan una iconografía que concentra un mensaje específico en apoyo al sermón y sustentado en la tradición, cuyo significado se refuerza debido a la existencia de pautas precisas en cuanto a los temas y al uso de colores asociados con el calendario cristiano. La vestimenta litúrgica facilita al sacerdote el cumplimiento de su papel en la celebración; al mismo tiempo su carga simbólica refuerza la fe y la religiosidad de los fieles, fomentando su participación.

Los principales temas presentes en los ornamentos litúrgicos de la Catedral de Lima están asociados con el programa de exaltación de Cristo y del sacramento de la eucaristía. Son los siguientes:

El ángel, que proviene de la tradición hebrea y judeo-cristiana. El nombre se deriva de la palabra griega *angelos*,



► Fig. 16. *Casulla del triunfo de Jesucristo*. S. XVIII. En forma de guitarra, confeccionada en lamé amarillo, con decoración de roleos y flores en bordado sobrepuesto de realce en oro, plata y piedrecillas de colores. Probablemente limeña.
16a. Delantera. 96 x 61 cms.
16b. Espalda.



que quiere decir mensajero, y en ese sentido se ha mantenido la antigua idea hebrea de que ellos son mediadores entre Dios y el hombre. Los ángeles son seres alados que poco a poco adquieren una apariencia andrógina. Generalmente están representados con elementos asociados con la idea de triunfo.

El *Agnus Dei*, que representa a Jesucristo como el cordero pascual, salvador de los hombres por medio de su sacrificio. También encontramos el tema del cordero recostado sobre el libro de los siete sellos del Apocalipsis, que muestra a Cristo inmolado, el único que puede romper los sellos que cierran el libro. Y el “Cordero Divino”, que aparece de pie llevando la banderola de la redención, y que está asociado con el triunfo sobre la muerte y la resurrección.

La concha, es símbolo de peregrinación, asociada con Santiago el Mayor.

El corazón en llamas o rematado en cruz, representa el amor de Dios o la pasión de Cristo.

La cruz, símbolo por excelencia del cristianismo, aparece después del año 313, y puede ser latina, con pie más largo que los brazos; griega, con los brazos y pie del mismo tamaño; tau o egipcia, sin cabeza, etc.

La espiga, símbolo eucarístico asociado con el pan “cuerpo de Cristo”.

Las flores, que están asociadas con la Virgen María; el rosal como la Inmaculada Concepción; la azucena con la Anunciación y la pureza de la Virgen (*Tota Pulchra*). La rosa también puede estar asociada con Santa Rosa de Lima.

La Granada, símbolo de eternidad.

El monograma de Cristo, IHS, que significa “Jesús Salvador de los hombres”, y a veces aparece también como JHS (la Compañía de Jesús).

La palmera que se relaciona con las letanías de la Virgen.

La paloma blanca que representa al Espíritu Santo que surge del amor mutuo entre Dios Padre y Jesús. La paloma viene del Bautismo de Cristo, cuando se abren los cielos y aparece sobre la cabeza de Jesús.

El pámpano, símbolo de la eucaristía, representa el sacrificio y la fecundidad.

El pavo real, asociado con la inmortalidad y el alma incorruptible.

El pelícano es emblema del sacrificio de Cristo; proviene de la antigua creencia de que esta ave amaba tanto a sus polluelos que se abría el pecho para alimentarlos con su sangre. Alegoría de la eucaristía.

La vid, con el racimo de uvas, símbolo de la sangre de Cristo.

Las casullas “del triunfo de Jesucristo” (figs. 16a, b), “del Cordero Divino con ángeles” (figs. 17a, b) y “del Agnus Dei” (figs. 18a, b) son paradigmáticas, tanto por el programa iconográfico contenido en cada una –relacionado con la exaltación de Jesucristo y de la eucaristía–, como por sus características plásticas. Todas ellas han sido confeccionadas con los más finos materiales –lamé de oro, seda o lino–, bordadas en hilos de oro y plata y con aplicaciones de piedras de colores. Son de origen limeño, lo que nos permite destacar la habilidad técnica local desarrollada durante el virreinato para la confección de tan importantes piezas.



17a

▲ Fig. 17. Casulla del Cordero Divino con ángeles. S. XVIII. En forma de guitarra, sin columna, con motivos de gran tamaño. El simbolismo de esta casulla es cristológico, está relacionado con el sacrificio de Jesucristo y alude al amor de Dios, la Pasión y la eucaristía; los ocho rayos se refieren a la resurrección de Cristo ocurrida al octavo día. 17a. Delantera. 97 x 61 cms. 17b. Espalda.



◀ Fig. 18. *Casulla del Agnus Dei*. S. XVIII.
 En forma de guitarra, no presenta
 columna.
 18a. Espalda. 95 x 65 cms.
 18b. Delantera.



Materiales y motivos ornamentales ²³

La materia prima de la vestimenta está constituida por las fibras con las que se elaboran los tejidos o telas. Las principales fibras empleadas en la confección de los ornamentos fueron la seda, el lino y los hilos de oro y plata.

La seda, tejida con la materia que produce el gusano de seda, es una de las fibras textiles más antiguas. Es originaria de China, pasó a la India y luego a Persia y otras zonas de Asia. En el siglo VI dos monjes importaron de la India a Constantinopla semillas de morera y huevos de gusanos de seda, originándose así las industrias en Atenas, Tebas y Corinto. En el siglo XII se transportó la industria a Sicilia, y de allí pasó a Italia.

Existe duda respecto a quienes la llevaron a España, pudiendo haber sido los godos o los árabes, pero lo cierto es que a inicios de siglo VII ya está presente; San Isidoro de Sevilla (560-636) afirma que entonces se tejían hermosos ornamentos para el culto.

Villanueva²⁴ señala la importancia que tuvo la industria de la seda en los reinos de España entre los siglos XV y XVII. Existen documentos correspondientes al período de los Reyes Católicos en los que se establece que los tejedores de seda debían ser examinados (1492); otros documentos protegen la producción frenando las importaciones (1500); o también establecen fábricas y telares (1502). La industria decae debido a la importación de seda de India, Portugal y China, el exceso de reglamentación y los derechos exorbitantes. Para salvarla, a fines del siglo XVII, se encargó a los embajadores de España en el extranjero enviar modelos de tejidos y artífices; así en 1682 llegaron desde Roma dibujos a las fábricas. Fernando VI se propuso restablecer las antiguas fábricas de Talavera de la Reina ordenando plantar muchas moreras en la comarca, pero no fue posible restaurar la antigua industria. En general, en los tejidos de seda se nota la influencia de modelos italianos, flamencos y franceses, pero también se pueden notar las características de las regiones españolas: Granada, Toledo, Sevilla, Murcia y Valencia.

El lino es una fibra vegetal cuyo nombre se deriva del vocablo griego *linon*, que significa hilo. El uso de las fibras de lino para elaborar tejidos tiene casi diez mil años de antigüedad.

España producía poco lino. Este era importado y se empleaba como entretela en los ornamentos, y para su mejor manejo se mezclaba con lana, seda o algodón. Estaba prohibido el uso del cáñamo.

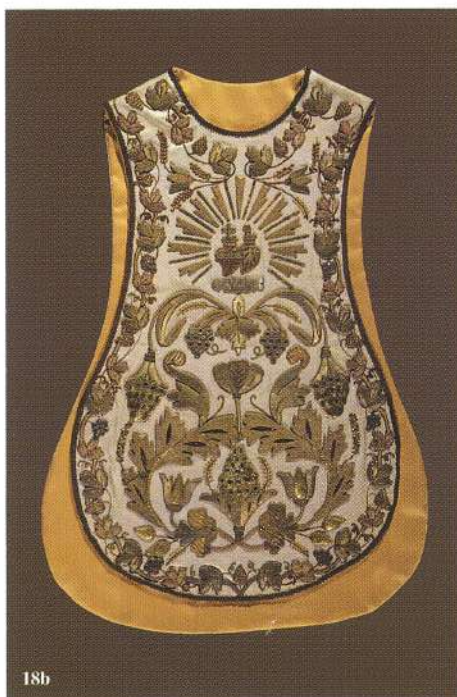
En cuanto a los hilos de oro y plata, hay que señalar que a veces se usaba la plata y el oro en forma de delgadas cintas para hacer más suntuosas las telas, pero lo común era que uno y otro metal se emplearan en forma de hilos finos, enrollados en una estructura de seda, a la cual daban apariencia de hilo metálico, compacto y flexible a la vez. El principal problema era que a menudo se falseaban estos metales en las telas, sustituyéndolos por los llamados entrefinos que eran de menor calidad. También se podía falsear la seda mezclándola con algodón, el cual formaba parte de la urdimbre y de la trama, de modo que apenas se notaba.

El llamado oro de Chipre era una tira fina, dorada por una de sus caras, que enrollada a un hilo de lino o de seda se empleaba en los telares como los demás hilos. Lo mismo se hacía con el hilo de plata dorada. Este se usó durante la Edad Media, en Bizancio y Palermo, así como entre los árabes, tanto en Oriente como en España. Se caracteriza por su brillo permanente.

Telas

La vestimenta sagrada estaba confeccionada con las más finas y suntuosas telas, las que además de ser lujosas debían reflejar en la celebración, en los oficiantes y en todo lo que rodeara al culto, la “grandeza de Dios”, mostrando así los valores, creencias y costumbres del mundo católico. A lo largo del tiempo se seleccionaron los materiales más finos para la manufactura de los más variados tipos de telas que serían empleadas en la confección de los ornamentos litúrgicos. Estos materiales llegaron del Viejo Mundo a través de la metrópoli, España. En los primeros años del virreinato del Perú no sólo llegaron las telas sino que se trajeron también las piezas ya listas.

El Galeón de Manila, o Galeón de Acapulco, cumplió un papel importante en el abastecimiento de telas finas tanto en España como en el Nuevo Mundo,



18b



◀ Fig. 19. *Dalmática de luto*.
Confeccionada en brocado de seda y oro, presenta motivos florales en ramillete enmarcado por hojas alargadas y flores.

▶ Fig. 20. *Casulla*. S. XVIII.
En forma de guitarra, terciopelo rojo, presenta bordado sobrepuesto y en relieve en hilos de oro laminares y entorchados, lentejuelas y piedras de colores.
20a. Espalda. 97 x 58 cms.
20b. Delantera.

19

entre el último cuarto del siglo XVI y la primera década del XIX, pues en él se importaba productos procedentes de toda Asia, principalmente porcelanas y tejidos de seda y algodón. Las órdenes religiosas, por su parte, también podían solicitar ornamentos eclesiásticos. Desde 1581 el comercio estuvo centralizado en el puerto de Acapulco (Nueva España), y aunque en 1624 se prohibió el comercio entre el Perú y ese virreinato con la intención de controlar al máximo las salidas de plata del ámbito peruano, no se pudo evitar el contrabando de sedas y otros productos.

Respecto a la producción local de telas en los obrajes y chorrillos, las investigaciones de Silva Santisteban²⁵ y de Escandell-Tur²⁶, entre otros, aclaran un aspecto importante respecto a su organización y funcionamiento. Si bien es cierto que unos y otros constituyeron una de las principales actividades de la economía, la llamada “ropa de la tierra” estaba dirigida básicamente al consumo y comercio locales. Por lo tanto, podemos inferir que las telas y artículos de mercería empleados para la confección de los ornamentos litúrgicos eran importados en general, y que ingresaban a este territorio a través del Callao.

Las telas presentan una diversidad de estructuras textiles que, en la mayoría de los casos, forman diseños de contenido simbólico. Las estructuras textiles están constituidas básicamente por dos conjuntos de elementos que interactúan

entre sí cruzándose perpendicularmente: un conjunto que es llamado urdimbre y está formado por los hilos que quedan fijos en el telar; y otro llamado trama, formado por los hilos que pasan por encima y por debajo de los de la urdimbre.

El brocado ²⁷ se caracteriza por una estructura textil que presenta un conjunto suplementario de tramas que permite la formación de los motivos. Este conjunto podía estar formado por hilos de seda de colores o hilos de oro o plata, y también podía presentar hilos de los dos metales a la vez. Es parecido al lamé, diferenciándose de éste por la presencia de diseños. Según los escritores del siglo XVI el brocado más apreciado tanto por la Iglesia como por los laicos era el llamado de tres altos, en el que los metales formaban tres planos, y se producía en España, Venecia y Génova. Los brocados venecianos eran los más suntuosos, pero su ingreso estaba prohibido en España y Francia. El brocado fue heredero de los tejidos de oro de la Edad Media (fig. 19).

El brocatel es una variedad de tejido de cáñamo y seda u otro, parecido al brocado, con el cual se confeccionaban colgaduras para adorno de las iglesias y casas. Tenía la apariencia de la seda pero era más barato. Los motivos decorativos eran de origen medieval, y a mediados del siglo XV se combinan con ramas enlazadas formando ojiva y a veces terminando con corona de príncipe y escudos heráldicos. Durante el Renacimiento podía presentar jarrones y formas variadas de donde salían flores. En el siglo XVI y parte del XVII se encuentra el águila bicéfala, símbolo de la casa de los Austria.

El damasco es una tela de seda de un solo color y dos caras, con motivos formados por la variación de la secuencia del cruce de los hilos de trama con los hilos de urdimbre, por lo cual los motivos estaban muy destacados por el contraste del brillo de los hilos. Su nombre se deriva de la ciudad de Damasco.

La faya era un tejido de seda que se caracteriza por el predominio del conjunto de hilos de trama sobre los de urdimbre, lo que produce el aspecto de costi-

llas. Es llamado *rep* y también *rib* (costilla en inglés), pero estos nombres no aluden a la estructura textil sino mas bien a su aspecto.

El lamé es una tela con hilos de oro o plata, semejante a la lama antigua, en la que los hilos metálicos pasan por el derecho y no por el revés. También es llamado tisú de oro o de plata.

El muaré es una tela generalmente de seda, cuyo nombre se deriva del término francés *moiré* ²⁸. Se caracteriza por presentar una suerte de marcas de agua que son producto del estampado a presión con cilindros grabados.

El raso es una tela de seda brillante por una cara, de un solo color y sin diseños.





21

Los tapices eran fabricados en España por los árabes, pero a partir del siglo XV se imponen los tapices y paños flamencos. En el territorio andino, mucho antes de la llegada de los españoles, existió una importante tradición textil en técnica de tapiz que se desarrolló desde el Formativo Medio, hacia el año 1000 a. C. Estos tapices, que han despertado la admiración del mundo por su calidad técnica, colores, concepción estética entre otras cualidades, estaban tejidos con pelo de camélido y algodón. Durante la época virreinal, la habilidad del tejedor andino fue aprovechada en encargos especiales que hacían tanto la Iglesia como las elites locales.

◀ Fig. 21. *Estandarte de San Antonio de Abad*. Bordado íntegramente con hilos entorchados y laminas de plata e hilos de seda de colores.

▼ Fig. 22. *Dalmática* (detalle). Motivos de lacería y vegetales de origen mudéjar, bordados con hilos entorchados de plata, delineados con hilos de seda de colores, lentejuelas y piedras.

▶ Fig. 23. *Casulla de luto*. S. XVIII. 100 x 58 cms. En forma de guitarra. Terciopelo negro, fondo recamado con hilos entorchados de oro y plata, lentejuelas y canutillos. Presenta hojas de vid y flores de granada en la superficie.

El terciopelo (de “tercio”, tercero, y “pelo”) es una *tela de seda velluda y tupida, formada por dos urdimbres y una trama...*²⁹ La segunda urdimbre no es estructural, pero contribuye a formar el vello. El terciopelo fue un artículo de lujo durante la Edad Media. Hacia el siglo XV floreció en Oriente la industria del terciopelo. El persa, con oro o sin él, era más vistoso y velludo que el occidental, y presentaba como característica la hoja de palma abierta imitando un abanico, sobre fondo rojo con toques de oro.

En realidad los terciopelos más apreciados durante los siglos XVI y XVII fueron los de Génova y Venecia. Los primeros sobresalieron en el siglo XVII por ser policromados y labrados con flores y hojas. En esta época, en España se acostumbraba combinar en la misma pieza terciopelos alto y bajo.

La casulla de las figuras 20 (a, b) ha sido confeccionada en terciopelo rojo, bordada con diferentes calidades de hilos de oro y con motivos vegetales alusivos a la eucaristía.

Motivos ornamentales

Desde la época de los Reyes Católicos se empleó en España un terciopelo llamado “alcachofado” por presentar como motivo principal la alcachofa y su follaje, siendo el tejido más rico de la época; también aparece el cardo con sus hojas, frutos y flores. A fines del siglo XVI aparecen, como tema decorativo de las estofas³⁰, la piña reducida y las líneas romboidales u onduladas que encierran florones. Hasta bien entrado el siglo XVI se mantienen las líneas góticas y hojas lobuladas en la decoración, los motivos árabes en algunas piezas de estilo morisco o mudéjar, sobre todo en piezas de lana.

Luego vienen los motivos renacentistas, pero sin olvidar los góticos hasta entrado el siglo XVII. Las compañías de las Indias Orientales introdujeron en Europa temas y dibujos complicados y grandes que, por estar inspirados en los tejidos de Oriente, son denominados motivos chinescos. En España, estos se realizaron sobre un fondo que casi desaparece ante la densidad de temas como

22





jarrones floridos, flores y ornamentaciones, figuras de animales y conjuntos complicados.

También se introducen los motivos franceses, como ramos de flores, ejecutados con mucha simetría. Los temas ondulados se combinan con un nuevo elemento, las listas, adoptadas por los valencianos, y que en un principio eran finas pero que se fueron ensanchando poco a poco. Las flores son más grandes, los colores más intensos y se emplean lazos o canastillas en temas sembrados o en composiciones onduladas.

Bordados

El bordado es una técnica superestructural que consiste en añadir a la tela una decoración cualquiera, lisa o de realce, construida puntada a puntada. Los motivos pueden ser variados y la simple tela desaparece bajo las labores de oro, plata, seda y los cuadros matizados de oro.

Durante el virreinato el bordado tiene su máxima expresión en las aplicaciones para el adorno de las diversas prendas litúrgicas. La variedad de telas y los hilos de oro, plata y seda de colores se transforman en manos de los bordadores, de ambos sexos en auténticas "pinturas", en las que los motivos sagrados cubren las piezas casi en su totalidad. El color, el preciosismo y el detalle caracterizan el conjunto, y la imagen resultante le da un sentido simbólico único a aquella pieza. El arte del bordado con sedas matizadas e hilos de oro y plata constituye un legado importante de España, que fue desarrollado por la habilidad de los bordadores locales, cuya tradición se remonta a los bordados de los mantos Paracas.

En Sevilla los bordadores estuvieron organizados profesionalmente y formaron gremios desde 1433. Se dictó una serie de ordenanzas que prohibían, por ejemplo, la importación de prendas bordadas. Los talleres de bordadores podían ser de tres tipos³¹: los que contrataban a un grupo de bordadoras, con un sueldo, dirigidas por el maestro bordador, que era el propietario; aquellos exclusivamente familiares, en los que trabaja el maestro bordador y las mujeres de su familia; y los talleres conventuales donde laboraban las religiosas.

Luis Millones³² menciona que la población del virreinato del Perú estaba sectorizada en asociaciones dirigidas por el clero, siendo el ejemplo más representativo las cofradías, que constituían gremios³³ profesionales de extracción racial determinada (españoles, criollos, negros e indios), que se organizaban bajo la advocación de un santo patrono (fig. 21). Las cofradías marcaban las diferencias entre los artesanos y otros grupos, y aunque tuvieron objetivos gremiales, mantuvieron sus características religiosas. Hacia fines del siglo XVII el 20% de la población limeña formaba parte de alguna institución religiosa.

En el siglo XV el bordado llega a su apogeo en Europa mediante el nuevo procedimiento inventado para ejecutarlo: el matizado. En España se desarro-

En el siglo XV el bordado llega a su apogeo en Europa mediante el nuevo procedimiento inventado para ejecutarlo: el matizado. En España se desarro-



lla gracias a las leyes protectoras dictadas por los monarcas y también debido a que, como se ha mencionado, en ese siglo se organiza en Sevilla el primer gremio de bordadores. Tiene influencia de Italia y Alemania. Un siglo más tarde, después de Italia, España y Flandes son los centros de bordado más importantes. En España, como en Italia, los maestros pintores hacían cartones para que los bordadores hicieran las obras perfectas y llenas de vida.

◀ Fig. 24. *Dalmática* (detalle). S. XVI. Lamé de plata y con motivo vegetal alusivo a María.

▶ Fig. 25. *Dalmática de luto*. S. XVII. Terciopelo negro con motivos florales bordados con hilos laminares y entorchados de oro y plata, lentejuelas, cabujones y piedras de colores. Probablemente limeña.

Entre los siglos XVI y XVIII, en España y sus colonias, el bordado se hacía casi exclusivamente con fines religiosos. No existía ciudad que no tuviera sus maestros bordadores de imaginería, y también sus casulleros y estoleros, nombres con que se designaba a los que se ocupaban de confeccionar ornamentos sagrados. Se bordaban piezas para la Iglesia, tiras o cenefas para las capas pluviales.

Los motivos decorativos pueden ser casi infinitos; aun así, se puede afirmar que existen algunos motivos que han sido más usados que otros, incluso podríamos hablar de ciertos patrones que se van a mantener a lo largo del tiempo, como los de origen mudéjar (fig. 22). Los motivos generales más recurrentes son de origen vegetal (fig. 23): las hojas de acanto, piñones, margaritas, conchas, guirnalda de flores, palmas, cardos. También se bordaban lazos, roleos y cuernos de la abundancia, entre otros.

Principales tipos de bordado

El matizado, que consiste en bordar sólo con hilos de seda de variado color sobre lino fino de color blanco. Las cabezas de las figuras están hechas con maestría, y se mezclan los matices de seda llegando a producir un efecto muy parecido al que da el empaste de los colores aplicados con el pincel.

El bordado sobrepuesto, o de aplicación en los ornamentos, consistía en sobreponer pedazos de seda o terciopelo cortados según un dibujo, que se colocaban sobre el raso o terciopelo, cosiéndose luego. Se rodeaban los contornos con un fino cordón de seda o de oro. Los bordados sobrepuestos iban acompañados de otras formas de bordado para producir efectos.

El bordado de recorte, o de alto relieve, era hecho con recortes de telas en forma de dibujos y motivos decorativos. Se introducía relleno bajo estas piezas a fin de darles realce, en lugar de aplicarlas totalmente planas (fig. 24).

El bordado de realce era también de alto relieve, y se utilizaba un soporte de cartulina que iba cubierto con los hilos de metal y se fijaba a la tela con puntadas alrededor.

Estos tipos de bordado llegaron a los virreinos de México y Perú; los artesanos locales agregan lentejuelas y desarrollaron, desde mediados del siglo XVII, un estilo propio que luego pasó a España, incorporándose pájaros de colores vivos. Las lentejuelas se emplearon para dar realce a ciertas prendas.

Hilos

Se usaron hilos de seda de diversos colores en la variedad del matizado. En cuanto a los hilos metálicos, se empleó el hilo laminar de oro puro, aunque por su rigidez se volvía quebradizo, además de ser muy costoso. Se usó también un tipo de hilo llamado entorchado, cuyo interior era de seda envuelta con un hilo delgado de oro que, al hacerlo flexible, facilitaba su empleo pero seguía siendo muy caro. El costo se abarató cuando se comenzó a usar el hilo de plata dorada. Existen muchas clases de hilo³⁴, lo que hace que se consiga un efecto ágil y armonioso en la composición de los motivos bordados. Los hilos se podían hacer también de plata y se podían usar combinados con los de oro fino. Los de oro entrefino, u oro falso, sustituyen la plata por cobre, bajando la calidad de la prenda y abaratando su costo. Junto a los hilos de oro fino o plata se colocaban lentejuelas, espigas, perlas de oro, perlas cuajadas, piedras finas, piedras brillantes y mostacillas³⁵ (fig. 25).



Técnicas

Las puntadas con hilo de seda eran muy variadas, destacando el punto atrás o punto tallo, que se usaba para delinear, y el punto milanés³⁶ que era el más vistoso, realizado con hilos de seda de colores, y que requería varias capas de bordado para cubrir toda la superficie.

Los hilos de oro fino y de plata no atravesaban la tela sino que permanecían extendidos y eran sujetados por pequeñas puntadas con hilos de seda. Los nombres de los distintos puntos se definen de acuerdo al modo de disponer esas puntadas y al efecto visual que creaban. Los más usados fueron los llamados zetillo, ladrillo, media onda, puntita, puntita doble, mosqueta, dado, hojilla, malla, listado entre otros.

Remates

Los encajes se usaron como ornamento en el traje civil y en el litúrgico. En los conventos de monjas se hicieron, y continúan haciéndose, primorosos encajes por medio del “punto de España”, que no es otra cosa que punto de rosa o encaje de Venecia. Los encajes se clasifican en tres tipos: los de hilos de lino, los de seda (blonda) y los de oro y plata, que podían ser finos o falsos según la naturaleza de los hilos.

Los flecos son, por lo general pequeñas piezas de madera cubiertas por completo de hilo de oro, pudiéndose usar oro falso o entrefino. Cada fleco va sujeto a un cordón, el cual se fija a la pieza.

Como se puede apreciar por lo expuesto, y por las ilustraciones, la colección de vestimenta litúrgica de la Catedral de Lima está compuesta por una diversidad de prendas, en las cuales se utilizaron los más ricos materiales y técnicas muy elaboradas. El programa iconográfico alude al mensaje cristológico y mariano, de exaltación de Cristo y del sacramento de la Eucaristía, inscrito en la tradición plástica cristiana occidental, traído por España, y desarrollado con gran habilidad por los bordadores locales, constituyéndose en una parte importante de nuestro patrimonio cultural.

NOTAS

1. La celebración cristiana se produce en un contexto social y cultural determinado y ha constituido, a lo largo del tiempo, un poderoso medio de transmisión e intercambio de la experiencia espiritual que se refuerza por la repetición de la acción litúrgica, sustentada en la palabra y la tradición.
2. En la Iglesia católica existe una jerarquía en cuya cabeza está el Papa, le siguen el cardenal, el arzobispo, el obispo, los sacerdotes y los diáconos.
3. Righetti 1955.
4. Se denomina misa de pontifical aquella celebrada por el Papa, el arzobispo o el obispo.
5. Righetti op. cit.: 536.
6. Para el desarrollo de nuestro estudio hemos partido de los trabajos de Righetti (op. cit.: 532-586) para la clasificación y Schenone (1992 vol. II: 797-832) para la interpretación.
7. Alba, forma parte de la vestimenta interior. Deriva de la antigua túnica romana *talaris et manicata*. Se trata de una túnica blanca y de allí viene su nombre, puede ser de lino o algodón, que llega hasta los pies, tiene mangas largas, puños estrechos y es lo suficientemente amplia como para permitir el movimiento y la genuflexión.
8. Sánchez Ortiz 2000: 88.
9. Ex 28, 5-6, cuatro colores litúrgicos: oro, jacinto (azul), púrpura y grana que debían usarse juntos.
10. Villanueva 1935: 63.
11. Righetti op. cit.: 359-360.
12. *Ibid.*: 560.
13. Aguilar 1992: 9.
14. Schenone op. cit.: 808.
15. Sánchez Ortiz op. cit.: 90.
16. El cardenal Giovanni Lotario di Segni fue coronado como el Papa Inocencio III (1198-1216).
17. Papa desde 1566 hasta 1572.
18. Righetti op. cit.: 562.
19. Véase Sánchez Ortiz op. cit.
20. ... *el color rosa debía sustituir al morado ... siglo XIII, ... En Roma, el color rosa no se adoptó hasta finales del siglo XVI* (Righetti op. cit.: 562).
21. La iconografía, según Panofsky (1980), es la rama de la historia del arte que estudia el contenido de la obra de arte. Los niveles pre-iconográfico e iconográfico se refieren a la identificación de las imágenes por lo que son en sí mismas y los temas respectivamente; el tercer nivel, llamado iconológico, se refiere al contenido, es decir, la interpretación de las alegorías y toda la trama literaria contenida en ellas.
22. Stastny 1999: 223-224
23. Véase Villanueva 1935.
24. *Ibid.*
25. Silva Santisteban 1964.
26. Véase Escandell-Tur 1997.
27. En la definición que aparece en el *Diccionario de la Lengua Española*, el brocado es una *tela de seda entretejida con oro o plata de modo que el metal forme en la cara superior flores o dibujos briscados*; esta definición es limitada porque no incluye los brocados que no tienen hilos metálicos, preferimos acercarnos a la definición de Irene Emery (1966) que es mucho más amplia.

28. Emery op. cit.: 86.
29. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española, Vigésima segunda edición. España, 2002
30. El término "estofa" deriva del francés antiguo *stofe*, se usa para indicar la presencia de dorado.
31. Este dato es interesante, si bien no contamos con suficiente información respecto a todas las actividades de las cofradías de la Catedral de Lima, podemos hacer un paralelo con los datos consignados por Ester Fernández de Paz (1982).
32. Millones 1995: 159.
33. Durante el virreinato, como sucede en Europa desde la Baja Edad Media, el trabajo artesanal en las ciudades se agrupaba por oficios en los llamados gremios que eran asociaciones de artesanos para defender a los asociados y al público. La función del gremio consistía en facilitar las materias primas, fiscalizar la producción, fijar los precios de venta y proponer los mismos modelos manufacturados. El taller estaba junto a la calle para que el gremio y el público pudieran vigilarlo. El maestro era propietario del taller y de las herramientas y estaba inscrito en el gremio; en él trabajaban los oficiales y los aprendices.
34. Fernández de Paz op. cit.
35. Véase *ibid.*: 82-83
36. Al parecer la descripción que hace Fernández de Paz (op. cit.: 102) es muy similar a la que hace Aguilar (1992: 32) del llamado "punto de Llama", "punto de Matiz" o "punto de Hungría", aunque según Villanueva (op. cit. 1935) el "punto de Hungría" se hacía por medio de bastas de seda.

REFERENTE A LAS FIGURAS

1. *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*
La casulla que la Virgen coloca a San Ildefonso tiene características similares a la casulla de los Apóstoles que vemos en la fig. 5. Este modelo se sigue confeccionando en la actualidad.
2. *Casulla de palmeras*
El motivo principal es una palmera sobre una nube de donde brotan espigas de trigo, de su tronco brotan hojas de vid y racimos de uvas. Toda la casulla presenta bordado sobrepuesto en alto relieve con hilos metálicos sobre alma de cartón e hilos de algodón, retazos de tela de algodón, engastes metálicos, canutillos y perlas de oro. En ambas caras la clave está formada por dos galones dorados con diseño de lengüetas y cabujones de oro en orden decreciente que enmarcan la columna
El simbolismo de esta casulla es Mariano y está identificando a María como *Mater Dei*; si bien la Palmera representa una de las letanías de la Virgen Inmaculada al presentar las espigas y los ramos de vid que se originan en ella alude la maternidad de Cristo.
3. *Terno blanco de raso*
Bordado en altorrelieve con hilos entorchados de oro, canutillos y lentejuelas. El aurifrisium de la capa pluvial lleva los mismos motivos; en la espalda, el capillo está rodeado de un pequeño fleco plateado, al centro va el pelicano sobre su nido picándose el pecho en hilos de plata, rodeado de resplandores. La casulla presenta en la espalda, al Agnus Dei recostado en una cruz sobre el Apocalipsis del que penden los siete sellos; su rostro y patas están hechos de plata repujada y su cuerpo de canutillos plateados. La dalmática es de forma trapecial, y las mangas unidas por botones.
5. *Casulla de los Apóstoles* (figs. 5a, 5b)
En cada cara la clave está formada por dos grecas doradas que encierran la columna con las imágenes de San Juan Evangelista y Santiago el Mayor en la delantera. En la cara posterior aparecen San Pablo, San Bartolomé y San Andrés. Cada personaje está de pie sobre piso ajedrezado. Los enmarca un arco de medio punto decorado con rombos y círculos. Sobre el arco, grutescos. Cada uno de los apóstoles

ha sido bordado con la técnica del matizado en hilos de seda de colores.

6. *Terno de Santo Toribio Alfonso de Mogrovejo* (1538-1606)
Casulla en forma de guitarra, en terciopelo rojo con bordados en hilos de oro; en cada cara dos galones hacen las veces de clave encerrando la columna en la que se encuentran grutescos a *candelieri* y dos medallones circulares aplicados, en soporte de lino. La estola, también en rojo, presenta dos cruces de Santiago en los extremos, en terciopelo verde y delineadas con cordoncillo, al centro una cruz griega en greca brocada. Completan el conjunto la valona en raso de seda verde y las sandalias pontificales, asociadas a la tarea del obispo como predicador.
8. *Dalmática*
Hace juego con la casulla del "Triunfo de Jesucristo" (fig. 16).
14. *Terno de terciopelo rojo*
La casulla sigue el modelo romano: la delantera recortada recuerda la forma de guitarra con cuello en "v" escotado, y una cruz egipcia o "tau" en la parte central. Es ancha en la espalda con el cuello ligeramente apuntado. Los motivos principales son roleos, racimos de uvas y variadas flores. La estola presenta los mismos motivos y tres cruces griegas. Este conjunto alude a la exaltación de la eucaristía.
16. *Casulla del Triunfo de Jesucristo*
La composición es compleja en cada una de las caras; no tiene columna y la ornamentación está organizada a partir de un eje vertical. En el centro de la delantera presenta la paloma del Espíritu Santo rodeada de resplandores. La cara posterior desarrolla el tema del triunfo de Jesucristo sobre la muerte de la siguiente manera: en la parte inferior el Agnus Dei sobre el libro del Apocalipsis del que penden los siete sellos; sobre él, seis hojas de laurel, símbolo de la victoria. En segundo nivel, un ángel representado como "Niké" (nombre de la antigua diosa griega de la victoria) sosteniendo, con los brazos hacia arriba, una canasta con flores de colores y espigas de trigo; en el centro, coronando la composición, la "Cruz Enjoyada" radiante.

El mensaje es cristológico, alude al sacrificio y resurrección de Jesucristo expresado mediante la "Cruz enjoyada" vacía, símbolo de su triunfo sobre la muerte.

17. *Casulla del Cordero Divino con Ángeles*
Adelante presenta como motivo central un corazón del que brotan hojas de laurel y sobre éstas una cruz, inscrito en una aureola de la que salen ocho rayos sujeta por dos ángeles tenantes; de ella surgen espigas. Los ángeles tienen rostros de metal encarnados y sus cabellos de canutillos. Su cuerpo de hilos laminados dorados. La cara posterior presenta al Cordero Divino sobre el Apocalipsis y los siete sellos.
18. *Casulla del Agnus Dei*
En la delantera, como motivo central lleva el símbolo de los Sagrados Corazones sobre una nube rodeada por rayos de luz dorada. Un corazón tiene una corona de espinas y una cruz, y representa a Cristo; y el otro tiene en su centro una hoja y remata en una flor, está relacionado con María. En la espalda, entre dos hojas de palma se encuentra el Agnus Dei recostado sobre la cruz y el Libro del Apocalipsis con los siete sellos sobre una nube plateada. En ambas caras presenta, del centro hacia abajo, una hoja de parra de la que penden dos racimos de uvas y granadas, y en la parte inferior una granada de la que salen una flor central y hojas de laurel.
El mensaje es cristológico y eucarístico, está relacionado con el sacrificio de Jesucristo, las hojas de palma están asociadas a los mártires y simbolizan el triunfo de la fe. Alude al amor Divino, la eucaristía y la redención.
21. *Estandarte de San Antonio Abad*
En el centro, en un medallón y entre resplandores, San Antonio Abad de pie y San Francisco Javier en posición orante; los rostros de ambos están pintados sobre seda. Alrededor motivos florales.
25. *Detalle*
Panel cuadrangular de dalmática dividido en recuadros con galones dorados de lengüetas y cabujones de oro que enmarcan motivos vegetales, bordados con hilos entorchados de oro y plata (forma parte de un terno con la casulla de palmeras de la fig. 2).



La Catedral de Lima y el “triunfo de la pintura”

Luis Eduardo Wuffarden

El surgimiento de la Catedral de Lima planeada por Becerra, en 1604, y su primer esplendor decorativo, a lo largo de los decenios siguientes, coincidieron con el denominado “triunfo de la pintura” en España. Por entonces se abría paso una época de creciente reconocimiento social para el arte pictórico en la península. Los muros civiles y eclesiásticos de todas las ciudades españolas se cubrían de lienzos en cantidades inusitadas, mientras autores como Lope de Vega y Calderón de la Barca se hacían eco de esa proliferación de imágenes en sus difundidas piezas teatrales. Lejos de limitarse a los tradicionales asuntos devotos o al retrato, el consumo de pintura ampliaba sus ámbitos de interés hacia la mitología, el paisaje o la historia profana. Esta circunstancia resultaría providencial para la formación de las colecciones catedralicias en una ciudad como Lima, situada en la periferia del imperio. Los canónigos de la sede metropolitana –un núcleo de aficionados y conocedores de sólida cultura humanística– parecían reflejar ese nuevo espíritu mejor que cualquier

◀ Fig. 1. *Nuestra Señora de la Antigua* (detalle). Anónimo sevillano. Ca. 1545.

otro sector de la sociedad criolla, y en pocos años dotaron al edificio de un conjunto excepcional de pinturas, cuya diversidad temática no deja de ser sorprendente en el contexto del mundo colonial andino.

Se iniciaba así la historia de un patronazgo artístico largamente compartido por arzobispos, cabildantes, cofradías y devotos. A través de su incesante enriquecimiento decorativo, la catedral limeña llegaría a marcar la tónica del arte culto, contribuyendo así al surgimiento de una escuela de pintura local. Precisamente en 1649, cuando los maestros de la ciudad hacían esfuerzos por agremiarse, el joven Francisco de Escobar iniciaba en la capilla catedralicia de las Ánimas su ascendente carrera, que años más tarde lo llevaría a una posición de primera importancia. Otra figura capital del barroco limeño, Cristóbal Daza, encontraría el reconocimiento público en 1680, cuando uno de sus lienzos fue mostrado en la iglesia mayor e hizo exclamar al escritor Echave y Assu que el Perú ya podía *mirar sin envidia a los Herrera y Murillos*. Tras el terremoto de 1746, la reconstrucción del edificio acogió el triunfo de Cristóbal Lozano, figura culminante del arte limeño. Estos últimos ecos del barroquismo se apagarían décadas más tarde, cuando Matías Maestro hizo arraigar aquí las ideas artísticas del neoclasicismo antes de difundirlas por el resto de la ciudad. Aunque estas iniciativas disminuyeron sensiblemente al entrar la república, todavía a fines del siglo XIX la sede limeña emprendió un proyecto de renovación ornamental que daría nuevo impulso a sus colecciones pictóricas.

Intentamos reconstruir ese vasto panorama en las páginas siguientes, con el propósito de lograr una primera aproximación a las oscilaciones del gusto pictórico en las esferas eclesiásticas de Lima a lo largo de cuatro siglos. Incluso en sus carencias o inevitables hiatos, este recorrido cronológico nos habla de una historia tan azarosa como la del edificio mismo, arruinado varias veces por desastres sísmicos y depredado en otras ocasiones por guerras o “reformas” mal entendidas. En la actualidad, tras la última recuperación integral de la estructura arquitectónica, muchos de sus lienzos empiezan a ser restaurados con prolijidad y criterio científico por el Fondo de Recuperación del Patrimonio del Banco de Crédito del Perú. Este proceso seguramente ofrecerá, más revelaciones de las que podemos mostrar a lo largo del presente trabajo, cuyas observaciones y conclusiones se exponen aquí con un carácter necesariamente preliminar.

Primeras imágenes

Como es de suponer, la historia de la pintura en la catedral empieza mucho antes del proyecto de Becerra. Al abrir sus puertas en 1604, el interior del nuevo edificio todavía conservaba piezas procedentes de la segunda Iglesia Mayor. Eran obras peninsulares de mediados del siglo XVI, emplazadas por lo general dentro de retablos. Su estilo reflejaba las preferencias artísticas arcaizantes de los primeros pobladores españoles de la ciudad. Por tratarse de imágenes de culto, no habían sido afectadas por el radical cambio de gusto impuesto por la generación de maestros italianos que regía entonces la producción artística limeña. Pese a pertenecer a una historia relativamente reciente, esas “imágenes fundacionales” empezaban a ser percibidas como testigos privilegiados de la conquista. A su veneración devota añadían el valor de haber contribuido a la implantación del cristianismo en la capital del virreinato. Así, por ejemplo, el inventario catedralicio de 1604 mencionaba *un lienzo de tres santos que es el primero que dicen ubo en este reyno e yglessia*². La obra

reunía a San Juan Evangelista, Santiago y San Pedro, tres figuras sacras presumiblemente agrupadas según el rígido carácter icónico de la pintura tradicional. Su existencia se remontaba a los orígenes del templo. Junto con él eran consignados la “tabla” de Nuestra Señora de la Antigua *como de quatro varas de largo y dos de ancho, poco menos* ³, que por esa época ocupaba la capilla de Santa Ana, tal vez por ser éste lugar de enterramiento de Nicolás de Ribera el Viejo, primer alcalde de la ciudad. También es mencionado un *retablo de madera dorado con la figura de María en medio, de pincel, y quatro figuras de santos a los lados, de pincel, que está en la capilla de Mencía Gallega* (sic). En efecto, el oidor Diego Orozco y su mujer Mencía Gallegos habían dotado a la capilla desde mucho tiempo antes y contribuyeron a difundir el culto a la *Sola*, cuya denominación popular no hacía referencia a la Virgen de la Soledad sino a una leyenda latina debajo de la imagen: *Sola sine exemplo placuisti Dno. Nostro Iesuchristo* (Nadie más que tú agradó a Nuestro Señor Jesucristo) ⁴.

Algunos paños o tapices con advocaciones marianas, descritos en lugares destacados de la iglesia, sugieren una antigüedad similar. Eran grandes colgaduras, cuya presencia podía hacer recordar los pendones de campaña empleados por las tropas cristianas en las luchas contra los infieles. Y, aunque la documentación no lo precisa, todo hace pensar que fueron donadas por algún conquistador o alto dignatario español. Una de ellas, sobre paño de raso carmesí, representaba la Anunciación de María y se veía al lado del altar de la Visitación. En otra se veía el Nacimiento, *texido de oro y seda en bastidor*, y estaba colocada en la sacristía, sobre la cajonería que precedió a la actual, labrada por Juan Martínez de Arrona en 1608. Esta misma imagen, *pintada en un paño de corte*, se encontraba en 1630 en el baptisterio, *a la entrada de la cassa del señor arzobispo para la yglesia* ⁵.

Es probable que otras piezas hayan ingresado en fecha cercana a 1604. Podría ser el caso de unas pinturas con motivos relacionados al Juicio Final, que adornaban la capilla de las Ánimas. Son descritas como *tres quadros de lienço en vastidor de madera cada uno*. El primero tenía *pintada la Muerte con cinco cabezas de Papa, Emperador, rrey, cardenal y obispo* ⁶. Esta iconografía de la *vanitas* del poder había cobrado fuerza desde mediados del siglo XVI entre los tratadistas devotos españoles, como A. Gómez de Castro en su *Publica laetitia* (Alcalá de Henares, 1546). Los otros dos lienzos representaban *El Juicio* y *El Infierno*. Con toda probabilidad, estos cuadros fueron vistos por el cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala a su paso por Lima, y parecen haberle inspirado aquel pasaje de su crónica en el que recomendaba que *en cada iglesia haya un juicio pintado allí: muestre la venida del Señor al juicio, el cielo y el mundo, y las penas del infierno para que sea testigo del cristiano pecador* ⁷.

Nuestra Señora de la Antigua

De todas las pinturas quinientistas documentadas sólo subsiste *Nuestra Señora de la Antigua*, copia de un icono mariano del siglo XIV que constituía la advocación más prestigiosa de Sevilla al momento de la conquista. Es una Virgen gótica de cuerpo entero con el Niño en brazos y se distingue de representaciones similares por llevar una rosa en la mano derecha (fig. 1; véase además pág. 40, fig. 30). Su estilo patentiza la fuerte influencia ejercida por la escuela sienesa y el “gótico internacional” en los talleres medievales de la región. Desde hacía tiempo, la Antigua se asociaba en la leyenda con los tiempos de la

ocupación musulmana y de la reconquista. Esta circunstancia le otorgaría una renovada actualidad en el contexto de la incorporación del Nuevo Mundo a la cristiandad. Antes de embarcarse, colonizadores, religiosos y funcionarios acudían a su altar en la catedral hispalense, para hacer propicio el arriesgado viaje trasatlántico. A ello se debió que, en el transcurso del siglo XVI, se multiplicaran las réplicas en forma de estampas, pequeñas medallas o copias al tamaño natural, que no sólo eran solicitadas en toda la región de Andalucía sino que viajaban con frecuencia al continente americano.

Una de esas versiones fue la que el cabildo eclesiástico de Sevilla mandó ejecutar a un artista anónimo a mediados del siglo XVI, con destino a la iglesia limeña. Aparte de dar cumplimiento al acuerdo capitular aprobado en 1524 con respecto a la difusión del culto de Nuestra Señora de la Antigua en dominios de Ultramar⁸, los canónigos sevillanos buscaban reforzar así los antiguos vínculos entre una y otra sede. En efecto, la iglesia de Lima había nacido como sufragánea de la de Sevilla, y mantuvo esa condición hasta 1545, año en que el arcediano hispalense Juan de Federegui se encargaba de remitir una “copia auténtica” de la conocida pintura. Su arraigo en Lima fue inmediato, y se vería definitivamente consagrado a partir de 1627, cuando la Universidad de San Marcos proclamó a la Antigua como patrona oficial de sus claustros. Tres años más tarde su culto se trasladó hacia el trascoro, en vista de lo avanzada que se encontraba entonces la sillería de Pedro de Noguera. Esta nueva ubicación concedió una visibilidad privilegiada a la imagen, frente a la puerta principal de la iglesia, lo que daría lugar al enriquecimiento de su retablo con labores de ensambladura y pintura.

Numerosas copias de la Virgen de la Antigua circularon en Lima, como prueba de su extendida devoción. Así, por ejemplo, en 1635 el banquero Juan de la Cueva poseía en su casa un ejemplar, seguramente de origen sevillano. Otra versión, nada menos que *de mano de Zurbarán*, existía entre los bienes del catedrático Diego de Vergara y Aguiar⁹. La sala capitular de San Francisco, el sotacoro de la iglesia de la Merced y el monasterio de Jesús María todavía poseen copias de épocas distintas realizadas por anónimos pintores limeños. Esta propagación de su culto alcanzó un momento culminante en 1773, cuando el arzobispo Diego Antonio de Parada concedió indulgencias a su devoción, como consta en una excepcional estampa impresa en seda que mandó ejecutar a José Vázquez, el grabador más notable de la época ilustrada limeña (fig. 2)¹⁰.

Canónigos, catedráticos y mecenas

A partir de 1604, las obras decorativas de la catedral abrieron paso a una época de intenso patronazgo artístico. Un grupo de clérigos cultos, en su mayoría catedráticos de la Universidad de San Marcos, integraban por entonces el cabildo metropolitano y llegaron a regir las preferencias estéticas de la ciudad por su familiaridad con las corrientes artísticas metropolitanas. En lapso relativamente breve, ocuparon diversos cargos capitulares personajes de la talla de Feliciano de Vega, Juan López de Vozmediano, y Diego de Vergara y Aguiar. Todos ellos poseían nutridas bibliotecas y solían exhibir una gran cantidad de pinturas en sus casas. Los inventarios de esos lienzos –en su mayoría perdidos o imposibles de identificar hoy– revelan un conocimiento actualizado del arte de su tiempo y una amplitud temática propia de auténticos aficionados que



2

▲ Fig. 2. *Nuestra Señora de la Antigua*. José Vázquez. 1773. Grabado calcográfico estampado en seda. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia, Lima.

► Fig. 3. *Retrato de Feliciano de Vega y Padilla*. Anónimo limeño. Ca. 1610-1630. Óleo sobre lienzo. Uno de los grandes mecenas de la catedral fue este clérigo limeño y profesor de los claustros de San Marcos que fue promovido a las diócesis de La Paz, Popayán y México, como lo indican las tres mitras incluidas en su retrato. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

seguían de lejos el ejemplo de los mecenas reales o de los grandes coleccionistas europeos.

Es conocida la intervención del clérigo criollo Feliciano de Vega y Padilla (fig. 3) (1580-1640) en la ornamentación de las naves catedralicias. Miembro destacado del cabildo limeño entre 1601 y 1631, Vega impulsó con decisión las obras de la cajonería y luego las de la sillería coral. En los años siguientes donó de su peculio varias imágenes para el altar mayor, así como un Apostolado de marfil destinado a la capilla de la Purísima, e hizo colocar una pintura de la Virgen de Belén en su retablo al lado de la puerta que conducía al patio de los Naranjos¹¹. El retrato de Vega que conserva el Museo de la Universidad de San Marcos, tal vez obra de un seguidor de Alesio, lo presenta en su doble papel de catedrático y prelado –luego obispo de Popayán y arzobispo electo de México–, y constituye un elocuente testimonio del alto nivel de exigencia que poseía el personaje en este campo.

Contemporáneo de Vega, el clérigo Juan López de Vozmediano se había convertido entre tanto en el comitente limeño más asiduo del taller de Martínez Montañés¹². A través de diversos apoderados y “corredores de Indias”, López de Vozmediano adquirió no menos de tres esculturas montañesinas destinadas a su devoción privada. Adicionalmente, el inventario de sus pinturas, practicado en marzo de 1632, revela a un culto aficionado. En su casa colgaban “cuadros romanos” y dos pinturas de la Virgen de Belén –advocación difundida en Lima por Mateo Pérez de Alesio–, junto con obras de temática profana que ofrecen claros indicios sobre la cultura humanística de Vozmediano. Poseía,

entre otros, doce *países pequeños de arboledas sin molduras ni bastidores*, acaso relacionados con los meses del año. Tampoco faltaban pinturas de navíos y láminas de cobre, con seguridad procedentes de Flandes.

Unos años más tarde, el inventario de los bienes del clérigo Pedro del Castillo –practicado a su muerte, en 1640– permitirá comprobar que el gusto por la pintura de temas clásicos y mitológicos era ya común entre los prebendados de Lima. Aparte de los habituales asuntos devotos, del Castillo había reunido en las habitaciones de su casa un conjunto sorprendente de motivos, entre los que figuraban *La herrería de Vulcano* y *El convite de los dioses*, sibilas y retratos. Su familiaridad con el arte de la metrópoli se corrobora por la presencia de un lienzo del *Descendimiento de la cruz* que se decía *de mano del famoso morisco de Madrid*, a quien Lohmann Villena identifica atinadamente como Juan de Pareja, esclavo y discípulo de Velázquez¹³.

Este tipo de eclesiástico tuvo su personificación más notable en el limeño Diego de Vergara y Aguiar (1603-1661), catedrático de Artes y de Sagradas Escrituras, canónigo penitenciario del cabildo eclesiástico de Lima y obispo electo de Panamá en 1646. Su impactante retrato en el Museo de San Marcos, pintado hacia 1650 por un anónimo pintor activo en Lima (fig. 4), demuestra la adhesión entusiasta de este grupo ilustrado a las novedosas fórmulas naturalistas procedentes de Sevilla. En medio de un dramático juego



de luces y sombras que recuerda el estilo juvenil de Velázquez, emerge la figura de Vergara mirando directamente al espectador, mientras apoya con decisión su mano derecha sobre los dos libros que hay en su mesa de trabajo: una *Biblia Sacra* y los textos de Aristóteles, garantía de la ortodoxia tomista de su pensamiento.

La pinacoteca que Vergara formó a lo largo de su carrera eclesiástica confirma las vinculaciones del personaje con el medio artístico sevillano. Al momento de testar, en 1661, Vergara no olvidó consignar entre sus pinturas un *quadro de Nuestra Señora de la Antigua hecho en Sevilla, de mano de Zurbarán*. Era su voluntad legarlo al monasterio carmelita de Santa Teresa, *con cargo que no vendan la hechura y lo pongan delante del coro*. Esta obra, hoy perdida, permanecía inédita dentro del vasto catálogo de piezas zurbaranescas remitidas a Lima. Su presencia en el ámbito doméstico del clérigo alternaba con muchas otras obras de carácter sacro y profano. Entre estas últimas, había *dos quadros de a bara y medio de alto, uno de una tormenta y otro de la fábula de Píramo y Tisbe*, tema amoroso de carácter trágico reiterado en la pintura madrileña del momento que inspiró con frecuencia a los poetas del Siglo de Oro¹⁴. A ello se sumaban dos cuadros pequeños de los “Triunfos de Alejandro”, dos vistas de ciudades –entre las que seguramente figuraba Sevilla– y numerosos cuadros de montería, “países”, fruteros, arboledas, así como “cuadros de gracejo”, obras de género quizá relacionadas con el mundo de la picaresca tradicional andaluza. Todo ello revela una afición creciente por la pintura que iba más allá de las funciones sacras de la imagen, preferencia que era ampliamente compartida por el sector eclesiástico al que Vergara pertenecía.

Por diversas vías, los clérigos constituyeron un factor clave para el desarrollo artístico de la ciudad. Si bien favorecieron el auge del comercio artístico desde la península con sus frecuentes encargos y remesas, también estimularon las manifestaciones más refinadas del arte local. A la exigencia del cabildo se debió, por ejemplo, la consolidación de una actividad escultórica sostenida, inspirada por la escuela andaluza, en particular por las fórmulas montañesinas, que dio como resultado las principales obras catedralicias de ornamentación interior. Por el mismo tiempo, en el campo de la pintura, los gustos de los preladados oscilaron entre la persistencia del estilo italianista y las indagaciones más audaces del naturalismo emergente en Sevilla, a imitación del caravaggismo romano. Todas esas prácticas y preferencias incidieron en el enriquecimiento interior del edificio catedralicio que recibió, en el transcurso del siglo XVII, una cantidad importante de pinturas europeas, junto con otras salidas de talleres limeños.

Obras importadas

El gran ciclo de importación de obras hacia Lima discurrió aproximadamente entre 1608 –cuando los dominicos encargaron a Miguel Güelles y Domingo Carro, en Sevilla, los lienzos para adornar su claustro principal– y alrededor de 1670, año en que la iglesia jesuita de San Pablo, hoy San Pedro, habría recibido el ciclo de Valdés Leal sobre la vida de San Ignacio de Loyola. Pero los grandes protagonistas del periodo fueron sobre todo Francisco de Zurbarán y su taller, no sólo por la



▲ Fig. 4. *Retrato de Diego de Vergara y Aguiar*. Anónimo limeño. Ca. 1640-1650. Óleo sobre lienzo. La elite ilustrada de Lima promovió la ejecución de retratos de gran calidad, acordes con las emergentes tendencias naturalistas llegadas desde Sevilla. Criollo de Lima y poseedor de una vasta pinacoteca personal, Vergara fue designado obispo de Panamá. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

cantidad de lienzos documentados que remitieron sino por los ecos que estas obras tuvieron en el momento en que las escuelas virreinales se hallaban en plena formación.

Durante ese periodo, la catedral se vio beneficiada por un flujo constante de obras e ideas artísticas que iban forjando el gusto de un público fundamentalmente español y criollo. Dos notables series de pinturas europeas ingresaron entonces para adornar los muros de la sacristía: el *Juicio Final*, atribuido a Vicente Carducho, y los lienzos bassanescos de los meses del año. A ello habría que sumar algunas importantes pinturas sueltas que colgaban en la misma estancia. De este modo, la sacristía empezaba a perfilarse como un ámbito privilegiado para el arte de la pintura, prefigurando su moderna función de Museo de Arte Religioso.

Los “Novísimos” de Carducho

Encomiado por su valor doctrinal y moralizante en la crónica de Guamán Poma, el tema del Juicio Final ya se encontraba representado en la capilla lateral de las Ánimas del Purgatorio. Por ello la versión de mayor calidad pictórica, pero sin duda la de más difícil lectura teológica, fue destinada a la sacristía, a fin de favorecer allí la meditación de los canónigos celebrantes. Estos cuatro lienzos –denominados los “novísimos” en documentos de época– procedían, al parecer, del taller de Vicente Carducho (h. 1578-1638), pintor y tratadista de origen italiano incorporado a la vida artística de Castilla, cuyos *Diálogos de la pintura* encontraron rápida difusión en América. Tales circunstancias demuestran que no toda la obra importada por esta ciudad era de origen sevillano, y que los estilos pictóricos imperantes en la corte de Madrid también tuvieron una fuerte presencia durante esos años cruciales.

A través de la historiografía europea es bien conocida la ascendente carrera de Carducho en el ámbito de la corte española. Su formación transcurrió en el taller dirigido por su hermano mayor, Bartolomé, quien había sido llamado para trabajar en la decoración de El Escorial desde 1585. Tras colaborar en las obras escorialenses antes de cumplir los veinte años, Vicente sucedió a su hermano como pintor real al morir éste en 1608. En los años siguientes, su dedicación paralela a la pintura religiosa le procuró también abundantes encargos de los conventos madrileños. Al llegar el período de madurez, Vicente Carducho reforzaría aún más su éxito comercial proyectándose hacia el mercado americano. Quizá influyó en ello el ejemplo de su propio hermano Bartolomé, quien había intervenido con éxito en el comercio artístico indiano, remitiendo lotes de pintura italiana hacia América desde antes de 1597. Así, el envío a Lima de los cuadros del *Juicio Final* pudo ser la culminación de una activa relación profesional entre Vicente Carducho y el virreinato del Perú, que sólo en los últimos años –gracias a investigaciones recientes como las de Francisco Stastny– ha empezado a esclarecerse¹⁵.

Aunque hasta ahora estas pinturas no se hallaban documentadas, razones de estilo indujeron a fecharlas en torno a 1625-1630¹⁶. Se sabe que, al extender testamento en 1630, Carducho disponía que se enviaran a su cuñado Gaspar Astete *unas pinturas a la ciudad de Lima para que me las feriase*¹⁷. Un año después mandaría otros dieciséis lienzos con el mismo propósito¹⁸. Para el pintor, la presencia en el virreinato peruano de Gaspar y Bartolomé Astete de Ulloa –este último contador de la Real Caja en la ciudad de los Reyes–, hermanos de su



mujer Francisca Astete y Benavides, favoreció sus negocios americanos de una manera providencial. En calidad de apoderados o comisionados, los Astete colocaron los cuadros de Carducho con cierta facilidad entre los conventos y los vecinos acaudalados de la ciudad. Bien pudo ser por esta vía que llegara la serie del *Juicio Final*, donada a su vez por el deán Domingo de Almeyda en la década de 1630, como lo revela un inventario inédito del archivo capitular ¹⁹.

Desde un punto de vista histórico, la pintura de Carducho se sitúa en un momento de transición hacia el naturalismo barroco español, y su obra teórica testimonia la fuerte resistencia del artista hacia la nueva tendencia. Por ello sus cuadros del *Juicio Final* todavía conservan abundantes rezagos del idealismo romanista, lo que les permitió adaptarse con facilidad al gusto dominante en Lima. Cabría precisar que la llegada de estas obras se anticipaba en casi un decenio a los envíos de Francisco de Zurbarán y su taller, que significarían un paso definitivo en la consolidación del pleno barroco hispánico. Ajenos todavía a la austeridad zurbaranésca, los lienzos de Carducho alternan “citas” de la obra de Miguel Ángel con bellas figuras de idealizada belleza italiana e impresionantes efectos naturalistas que nos hablan de la dualidad estilística propia de su generación.

Siguiendo un desarrollo poco usual, Carducho descartó la típica narración del tema en una sola escena. Optó, en cambio, por dividirla en cuatro lienzos apaisados que describen otros tantos momentos sucesivos de los pasajes bíblicos sobre el fin de los tiempos. El primero es *La resurrección de los muertos* (fig. 5); en el segundo se condensa la solemne escena central de *El Juicio Universal*, presidido por Cristo triunfante (fig. 6); el tercero representa a *Los condenados* (fig. 7); y el cuarto y último muestra a *Los elegidos* (fig. 8) al momento de ingresar a la Gloria. Resulta interesante la percepción que de esta serie tenían los canónigos del siglo XVIII, al describirla así: *cuatro lienzos antiguos, el uno de Surgite mortui et venite ad Judicium, otro del Juicio Universal, otro en que los ángeles separan a los buenos de los malos para el Cielo, y el otro en que el Señor está hechando [sic] al infierno a los malos*²⁰.



◀ Fig. 5. *La resurrección de los muertos*, serie del *Juicio Final*. Vicente Carducho (atribuido). Ca. 1625-1630. Óleo sobre lienzo. Con peculiar patetismo, el pintor evoca el pasaje apocalíptico en el que los muertos se levantan de sus tumbas para asistir al Juicio Final.

▶ Fig. 6. *El Juicio Universal*, serie del *Juicio Final*. Vicente Carducho (atribuido). Ca. 1625-1630. Óleo sobre lienzo. La escena central representa el momento en que Jesucristo, flanqueado por la Virgen María y el apóstol San Pedro, se apresta a pronunciar su juicio sobre el destino de las almas de la humanidad en pleno congregadas a sus pies.



▶ Fig. 7. *Los condenados*, serie del *Juicio Final*. Vicente Carducho (atribuido). Ca. 1625-1630. Óleo sobre lienzo. 1.66 x 2.48 m. En la escena de los castigados a las penas del infierno, sus cuerpos desnudos en audaces escorzos recuerdan las figuras monumentales de Miguel Ángel y su escuela.





El tono atemorizador de estos lienzos se apoya en un conjunto de recursos formales distintos de la belleza cortesana e idealizada que había caracterizado a los maestros italianos precedentes. En efecto, las escenas del *Juicio* de Carducho muestran una multitud de cuerpos desnudos modelados con realismo, violentos escorzos en primeros planos y un vigoroso dinamismo compositivo, todo lo cual contribuye a sugerir el clima de agitación propio del acontecimiento narrado. De hecho, los suelos agrietados de la tierra y las trompetas de los ángeles del Juicio debieron evocar en el espectador local los constantes terremotos que amenazaban el suelo limeño, y que eran percibidos generalmente como manifestaciones de la ira divina.

Al igual que muchos de sus colegas españoles, Carducho alterna la observación del natural con el empleo de modelos grabados, en su mayoría de origen flamenco, sea para definir algún sector de la composición o para caracterizar adecuadamente ciertos personajes. Entre esas fuentes gráficas, Stastny identifica al *Juicio Final* de Martín de Vos grabado por Rafael Sadeler, de donde proviene todo el ángulo derecho de *La resurrección de los muertos*. Al propio Martín de Vos pertenece una serie del *Credo*, llevada a la estampa por Adrian Collaert, que también habría servido de inspiración a Carducho. Finalmente, algunas figuras podrían deberse a modelos del romanista Martín de Heemskerck²¹. Sin embargo, la personalidad del autor otorga unidad al conjunto, lo que ha permitido atribuirle en tiempos recientes, pese a no estar firmado y a su condición atípica dentro del repertorio de Carducho. Aunque su autoría fuera ignorada por mucho tiempo, la presencia de estas impactantes visiones apocalípticas en los muros de la catedral seguramente contribuyó a estimular la progresiva aproximación al naturalismo entre los pintores de la ciudad.

Vistas de ciudades

Entre las obras que ingresaron por esta época hay una gran ausencia que lamentar. Se trata de los grandes lienzos con vistas de ciudades, que prueban una vez más el gusto por la temática “profana” entre los canónigos. Fueron donados en junio de 1631 por el maestro Domingo de Almeyda, deán del cabildo durante un vasto período, seguramente movido en ese momento por el entusiasmo que le habría despertado el exitoso avance de las obras decorativas. Eran cuatro cuadros *de más de tres varas de largo pintados al olio con molduras doradas de la descripción de Sevilla por la parte de fuera y asimismo ...un quadro mediano de vara y cuarto poco más o menos pintado al temple de la descripción de Potossí y el cerro antiguo y el Guayna*²². Por expresa disposición del donante, las pinturas debían servir para adorno de la contaduría eclesiástica, donde se pierde la huella de estas piezas excepcionales, ya que no aparecerán registradas en ninguno de los inventarios catedralicios²³.

La circulación de vistas urbanas ya era común en Lima desde principios del XVII. Ello no sólo reflejaba el auge contemporáneo del género en la península, sino que cumplía funciones específicas en la capital del virreinato, por ser ésta punto estratégico en el comercio intercontinental. Bajo la forma de mapas o vistas panorámicas, los grandes mercaderes sevillanos establecidos en Lima solían ostentar con orgullo imágenes del puerto hispalense, destino obligado de sus embarques hacia el Viejo Mundo. De ahí que estas panorámicas urbanas se multiplicaran como un claro síntoma

◀ Páginas anteriores:
 Fig. 8. *Los elegidos*, serie del *Juicio Final*. Vicente Carducho (atribuido).
 Ca. 1625-1630. 1.68 x 2.47 m.
 La marcha de las almas virtuosas hacia el cielo, conducidas por ángeles, señalaba un contraste con los sufrimientos dramáticos de los condenados, de acuerdo con el espíritu moralizante de este conjunto pictórico.

de globalización: ellas ponían al espectador frente a ciudades que, aunque lejanas, estaban estrechamente relacionadas con la suya propia a través del comercio o la política. Así, la mayor parte de los habitantes de Lima o de Sevilla, quienes nunca emprenderían el arriesgado viaje transoceánico, podían familiarizarse con una u otra urbe gracias a estas representaciones. Una de ellas –un mapa de Sevilla pintado al óleo– figuraba entre los bienes del famoso banquero Juan de la Cueva, cuando se inventariaron sus casas por vía judicial, tras la ruidosa quiebra de 1635²⁴. A su vez, las ciudades americanas iban forjando una identidad visual modelada por sus antecedentes europeos. Aunque al principio eran representaciones genéricas, que respondían a los estereotipos unificadores de los grandes atlas o corpus geográficos, ellas fueron incorporando de manera progresiva descripciones localistas que sirvieron como vehículo de afirmación a la emergente identidad criolla²⁵.

Durante estos años, las convenciones formales permitían establecer obvios parangones entre ciudades europeas y americanas –Sevilla y Potosí en este caso–, que resultaban elocuentes en sí mismos. Aunque el deán Almeyda no era criollo, con estos cuadros probablemente hacía memoria elogiosa de su aventura americana. Se sabe que era originario de Sevilla, y que en esa ciudad entabló relación con el arzobispo electo Toribio de Mogrovejo, con quien viajó como capellán en 1581. Entre esa fecha y su ingreso al cabildo metropolitano de Lima, es probable que Almeyda desempeñase algún curato o cargo eclesiástico en Potosí, lo que explicaría la presencia de una vista de esa ciudad altoperuana entre sus cuadros. De hecho, Potosí era una ciudad emblemática de la riqueza del virreinato y una de las razones del auge económico limeño. Cobraría así sentido la decisión de colocar estos cuadros en la contaduría eclesiástica, una dependencia administrativa clave en la que se decidían los asuntos financieros del arzobispado. Aunque los lienzos se hayan perdido, su donación –junto con los “Novísimos” de Carducho– revelan el papel de Almeyda como uno de los grandes benefactores artísticos del edificio.

Los doce meses del año

Repartidos entre la sacristía y antesacristía, doce notables cuadros sobre los meses del año o los signos del Zodíaco, de escuela veneciana, han presidido por más de tres siglos la vida ceremonial de los canónigos. Su estilo se identifica con las obras producidas por el taller familiar de los Bassano, pintores venecianos que obtuvieron gran predicamento en España a partir de 1574, cuando Diego Guzmán de Silva, embajador español en Venecia, envió a Felipe II un lienzo de la *Historia de Jacob* por Jacopo Bassano²⁶. En las décadas siguientes, los Bassano consolidarían en toda Europa un vertiginoso prestigio que estribaba en los detalles naturalistas y en el sensual colorido de sus paisajes e historias. Uno de sus motivos recurrentes fue, precisamente, la secuencia de los doce meses del año. Sin duda, el ingreso de temas como éste a un contexto religioso constituye la mejor prueba de la aceptación que la pintura bassanesca había logrado obtener, en el transcurso del siglo XVII, entre las más altas jerarquías eclesiásticas. Posteriormente, la serie pasó a un discreto olvido que la sumió en el anonimato y la excluyó de la historia artística colonial, hasta su restauración en 1987. Aunque ello dio lugar a un estudio específico sobre estas pinturas, que permitió establecer su relación directa



◀ Fig. 9. *Cáncer*. Taller de los Bassano. Ca. 1620-1630. 1.42 x 2.17 m. Tanto los tipos humanos como la composición misma de esta escena siguen de cerca el estilo creado por los hermanos Bassano, si bien la arquitectura nórdica del fondo parece sugerir un aporte flamenco.

▶ Fig. 10. *Leo*. Taller de los Bassano. S. XVII. Óleo sobre lienzo. 1.42 x 2.17 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.

con el arte de los Bassano, nada se dijo entonces acerca de su origen, que ha permanecido en el misterio y sujeto a diversas conjeturas²⁷.

Ahora es posible afirmar con certeza –gracias a la documentación aportada por el archivo capitular– que la serie perteneció a don Melchor de Liñán y Cisneros (1629-1708), arzobispo de Lima desde 1676 y simultáneamente virrey del Perú entre 1678 y 1680. No se ha podido establecer aún si Liñán trajo los lienzos consigo al embarcarse hacia América en 1664, como obispo electo de Popayán, o si los adquirió después, al tomar contacto con el floreciente comercio artístico del virreinato. Tampoco sabemos si los donó en vida o si fueron legados a su fallecimiento, en 1708. Tal vez sería demasiado aventurado relacionar su ingreso a la catedral con las rogativas públicas a Santa Rosa de Lima que en 1705 emprendió Liñán, con la finalidad de contrarrestar la prolongada e inquietante esterilidad de las tierras agrícolas alrededor de la ciudad, tras el devastador terremoto de 1687²⁸. Lo cierto es que ya aparecen registrados en el inventario de 1718 *doce lienzos apaisados de los doce meses del año, los ocho en la sacristía de los señores y los quatro en la antesala del Cabildo, que fueron del señor Liñán, de bara y media a lo ancho y poco menos de alto*²⁹. Después del terremoto de 1746, se precisa que los lienzos lucían *muy antiguos*, que sus marcos estaban *viejos* y que había dos lienzos más pequeños que el resto, como hasta hoy se ve³⁰.

A través de los doce cuadros que la componen, esta serie describe las actividades correspondientes a los meses del año en Europa. Cada uno se identifica, a su vez, con el signo del Zodíaco que aparece pintado sobre un círculo claro en el borde superior de la tela. Las escenas agrarias, relacionadas con la siembra o la cosecha, alternan con elegantes partidas de montería o conciertos campestres de claro sabor cortesano. Se trata, en realidad, de *pinturas donde el tema era una excusa para representar en vastos escenarios naturales, montañas, ríos, animales y objetos de diferentes calidades y texturas*³¹. No obstante, su circulación en la América colonial revela también la persistencia de una cultura humanística que hacía uso extendido de los conocimientos astrológicos, incluso en el contexto de la Iglesia. Pero, a diferencia de la versión cristianizada del Zodíaco que Diego

Quispe Tito había pintado en 1681 para la catedral cusqueña, ésta era una versión enteramente secular y profana que no contenía ninguna alusión específica a lo religioso.

Según todos los indicios, Liñán habría adquirido la serie para la decoración de sus estancias privadas, influido por la enorme difusión de este género entre los aficionados de España y América. En el caso de Lima, las menciones a pinturas de los meses del año, junto con las cuatro estaciones, aparecen con bastante frecuencia desde principios del XVII en los inventarios de bienes practicados a funcionarios, mercaderes y eclesiásticos. La primera referencia conocida sobre el envío de tales obras hacia América data de 1596, y nos muestra al pintor Bartolomé Carducho embarcando en Sevilla una serie bassanesca de los doce meses³². En 1635, la casa confiscada en Lima al banquero Juan de la Cueva mostraba en sus muros lienzos de los meses y las estaciones presumiblemente similares a los de Bassano, si bien el documento no precisa la autoría³³. Este aprecio perduró hasta entrado el siglo XVIII, como lo prueba la valorización de los cuadros del conde de Monteblanco, practicada por el pintor limeño Cristóbal Lozano en 1763, donde se da cuenta de *12 lienzos grandes de los doze meses del año, de la esquila de Bazán*³⁴.

En contraste con los casos citados, resulta interesante el ingreso de los lienzos de Liñán a un interior eclesiástico tan prestigioso como la sacristía



catedralicia. Habría que buscar los antecedentes de este paso en España, donde la afición generalizada por los Bassano propiciaba lecturas ambivalentes de sus creaciones, hasta difuminar las fronteras entre lo sagrado y lo profano. Por un lado, las obras bassanescas de tema religioso ocuparon raras veces espacios de culto y no solían ser calificadas como “devotas”; por otro, el valor reflexivo que algunos escritores religiosos como fray Hortensio Félix Paravicino, en sus *Oraciones evangélicas* (Madrid, 1645), otorgaban a las “historias” o “países” difundidos por este tipo de pintura los hacían atractivos al público piadoso, que en ellos podía descubrir anécdotas moralizantes o admirar un reflejo de las maravillas de la Creación. Siguiendo esa línea de interpretación, en reciente estudio sobre los Bassano en España,



◀ Fig. 11. *Libra*. Taller de los Bassano. S. XVI. Óleo sobre lienzo. 1.46 x 2.17 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.

▶ Fig. 12. *Sagitario*. Taller de los Bassano. S. XVII. Óleo sobre lienzo. 1.46 x 2.17 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.



Miguel Falomir concluye que *el uso dado a cada obra en cada momento proporciona ... el único indicio para saber la actitud de su propietario hacia ella, pues las pinturas por sí solas no son sacras o profanas*³⁵.

Problema distinto es el de la atribución precisa de estas piezas, unánimemente aceptadas como bassanescas. De hecho, esta calificación resulta lo suficientemente amplia como para englobar en ella a los propios hermanos Bassano y su taller, al círculo de discípulos y seguidores o a la vasta legión de imitadores venecianos, flamencos, franceses y españoles que, en Italia o en sus países de origen, copiaron las series bassanescas y las difundieron por el mundo. Francisco Stastny fue el primero en abordar el tema de manera marginal, en un texto dedicado a dos pintores “caravaggistas” limeños, señalando a Leandro Bassano como autor del lienzo correspondiente a *Libra* o el mes de setiembre, sin extender la misma atribución en forma explícita al resto del conjunto³⁶. Tres años más tarde Ugarte Eléspuru, en el primer estudio monográfico dedicado a la serie, señaló en ella diversas afinidades estilísticas con las obras de Jacopo (ca. 1515-1592), Francesco (1549-1592), Leandro (1557-1622), Girolamo (1566-1621) y Gianbattista Bassano (1553-1613), a partir de las cuales sugería una probable autoría compartida entre todos ellos y algunos seguidores cercanos³⁷. Esta posibilidad no deja de ser remota, si se consideran las diferencias cronológicas entre los artistas mencionados.

Parece claro que estamos ante obras tardías, cuya ejecución podría situarse en torno a 1620-1630. Así lo indica el tono aristocratizante de la mayor parte de las escenas, ajeno a la atmósfera popular dominante en el arte de los primeros Bassano. Pero además, el eclecticismo y la diversidad del conjunto permiten distinguir diversas facturas y clasificar sus lienzos en tres grandes grupos. Dentro del primero se hallan las escenas plenamente bassanescas: *Cáncer*, *Leo*, *Libra*, *Sagitario* y *Capricornio* (figs. 9, 10, 11, 12 y 13). Estas obras parecen provenir del taller organizado por los Bassano. Tanto algunos detalles de vestimenta como la propia manera pictórica se asocian con la tercera generación de continuadores del estilo, cercana al círculo de Leandro Bassano. Un segundo grupo reúne a *Acuario*, *Escorpio*, *Virgo* y *Aries* (figs. 14, 15, 16 y 17). También son probables piezas de taller, pero en ellas se mezclan elementos del repertorio



▲ Fig. 13. *Capricornio*. Taller de los Bassano. S. XVI. Óleo sobre lienzo. 1.42 x 2.14 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.

▲ Fig. 14. *Escorpio*. Taller de los Bassano. S. XVII. Óleo sobre lienzo. 1.42 x 2.12 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.

▼ Fig. 15. *Acuario*. Anónimo flamenco. Ca. 1620-1630. 1.42 x 2.13 m. Los personajes de la *Commedia dell'Arte* recuerdan la pintura de Ludovico Pozzoserratto, pintor flamenco afincado en Venecia.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 16. *Virgo*. Taller de los Bassano. S. XVI. Óleo sobre lienzo. 1.46 x 2.17 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.









bassanesco con otros ajenos, que remiten a ciertos artistas flamencos activos en el Véneto, como Ludovico Pozzoserrato (1550-1604/5) –cuyo nombre verdadero era Lodewijk Toeput–, lo que explicaría la introducción de personajes de la *Commedia dell'Arte* y los fondos arquitectónicos de carácter nórdico, usuales en sus conocidos conciertos campestres.

Finalmente, el tercer grupo está conformado por *Tauro*, *Géminis* y *Piscis* (figs. 18, 19 y 20), que pertenecen a un estilo distinto de los Bassano. Con toda seguridad, su autor fue un pintor flamenco activo en la región véneta, acaso el mismo que pintó el *Paisaje con cazadores*, obra de las colecciones reales españolas que se encuentra en los depósitos del Museo del Prado de Madrid, clasificada como “anónimo flamenco del siglo XVII” y catalogada bajo el número 5020³⁸. El lacayo que toma las bridas del caballo de la mujer es en todo similar a la figura incluida en el cuadro de *Géminis*, mientras que un jinete se asemeja al que aparece en el lienzo de *Piscis*, aunque el venablo del cuadro madrileño es sustituido aquí por una espada. Todo ello hace de esta serie un testimonio excepcional sobre el éxito prolongado de la pintura veneciana en torno a los Bassano, sus ecos en el resto de Europa y las proyecciones de estos en la formación del gusto pictórico americano.



◀ Fig. 17. *Aries*. Taller de los Bassano. S. XVI. Óleo sobre lienzo. 1.42 x 2.17 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.

▶ Fig. 18. *Tauro*. Taller de los Bassano. S. XVII. Óleo sobre lienzo. 1.46 x 2.10 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.

▶ Fig. 19. *Géminis*. Anónimo flamenco. Ca. 1620-1630. 1.46 x 2.17 m. El carácter cortesano y galante de esta cacería marca una clara distancia respecto del tono "popular" predominante en la pintura bassanesca.

▶ Fig. 20. *Piscis*. Taller de los Bassano. S. XVII. Óleo sobre lienzo. 1.42 x 2.17 m. Museo de Arte Religioso, Catedral de Lima, Lima.

Otras pinturas europeas

Aún cabría mencionar otras pinturas sueltas de probable procedencia española, que se hallan tanto en la sacristía como en las naves de la iglesia. En la primera colgaba tradicionalmente el *San Juan Evangelista dando la comunión a la Virgen* (fig. 22), hoy en el depósito del museo. Es quizá la única pintura de cierta importancia que recuerda al santo titular de la catedral, mejor representado en el campo escultórico. Por su estilo parece ser obra de escuela castellana de la primera mitad del XVII, todavía fuertemente influida por las maneras italianas, y su presencia en la sacristía está documentada al menos desde 1644³⁹. Tanto la composición como la iconografía de esta escena recuerdan un cuadro homónimo en la iglesia de la Purísima de Salamanca, lo que sugiere el uso de una fuente gráfica común⁴⁰. También podría ser de procedencia española y de época cercana una *Virgen de Montserrat con San Benito y Santa Gertrudis*, obra de evidente calidad que presidía la antigua iglesia de esa advocación, fundada por los benedictinos y ahora cuelga en una de las capillas del lado de la Epístola (fig. 23). De muy distinta factura y de fecha más tardía es *La Caridad Romana*, que clasificamos de momento entre los cuadros europeos por la naturaleza de su tema, ciertamente más difícil de abordar entre los artistas locales por razones de pudor. El lienzo aparece registrado hacia 1718 en el *primer almacén* de la sacristía, junto con el *San Felipe Neri* que se encuentra hoy en la capilla de Nuestra Señora de la Paz⁴¹. Representa la historia de Cimón y Pero, narrada por Valerio Máximo. Cimón, anciano encarcelado y condenado a morir de hambre, recibe la visita de su joven hija Pero, quien lo alimenta con sus pechos. El motivo tenía un claro sentido de piedad filial, y así fue incorporado al repertorio de la alegoría religiosa a partir del siglo XVI, sobre todo entre los pintores italianos y flamencos, aunque no estuvo exento de interpretaciones maliciosas. Por ello su circulación en España y América fue restringida, si bien Murillo y otros artistas peninsulares trataron ocasionalmente el tema. Esta versión es más bien mediocre, pero interesa constatar su larga presencia en el contexto culto de la sacristía, un tanto a salvo de las miradas legas (fig. 21).

En la iglesia, los cuadros de procedencia europea son menos frecuentes. Destaca entre ellos el de *La Visitación* (fig. 24), que completaba la riqueza artística de su capilla, presidida por un excepcional grupo escultórico de estilo



◀ Fig. 21. *La caridad romana*. ¿Anónimo europeo? Ca. 1630-1640. 1.075 x 1.53 m.

▲ Fig. 22. *San Juan Evangelista dando la comunión a la Virgen*. Anónimo español. Ca. 1620-1640. 1.98 x 1.50 m.

▶ Fig. 23. *Virgen de Montserrat con San Benito y Santa Gertrudis*. ¿Anónimo español? Ca. 1600-1630. Este magnífico lienzo de factura europea procede de la antigua parroquia de Montserrat, fundada en Lima por los benedictinos. Curiosamente, la obra no representa a la Virgen "negra" como es tradicional en su iconografía.





montañésino. Como se recuerda, esta advocación cobró inusitada fuerza en Lima después del temblor del 2 de julio de 1586, acaecido precisamente en el día de la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. A partir de entonces, este misterio fue invocado contra los temblores, estableciendo un claro precedente de lo que sería la futura devoción al Señor de los Milagros. Esto determinó la dedicación de una de las capillas laterales en la iglesia vieja que, al trasladarse a la edificación de Becerra, se benefició con numerosas donaciones. Su primer retablo estuvo adornado con tablas de pintura realizadas por el maestro Cristóbal de Ortega en 1594, obra al parecer desaparecida junto con el antiguo templo mayor⁴².

No existe documentación sobre la llegada del lienzo ahora existente, al parecer de escuela española, cuyo estilo hace pensar en una fecha relativamente temprana, en torno a mediados del XVII. Compuesta dentro de un formato apaisado, la escena sigue un desarrollo algo convencional, en el que destaca a la izquierda el grupo de mujeres con el arpa, que miran en dirección del espectador. Por ser imagen de culto, la tela lucía aditamentos colocados por los devotos: una corona de plata sobre la figura de la Virgen y *unos rayos de plata que tiene Santa Isabel*, según registra el inventario practicado en 1797. Por entonces la acompañaba un cuadro de San Luis Gonzaga, que no hemos podido identificar⁴³. Actualmente, *La Visitación* ha dejado su capilla original y cuelga junto al retablo de San Juan Bautista.

De otro carácter es *El Salvador* (fig. 25), pequeña pintura sobre cobre que adorna la puerta del tabernáculo en la capilla de Santa Ana. Pertenece al retablo dedicado al Señor del Consuelo, junto con el cual pasó a esta nueva ubicación en la reforma de 1896-98. Es obra anónima flamenca, por cuyo estilo pudiera datarse en la primera mitad del siglo XVII y por tanto es bastante anterior a su retablo, labrado en 1784⁴⁴. Pertenece al tipo de pinturas que los inventarios de época designan como “láminas”, en alusión a su soporte metálico. En la parte posterior se encuentra una inscripción “AR”, que podría corresponder a las iniciales de su autor⁴⁵. Estas piezas eran singularmente apreciadas en el mercado local, por lo que a menudo servían como prenda o garantía en los préstamos bancarios de la época⁴⁶. En el caso de *El Salvador*, la estima se tradujo en los particulares cuidados que ha recibido, guarnecido bajo cristal y dentro de un hermético marco de plata que hasta ahora conserva⁴⁷.

Esta representación de Cristo en Majestad responde a la tipología del *Salvator Mundi*, una tradición iconográfica de remotos orígenes medievales, reactualizada por la Iglesia contrarreformista al incluirla en el repertorio de las *andachtsbilder* o “imágenes de devoción”. Su poderosa presencia icónica deriva de la falta de contexto narrativo y de la proximidad del rostro de Cristo, en formato de busto y posición casi frontal, que apenas deja asomar sus manos: una en actitud de bendecir y la otra llevando una esfera terrestre, en alusión a la salvación del mundo. A ello se suma el refinamiento de su minuciosa factura, patente en detalles como las bordaduras doradas sobre el cuello de la túnica. Con este género de imágenes se propiciaba un diálogo personal e



▲ Fig. 24. *La Visitación*. Anónimo español. Ca. 1630-1660. 2.80 x 2.20 m.

▶ Fig. 25. *El Salvador*. Anónimo flamenco. Ca. 1600-1630. Óleo sobre cobre. 0.55 x 0.41 m. El pintor flamenco refuerza la presencia icónica de Jesús concentrándose en el rostro delicadamente modelado de Cristo bendiciendo y con el orbe en la mano como símbolo de su poder universal.





◀ Fig. 26. *La subida al Calvario* (copia de Rubens). ¿Anónimo español? S. XVIII. 2.70 x 2.23 m. La escena del encuentro de Jesús con Santa Verónica se basa en una conocida composición barroca de Peter Paul Rubens, grabada en 1632 por Paul Pontius.

▶ Fig. 27. *San Martín y el mendigo* (copia de Van Dyck). Anónimo flamenco. ¿S. XVIII? 1.88 x 1.47 m. El tema de San Martín de Tours repartiendo su capa con un mendigo sintetizaba la idea del caballero cristiano caritativo, lo que explica el éxito de esta composición de Van Dyck y la abundancia de copias como ésta a lo largo de todo el imperio hispánico.



introspectivo con lo divino, por lo que fueron destinadas sobre todo al culto individual, en capillas u oratorios privados. Cabría pensar, entonces, que *El Salvador* ingresó a la capilla del Consuelo a modo de ofrenda de algún devoto acaudalado.

Finalmente, consignaremos en este apartado tres copias de escuela flamenca que, aunque pertenecen a época posterior, ilustran la persistencia en Lima del gusto por los modelos del alto barroco en torno a las creaciones de Rubens y su escuela. Aunque la cronología de estas pinturas no está bien determinada, es posible presumir que hayan sido realizadas en diversos momentos del siglo XVIII. A un lado de la Puerta de los Naranjos se encuentra el *San Martín partiendo su capa o San Martín y el mendigo* (fig. 27), copia de la obra homónima de Antón van Dyck (1599-1641), realizada hacia 1620, que se encuentra hoy en las colecciones reales inglesas. Tanto la composición como el colorido son similares en todo, salvo detalles menores. Al otro extremo de la nave, junto a la Puerta de los Judíos, se ve la segunda obra, una tela de formato considerable en la que se reproduce la conocida composición de Pedro Pablo Rubens (1577-1640) *La subida al Calvario* (ca. 1632) (fig. 26), hoy en el Museo de la Univer-

sidad de California (Berkeley), que narra el encuentro de Cristo cargando la cruz con Santa Verónica, al momento en que esta imprime milagrosamente la Santa Faz sobre su manto. Su anónimo autor utilizó como modelo la versión grabada por Paul Pontius. Según Lavalle, el cuadro es una donación del arzobispo Francisco Javier de Luna Pizarro –quien gobernó la diócesis en el período 1837-1855– y fue colocado en la capilla de Santo Toribio, con atribución –errónea por cierto– a Murillo⁴⁸. Pudo ser adquirido por Luna Pizarro durante su estancia en España, entre 1809 y 1813, mientras se desempeñaba como ayudante del obispo Manuel Chaves de la Rosa y cuando se vivía en Europa la fiebre “murillista” desatada por la invasión napoleónica⁴⁹.

El tercer lienzo es una composición de proporciones monumentales, colocado cerca de la Puerta de Santa Apolonia a inicios del siglo XIX o poco antes⁵⁰. Representa el *Triunfo de San Gregorio Nacianceno* y, al parecer, lleva una inscripción con el nombre de Erasmus Quellinus (1607-1678), pintor y grabador del círculo de Rubens. Quellinus sería, por tanto, el autor de la estampa que sirvió de base a esta pintura. Cabe precisar que existe en Durham (Colegio de Ushaw) una composición homónima de Juan de Roelas, fechada en 1608, cuyos detalles son bastante similares a esta, lo que supondría el uso de una fuente gráfica común. Dado el estado de la pintura limeña –totalmente ennegrecida y a la espera de una inminente restauración–, no es posible de momento llegar a mayores conclusiones.

Maestros italianos e italianistas

La actividad pictórica de Lima cobraba un impulso definitivo durante el último cuarto del siglo XVI, con la llegada de Bernardo Bitti (1548-1610), Mateo Pérez de Alesio (1547- ca.1607) y Angelino Medoro (1567-1633), tres maestros italianos cuya influyente presencia marcó el nacimiento de las escuelas artísticas a lo largo del virreinato. Herederos del Renacimiento tardío, ellos traían los estilos propugnados por la Iglesia contrarreformista: la contramaniera y la antimaniera. Ambas modalidades respondían a la necesidad de superar el cariz rebuscado, cortesano y elitista del manierismo, en favor de lenguajes fácilmente comprensibles por los devotos. Todo ello resultaba de importancia crucial para la consolidación del virreinato peruano, que por entonces requería continuar las labores de evangelización entre los indígenas y fortalecer las prácticas piadosas de la población criolla por medio de la imagen artística.

Como cabía esperar, estos pintores captaron de inmediato el interés de las autoridades eclesiásticas. Pero, mientras el hermano jesuita Bitti trabajó casi exclusivamente para los establecimientos de su orden, Alesio y Medoro repartieron sus labores entre las grandes órdenes religiosas y la obra catedralicia. Existen diversos testimonios sobre la participación de ambos en la iglesia mayor pero, lamentablemente, ninguna de sus obras ha llegado hasta nosotros. Alesio había llegado a Lima hacia 1589, precedido de su fama de “pintor romano” y después de una celebrada estadía en Sevilla, para cuya catedral realizó el gran mural de San Cristóbal en la puerta de la Lonja. Ese mismo tema le fue solicitado en Lima por los canónigos, empeñados en emular a la sede hispalense. La pintura debió realizarse en el período 1604-1606 y dio su nombre a una de las puertas posteriores del edificio. No queda claro si era una pintura mural o un lienzo de grandes dimensiones, pero su celebridad fue grande



en la ciudad. Cuando Francisco de Echave y Assu, tesorero del cabildo, escribió su célebre relación, publicada en 1688, describió con entusiasmo la *valiente pintura* en que se veía *vadeando un caudaloso río el gigante, con todo un robusto cedro en la mano* ⁵¹. Y a fines de 1606 culminaba su única obra plenamente documentada en la catedral, la pintura y el dorado de las puertas del órgano ⁵².

Según algunos cronistas eclesiásticos, Alesio también habría contribuido con un número considerable de pinturas para la capilla de San Bartolomé, fundada por el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero en la cabecera del templo. Echave menciona como obras de este maestro italiano los cuadros de San Pedro y San Pablo y una serie de escenas de la vida de Cristo ⁵³. Adicionalmente, la ambigüedad de su texto hizo que Domingo Angulo le atribuyera la imagen titular de San Bartolomé y un *Buen Pastor*, que figuraban en la misma capilla ⁵⁴. Dado que el arzobispo Lobo Guerrero murió en 1622 y que su capilla de enterramiento sólo fue inaugurada en 1627, subsiste la duda sobre el testimonio tardío de Echave. En todo caso, cabría la posibilidad de que estas pinturas hayan sido trasladadas desde otro sector de la iglesia, o de que fueran obra de alguno de los continuadores del estilo de Alesio, activos en Lima al menos hasta la década de 1630 ⁵⁵.

De hecho, el más cercano colaborador de Alesio, Pedro Pablo Morón –quien había acompañado y asistido al maestro desde Roma– se vinculó con la catedral desde los inicios de su construcción, aunque al parecer con trabajos circunstanciales. Por ejemplo, para la semana santa de 1603 le fue encomendado *blanquear y pintar y retocar el monumento de la dicha Santa Iglesia*, obra por la que recibió cien patacones ⁵⁶. Tres años más tarde, Morón se encargaba de pintar sobre láminas de cobre sendos escudos de armas para los dieciocho escaños que poseía el cabildo secular ⁵⁷.

De Angelino Medoro se sabe que intervino en la capilla de las Ánimas alrededor de 1610-12. Pintó entonces un *Cristo Crucificado* y las figuras de la Dolorosa y San Juan Evangelista, destinadas a las calles laterales del retablo. Podrían referirse a estas obras los reclamos de pago que el propio Medoro planteó en 1613 al mayordomo de la fábrica Juan de Robles ⁵⁸. De acuerdo con Echave y Assu, tales pinturas existían aún en 1680 y el Cristo de Medoro era *adoración y refugio de esta ciudad* ⁵⁹. Por su cercanía iconográfica con las más recientes devociones populares de Sevilla, el pintor se había convertido en el mejor intérprete de la religiosidad local durante la época de intenso misticismo que produjo simultáneamente a varias figuras de santidad, entre las que se hallaba Rosa de Santa María, amiga de Medoro retratada por éste a su muerte en 1617. Al igual que las obras de su colega Alesio, este devoto Crucifijo de Medoro debió ser destruido por uno de los grandes terremotos sufridos por Lima en 1687 y 1746. El Calvario similar que Medoro pintó en forma de tríptico para la portería del convento de San Francisco hacia 1620 podría dar una idea de su aspecto.

28

▲ Fig. 28. *San Pablo*. Anónimo limeño. Ca. 1630-1640. Pintura sobre madera de estilo arcaizante. 2.00 x 1.36 m. Conjuga influencias italianas y flamencas. Al igual que el San Pedro con el que hace pareja, representa al apóstol en primer plano mientras que al fondo se deja ver la escena de su martirio.

Tras la muerte de Alesio, hacia 1607, y la partida de Medoro hacia Sevilla después de 1620, quedaba en Lima una generación de seguidores que continuaría las fórmulas de sus maestros, movidos por la aceptación que todavía gozaban sus obras. Fue precisamente Domingo Gil, discípulo limeño de Alesio, el pintor convocado por la catedral para hacerse cargo de importantes labores en 1630. Ese año, al producirse el traslado de la Virgen de la Antigua al trascoro, frente a la puerta principal, fue preciso adaptar y enriquecer su retablo. La obra de ensambladura había sido encargada a Pedro de Noguera –responsable también de la sillería coral–, quien se comprometía a colocar en el segundo cuerpo del altar *un cuadro al óleo de la Coronación de Nuestra Señora con las figuras necesarias y en los dichos colaterales dos ángeles pintados al óleo en la forma que se le señalare*. La obra debía ser *de mano de Domingo Gil*⁶⁰, lo que prueba el prestigio que ya gozaba el pintor, quien además tenía antigua relación de amistad con Noguera y se había presentado como su fiador en la carta de obligación suscrita por éste en 1623 para realizar la obra del coro⁶¹.

Dada la temática del cuadro encargado a Gil –en cierto modo reiterativa de la advocación central–, podrían plantearse ciertas dudas en torno a la cronología y a la autoría de *Nuestra Señora de la Antigua*. Sin embargo, el concierto expresa con claridad que la obra nueva se habría de poner en *el cuerpo que falta sobre el retablo*⁶², y por tanto sería distinta del lienzo primitivo que ha llegado hasta el presente. Acerca de las piezas que adornaban su altar, el cronista agustino Calancha mencionaba *excelentes pinturas de los misterios de la Virgen*, noticia confirmada medio siglo más tarde por Echave y Assu, quien llegó a contar hasta *treinta lienzos de la vida de Nuestra Señora entre doce columnas estriadas*. Ambos testimonios bien podrían referirse a las obras ejecutadas por Gil en 1630, de las que no ha quedado vestigio.

En cambio, se conservan unas pocas piezas anónimas que podrían corresponder a ese período temprano. Es el caso de dos pinturas sobre madera en la capilla de San José, que representan a los apóstoles *San Pedro* y *San Pablo* (fig. 28). Su formato elíptico tal vez sea producto de la “reforma” neoclásica de principios del siglo XIX, cuando fueron colocados los marcos que ahora llevan. Se trata de representaciones bastante convencionales de los santos de cuerpo entero, sobre un escueto fondo de paisaje que deja ver diminutas escenas de sus martirios. El marcado aire arcaico de ambos cuadros y su eclecticismo hispano-flamenco hacen pensar en un pintor de la generación siguiente a los maestros italianos, activo probablemente en torno a 1630-33, cuando la capilla de los carpinteros adquirió sus principales piezas decorativas.

De época cercana es la efigie de *Santo Toribio de Mogrovejo* (fig. 29) que guarda el Palacio Arzobispal. En sentido estricto no sería un retrato, ya que presenta al personaje con aureola y acompañado, en el fondo, por una escena de su vida. El canon anatómico, pronunciadamente alargado, hace situar su ejecución en la primera mitad del siglo XVII. Por esta época se halla documentado el retrato que el cabildo eclesiástico le encargó al clérigo pintor Juan Bautista Planeta en 1635, con la finalidad de enviarlo al Papa. Al haberse perdido la obra de Planeta, no es posible determinar probables relaciones iconográficas con esta pieza, considerada entre las representaciones más antiguas del santo arzobispo⁶³. La leyenda colocada en la parte inferior se encuentra parcialmente perdida, aunque se alcanza a leer *... obispo de Lima y padre de pobres*, haciendo referencia a las constantes obras de caridad realizadas por Mogrovejo entre la población más desvalida.



▲ Fig. 29. *Santo Toribio de Mogrovejo*. Anónimo limeño. Ca. 1635-1640. 2.18 x 1.50 m. Dentro de la iconografía del santo arzobispo, ésta quizá sea una de las imágenes más antiguas que de él se conservan, como lo demuestra el alargado canon anatómico del personaje.

► Fig. 30. *San Miguel Arcángel*. Anónimo limeño. Ca. 1620-1640. 1.90 x 1.44 m. El tenebrismo fue paulatinamente adoptado por los pintores limeños en obras como ésta, que conjuga el uso de un modelo grabado flamenco con una incipiente voluntad realista en el tratamiento de los detalles.

La transición hacia el naturalismo

A partir de la década de 1630 empezaba a quebrarse la prolongada hegemonía que habían mantenido los estilos italianizantes en la ciudad. Ello se debió, por una parte, a la creciente circulación de lienzos sevillanos y, por otra, a la llegada de un pequeño grupo de maestros peninsulares influidos por las nuevas tendencias naturalistas. Esta época de transformación estilística está representada por maestros como Leonardo Jaramillo (act. 1619-1643) y Antonio Mermejo (act. 1621-1636), quienes desarrollaron una actividad itinerante en la región andina. El primero trabajó en Trujillo y Cajamarca antes de afincarse en Lima, mientras que el segundo se trasladó a Potosí y La Plata después de una estancia en la capital. Sin abandonar del todo las formas idealizadas del estilo anterior, tanto Jaramillo como Mermejo introdujeron en la pintura local incipientes juegos claroscuros, además de una voluntad inusitada por la captación de la realidad visible. A este grupo también podría sumarse el pintor jesuita flamenco Diego de la Puente (? -1643), sucesor de Bitti dentro de la orden, cuya obra todavía resulta de difícil identificación.

Por sus connotaciones religiosas, estas nuevas maneras captaron rápidamente el interés de algunas órdenes monásticas y del clero culto, como lo demuestra la abundancia de retratos eclesiásticos correspondientes a esta época. Ello contrasta, sin embargo, con la escasez de obra representativa del periodo en los fondos catedralicios. Apenas podría citarse el *San Miguel Arcángel* (fig. 30) que estuvo por mucho tiempo en el altar de la sacristía, y hoy cuelga en la capilla de San Juan Evangelista. Se trata de una iconografía abiertamente contrarreformista, que muestra al jefe de las huestes celestiales venciendo a un demonio de aspecto semihumano. Su actitud enérgica es acentuada por la postura de los brazos, que forman una dinámica diagonal en la parte superior del cuadro, y por la agitación de sus vestiduras. En gesto inequívoco, Miguel surge como una imponente presencia luminosa entre las tinieblas y señala hacia Dios con la mano derecha, mientras con la izquierda bate la palma de la victoria sobre el enemigo caído.

El exitoso modelo utilizado por el anónimo pintor –quien, según Stastny, podría relacionarse con Antonio Mermejo⁶⁴– provenía de un dibujo del maestro flamenco Martín de Vos, grabado por Hyeronimus Wierix. Este artista y su familia estuvieron ligados a la Compañía de Jesús, y por ello la mayor parte de las versiones pictóricas del *San Miguel* se encuentran en establecimientos jesuitas. Entre ellas destaca una pintura de notable ejecución en la antigua capilla del Niño de Huanca, sobre la nave derecha de la iglesia de San Pedro, a cuyos pies se ve el retrato de una aristócrata indígena en actitud de donante. Otro *San Miguel*, más cercano a la versión catedralicia por su tratamiento tenebrista, se encuentra en la iglesia de la Inmaculada y es atribuido por Mesa y Gisbert al pintor flamenco Diego de la Puente⁶⁵.

Durante las décadas siguientes, el naturalismo se afirmará con el triunfo del estilo zurbaranesco en Lima. Por su intensa compenetración con el misticismo y con la vida monástica, Francisco de Zurbarán (1598-1664) se convirtió rápidamente en el



pintor predilecto de las grandes órdenes conventuales. Entre 1637 y 1647 figuran registradas varias remesas de su taller sevillano hacia el Perú, como respuesta al enorme éxito de su obra en Andalucía. El crecimiento de la demanda obligó a una mayor intervención del taller y a una cierta estandarización del realismo austero y contemplativo del maestro extremeño, cuyo ejemplo sería asimilado, de diversas maneras, a lo largo del virreinato.

En un primer momento, tanto Lima como el Cusco produjeron imitaciones fieles de la manera zurbaranesca. Se registra por entonces el caso excepcional de la pintora limeña Juana de Valera, una de las pocas mujeres artistas documentadas durante el virreinato. En 1667, al quedar viuda del capitán José de Mujica, declara la posesión de varios cuadros pintados por ella: los Infantes de Lara, las doce Tribus de Israel, doce ángeles, entre otros. No queda duda sobre la inspiración zurbaranesca de tales motivos, por lo que no sería del todo aventurado relacionar a esta artista con series limeñas como la de las Tribus de Israel en la Tercera Orden.⁶⁶ En el mismo claustro se conserva una *Santa Casilda*, que demuestra la progresiva asimilación de estos modelos desde una factura más “limeña”.

Este tipo de pintura está representado por el *San Felipe Apóstol* (fig. 31), de factura un tanto desmañada, que se ve en el muro de entrada de la sacristía. Es una derivación tardía del estilo de Zurbarán, probablemente limeña, que procura imitar el empaque monumental de sus efigies de santos, aun cuando no parece copia literal de ninguna obra conocida. La figura del apóstol se yergue sobre un paisaje lejano, dominando la superficie pictórica con su alargado canon anatómico. La expresión de arrobamiento en el rostro del personaje es corroborada por el movimiento de sus manos, una de las cuales sujeta la cruz larga. Aparte de la inscripción con el nombre de San Felipe, todo hace pensar que el cuadro formaba parte de alguno de los apostolados que poseyó en algún momento la iglesia, ya fuese en su altar mayor o en la sala capitular.⁶⁷

Consolidación de la escuela limeña

Entre tanto, el surgimiento definitivo de una escuela limeña de pintura habría que rastrearlo en torno a 1649, año en que treinta y dos maestros criollos y españoles activos en la capital del virreinato intentaron agremiarse a la manera de sus colegas sevillanos. El propósito inmediato de este emergente núcleo de artífices –integrado por pintores, doradores y encarnadores– era defenderse de la competencia desleal que significaba la rápida proliferación de obradores informales, movidos por meros fines de lucro, en los que se hacía ejercicio ilegal de la profesión. Para ello redactaron un proyecto de estatutos, a imitación de los sevillanos, y nombraron como sus apoderados a Bartolomé Luys, Francisco Serrano y Juan de Arce. Aunque la institucionalidad gremial no llegaría a concretarse nunca, todo ello constituye un claro indicio de que en Lima había talleres bien organizados y personalidades artísticas definidas, todo lo cual situaba a la ciudad como un centro pictórico de primera importancia en el continente.

Uno de los acontecimientos que demostraron la madurez estilística de los pintores limeños fue la culminación de la serie de lienzos sobre la vida de San Francisco de Asís (1671-72), en el claustro mayor de los franciscanos, que logró reunir a los artistas de mayor aprecio en su época. Según el cronista de la orden fray Juan de Benavides, la serie fue pintada por cuatro maestros *después*

► Fig. 31. *San Felipe Apóstol*. Anónimo limeño. Ca. 1650-1670. 1.96 x 1.16 m. Obra representativa del estilo “zurbaranista”, que encontró un número importante de seguidores en la capital del virreinato como consecuencia del enorme éxito alcanzado por el maestro extremeño en España y América.



• S. FELIPE.

*de haberlos escogido por los mejores*⁶⁸. Hacía referencia a Francisco de Escobar (act. 1649-1676), Pedro Fernández de Noriega (1686), Diego de Aguilera (1619-1675) y el esclavo Andrés de Liébana, cuya condición de maestro no deja de ser sorprendente en el contexto de la sociedad colonial. El resultado fue de una gran unidad estilística y la admiración despertada por estos lienzos se tradujo en orgullo ciudadano cuando el criollo franciscano Suárez de Figueroa sostenía que la “hazaña” pictórica, *con haberse ejecutado toda en el Perú, no cede inferior a la curiosidad estudiosa de los países de Flandes, a los curiosos estudios de Roma, ni a los cuidados excelentes de Florencia*⁶⁹.

Dentro de la ejecución del ciclo franciscano ya se dejaba vislumbrar el liderazgo de Francisco de Escobar en la pintura limeña. No sólo había logrado imponer su estilo personal a los demás pintores y cobrado el doble que ellos por su trabajo, sino que además se tomó la atribución de colocar su autorretrato, acompañado por un hijo suyo, en el cuadro inicial de la serie. En medio de un relato hagiográfico enteramente basado en estampas europeas, la única nota referida a la realidad inmediata es la imagen de Escobar, elegantemente ataviado delante de su caballete, reclamando para sí la autoría de una obra tan celebrada por la ciudad. Al iniciar este género, esporádico pero decisivo, los pintores virreinales procuraban reelaborar el tópico del artista caballero que había sido característico de los principales maestros españoles del Siglo de Oro.

Antes de la obra franciscana, Escobar ya había ejecutado encargos de primera importancia que fueron cimentando su autoridad en el oficio. Al parecer, la primera comisión consagratoria de su carrera llegó en 1649, cuando Escobar concertó con Jerónimo de Acevedo, mayordomo de la cofradía de las Ánimas, la ejecución de un lienzo de grandes dimensiones que habría de colocarse en su altar de la catedral. Seguramente debido al tamaño del cuadro, el pintor trabajó en compañía de su colega Juan de Figueroa, de quien no se tiene mayor noticia.⁷⁰ Según el tenor del encargo, los artistas debían pintar a un *Cristo*

▼ Fig. 32. *Cristo muerto*. Primer plano: Círculo de Matías Maestro. Ca. 1800-1820. 0.87 x 1.705 m.

Cristo resucitado. Segundo plano: Francisco de Escobar (atribuido). Ca. 1649. Durante las obras de restauración efectuadas en 1984, se descubrió que la pintura neoclásica del Cristo muerto colocada en la mesa del altar de las Ánimas ocultaba la obra original de la Resurrección de Cristo, encargada al maestro Francisco de Escobar en 1649.

► Fig. 33. *Retrato del virrey-arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros*. Anónimo limeño. Ca. 1678-1681. 2.02 x 1.25 m. Clérigo culto y aficionado al arte, el virrey arzobispo se hizo retratar por alguno de los notables pintores que marcaron el apogeo de la escuela limeña en la segunda mitad del siglo XVII.





Resucitado de acuerdo con la estampa entregada por el comitente, pero además debían agregarle al pie *una guardia de soldados conforme a un cuadro de la Pasión que está en la capilla del Santo Cristo en San Agustín* ⁷¹.

Por mucho tiempo, esta obra de Escobar y Figueroa permaneció oculta por las reformas de la época de Matías Maestro. Otro cuadro neoclásico de un *Cristo yacente* (fig. 32) se había pintado sobre la tela antigua, circunstancia que sólo se puso en evidencia cuando la capilla de las Ánimas fue objeto de una restauración in-

tegral en 1985. Lamentablemente, la pintura original había sido fragmentada para adaptarla a su nuevo formato y sólo se ha conservado parte del *Cristo Resucitado*, mientras que el sector del sepulcro y la guardia de soldados romanos se ha perdido. Al estudiar el fragmento descubierto entonces, Francisco Stastny no dudó en atribuirlo a Escobar ⁷². La figura de Cristo destaca por su impulso ascendente típico del barroco, su trazo seguro y una pincelada vibrante y luminosa, que en cierto modo anticipa el desarrollo de su obra más conocida.

Nada se conserva, en cambio, de la obra de Bernardo Pérez Chacón, contemporáneo de Escobar y uno de los últimos pintores sevillanos activos en la ciudad. Imbuido por el espíritu corporativo de los maestros del frustrado gremio limeño, Pérez Chacón había litigado en 1649 contra el clérigo Diego Calderón, quien dirigía por entonces un taller informal de pintura ⁷³. Sólo dos años más tarde, Pérez Chacón intervenía en la decoración de la capilla catedralicia de San José, a cargo de la cofradía formada por los carpinteros de Lima. Sus mayordomos concertaron con él en 1651 la ejecución de cuatro lienzos con escenas de la vida del santo titular. Sus temas eran *la elección que hizo el Espíritu Santo en San José para esposo de la Virgen...*; *el santo con la Virgen cuando fueron a empadronarse a Jerusalem*; *...la revelación al santo del misterio de la Encarnación*; y *...cuando el santo pidió posada yendo la Virgen preñada y se la negaron* ⁷⁴.

De los retratos de la época, tan poco estudiados aún, queda en el Palacio Arzobispal un ejemplo notable. Corresponde al virrey-arzobispo Melchor de Liñán y Cisneros (1629-1708) (fig. 33), cuya llegada a la arquidiócesis de Lima acaeció en 1678, precisamente cuando el círculo de pintores en torno al magisterio de Francisco de Escobar había llegado a la plenitud de su estilo. Gracias a sus dotes políticas, poco tiempo después Carlos II nombró a Liñán virrey interino del Perú, cargo que ejerció hasta 1681. Durante este periodo pudo realizarse el retrato, por obra de algún artista del círculo de Escobar. Con singular penetración psicológica, el pintor presenta al personaje en su doble papel de pastor de la Iglesia y gobernante político. Lleva en la mano derecha un bastón de mando que quizá recuerde a los esfuerzos militares desplegados por el virrey arzobispo contra las naves inglesas que asolaban las costas del Pacífico. El aspecto a la vez enérgico y refinado de este personaje, descendiente del famoso cardenal Cisneros, nos revela a un hombre culto, cuya afición por la pintura queda manifiesta en la

serie bassanesca de los meses del año que legó a la catedral.

Es de suponer también que Liñán conociera a Cristóbal Daza, pintor de la generación siguiente a la de Escobar, a quien tampoco debería descartarse como probable autor del retrato. Ninguna obra de Daza ha podido ser identificada, pero todo hace pensar que este artista continuó la línea de eclecticismo formal y de apego a los temas del barroco hispánico iniciada por Escobar. El momento culminante de su carrera llegó en 1680, durante las ceremonias festivas por la canonización de Santo Toribio, cuando la Catedral de Lima exhibió en lugar preferente una *Huída a Egipto* que Daza había pintado para la



ocasión. Echave y Assu dijo entonces en elogio del artista criollo que *por él mira sin envidia el Perú a los Herrera y Murillos*⁷⁵. Una vez más, quedaba en claro la admiración profesada en Lima por los ejemplos de la pintura sevillana. Daza seguramente se valió de este episodio para continuar una trayectoria exitosa, pero todo indica que el terremoto de 1687 destruyó su celebrada tela, junto con muchas otras obras representativas de la pintura barroca limeña.

Entre las pocas telas del último tercio del siglo XVII que subsisten se encuentra la *Purísima* (fig. 35) sobre el sillón arzobispal de la sala capitular. Es un tema característico de la pintura limeña que el propio Daza abordó en más de una ocasión, aunque de momento sería aventurado atribuirle esta obra. Basada en una conocida estampa de Martín de Vos, muestra a la Inmaculada Concepción envuelta por un manto de brocado que se hincha al viento y dibuja una silueta en forma de rombo. Sobrevuela un paisaje marino embravecido frente a una ciudad portuaria que, según Pacheco Vélez, sería Sevilla⁷⁶. Se debe a ello la denominación frecuente de Virgen del Buen Aire que recibe este tipo de representaciones. Otros detalles llamativos son la escena inferior que muestra a Adán y Eva en medio del Edén, al momento del pecado original, y el demonio pisoteado, de rostro femenino, que dirige la mirada hacia el espectador. Dejando a un lado la severidad del claroscuro más ortodoxo, el pintor despliega en todo el cuadro una brillantez cromática y una soltura de ejecución particularmente apreciables en los fragmentos de paisaje y en el minucioso tratamiento de las texturas.

Testimonio del aprecio que se tuvo por esta pintura es su propia ubicación, así como las diversas réplicas y variantes que fueron realizadas para otros edificios eclesiásticos. La que posee la Tercera Orden Franciscana compite en calidad con ésta y podrían considerarse como “cabezas de serie” para las demás. Son dignas de mención las que cuelgan en la sala capitular de San Francisco, el monasterio de Jesús María, así como en los conventos de los Descalzos y San Pedro. Hubo versiones en tamaño menor, destinadas a oratorios privados, como la que ingresó recientemente al museo de la catedral como parte del legado de Monseñor Alberto Brazzini⁷⁷ (fig. 34).

▲ Fig. 34. *Inmaculada Concepción*. Anónimo limeño. Ca. 1680-1700. Una prueba de la difusión de la Purísima de Martín de Vos se encuentra en pinturas de dimensiones reducidas como ésta, que reiteran el prestigioso modelo para una clientela privada.

► Fig. 35. *Inmaculada Concepción*. Anónimo limeño. Ca. 1680-1700. Esta versión de la Purísima deriva de una composición del flamenco Martín de Vos, denominada con frecuencia como Virgen del Buen Aire por la agitada escena portuaria que suele representarse en la parte inferior.



S. AMICA MEA ET MACVLANO

PIA

EST

Interludio cusqueño

El paso al siglo XVIII significó para la pintura de Lima varias décadas de receso y decaimiento. La razón principal era el triunfo de los talleres cusqueños, que proveían de lienzos religiosos a todo el virreinato, incluyendo a la propia capital. Su producción masiva a bajo precio, así como la creciente aceptación de sus cánones estéticos, favorecieron que la pintura andina ingresara a importantes recintos religiosos y civiles de la ciudad. En la sala capitular del convento de Santo Domingo colgaba desde mediados de la década de 1730 la serie cusqueña sobre la vida de Santo Tomás de Aquino. Diez años más tarde, los agustinos adornaron su claustro con la historia de su santo fundador pintada en el taller de Basilio Pacheco, uno de los pintores cusqueños más afamados de mediados de siglo. Por su parte, los jesuitas colocaron telas de Marcos Zapata y su círculo en la iglesia de San Pablo, propiciando una insólita alternancia con los maestros españoles del siglo anterior.

Pero, a diferencia de las órdenes religiosas, el cabildo eclesiástico no se mostró demasiado receptivo a este tipo de manifestaciones. A ello habría que sumar la escasa adquisición de nuevas pinturas durante esos años, marcados por la lenta recuperación del edificio tras el terremoto de 1687. De la lectura de algunos inventarios de época podría deducirse, sin embargo, el ingreso de un número limitado de telas procedentes del Cusco. Así, por ejemplo, en 1718 se mencionan en la sacristía *dies países pequeños con sus perfiles dorados*, en evidente alusión a las aplicaciones de oro características de los obradores surandinos.⁷⁸ Y en 1755, el mismo recinto guardaba dos lienzos, *uno de la Anunciación de San Gabriel a Nuestra Señora y el otro del Nacimiento del Niño Jesús con sus laureles dorados*, que pertenecían a la capilla de Santa Apolonia y con el sismo de 1746 habían quedado muy maltratados.⁷⁹ Debido al cambio de gusto que se iba imponiendo en Lima, cuadros como éstos no fueron retocados y debieron perderse definitivamente.

La genealogía de los incas

Una excepción dentro de este panorama es el cuadro genealógico de los incas y reyes del Perú (fig. 36), que se ve a la entrada de la sacristía. Esta obra capital del arte andino contiene una galería dinástica de los monarcas desde Manco Cápac hasta el momento en que fue pintada. Bajo la imagen tutelar de Cristo —aquí en su condición de “rey de reyes”—, el lienzo desarrolla la sucesión de los incas del Tawantinsuyo, continuada de una manera lineal por los reyes españoles desde Carlos V hasta el segundo reinado de Felipe V, asumiendo así la visión providencialista de la historia peruana difundida por la obra del Inca Garcilaso de la Vega.⁸⁰ Aunque el lienzo es obra de un anónimo artista cusqueño, ejecutada hacia 1725-30, su programa iconográfico había sido ideado en Lima por el clérigo Alonso de la Cueva Ponce de León, historiador del cabildo eclesiástico por esa época. Su ingenioso esquema fue conocido y recreado a través de una imagen grabada, y los pintores cusqueños corrigieron ciertos detalles, en aras de lo que entonces se consideraba la veracidad histórica.

A lo largo del siglo XVIII, la difusión de estos cuadros genealógicos cobraría fuerza gracias al creciente protagonismo social de los curacas andinos, que impulsaron un renacimiento incaista en la pintura, las artes decorativas y el tea-





► Fig. 36. Sucesión de los incas y los reyes españoles del Perú. Anónimo cusqueño. Ca. 1725. 1.85 x 2.50 m. Una visión claramente providencialista de la historia peruana subyace en este cuadro dinástico, donde incas y reyes españoles se suceden sin conflictos, bajo la tutela de Cristo en su papel de "rey de reyes".

tro. Así, las pinturas de evocación incaica lograron ingresar a establecimientos eclesiásticos e incluso al cabildo secular de Lima, según lo confirma el testimonio de algunos viajeros⁸¹. Esta situación cambió radicalmente tras la rebelión de Túpac Amaru y su derrota en 1781, cuando el bando emitido por el visitador Areche dispuso la destrucción de todas las vestimentas e imágenes que evocasen el pasado incaico. De ahí que, aparte del cuadro catedralicio, sólo se conozcan otras dos versiones parecidas, una en el beaterio limeño de Copacabana y la segunda en el convento franciscano de Huamanga. Todas ellas se distinguen con facilidad de sus derivaciones republicanas, en las que se ven desplazados los monarcas españoles, al igual que los símbolos del cristianismo.

Si bien la relación entre el clérigo Cueva y el programa iconográfico de la dinastía incaica está demostrada, sigue siendo un misterio cómo y cuándo llegó esta pintu-

ra a la catedral. Ningún inventario antiguo hace mención de ella, y sólo es posible rastrear su presencia en el edificio a partir de 1902. Un periódico de Lima informaba en junio de ese año que la pintura acababa de ser colocada en la escalera que conducía a la nueva Biblioteca del Cabildo.⁸² Cabe preguntarse, entonces, si la pintura de los incas había permanecido hasta entonces en algún lugar poco visible de las dependencias capitulares, quizá en el antiguo archivo, o si más bien ingresó en virtud de un criterio historicista moderno, como consecuencia de la última gran reforma del edificio, en el período 1896-98, que culminó con la colocación del Vía Crucis en 1901.

El Museo de Arte Religioso y la pintura cusqueña

En 1973, con la fundación del Museo de Arte Religioso, ingresó a la catedral un conjunto importante de pintura cusqueña, procedente en su mayor parte de la colección de Waldemar Schröder Mendoza, que ha contribuido a compensar la tradicional ausencia de esta escuela en las colecciones eclesiásticas. El gusto por una religiosidad amable e ingenua, fondos de paisajes idílicos y abundante sobredorado, dentro de grandes marcos tallados, es característico de los coleccionistas limeños de pintura colonial durante las décadas de 1940 y 1950. Destacan por su refinada ejecución y la delicadeza de la aplicación de “estofado”, *San José con el Niño*, *San Antonio de Padua*, *La Inmaculada Concepción con San Francisco y Santo Domingo*, *San Francisco de Asís y la Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato* (fig. 38). Son todas piezas representativas de la producción anónima cusqueña de mediados del siglo XVIII. Hay, en cambio, pocas obras que pudieran relacionarse con maestros o talleres



◀ Fig. 37. *Milagro de Santo Toribio de Mogrovejo en Macate*. Anónimo cusqueño. Ca. 1730-1750. 1.00 x 1.18 m.

▶ Fig. 38. *Virgen de la Merced con San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato*. Anónimo cusqueño. Ca. 1750-1780. 1.225 x 0.895 m. La advocación mercedaria aparece aquí como protectora de la orden redentora de cautivos, cubriendo bajo su manto a San Pedro Nolasco y San Ramón Nonato, los santos más venerados de la congregación.



concretos. Es el caso de una *Divina Pastora*, cuyo colorido y estilo dulcificados evocan de inmediato la manera de Antonio Vilca, maestro cusqueño activo en la segunda mitad del XVIII.

Dentro del género de las “imágenes de devoción”, la colección incluye una *Virgen de la Leche*, de factura bastante tardía, que demuestra la persistencia de este motivo introducido por Mateo Pérez de Alesio a fines del siglo XVI; y la *Santa Rosa con el Niño Jesús*, obra de una calidad excepcional dentro de las representaciones conocidas de la santa criolla. También es digna de mención una hábil recreación dieciochesca de la *Virgen con el Niño* de Bernardo Bitti, por un anónimo maestro surandino. Esta última pintura pertenece al núcleo legado en el año 2001 por Monseñor Alberto Brazzini que contiene piezas de interés iconográfico como el *Milagro de Macate* (fig. 37), un episodio escasamente representado de la vida de Santo Toribio de Mogrovejo.

Resurgimiento de la pintura limeña

Durante la primera mitad del XVIII, como vimos, la pintura capitalina se vio opacada por la expansión comercial de los talleres cusqueños, y es muy poco lo que se ha conservado de ese período crítico. Un raro ejemplo es la *Vista de la Plaza Mayor de Lima* (fig. 39), obra anónima realizada en torno a 1711-15, que se guarda en la capilla de Santo Toribio de Mogrovejo. Se trata del primero de dos lienzos votivos que narran el robo sacrílego padecido por la parroquia del Sagrario en 1711. En el segundo se relata la procesión del desagravio presidida por el arzobispo Diego Ladrón de Guevara hacia el lugar del hallazgo, en la Alameda de los Descalzos, donde se habría de fundar la parroquia de Santa Liberata en recuerdo de tan grave acontecimiento⁸³. Esta escena inicial muestra el preciso instante de la sustracción del copón, en el tabernáculo del altar mayor, lo que da pretexto al pintor para mostrar el frente oriental de la Plaza Mayor, con la catedral parcialmente reconstruida y sin torres. Por su condición de lugar de comercio y de encuentro social para los limeños, la plaza alberga diminutas figuras de fruterías, mercachifles, aguadores, funcionarios y frailes, además de un par de canónigos que pasean distraídamente sobre el atrio de la iglesia.

En contraste con el gran valor documental de esta pintura, su factura más bien discreta evidencia el nivel promedio entre los pintores limeños del momento. Esta situación empezaría a revertirse después del terremoto de 1746, cuando la reconstrucción de la ciudad dio lugar a una renovada actividad en los talleres de la capital. Los gobiernos virreinales de Manso de Velasco y Amat ejecutaron por entonces cruciales obras públicas bajo el nuevo espíritu propugnado por la monarquía borbónica. A ello se sumaba la recomposición de la elite criolla, que ejerció en estos años una iniciativa cultural e ideológica sin precedentes. Desde entonces, Lima será el centro de un movimiento ilustrado abierto simultáneamente a las realidades americanas y a las ideas de la moderna cultura europea.

Un personaje emblemático del nuevo mecenazgo civil fue el oidor limeño Pedro José Bravo de Lagunas y Castilla, intelectual y asesor de virreyes que había logrado acumular una vasta colección de obras europeas a lo largo de su carrera como catedrático y asesor de virreyes. La pinacoteca privada de Bravo de Lagunas no se limitaba a los maestros españoles y flamencos, como era



▲ Fig. 39. *El robo sacrilego en la iglesia del Sagrario*. Anónimo limeño. Ca. 1711-1715. Lienzo votivo que narra la sustracción de las formas consagradas en la parroquia del Sagrario el año 1711. El relato se enmarca dentro una rara vista panorámica de la plaza mayor limeña y muestra el estado de la obra catedralicia al comenzar el siglo XVIII.

usual hasta entonces, sino que incluía además las escuelas italiana, francesa e inglesa. De ese ambiente culto y cosmopolita emergerá la figura clave de Cristóbal Lozano (¿1705?-1776), el maestro limeño más notable de su tiempo, con quien resurge la tradición europeizante de Lima tanto en el retrato inspirado por los nuevos modelos afrancesados de la corte madrileña como en una pintura sacra que seguía básicamente afiliada a los modelos prestigiosos del siglo de oro español.

En su producción juvenil, por la década de 1730, Lozano todavía se muestra fuertemente influido por las convenciones formales de los talleres cusqueños, con su tendencia a la falta de perspectiva y al empleo de estereotipos. Después de 1740, la trayectoria del pintor enfrenta un giro dramático al entrar en contacto con los modelos de la pintura del siglo de oro español. Su *San Cayetano en la gloria* (fig. 40), firmado en 1742, ilustra precisamente ese tránsito. En él la figura del santo de la Providencia aparece extática en medio de un rompimiento de gloria, rodeada por angelillos que llevan sus atributos —la corona, las espigas de trigo y el ramo de lirios, además de las constituciones de los clérigos regulares—, sobrevolando con rara naturalidad entre las nubes. Esta es quizá la primera pintura de Lozano que ingresa a la catedral, en prueba de la aceptación que iba mereciendo su obra entre los círculos ilustrados de la ciudad.⁸⁴



Quem
primus
Regum
Delectu
nam
cius

1688
E. C. 22



◀ Fig. 40. *San Cayetano en éxtasis*. Cristóbal Lozano. 1742. 2.10 x 1.48 m. Obra de transición entre la etapa juvenil de Lozano, todavía dominada por la influencia de los pintores cuzqueños, y su estilo de madurez, en el que adoptaría las maneras europeas.

▲ Fig. 41. *Inmaculada Concepción*. Cristóbal Lozano (atribuido). Ca. 1745-1760. La iconografía de esta Purísima se hace eco del tono dulce y amable que iba adquiriendo la pintura religiosa española al entrar el siglo XVIII.

Cuatro años más tarde, las vinculaciones del artista con el oidor Bravo de Lagunas y con el nuevo virrey José Antonio Manso de Velasco le abrirían las puertas de la corte como retratista oficial. Su dedicación a la pintura religiosa, entre tanto, no había cesado. Ello le permitió relacionarse, tras el terremoto de 1746, con las obras de reconstrucción emprendidas por los jesuitas y luego con la congregación hospitalaria de San Camilo de Lelis. De este período de madurez datan, al parecer, otras dos obras del estilo de Lozano en las colecciones de la catedral, atribuidas recientemente por Estabridis⁸⁵. Una es *La muerte de San Francisco Javier*, en el depósito del museo, obra que acredita la familiaridad del pintor con la iconografía jesuítica, y acaso proceda de algún establecimiento de la Compañía afectado por la orden de expulsión en 1767. La segunda es una *Inmaculada Concepción* (fig. 41), en la capilla de Santa Apolonia, representación que se aparta del prototipo murillesco en favor de un estilo más cercano al eclecticismo dominante en el arte religioso español tras el cambio dinástico.

Pero la mayor contribución de Lozano a las colecciones catedralicias no provino, paradójicamente, de sus lienzos religiosos sino de los retratos del virrey José Antonio Manso de Velasco (fig. 43) y del arzobispo Pedro Barroeta y Angel (fig. 42). Ambos fueron realizados, al parecer, durante el mismo año de 1758, en medio de circunstancias políticas bastante difíciles. Hacía más de tres años que no cesaban los enfrentamientos entre el virrey y el arzobispo, así como entre éste y su cabildo, conflictos originados en cuestiones protocolares que hoy podrían parecer triviales. A través de sucesivas cartas al rey de España y de su propia memoria de gobierno, Manso de Velasco se quejaba del ánimo intransigente y quisquilloso del arzobispo, atribuyéndolo a malos consejeros conocidos por turbulentos y capaces de alterar la república más bien ordenada, quienes le habrían inducido a mandar sin reflexión, persuadiéndole a que debía manejar su jurisdicción con vigor, y que ésta se extendía sin límites⁸⁶. En mayo de 1758, Carlos III decidió zanjar el conflicto promoviendo a Barroeta al arzobispado de Granada, entonces vacante⁸⁷. Una vez llegada la noticia Lima, el 2 de junio le fue comunicada a Barroeta, éste dio señal de conformidad y partió hacia su nueva sede en setiembre. Durante esos tensos meses, Lozano trabajó en los retratos de ambos personajes, que señalan la cima de su carrera como pintor oficial.

Barroeta dio ocasión al primer –y único– retrato eclesiástico de gran aparato emprendido por Lozano. Bastará una confrontación entre el aire suntuoso de esta obra y la galería de austeras efigies que el pintor hizo posteriormente a los padres camilos, para aquilatar esa gran diferencia. Pero, a pesar de sus obvias calidades, el retrato de Barroeta no ha gozado hasta hoy de buena fortuna. Tras una primera acertada atribución de Lavalle, en 1891, ha sido ignorado sistemáticamente, de manera inexplicable, por todos los biógrafos y estudiosos del pintor⁸⁸. Pudieron contribuir a ello los evidentes repintes que lo afectan, incluyendo una leyenda decimonónica que estaría ocultando la cartela original y, quizá, la firma de Lozano. Sin duda, su inminente restauración arrojará nuevas luces sobre las circunstancias en que el lienzo fue ejecutado. Por ejemplo, importa saber de quién provino el encargo: del propio Barroeta, de su cabildo eclesiástico o del virrey Superunda, protector de Lozano y reconstructor de la catedral. Cabe preguntarse también si el cuadro se terminó en presencia del retratado o, dada la premura del tiempo, éste quedó sólo en boceto y fue concluido después, cuando ya el prelado se encontraba en España. Tales preci-



El Ylmo. S. D. D. Pedro Ant.^o Barrera XIII. Arzobispo fue Canónigo Penitenciario de Coria Doctoral y provisor de Málaga fue elevado a este Arzobispado en el año de 1751 trasladado al de Granada a donde partió en 18 de Setiembre de 1758.



◀ Fig. 42. *Retrato del arzobispo Pedro Antonio Barroeta y Ángel*. Cristóbal Lozano. Ca. 1758. 2.47 x 1.72 m. La efigie del energético arzobispo Barroeta constituye una de las obras más logradas de Lozano, y sin embargo permanecía virtualmente desconocida hasta ahora.

▲ Fig. 43. *Retrato del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda*. Cristóbal Lozano. 1758. 2.20 x 1.38 m. En la cúspide de su carrera como pintor oficial, Cristóbal Lozano representó al virrey Conde de Superunda como el típico gobernante ilustrado, dirigiendo las obras de reconstrucción de la catedral limeña.

siones, como se verá, resultan indispensables para comprender el sentido último de la imagen.

En comparación con sus precedentes en la galería arzobispal, este retrato ofrece significativas diferencias de estilo e iconografía. Sobre todo si se le compara con la arcaica efigie de fray Diego Morcillo y Rubio de Auñón, pintada por un artista cusqueño hacia 1740. Lozano ha optado aquí por una figura sedente, fórmula que adoptarán en adelante los retratos arzobispales. A diferencia de sus predecesores, la figura de Barroeta no se emplaza sobre un fondo oscuro, enmarcada por pesados cortinajes que la aislarían del espectador, sino que ocupa una estancia amplia y arquitectónicamente bien definida. En abierto contraste con la fama conflictiva del arzobispo, Lozano ha captado un semblante cuyos ojos –en palabras de Ricardo Palma– *revelan la energía del espíritu, y su despejada frente muestra claros indicios de inteligencia*⁸⁹. Su actitud es la de un comprensivo pastor de la Iglesia, entronizado y ciertamente consciente de su jerarquía, pero a la vez inmerso en la intimidad reflexiva de lo que podría ser su oratorio privado. La práctica devota del prelado se pone de manifiesto en el misal ilustrado sobre un reclinatorio, colocado en difícil escorzo, que constituye uno de esos típicos alardes técnicos de Lozano.

Sin duda, el cuidado *atrezzo* en torno al arzobispo encierra las claves para una adecuada lectura de su retrato. Lozano y el comitente parecen haber sembrado en toda la pintura diversos objetos que aluden de una manera velada a la situación conflictiva del personaje. Uno de ellos es la palmatoria o candelero de plata que descansa sobre el reclinatorio, dando luz al devocionario. Según Lavalle, había sido precisamente este utensilio la causa de prolongados conflictos con los canónigos, a quienes el arzobispo habría negado autoridad para su uso. En cambio con el virrey, la manzana de la discordia había sido el empleo de un quitasol o dosel, aquí también representado por el ostentoso toldo rojo que se ve en la parte superior del cuadro⁹⁰. Incluso las mitras, que –como es usual– hacen referencia a sus dos gobiernos eclesiásticos, podrían encerrar también un mensaje oculto. En efecto, la mitra blanca, correspondiente a la diócesis limeña, resulta notoriamente opacada por los rojos encendidos de la segunda. Era una obvia referencia al color emblemático de Granada, pero también pudo insinuarse así la superioridad de su nueva sede. ¿Todo ello significaba, acaso, el último y definitivo desquite simbólico de Barroeta frente a sus adversarios que quedaban en Lima? ¿O encerraba, más bien, el irónico homenaje de estos ante su partida? Pero, más allá de las intrincadas controversias que los enfrentaron, si en algo estuvieron de acuerdo ambos personajes fue en confiar sus retratos a un maestro de la talla de Lozano.

De hecho, la memorable efigie del virrey conde de Superunda, que ese mismo año ingresó a la catedral, no es menos compleja y rica en detalles. A su manera, constituye también una imagen innovadora del poder político que no tardaría en ser emulada. El dignatario abandona aquí la penumbra del despacho tradicional y se muestra en un espacio abierto, frente a la Plaza Mayor de Lima. Su imagen de gobernante activo y eficaz concuerda, ciertamente, con el nuevo espíritu de los monarcas ilustrados. Superunda ha decidido perennizarse aquí en su papel de titular del Patronato Real, dirigiendo personalmente las obras de reconstrucción de la catedral limeña tras la pavorosa destrucción que había significado el terremoto de 1746. Por extensión de su sentido puntual, el edificio de la iglesia mayor estaba llamado a simbolizar, en cierto modo, el resurgimiento de la ciudad entera bajo su gobierno.

En reconocimiento de esos méritos, el propio Carlos III en 1747 había concedido al virrey el título de conde de Superunda, apelativo que aludía a los rápidos esfuerzos desplegados por éste para que Lima y su puerto resurgieran por encima de las gigantescas olas del maremoto. El cuadro deja constancia de ese nombramiento en la leyenda respectiva, pero lo hace también de manera simbólica, colocando un cisne blanco sobre una ola encrespada en la rocalla que enmarca el texto. Por contraste, la situación local tan conflictiva había impedido cualquier reconocimiento similar hacia el virrey en 1755, cuando la catedral reabrió sus puertas y se publicaron los *Júbilos de Lima* que había escrito para la ocasión Francisco Antonio Ruiz Cano⁹¹. Una vez más, las tensiones protocolares habrían obligado a postergar la ejecución del retrato conmemorativo de Superunda hasta 1758, cuando la partida de Barroeta era ya inminente. En este sentido, la escena del fondo podría contener un mensaje cifrado. En ella, el virrey y su comitiva son recibidos en el atrio por un canónigo, quizá el deán, a quien de este modo Superunda agradecía su actitud conciliadora en el momento más duro del enfrentamiento. Una vez olvidadas las rencillas, el magnífico retrato del virrey se constituyó en testimonio paradigmático de la contribución de la esfera política al gobierno eclesiástico.

Otras pinturas del periodo

Debido a la enorme fama que alcanzó en su tiempo, la figura de Cristóbal Lozano llegaría a opacar a otros artistas, que todavía permanecen en la oscuridad. Podría ser el caso del anónimo autor del *San Diego de Alcalá* (fig. 44), pintura colocada en el segundo cuerpo del retablo-sepulcro de fray Diego Morcillo y Rubio de Auñón, por ser la advocación patronal del difunto. La figura del santo franciscano emerge sobre un fondo oscuro abrazando la cruz y rodeado por sus atributos más usuales: la canasta de panes, el manojito de llaves que lo identificaba como portero del convento y el cráneo, a manera de *vanitas*, que en este caso ocupa un lugar focal. Los elementos de arquitectura marmórea refuerzan el aspecto monumental del personaje, construido con la soltura propia de un maestro. A primera vista, el aspecto general del cuadro remite a un periodo estilístico anterior y haría pensar en la utilización de una pintura preexistente. Sin embargo, tanto el tratamiento del diseño como la pincelada ágil y abreviada parecen indicar que se trata de una pintura hecha al efecto y pensada para contemplarse a cierta altura. Todas esas razones hacen que la notable pintura de San Diego siga siendo un eslabón perdido en la evolución de la pintura limeña.

En cambio, los lienzos de la segunda mitad del XVIII se relacionan directamente con la estela dejada por Lozano y su generación. Del círculo del maestro sería una *Inmaculada Niña con el Padre Eterno*, que cuelga en la antigua capilla de San Isidro –hoy dedicada al retablo concepcionista de San José–, al final de la nave de la Epístola. Es un tema de origen sevillano que alude al designio divino de la Inmaculada Concepción. A su vez, las dos pinturas dieciochescas tardías de *San Francisco de Paula* (fig. 46) y *San Pedro arrepentido* (depósito del museo) acreditan la predilección constante por una pintura religiosa tenebrista e inspirada en los maestros del barroco español. El San Pedro repite una conocida composición de José de Ribera el Españolito, tal vez a partir de algún original riberesco que existía por entonces en la ciudad. De hecho, otra copia similar se encuentra en la Casa de Ejercicios de los Descalzos, obra del maestro limeño Joaquín Urreta en torno a 1755.

► Fig. 44. *San Diego de Alcalá*. ¿Anónimo limeño? ¿Ca. 1744? 2.24 x 1.32 m. De excepcional calidad pictórica es este lienzo que forma parte del retablo-sepulcro del virrey arzobispo fray Diego Morcillo. Su estilo denota una personalidad artística definida, aunque difícil de relacionar con los maestros limeños del momento.

► Fig. 45. *Predicación de San Francisco Javier* (copia de Matías de Arteaga y Alfaro). Anónimo limeño. Ca. 1750-1770. 2.50 x 2.00 m. Una composición del sevillano Matías de Arteaga, existente en el noviciado de la Compañía, sirvió de modelo para esta escena de la vida del santo jesuita, que encerraba un sentido ejemplarizador para los misioneros del Nuevo Mundo.

► Fig. 46. *San Francisco de Paula*. Anónimo limeño. Ca. 1750-1770. 1.49 x 1.075 m. La expresión ascética del personaje, así como el tratamiento "tenebrista" de la pintura evocan el estilo del Siglo de Oro español, que mantuvo su influencia en la pintura limeña hasta la segunda mitad del XVIII.



44



45



46

Tampoco faltaron recreaciones de la pintura sevillana posterior al triunfo de Murillo. Es el caso de la *Predicación de San Francisco Javier* (fig. 45), obra de un pintor limeño de la generación que sucedió a Lozano. Esta obra copia de manera casi literal un cuadro de Matías de Arteaga y Alfaro (1633-1703), que colgaba en la iglesia del noviciado jesuita de San Antonio Abad, como parte de la serie sobre la vida del santo que fue encargada a Sevilla hacia 1680⁹². De todos los lienzos que conformaban el ciclo, éste llegó a ser el más difundido porque la prédica de San Francisco Javier en el Oriente contribuía a recordar el papel misional de la Iglesia en las Indias Occidentales.

Por pertenecer a época cercana, mencionaremos finalmente el caso de *Nuestra Señora de Guadalupe* (fig. 47), una devoción procedente de México, que se propagaba con fuerza gracias a la multitud de copias que circularon por todo el continente. Según testimonio del escritor novohispano Cabrera Quintero, la

primera imagen de la Virgen de Guadalupe que llegó al Perú había viajado junto con el virrey conde de Alba de Liste, promovido en 1655 al gobierno de Lima. Ese año la pintura se embarcó en el puerto de Acapulco *con solemnidad y salva real*, y tres años más tarde el virrey la sacó como escudo de campaña en el Callao, cuando tuvo que enfrentar a una flota enemiga⁹³. Pero la circulación más cuantiosa de este tipo de “vera efigie” guadalupana, con la autoridad que le daba haber sido *tocada del original*, se produjo en la segunda mitad del siglo XVIII. A esa época pertenece la versión catedralicia —emplazada a la entrada de la sacristía—, aunque un desafortunado repinte hecho en la década de 1860 impida apreciar su aspecto original⁹⁴. No obstante, se alcanzan a identificar alrededor las típicas escenas de las “cuatro apariciones” dentro de orlas rococó, entrelazadas por una orla floral de trazo naturalista y delicado. Sigue sin conocerse cuándo y cómo ingresó esta pintura en la iglesia, aunque su arribo podría relacionarse con el presbítero Matías Maestro, quien estuvo en México antes de llegar al Perú y trajo consigo varias pinturas de ese virreinato⁹⁵. El culto guadalupano se haría más popular aún en la década de 1830, gracias a las misiones predicadas en Lima por fray Ramón Rojas, el “padre Guatemala”. Lo cierto es que sólo a partir de 1847 hallamos documentado este lienzo, haciendo pareja con un San Juan Nepomuceno, en la capilla de los Reyes⁹⁶.



Matías Maestro y la “reforma” neoclásica

Al llegar la “era de las Academias”, en los años finales del virreinato, la ausencia de una institucionalidad normativa —como la surgida en México, tras la fundación de la Academia de San Carlos— determinó que la irrupción del neoclasicismo en Lima fuera acometida de manera individual por el clérigo vasco Matías Maestro y Alegría (1766-1835). Nacido en Vitoria (Alava), Maestro se había formado como dibujante y arquitecto en su ciudad natal, influido por el círculo ilustrado de la Sociedad de Amigos del País. Probablemente llegó a conocer en su juventud a Justo Antonio Olaguíbel, gran introductor de la arquitectura neoclásica en la región alavesa. Después pudo pasar a Cádiz, don-

de se dice que habría estudiado fugazmente en la Escuela de Dibujo, Aritmética y Geometría fundada hacia 1785⁹⁷. En los años siguientes, su paso por México –dedicado en principio al comercio– seguramente contribuyó a reafirmar su adhesión juvenil a las ideas del neoclasicismo. Al trasladarse a Lima, hacia 1790, su amistad con el arzobispo González de la Reguera lo llevó a ordenarse como presbítero en 1793 y a colaborar estrechamente con el gobierno eclesiástico de la ciudad.

Su actuación en la catedral se centra en el período que va de 1798 a 1805, cuando se concluyó la torre que faltaba y se reformó el interior de acuerdo con el nuevo gusto. El aspecto monumental y austero de sus altares neoclásicos serviría de ejemplo a las grandes órdenes conventuales que, en los años siguientes, contrataron a Maestro para que hiciera lo mismo en sus templos. Todas estas obras requerían intervenciones pictóricas complementarias, que realizaba él mismo unas veces y otras encargaba, bajo su dirección, a un círculo de colaboradores limeños.

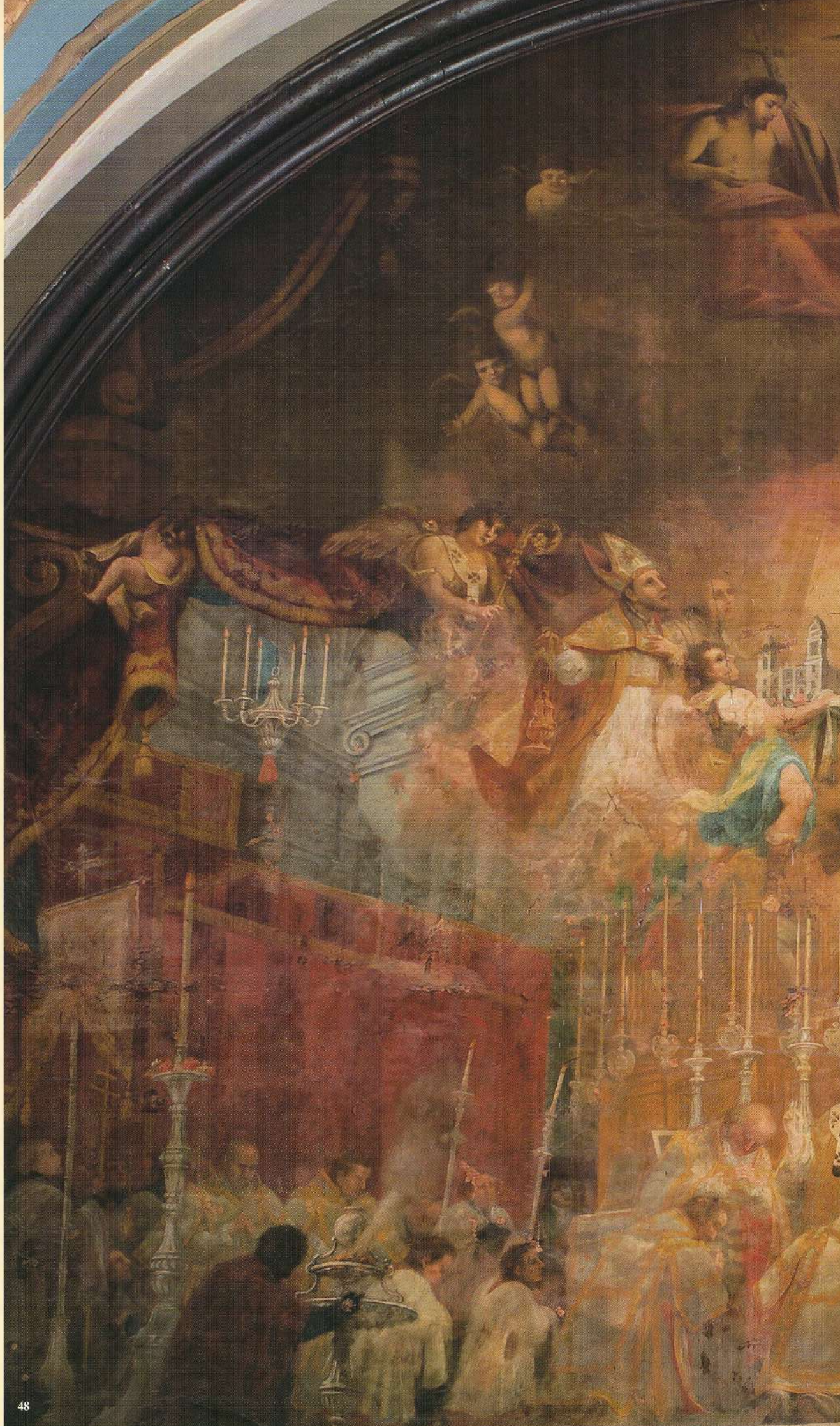
Bastante menos conocido como pintor, Maestro dejó en la catedral lo que sería su contribución principal en este campo. Se trata de un conjunto de lienzos sin firma, que ocupaban principalmente el muro testero y el bautisterio. Por sus grandes dimensiones, inusitadas en el recinto, estas telas introdujeron por primera vez un audaz contrapunto respecto de las grandes obras de ensambladura en el mismo recinto. A ello se refería probablemente el viajero y artista francés Max Radiguet, al elogiar en 1842 *los cuadros bastante recientes del canónigo Maestre [sic], que decoró varios paneles de la Catedral*. Además de revelar *un talento fácil y elegante*, ellos le hacían recordar *esa incompleta tentativa del alemán Mengs, que quiso volver el gusto rococó del último siglo a concepciones menos complicadas*⁹⁸.

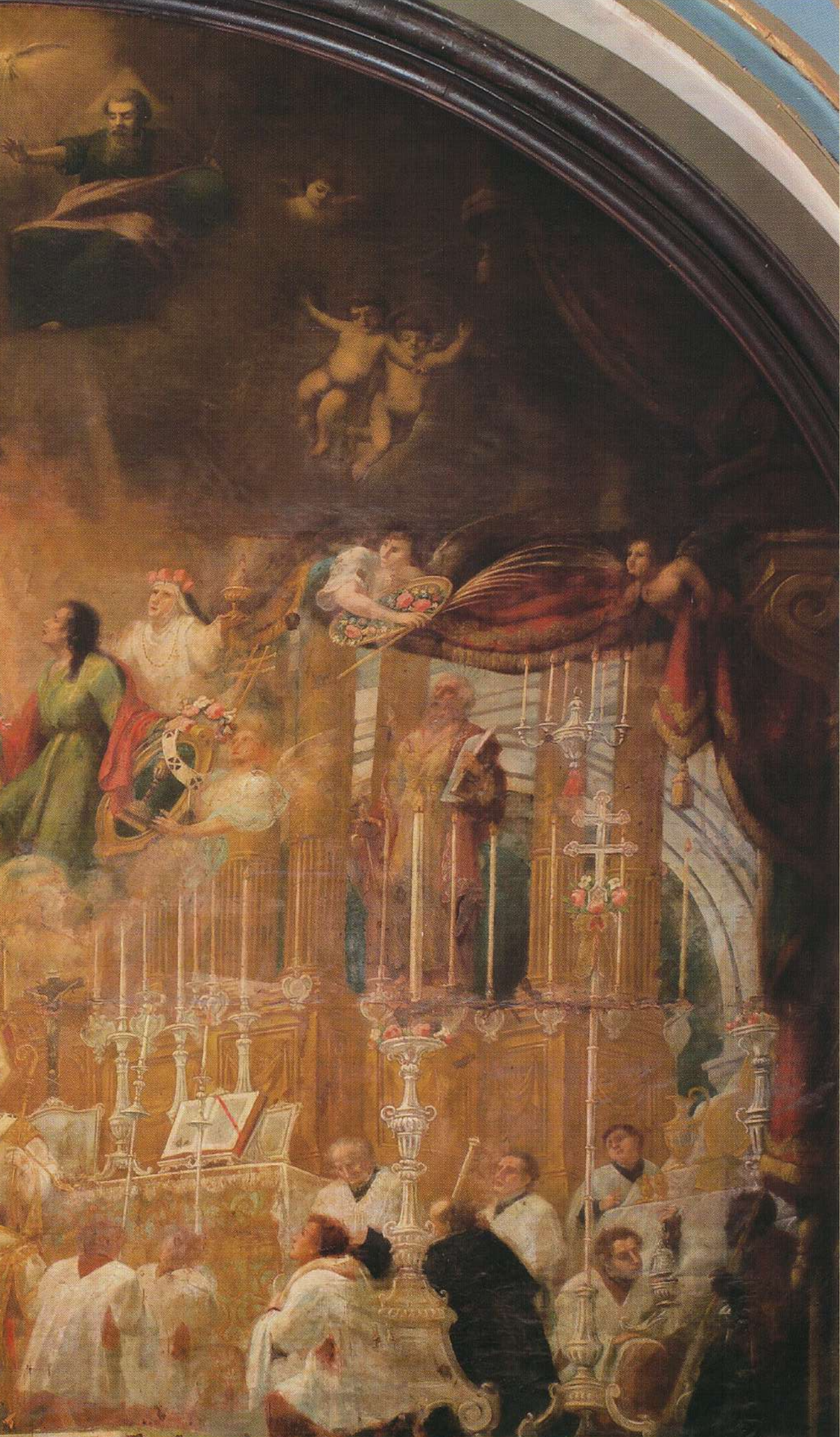
En efecto, los cuadros de Maestro no comparten del todo la ortodoxia clasicista presente en su discurso arquitectónico. Son pobladas composiciones de carácter sacro y alegórico, cuyo estilo grandilocuente delata una voluntad conciliatoria con respecto al barroquismo precedente. Mediante ellas el pintor se había propuesto resaltar la historia de la Catedral de Lima, así como la contribución del virreinato peruano al esplendor espiritual de la Iglesia. Seguramente asesorado por José Manuel Bermúdez –cronista del cabildo y compilador de los Anales de la Santa Iglesia de Lima–, Maestro dispuso de la información histórica necesaria para cumplir su cometido. De este modo surgió la monumental escena de *La consagración de la Catedral de Lima* (fig. 48), expresión culminante del ciclo catedralicio. Con una mezcla de verismo histórico y aparición milagrosa, Maestro narra aquí la solemne ceremonia de consagración de la catedral de Becerra, presidida por el arzobispo Gonzalo de Ocampo el 19 de octubre de 1625. Como correlato divino del acto, un rompimiento de gloria en la parte superior muestra a un grupo de ángeles presentando la maqueta del edificio ante San Juan Evangelista, titular de la catedral, pidiendo su aprobación.

Este elogio histórico de la religiosidad local queda también manifiesto en su *Apoteosis de la Iglesia limeña*, composición parcialmente recortada que reúne a Santo Toribio de Mogrovejo, Santa Rosa de Lima y San Francisco Solano, recibiendo el homenaje de un ángel que desciende de los cielos y les ofrece una lluvia de rosas. Otros dos lienzos se refieren específicamente a Santa Rosa de Lima: *El bautismo de la santa*, lamentablemente fragmentado

◀ Fig. 47. *Virgen de Guadalupe*. Anónimo mexicano. Ca. 1770-1790. 2.54 x 1.82 m. La devoción guadalupana se difundió ampliamente en el virreinato del Perú a través de pinturas como ésta, que aparte de reproducir fielmente el original incluían una serie de escenas sobre sus apariciones milagrosas.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 48. *Consagración de la Catedral de Lima*. Matías Maestro. Ca. 1799-1805. 7.20 x 6.10 m. Vasta composición que reconstruye imaginariamente el momento en que el arzobispo Gonzalo de Ocampo ofició la solemne ceremonia de consagración de la catedral al término de su construcción, en 1625.







y *Santa Rosa recibiendo el homenaje de los doctores de la Iglesia* (fig. 50), una alegoría sacra innovadora dentro de la iconografía tradicional. A menudo fallidas, estas pinturas revelan la indudable ambición compositiva de Maestro, obsesionado por un lenguaje grandilocuente, que justificase la “nobleza” de sus temas, aspiración que resultaba siempre sobrepasada por sus discretas habilidades pictóricas.

El afán historicista del reformador neoclásico lo llevó finalmente a ejecutar la *serie de retratos de los arzobispos* (fig. 49), que buscaba “sistematizar” la información iconográfica, incompleta y desigual, existente hasta entonces. Para ello, Maestro tuvo que recurrir a antiguas pinturas del Palacio Arzobispal y a otras fuentes complementarias. Por medio de un formato circular consiguió una secuencia uniforme para los retratos correspondientes a los primeros quince arzobispos de Lima que, con sus leyendas descriptivas al pie, constituyeron el motivo central de la nueva sala capitular. Aparentemente, la serie pintada por Maestro llegaba hasta su protector Juan González de la Reguera, pero en su aspecto actual este retrato parece ser una copia posterior, basada en el grabado de Marcelo Cabello que, a su vez, reproducía parcialmente la efigie de La Reguera por Maestro, hoy perdida. En adelante, la serie arzobispal fue continuada siguiendo el mismo patrón iconográfico, que sirvió al litógrafo italiano Carlos Fabbri para ilustrar la *Galería de arzobispos de Lima* publicada en 1892 por José Antonio de Lavalle⁹⁹.

La Adoración de los Reyes

Una firma del pintor limeño José Mendoza, recientemente descubierta en la parte posterior del lienzo de *La Adoración de los Reyes* (fig. 51), nos revela a quien fue sin duda el principal colaborador de Matías Maestro en el terreno pictórico¹⁰⁰. El encargo había sido hecho en 1799 por el prebendado Pedro del Toro, y estaba destinado a presidir el antiguo retablo de los Reyes, en la nave del Evangelio, cuya antigua “tabla romana” con una representación de la Epifanía se perdió quizá a consecuencia del terremoto de 1746¹⁰¹. La advocación gozaba de enorme arraigo en la ciudad de los Reyes, asociada desde su funda-

◀ Fig. 49. *Serie de retratos de los arzobispos de Lima en la sala capitular*. Matías Maestro. Ca. 1800-1805. 0.66 m. de diámetro (cada retrato). Por orden de su protector González de la Reguera, Matías Maestro sistematizó la iconografía histórica de la iglesia limeña a través de un conjunto de retratos de los arzobispos de Lima en formato circular, acompañados por extensas leyendas con semblanzas biográficas, serie que ha sido continuada hasta el presente.

▶ Fig. 50. *Santa Rosa de Lima coronada por los doctores de la Iglesia y el evangelista San Marcos*. Matías Maestro. Ca. 1799-1805. 4.70 x 3.25 m. Por medio de escenas como ésta, Maestro se propuso exaltar la contribución histórica de la Iglesia peruana al cristianismo universal. La santa limeña recibe aquí el homenaje de las figuras máximas de la teología católica.





51



◀ Fig. 51. *La Adoración de los Reyes*. José Mendoza. 1799. 3.75 x 2.67 m. Pintura que presidió la antigua capilla de los Reyes, advocación estrechamente ligada con la fundación de Lima. Gracias a una reciente restauración se pudo hallar la firma de José Mendoza, un seguidor local de Matías Maestro hasta ahora virtualmente desconocido.

▶ Fig. 52. *La Adoración de los Pastores*. Anónimo limeño. Ca. 1799. 3.80 x 2.71 m. Aunque pintado como pareja de la *Adoración de los Reyes*, este lienzo parece ser obra de otro seguidor de Matías Maestro, quien utilizó como modelo un conocido grabado del flamenco Bolswert.

ción a los tres magos de Oriente. Durante la reforma de 1896-98, la capilla tuvo que dar paso al retablo de Nuestra Señora de la Antigua y el cuadro pasó a colgar a la entrada del Patio de los Naranjos, junto con *La adoración de los pastores* (fig. 52) haciendo de pareja¹⁰².

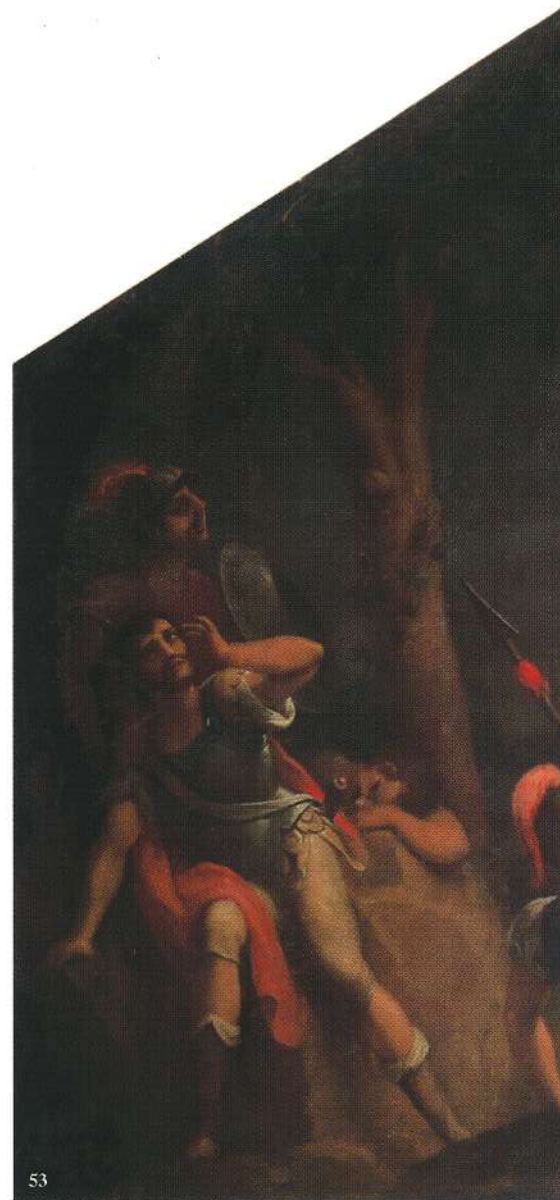
Dada la importancia del encargo, cabe suponer que fuera el propio Matías Maestro quien designara al pintor y supervisase su trabajo. José Mendoza era un artista formado dentro de la escuela limeña que había experimentado un nuevo florecimiento en la segunda mitad del XVIII, impulsado por la obra ejemplar de Cristóbal Lozano. Miembro de la generación siguiente –y por tanto contemporáneo de Pedro Díaz, Julián Jayo y José Bermejo–, Mendoza era hasta ahora un artista documentado pero sin obra conocida, lo que siempre hizo pensar en él como una figura secundaria en el arte de su tiempo. A ello se sumaba la abundancia de labores de dorado, policromía y pintura decorativa que Mendoza había efectuado a lo largo de su carrera, circunstancia que llevó

a Harth-terré a concluir que *más parece haber sido imaginero y dorador que no propiamente pintor* ¹⁰³.

Sin embargo, la diversificación de tareas entre los artistas y talleres coloniales era un fenómeno extendido, que se iría acentuando durante estos años debido a la escasez de comisiones importantes. Es en ese contexto donde se sitúa la dispersa actividad de Mendoza, quien, al igual que muchos de sus colegas, a menudo ejerció funciones más bien artesanales. Por ejemplo, había aplicado pintura de imitación “jaspe” en el altar mayor del Sagrario hacia 1792, donde volvería a intervenir en 1815. Hacia fines de la década de 1790 debió entablar contacto con Matías Maestro, y a partir de entonces aparece registrado en casi todas las obras que este tuvo a su cargo. De hecho, la presencia de Mendoza en la reforma de la catedral ya fue señalada por Harth-terré, aunque sin dar mayores precisiones ¹⁰⁴. El pintor continuó colaborando esporádicamente con la Iglesia Mayor en los años siguientes. Así, en 1812 retocaba la “pirámide” levantada para conmemorar la defensa de Madrid el 2 de mayo de 1808, durante la reciente invasión napoleónica ¹⁰⁵. Su vinculación con el clérigo arquitecto continuaba en 1811, cuando Mendoza participó en los trabajos del cuartel de San Fernando y aún en 1813, año en que Maestro le encargó unos lienzos para la capilla del Colegio Real.

La Adoración de los Reyes testimonia de manera excepcional esa estrecha colaboración. Su composición se inspira en grabados del círculo de Rubens, que habían servido de modelo a los pintores de Lima y Cusco. Pero Mendoza utiliza una versión “depurada” del esquema, lo que produce un efecto más ordenado y libre de cualquier desborde ornamental. Así, por ejemplo, la agitación que envolvía a los personajes en el original rubensiano, ha cedido paso aquí a una apariencia estática y apacible. Tampoco se ven los angelillos volando en movidos escorzos, sustituidos en este caso por serenas cabezas aladas de querubines. Finalmente, el vacío en la parte superior del cuadro logra compensar equilibradamente la acumulación de figuras en la escena central. El pintor conjuga una paleta de tonos dulcificados con tipos humanos de inspiración murillesca, sobre todo en la figura de San José. Se percibe en todo ello una evocación del repertorio barroco tradicional, claramente atenuada por la serena definición lineal de cada elemento y por detalles como el capitel colocado en el ángulo inferior izquierdo o la estructura del portal, que ubican la escena sagrada en un ambiente de ruinas grecorromanas. Por estos medios, Mendoza se muestra empeñado en lograr una hábil fórmula intermedia, capaz de conciliar las ideas clasicistas de Maestro con lo esencial de las tradiciones pictóricas en las que se había formado.

Queda aún por confirmar si Mendoza es también autor de *La adoración de los pastores*, pareja del cuadro de los Reyes con el que comparte similares dimensiones y el propio formato de medio punto. Debió pintarse contemporáneamente, es decir en torno a 1799, para acompañar a la advocación titular en la capilla de los Reyes. Pero, al menos en su estado actual, la pintura de los pastores muestra claras diferencias de colorido y factura. Es copia literal de un difundido grabado de Boetius a Bolswert, según composición original de Abraham Bloemaert, que había circulado profusamente en Lima y que Cristóbal Lozano incorporó parcialmente en varias de sus obras religiosas ¹⁰⁶. A fines del XVIII, el pintor limeño Francisco Javier de Aguilar había repetido la misma estampa entre las escenas de la vida de la Virgen con las que decoró el camarín del Rosario en la iglesia de



▲ Fig. 53. *Resurrección de Cristo*. Círculo de Matías Maestro. Ca. 1800-1820. 3.40 x 5.87 m. Representación bastante convencional del triunfo de Jesús sobre la muerte, realizada como coronación del retablo de las Ánimas. Su composición ha sido tomada de una estampa europea.

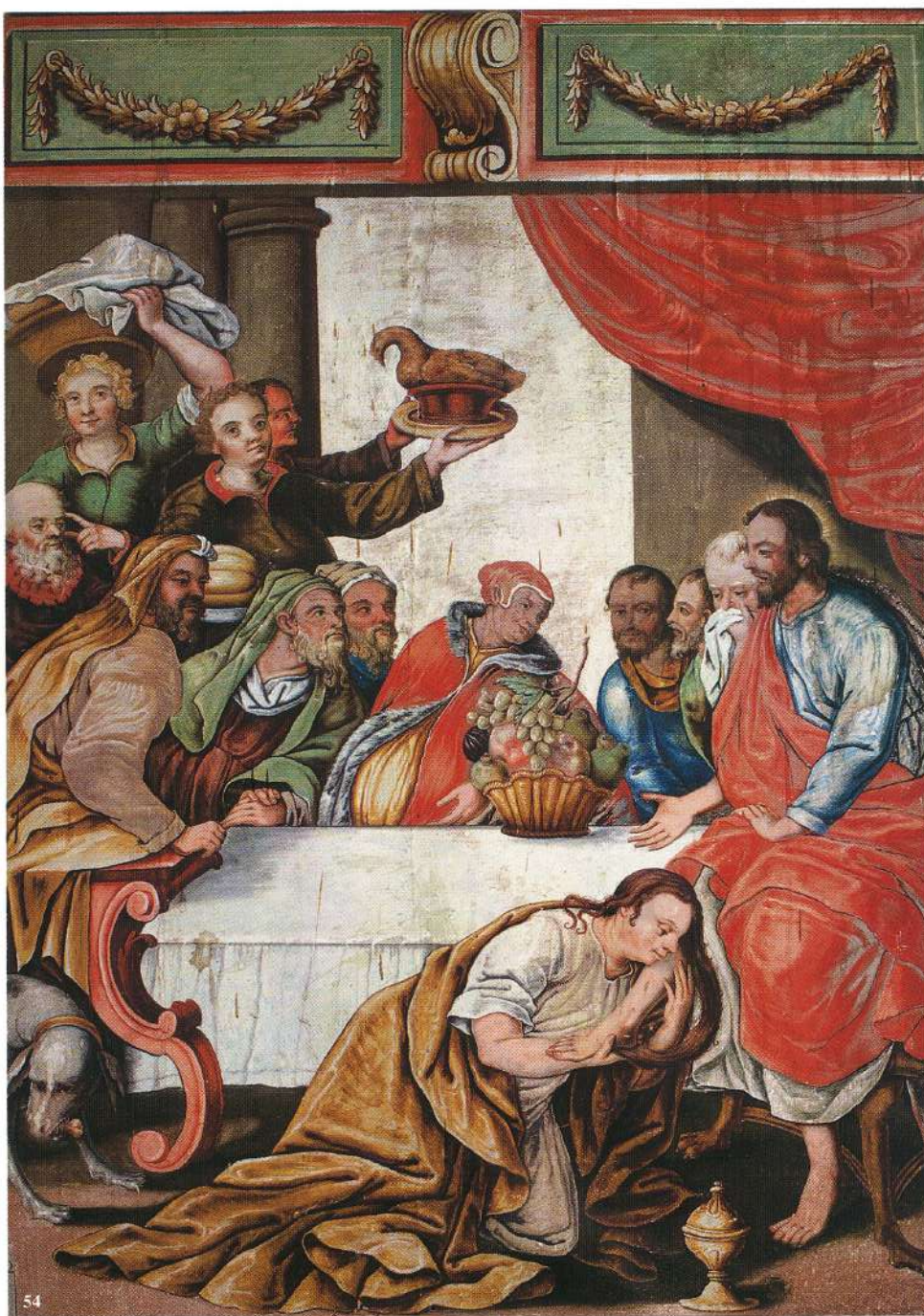


Santo Domingo¹⁰⁷. La versión de la catedral muestra un dibujo seguro, pero su colorido pudo sufrir alteraciones significativas al ser restaurada en 1897-98, por lo que es todavía difícil relacionarla con alguna de las personalidades conocidas del periodo.

Otros seguidores de Maestro

Dentro del círculo de influencia de Maestro se halla un grupo de obras sin autor conocido, en su mayoría procedentes de la capilla de las Ánimas. Es el caso de un Crucificado con la Virgen y San Juan y de una Resurrección de Cristo (fig. 53), que coronaba el retablo, además de un Cristo yacente en la mesa del altar. El estilo de todas estas piezas se distingue de las obras ya conocidas, tanto de Maestro como de Mendoza, y habrá que pensar en la intervención de otros seguidores, cuyos estilos personales permanecen desconocidos al no haberse podido identificar hasta ahora ninguna obra suya.

Entre esos pintores documentados, los más cercanos a Maestro son el catalán Félix Batlle y el francés Joaquín María Perrin. Del primero sabemos que hizo labores menores de pintura en “jaspe” y dorado para los retablos mayores levantados por Maestro en las iglesias de la Merced, San Pedro y el Mila-



◀ Fig. 54. *Postración de la Magdalena a los pies de Cristo*. José Hilario Zapata. 1791. 213 x 183 m. Camarín de la parroquia del Sagrario.

▶ Fig. 55. *La institución de la Eucaristía*. José Hilario Zapata. 1791. 215 x 184 m. Camarín de la parroquia del Sagrario.

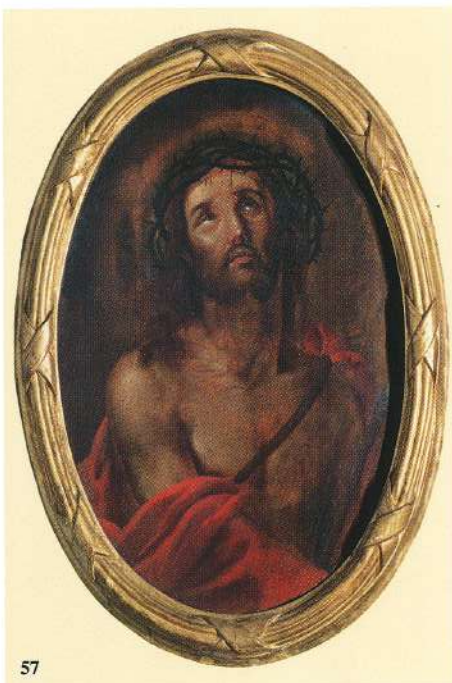
gro. Después, Harth-terré menciona una intervención en la catedral hacia 1809-10, también bajo la dirección de Maestro¹⁰⁸. A su vez, Perrin es registrado en 1812, mientras realizaba obras de pintura para la capilla de la Veracruz, durante la “reforma” neoclásica del recinto¹⁰⁹. Existe un tercer pintor, José Hilario Zapata, registrado en la época y también presente en las obras de la catedral desde fines del siglo XVIII, cuya vinculación con Maestro es del todo probable. La iglesia del Sagrario conserva las dos obras sobre tela a manera de murales que la cofradía del Santísimo le encargó en 1792: *La institución del Sacramento* (fig. 55) y *La postración de la Magdalena a los pies de Cristo* (fig. 54)¹¹⁰. Zapata practicó también obras decorativas, como las que efectuó en 1800 para la nueva capilla de San Crispín y San Crispiniano, consistentes en el dorado de la reja y la urna, así como la colocación de *vidrios azogados*¹¹¹.





◀ Fig. 56. *Dolorosa*. José del Pozo (atribuido). Ca. 1800-1820. 0.95 x 0.66 m. Como es usual en estos casos, la *Dolorosa* hace pareja al *Ecce Homo* en un formato similar. Su estilo recuerda las obras que Pozo realizó en el convento de Santo Domingo a comienzos del XIX.

▶ Fig. 57. *Ecce Homo*. José del Pozo (atribuido). Ca. 1800-1820. 0.95 x 0.60 m. Dentro de un formato elíptico introducido junto con el gusto neoclásico, el pintor traza una representación convencional del tema basándose en modelos heredados del barroco italiano.



A este grupo se sumó José del Pozo (act. 1790-1826), pintor sevillano adscrito a la expedición científica de Alejandro Malaspina que decidió afincarse en Lima a partir de 1790, y aquí intentó fundar una academia privada de dibujo y pintura. Su relación con Maestro lo incorporó a los proyectos decorativos de éste y lo llevó a adecuarse a la normativa neoclásica. Sin embargo, no hay constancia de que Pozo participara en las obras de la catedral, aunque el museo conserva dos piezas escasamente documentadas que podrían relacionarse con su estilo. Se trata de una *Dolorosa* y un *Ecce Homo* (figs. 56 y 57), pintados sobre formatos elípticos, que en 1888 colgaban en la capilla de los Reyes¹¹².

Retratistas y pintores del siglo XIX

Durante las primeras décadas republicanas, la prolongada vacancia de la arquidiócesis limeña, entre la partida a España del arzobispo Bartolomé María de las Heras en 1821, y la consagración de su sucesor Jorge Benavente en 1835, impuso un marcado paréntesis en el mecenazgo artístico que la Iglesia había generado a lo largo del virreinato. Esta situación no mejoró sustancialmente en los años que siguieron a la restauración del gobierno eclesiástico, debido a la disminución radical de las rentas del cabildo y al clima de inestabilidad política y económica que se vivía. Sólo cabría mencionar los esfuerzos aislados del arzobispo Luna Pizarro, ya a mediados de siglo, por dotar a la catedral de un órgano importado de Bélgica y de algunas piezas artísticas como la *Verónica*, erróneamente atribuida a Murillo, que donó por entonces. Era la época del auge guanero, pero esa riqueza súbita tampoco se vio reflejada en la obra catedralicia.

Como único testimonio de esos años quedan algunos retratos de arzobispos, en los que se advierte el difícil tránsito entre las tradiciones artísticas virreinales y los usos académicos tardíamente importados de Europa. Los primeros atisbos de ese arte llegaron con los artistas viajeros, que pasaban por la capital en busca de temas pintorescos o de una clientela pudiente en el caso de los retratistas. Uno de estos últimos fue el poco conocido pintor italiano Camilo Domeniconi, quien retrató al arzobispo Francisco de Sales Arrieta (fig. 58) en 1843, año de su muerte¹¹³. Esta obra nos muestra a un artista de escasa formación, tal vez aficionado, que encontró en Sudamérica un mercado poco exigente en el cual decidió probar fortuna. Domeniconi, en efecto, alternaba desde 1840 la pintura de retratos con el comercio, además de la enseñanza del dibujo y del idioma italiano. Posteriormente se estableció en Santiago de Chile, donde retrató al presidente Diego Portales antes de volver a Roma, ciudad de la que era oriundo¹¹⁴. Su retrato de Arrieta —quizá hecho a partir de un boceto post-mortem— no carece de cierto en-

canto “ingenuo” por sus perspectivas contradictorias o la extraña iridiscencia de sus colores. El pintor introduce elementos relacionados con la cotidianidad del pastor, como la mesa con el Crucifijo y la campanilla, mientras que omite la mitra, quizá en acatamiento de la proverbial humildad de Arrieta, primer arzobispo franciscano de Lima, quien se había resistido en más de una ocasión a recibir la dignidad episcopal. Su fama de virtud explica las varias copias que se hicieron del cuadro de Domeniconi, obras bastante primitivas, como las que se ven en los conventos de Santo Domingo y los Descalzos.

A mediados de siglo, la primera generación de pintores académicos terminaba de formarse en Europa y hacía su aparición internacional en la Exposición Universal de París, celebrada en 1855. En esa ocasión dieron a conocer sus obras Ignacio Merino (1817-1876) y Francisco Laso (1823-1868), los dos grandes nombres de la pintura peruana del XIX, quienes asumieron en la práctica una ruptura definitiva con las tradiciones pictóricas de origen colonial. Cuando Laso volvió al Perú, en 1856, fue protegido por el entonces obispo de Arequipa, José Manuel de Goyeneche y Barreda, quien le encomendó entonces la realización de cuatro grandes óleos de los evangelistas para ser colocados en la sacristía de su catedral. Parece seguro que el retrato del arzobispo fue pintado todavía en Arequipa hacia 1859, poco antes de que el arzobispo electo se trasladase a su nueva sede, donde ejerció el gobierno eclesiástico entre 1859 y 1872. La pintura ha sido poco difundida entre las obras de Laso, pero avalan su autoría el testimonio de Lavalle¹¹⁵, amigo del artista, así como los catálogos de las grandes exposiciones dedicadas a Laso en 1937 y 1968¹¹⁶. Es una de las pocas obras que el pintor emprendió después de 1858, una época dominada por sus actividades políticas y literarias. La figura sedente de Goyeneche acusa cierta rigidez, que podría deberse a repintes posteriores, pero son típicos de Laso el tratamiento de los fondos y la suave policromía de la alfombra, detalles que –junto con la posición de las manos– recuerdan lejanamente su célebre retrato del escritor Felipe Pardo y Aliaga.

En las décadas siguientes, el constante éxodo de los principales académicos peruanos dejó la continuidad del género en manos de pintores de segundo orden, que procuraban conciliar las prácticas tradicionales, heredadas del virreinato, con las formas prestigiosas del academicismo europeo. Hubo una migración periódica de artistas ecuatorianos, atraídos por la permanente demanda local. Entre ellos cabría citar a los hermanos Nicolás, Ignacio y Elías Palas, quienes se mantuvieron activos en la capital peruana desde la década de 1860 hasta comienzos del siglo XX, como retratistas, pintores de imaginería y restauradores. Quizá proceda del taller de los Palas el retrato del arzobispo Francisco Orueta de Castrillón, quien gobernó la sede eclesiástica entre 1875 y 1886, período marcado por la Guerra del Pacífico y por los penosos años de la ocupación de Lima. Es una imagen algo adocenada e impersonal, sujeta a los prototipos iconográficos establecidos por sus precedentes, con una calidad de



▲ Fig. 58. *Retrato del arzobispo Francisco de Sales Arrieta*. Camilo Domeniconi. 1843. 2.00 x 1.50 m. Obra de un artista italiano escasamente conocido hasta ahora, esta pintura llama la atención por su rara luminosidad así como por la acumulación de detalles ingenuos que configuran una versión “naif” del retrato de gran aparato.

▶ Fig. 59. *Dolorosa*. Domingo Asunción Quispe. 1865. 1.62 x 1.24 m. Quispe es uno de los pintores olvidados del siglo XIX, que desplegaron su talento en el estrecho ambiente artístico local a la espera de una beca de estudios artísticos que nunca llegaría.



factura que testimonia el discreto nivel de los obradores limeños durante los años de la posguerra.

Contrastando con el auge del retrato, la producción de pintura religiosa descendió notoriamente durante el período. Una excepción es la *Dolorosa* (fig. 59) firmada por Domingo Quispe en 1865, que se encuentra en la capilla de Nuestra Señora de la Paz. Domingo Asunción Quispe fue un artista polifacético –pintor, escultor y arquitecto– activo en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX. Es probable que se formara en la Escuela de Dibujo y Pintura conducida por Merino y Laso. Pintó una escena del Combate del 2 de Mayo de 1866 y varias alegorías políticas de gran complejidad compositiva que le dieron cierta fama en su tiempo, pero nunca encontró apoyo para emprender el viaje de estudios a Europa y posteriormente cayó en el olvido¹¹⁷. Su obra en la catedral demuestra la apreciable habilidad técnica de Quispe, quien tuvo que recurrir en esta ocasión a un modelo del barroco flamenco para trazar una convincente imagen de María al pie de la cruz.

La remodelación de 1896-1898

Después del triunfo de la revolución pierolista, en 1895 el Perú iniciaba una época de reconstrucción nacional, tras el prolongado paréntesis impuesto por los años de posguerra. Fue en medio de ese nuevo espíritu progresista que el gobierno civil de Nicolás de Piérola y el arzobispado limeño, bajo la conducción de Manuel Antonio Bandini, decidieron impulsar la última gran remodelación de la catedral, postergada por mucho tiempo. Esta vez, las obras no sólo afectarían la estructura misma del edificio sino que buscaban la transformación de todo su aspecto interior.

Una de las dificultades que había de enfrentar la nueva decoración era la escasez de pintores locales de cierto nivel. Para entonces, los dispersos integrantes de una segunda generación de pintores académicos peruanos se encontraban casi todos en Europa, unos completando su formación y otros afincados profesionalmente. Entre los pocos artistas de talento que no habían logrado viajar se encontraba Juan Lepiani (1864-1932), quien se incorporó a los trabajos desde el comienzo y tuvo a su cargo la restauración de los lienzos coloniales más importantes¹¹⁸. Después de unos años de aprendizaje en el taller limeño de Ramón Muñiz, artista trashumante de origen español, Lepiani se perfilaba en el medio local como el gran artista académico de su generación. Su inclinación por la pintura de historia se había revelado ya en sus primeras grandes composiciones que reconstruían episodios cruciales de la Guerra del Pacífico e incluso acontecimientos de la historia más reciente, como *La entrada de Piérola por Cocharcas*. El siguiente paso debía ser su viaje de perfeccionamiento a Europa, pero esto no se concretaba y Lepiani entró en una etapa de crisis vocacional que lo llevaría a anunciar su inminente retiro de las actividades artísticas en 1897¹¹⁹.

Sin duda la convocatoria para los trabajos de la catedral lo devolvió de hecho al trabajo artístico. Ese mismo año, Lepiani obtenía el Premio Concha precisamente por una obra de temática religiosa, *La oración en el huerto* (fig. 60), muy elogiada por la crítica periodística del momento. En ella el pintor se aproxima a los modelos de la reciente pintura religiosa centroeuropea, interesada en renovar la imagen sacra por medio de interpretaciones más veristas. Tras obte-

► Fig. 60. *La Oración en el Huerto*. Juan Lepiani. 1897. 3.20 x 1.80 m. Más conocido por su pintura de carácter histórico, Lepiani produjo también algunas obras religiosas como ésta, en la que se aproxima a los nuevos modelos de la pintura sacra en Europa.



ner el galardón, Lepiani obsequió su cuadro premiado a la catedral y desde entonces cuelga junto a la Puerta de Judíos¹²⁰. Al llegar el cambio de siglo, el pintor viajaría a Italia para realizar sus últimas composiciones históricas y dedicarse a la copia de los maestros clásicos hasta que perdió la visión, alrededor de 1930.

Una vez terminadas las obras estructurales y lo esencial del planteamiento interior, la catedral reabrió solemnemente sus puertas el 6 de enero de 1898, pero aún faltaban componentes esenciales del programa decorativo. Álvarez Calderón estaba terminando en Londres los cuadros destinados al coro y la nave central aún carecía de una serie del *Vía Crucis*, así como de tapicería y luminarias interiores. En los años que siguieron, las tareas pendientes fueron asumidas con gran tenacidad por el nuevo arzobispo, Monseñor Manuel Tovar (1844-1904), quien sucedió a Monseñor Bandini en abril de 1898. Siguiendo el planteamiento historicista y ecléctico del proyecto, se prefirió encargar copias de cuadros clásicos y ornamentación industrial escogida por catálogo.

Las pinturas del coro

El 29 de octubre de 1898 se colocaba, con retraso de nueve meses, el primero de los cuatro cuadros de temas bíblicos que se había previsto en el nuevo emplazamiento de la sillería coral, a ambos lados del presbiterio. Para ello se comisionó a Abelardo Álvarez Calderón (1851-1911), pintor peruano de larga experiencia europea. Inicialmente formado en París con Jules Lefebvre y R. Collin, Álvarez Calderón se afincó después en Londres, donde habría de desarrollar la mayor parte de su carrera artística. Su vuelta al Perú, en setiembre de 1896, coincidió con el inicio de las obras de la catedral y fue entonces cuando el gobierno de Piérola lo contrató para que interviniese en ellas. En un primer momento, el pintor se encargó de proponer la pintura decorativa para las grandes bóvedas de crucería de la iglesia. Su boceto con los colores elegidos –azul, cabritilla y oro– estuvo listo en marzo de 1897, e inmediatamente después Álvarez Calderón se embar-



◀ Fig. 61. *La entrega de las llaves a San Pedro* (copia de Rafael Sanzio). Abelardo Álvarez Calderón. Ca. 1897-1898. 3.00 x 4.82 m. En marcado contraste con el carácter barroco de la pintura colonial, estas copias rafaelescas introdujeron composiciones clásicas en un lugar privilegiado del edificio. Aquí se muestra la escena fundacional de la Iglesia de Cristo.

▲ Fig. 62. *Curación del lisiado* (copia de Rafael Sanzio). Abelardo Álvarez Calderón. Ca. 1897-1898. 3.00 x 4.78 m. Ante la puerta Hermosa del templo de Salomón, en Jerusalem reconocible por las columnas torsas o "salomónicas", San Pedro realiza la curación milagrosa de un paralítico.





caba de regreso a Inglaterra, a fin de realizar allí copias de pintura clásica en gran formato.

Los temas propuestos eran cuatro escenas de la serie de cartones para tapices pintada por Rafael Sanzio (1483- 1520) y su taller, por encargo del Papa León X en 1515: *La entrega de las llaves a San Pedro*, *La pesca milagrosa*, *Curación del lisiado* y *La muerte de Ananías* (figs. 61, 62 y 63). Representan episodios cruciales de los primeros seguidores de Cristo, extraídos de los Evangelios y los Hechos de los Apóstoles. Los originales se pintaron al temple sobre cartón, por estar destinados a servir de modelos para la tapicería papal, cuya ejecución se encomendó a renombrados talleres flamencos. Ya en el siglo XVII, los célebres cartones rafaelescos pasaron a poder de la corona inglesa y desde 1865 se exhibían en el Museo Victoria y Alberto de Londres, donde Álvarez Calderón hizo las copias en un formato cercano a los tamaños originales. Por alguna razón no pudo pintar finalmente la escena de *La pesca milagrosa*, y el gobierno aprobó en agosto de 1898 que en cambio ejecutara *El sacrificio de Litra* (fig. 64) ¹²¹.



El Vía Crucis

Por su carácter auténticamente procesional, la nave mayor reclamaba desde hacía tiempo un Vía Crucis que correspondiera a la *majestad del culto divino y al decoro de la república*¹²². Esta fue una de las preocupaciones principales del arzobispo Tovar, quien organizó colectas públicas y emprendió un viaje a Europa en 1899, precisamente movido por ese propósito. Durante su estancia en Roma, el prelado tomó contacto con el artista peruano Carlos Baca-Flor (1857-1941), becario del gobierno, para recomendarle esta esperada obra. Por entonces, el joven pintor culminaba su exigente formación en la Academia de San Lucas, y era considerado por muchos como la más importante promesa del arte nacional.

Sin embargo, Baca-Flor no se encargaría de realizar un Vía Crucis, sino que debía dirigir la copia de alguna serie ejemplar del pasado. A partir del 10 de julio quedó formalizado el contrato al entregar a Baca-Flor 3,000 liras como adelanto para que supervisase la ejecución de catorce copias de la serie pintada en 1749 por Giovanni Domenico Tiepolo (1727-1804), hijo y discípulo del célebre maestro barroco Giovanni Battista Tiepolo, para la iglesia de San Paolo en Venecia (fig. 65). Los cuadros se guardaban por entonces en la sacristía de Santa María Gloriosa dei Frari. Baca-Flor escogió para realizar las copias a cuatro jóvenes pintores italianos, y periódicamente se desplazaba desde Roma a Venecia con el fin de vigilar su trabajo. Toda la correspondencia en torno a la ejecución de estos cuadros reitera que Baca-Flor sólo actuaba como director de las obras. Así lo sostenía el propio artista, al informar que cuatro de los lienzos ya estaban concluidos en diciembre de 1899 y, luego, que a mediados de 1900 se habían terminado otros cuatro. Sin embargo, el testimonio tardío de sus discípulos y herederas evocaba la participación directa del artista, al comprobar este que los trabajos se retrasaban por causa de las distracciones bohemias de sus pupilos¹²³.

No obstante, la intervención personal de Baca-Flor dentro de la serie no pudo ser muy extensa, porque –como precisa el estudio de Natalia Majluf– su residencia en Venecia sólo se registra durante los cuatro últimos meses de 1900, cuando el ciclo se encontraba ya bastante avanzado. En efecto, a comienzos de 1901 Baca-Flor comunicó desde Roma a Monseñor Tovar que los catorce cuadros del Vía Crucis estaban concluidos. Sería muy difícil, en cualquier caso, determinar el grado de intervención del maestro en una u otra copia, por lo que preferimos calificar a todo el conjunto como obra del taller de Baca-Flor.

Los grandes marcos dorados fueron fabricados en Italia según indicaciones del propio artista peruano, quien –a sugerencia del arzobispo Tovar– introdujo en el diseño los elementos simbólicos de San Juan Evangelista, como el águila, el cáliz y la inscripción latina *Verum Est Testimonium Eius*. Una vez colocados y superados los reclamos judiciales del fabricante, la serie se embarcó en el puerto de Génova el 1 de agosto de 1901. Su colocación, ese mismo año, significaba el último paso para la decoración del edificio, que de este modo recibió un notable aporte cromático sobre cada uno de los pilares que delimitan las capillas laterales. Sin embargo, es evidente que el marcado barroquismo compositivo y el énfasis pictórico de estas composiciones, a menudo de difícil lectura, terminan relegando a un segundo plano las tradicionales funciones didácticas y devotas del Vía Crucis.

◀ Fig. 63. *La muerte de Ananías* (copia de Rafael Sanzio). Abelardo Álvarez Calderón. Ca. 1897-1898. 3.00 x 4.78 m. Representa un pasaje de los Hechos de los Apóstoles, en el que San Pedro castiga a un cristiano por no entregar los bienes propios a la comunidad.

◀ Fig. 64. *El sacrificio de Listra* (copia de Rafael Sanzio). Abelardo Álvarez Calderón. Ca. 1897-1898. 3.00 x 4.78 m. Estando en la ciudad de Listra, San Pablo evitó que le ofrecieran un sacrificio pagano al ser confundido por los lugareños con el antiguo dios Mercurio debido a sus curaciones prodigiosas.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 65. *Vía Crucis* (copia de Giandomenico Tiepolo). Taller de Carlos Baca-Flor. Ca. 1899-1901.



65a

▲ 65a. *Jesús es presentado al pueblo.*
I Estación. 1.75 x 1.50 m.



65b

▲ 65b. *Jesús sale del Pretorio cargando la cruz.*
II Estación. 1.75 x 1.50 m.



65c

▲ 65c. *La primera caída.* III Estación.
1.75 x 1.50 m.



65d

▲ 65d. *Jesús se encuentra con su Madre.*
IV Estación.



65e

▲ 65e. *Jesús ayudado por el Cireneo.*
V Estación.



65f

▲ 65f. *Encuentro con la Verónica.*
VI Estación.



65g



65h



65i

▲ 65g. *Jesús cae por segunda vez.*
VII Estación. 1.75 x 1.50 m.

▲ 65h. *Jesús consuela a las mujeres de*
Jerusalén. VIII Estación.

▲ 65i. *Jesús cae por tercera vez.*
IX Estación. 1.75 x 1.50 m.



65j

▲ 65j. *El Expolio*. X Estación.



65k

▲ 65k. *Jesús es clavado en la cruz*. XI Estación.



65l

▲ 65l. *Muerte de Jesús*. XII Estación. 1.75 x 1.50 m.



65m

▲ 65m. *Jesús es descendido de la cruz y entregado a su Madre*. XIII Estación.



65n

▲ 65n. *Entierro de Jesús*. XIV Estación.

NOTAS

1. Véase al respecto Portús 1999.
2. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 12, f. 39. Esta información había sido publicada por García Irigoyen 1906 vol. I: 44.
3. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 12, f. 37.
4. Angulo 1935: 48.
5. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 12, f. 39 v.
6. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 12, f. 38 v.
7. Guamán Poma 1993 vol. II: 548.
8. Angulo 1935: 21, n. 32.
9. AAL. Testamentos. Legajo 77. Exp. 1. Testamento de Diego de Vergara y Aguiar (1661), f. 9-9v.
10. Tanto la producción general de Vázquez como esta obra en concreto son estudiadas por Estabridis 2002. Aparece reproducida en la p. 129, lám. 33.
11. Lavalle 1892: IX.
12. Sobre este aspecto de su biografía véase Wuffarden y Guibovich 1990.
13. Lohmann Villena 1940: 30.
14. Véase López Torrijos 1985: 396.
15. Stastny 1992.
16. Esta fecha ha sido propuesta inicialmente por Stastny op. cit.
17. Citado por Martín González 1984.
18. Stastny op. cit.
19. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 12, f. 308. v. (1644).
20. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 15, f. 34 (Inventario de 1755).
21. Stastny op. cit.
22. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 13, f. 108 v.
23. Tampoco es posible identificar estos lienzos con ninguna de las vistas conocidas de Sevilla y Potosí.
24. AGN. Escribanía de Cámara 509 D. Embargo de las casas de Juan de la Cueva, 1635.
25. Wuffarden 1999
26. Falomir Faus 2001.
27. Ugarte Elespuru 1987, 1989
28. Angulo 1935: 48.
29. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 14, f. 18 v.
30. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 15, f. 34 v.
31. Falomir Faus op. cit.: 45.
32. Stastny 1992.
33. AGN. Escribanía de Cámara 509 D.
34. Swayne y Mendoza 1951: 250.
35. Falomir Faus 2001: 50.
36. Stastny 1984a: 37, ilus. 18.
37. Ugarte Eléspuru 1987 y 1989.
38. Debemos esta información, así como varias de las observaciones aquí incluidas, a la generosidad del Dr. Miguel Falomir Faus, conservador del Museo Nacional del Prado, Madrid.
39. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 12, f. 308 v.
40. Montaner López 1987.
41. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 14, f. 19.
42. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 199.
43. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 16, f. 12 v.
44. Angulo 1935: 88, n. 202.
45. Agradecemos al profesor Teófilo Salazar Morales, restaurador del retablo de Santa Ana, las facilidades ofrecidas para el examen de esta pieza.
46. Se deduce así de las piezas que poseía el banquero Juan de la Cueva, con indicaciones manuscritas que identificaban al acreedor. Véase AGN. Escribanía de Cámara 509 D.
47. El inventario de 1797 menciona una *imagen del Salvador romana con su marco de plata*. Véase ACML. Serie L. Inventarios, Nº 16, f. 10 v.
48. Lavalle 1892: VIII.
49. Ibid.: 39-40.
50. García Yrigoyen 1898.
51. Echave y Assu 1688: 76. Sobre la trayectoria de Alesio pueden consultarse Stastny 1969 y Mesa y Gisbert
52. Vargas Ugarte 1968. Se cita el recibo que al efecto otorgó Alesio, por un monto de doscientos cincuenta pesos de a nueve reales.
53. Echave y Assu op. cit.
54. Angulo 1935: 59.
55. Téngase presente, por ejemplo, la decoración mural de la capilla del capitán Villegas, en la iglesia de la Merced, posterior a 1628.
56. ACML. Serie G. Carpetas de Cuentas, Nº 1, f. 60. Recibo de 28 de marzo de 1603.
57. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 196.
58. Vargas Ugarte 1968: 117-118. Medoro también reclamó en nombre del pintor jesuita Pedro Pareja, por las obras que éste había realizado en la catedral hacia 1610-12. Véase Harth-terré y Márquez Abanto op. cit.: 201.
59. Echave y Assu 1688: 73.
60. Cabanillas 2001: 141.
61. San Cristóbal 1996: 292, 293, 331, 332.
62. Cabanillas op. cit.: 141.
63. García Irigoyen 1906, vol. III: 40.
64. Stastny 1984a.
65. Mesa y Gisbert 1982 vol I.
66. De hecho, Benito Navarrete Prieto atribuye a Juana de Valera dicha serie. Véase Navarrete Prieto 1995: 55.
67. Sobre el Apostolado que existía en el altar mayor en 1652, véase: ACML. Serie L. Inventarios, Nº 12, f. 318. Otra serie apostólica aparece registrada en 1787. Véase: ACML. Serie L. Inventarios, Nº 15, f. 164.
68. Citado por Gento Sanz 1945: 283.
69. Ibid.: 284.
70. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 180.
71. Harth-terré y Márquez Abanto op. cit.
72. Stastny 1984b.
73. Harth-terré y Márquez Abanto op. cit.: 175.
74. Ibid.: 202.
75. Echave y Assu 1688.
76. Pacheco Vélez 1989: 373.
77. Véase el catálogo publicado por el Museo de Arte Religioso en diciembre de 2000, con ocasión de inaugurarse la sala Brazzini.
78. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 14, f. 19.
79. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 16, f. 34-34v.
80. Acerca de sus complejas implicancias simbólicas, pueden consultarse, entre otros, Gisbert 1980 y Buntlinx y Wuffarden 1991.
81. Véase, por ejemplo, la carta del jesuita Morghen al marqués de Reybac, transcrita por Nieto Vélez 1982-1983.
82. *El Comercio*, Lima, 2 de junio de 1902, p. 2. Debemos esta información a D. Fernando López.
83. Precisamente el segundo lienzo se encuentra en esta parroquia, para la cual fueron pintados ambos. Como recuerda Carlos García Irigoyen, el cuadro que representaba la Plaza Mayor fue trasladado a la catedral durante las reformas de 1896-98, por su relación con la historia del edificio. Véase García Irigoyen 1898: 51, n. 1.
84. Sin embargo, sólo lo encontramos registrado a partir de 1888, en la capilla de San Bartolomé. Véase ACML. Serie L. Inventarios, Nº 32, f. 7v-8.
85. Estabridis 2001: 348.
86. Superunda 1859.
87. Lavalle 1892: 26.
88. Ibid. No incorporan el retrato de Barroeta a sus repertorios Harth-terré y Márquez Abanto 1963; Vargas Ugarte 1968; Estabridis 2001, 2003.
89. Palma 1964: 569.
90. Sobre estos conflictos protocolares, véase Lavalle op. cit.: 25-26, Palma op. cit.: 567-570 y Vargas Ugarte 1981 vol IV: 274-276.
91. Ruiz Cano 1755.
92. Vargas Ugarte 1963: 82. Teófilo Salazar (s.f.) considera este cuadro autógrafo de Arteaga.
93. Cabrera y Quintero 1981: 366.
94. Una inscripción visible en el cuadro dice: *Se refaccionó esta imagen por su devota Nicolasa W. Valdez 186...*
95. Como, por ejemplo, la serie de cuadros sobre la vida de Jesús, firmada por Miguel Cabrera, que Maestro donó a la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden Franciscana.
96. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 16, f. 209 v.
97. Sobre su formación en Cádiz ofrece imprecisas noticias el prebendado Pereira Pacheco, quien trató personalmente a Maestro. Véase Marrero Rodríguez y González Yanes 1963.
98. Radiguet 1971: 110.
99. Lavalle 1892.
100. Agradecemos a los restauradores Jaime Rosán Valencia y Georgina Palma de Rosán las facilidades brindadas para estudiar las firmas. La del pintor dice "Mendoza ft."
101. El nombre del canónigo del Toro y la fecha 1799 aparecen junto a la firma del pintor en la parte posterior de la tela.
102. García Irigoyen 1898: 80.
103. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 195.
104. Ibid.
105. ACML. Serie G. Carpetas de cuentas, nº 19, s.f.
106. Estabridis 2001:
107. La identificación de Aguilar como autor de esta serie se debe a Velaochaga Rey 1979.
108. Harth-terré y Márquez Abanto 1963: 172.
109. Ibid.: 205.
110. Ibid.: 218.
111. AGN. Juzgado de Cofradías. Legajo 13. Cuaderno 2. Cuentas de la Cofradía de San Crispín y Crispiniano en la Iglesia Catedral desde noviembre 1799 a noviembre 1800.
112. ACML. Serie L. Inventarios, Nº 15, f. 8v.
113. La firma latinizada de este cuadro dice: *CAMILUS DOMENI.../FECIT LIMAE/ANNO DOMINI/ 1843*.
114. Algunas noticias biográficas sobre el personaje en Witt 1992 vol. I: 479-480 y vol. II: 57, 71, 120.
115. Lavalle 1892: IX.
116. Flores Araoz 1937, Stastny 1969b.
117. Véase, por ejemplo, la nota "El taller de un artista" en *El Comercio*, Lima, 16 de octubre de 1872.
118. García Irigoyen 1898: 80-81.
119. "Abandona los pinceles" en *El Comercio*, Lima, 8 de marzo de 1897, p. 3.
120. "Magnífico donativo" en *El Tiempo*, Lima, 5 de enero de 1898, p. 2.
121. "La Catedral" en *El Comercio*, Lima, 13 de agosto de 1898.
122. Citado por Majluf s.f.: 9. El ensayo de Majluf constituye el estudio más detallado sobre esta serie pictórica.
123. Canyameres 1980: 81-82.



Las artes decorativas

Luis Eduardo Wuffarden

Plateros y orfebres. Entre todas las artes decorativas que enriquecieron el edificio a lo largo de su historia, la platería y la orfebrería fueron indudablemente las de mayor importancia. Durante el virreinato, ninguna iglesia peruana hubiera podido competir con esta catedral en cuanto a abundancia y calidad artística. En sus años de esplendor barroco, el cronista Meléndez enumeraba admirativamente *cruces, candeleros, cirial y blandones de plata, de obra tan maciza que cualquiera de éstas pesa más que seis de su tamaño de las que labran en Europa, donde se estudia la apariencia y no el valor*¹. Tales piezas, registradas por cientos en inventarios y conciertos de obra, no sólo estaban destinadas a cubrir las necesidades básicas de la liturgia, sino que cumplían diversas funciones suntuarias y ornamentales. Sin embargo, casi nada de esa riqueza pasada se conserva debido a diferentes circunstancias, entre las cuales podemos mencionar las pérdidas sufridas por los sucesivos terremotos que afectaron el templo y las obras de arte y objetos suntuarios que en él se conservaban.

◀ Fig. 1. Custodia de plata en su color natural y plata dorada con aplicaciones de esmalte (detalle).

Desde 1821, cuando las tropas del Ejército Libertador se acercaban a la capital, el virrey José de la Serna acudió al arzobispo de Lima para pedirle que extrajera toda la plata que se encontraba en los templos, con la finalidad de hacer frente a la guerra. La Serna sostuvo entonces que era obligación de la Iglesia ser *sostén de un ejército que defiende a los mismos templos, a sus ministros, y en general a toda la ciudad, invadida casi a sus puertas por el enemigo*². El cabildo argumentó, sin embargo, que esto podía hacerse en caso de *extrema necesidad calificada... que no es la presente*³.

Tras la proclamación de la Independencia, el gobierno patriota plantearía de inmediato similares exigencias. En nombre del marqués de Torre Tagle, Supremo Delegado, en junio de 1822 el ministro Bernardo Monteagudo pedía la entrega de *especies de oro y plata labrada que hubiese en todas las iglesias, cofradías y capillas de esta capital, con excepción de las especies absolutamente necesarias para el servicio del altar*⁴. Se llegó a entregar una cantidad menor de plata labrada en julio de ese año, pero los pedidos continuarían. Así, en febrero el gobierno solicitaba nuevamente plata labrada para luchar *contra los enemigos de su libertad*. Y cuatro meses más tarde, se exigía la entrega de *las custodias de la catedral y Sagrario más los hacheros y plata labrada*. Los capitulares se negaron a entregar las custodias y sólo proporcionaron cuatro hacheros. En cambio, denegaron la entrega de la plata que cubría el altar mayor⁵.

Los años de militarismo republicano que siguieron tampoco serían favorables. En 1834, el presidente Orbegoso reclamaba la contribución de la iglesia para combatir a Salaverry y otros enemigos de su gobierno, en una época de creciente anarquía. Aparte de estas depredaciones oficiales y forzosas, se sucedieron innumerables robos. Hubo, por ejemplo, una sonada sustracción de alhajas de la sacristía en octubre de 1864, que al parecer nunca pudieron ser recuperadas⁶.

A fines de la década siguiente, la Guerra del Pacífico significó prácticamente el golpe de gracia para los tesoros catedralicios. Debido al desarrollo de los acontecimientos tan desfavorable para el país, el gobierno solicitó la contribución de la Iglesia de Lima al arzobispo Francisco de Orueta y Castrillón en junio de 1880, cuando ya el territorio nacional empezaba a ser invadido. La respuesta fue inmediata y positiva: *La Iglesia ofrece las joyas de sus templos*⁷. Se nombró para el efecto una comisión de canónigos, a fin de estimar los objetos necesarios e innecesarios, en tanto que el Ministerio de Relaciones Exteriores designaba a Antonio Bertin como tasador de las piezas entregadas⁸.

Días antes, en un esfuerzo heroico, el cabildo envió a la factoría naval del Callao algunas de las antiguas campanas de bronce, a fin de utilizar el metal en las obras de defensa⁹. Concluía así un largo protagonismo de la Iglesia Mayor de Lima como encargante y poseedora de las mayores obras de platería religiosa en la historia del virreinato peruano.

En efecto, el interés de la autoridad eclesiástica por dotar al templo de joyas litúrgicas de primer orden había quedado manifiesto desde la fundación misma de esta diócesis. Ya en 1566, el arzobispo Loayza tomaba a su servicio a un notable platero indígena mexicano llegado a Lima con el séquito del virrey Antonio de Mendoza. Ese año, Loayza envió al emperador Carlos V *una copa con sobrecopa y portapaz de oro con figuras de algunos sanctos y de cosas desta tierra y un engaste de tres esmeraldas donde se a de tomar la paz y una garrafilla de plata, como prueba de su notable pericia*¹⁰. Es de suponer que fuese este artífice anónimo quien labró algunas de las piezas más antiguas para el servi-



▲ Fig. 2. Urna y gradillas de plata en el altar de Nuestra Señora de la Antigua. Obra realizada por encargo de la Universidad de San Marcos. 1795. Su pureza de líneas acredita el triunfo definitivo del neoclasicismo en la platería limeña.

cio del culto, como la custodia de plata y oro donada por el propio Loayza, cuyo costo se estimó en 3,000 pesos ¹¹.

Con el paso del tiempo, la acumulación de metales preciosos llegó a ser tan considerable que fue preciso crear el cargo de “platero de la catedral”, a fin de contar con un maestro examinado que se ocupase permanentemente de la limpieza, el arreglo y la conservación del vasto ajuar eclesiástico. Al parecer, esta necesidad se hizo más evidente cuando las obras del edificio planeado por Becerra estuvieron avanzadas y, por tanto, los miembros del cabildo empezaban a dirigir sus esfuerzos hacia el adorno interior. Según Ramos Sosa, el primer profesional en ocupar esa plaza fue Juan de Céspedes en 1617. Significativamente, una de las primeras acciones de éste tras asumir la responsabilidad consistió en elaborar un *sello de acero para marcar la plata* ¹².

El salario del platero catedralicio fue fijado entonces en ciento veinte pesos de a ocho reales por año, lo que equivalía a diez pesos mensuales. Si bien su tarea más frecuente consistía en la limpieza y el mantenimiento de lo ya existente, además tenía bajo su responsabilidad la realización eventual de objetos nuevos o la reparación de los antiguos. En tales casos, el pago se incrementaba en razón de los días de trabajo, los materiales aportados o la asistencia de oficiales y aprendices ¹³. Tampoco era raro que otros maestros trabajaran de manera independiente en la confección de piezas por encargo, como lo demuestra la abundante documentación disponible.

En los años que siguieron al desempeño de Céspedes, ocuparon el puesto catedralicio plateros de la talla de Diego de Requena (1618-1619), Miguel



◀ Fig. 3. Custodia de plata en su color natural y plata dorada con aplicaciones de esmalte. Ca. 1685-1700. Tanto la tipología formal del ostensorio como la profusión de aplicaciones de esmalte señalan la plenitud del barroquismo en la platería virreinal. Lima.

▶ Fig. 4. Pelicano eucarístico (detalle del astil de la custodia anterior). La leyenda señalaba que el pelicano amaba tanto a sus polluelos que era capaz de alimentarlos con sus propias entrañas, por lo que su imagen fue usada para simbolizar el sacrificio de Cristo perennizado en la Eucaristía.

Bonifaz (1623-1633), Francisco de Ribadeneira (1633-1636), Faustino de Escobar (1636-1643) y Luis Barragán (1643-1646)¹⁴. Paralelamente se registra la actividad de otros maestros no menos importantes –como Antonio Ruiz Barragán, Juan de Rueda y Francisco Prieto–, aportando piezas nuevas u oficiando como tasadores a pedido del Cabildo. Por esta época se efectuaron los adornos del altar mayor. Se afirma que sólo dos de sus grandes blandones pesaban once mil onzas. Están documentados también mesas, hacheros, candeleros y mayas, entre muchas otras piezas¹⁵.

El gallego Benito Pereyra fue uno de los maestros más notables que participaron en la decoración interior del edificio durante la primera mitad del XVII. Si bien su presencia aparece registrada en calidad de tasador a partir de 1627,







◀ Fig. 5. *Custodia de plata y esmalte*. 1985. Obsequiada por SS. Juan Pablo II. Obra moderna basada en uno de los estilos más difundidos de la temprana platería hispanoamericana.

▲ Fig. 6. *Cáliz y copón de plata y esmalte*. 1985. Obsequiados por SS. Juan Pablo II. Las formas gallonadas y las aplicaciones de esmalte derivan de las formas imperantes durante el reinado de Felipe II.

► Fig. 7. *Candelabros de plata y esmalte*. 1985. Obsequiados por SS. Juan Pablo II. El uso de los mismos motivos de cálices y copones para diseñar el juego de candelabros constituye una ingeniosa solución del platero contemporáneo.

Pereyra concertó en 1638 la hechura de una obra de dimensiones excepcionales. Se trata del facistol de plata maciza, que constituía un adecuado complemento de la sillería coral labrada por Pedro de Noguera. En el concierto suscrito entre el deán Domingo de Almeyda y el artífice, se especifica que el facistol pesaría unos ciento cincuenta marcos de plata. Constaba de peana, pilar y un atril en el que se labró el águila de San Juan Evangelista, advocación emblemática de la sede ¹⁶.

Durante la plenitud del barroco, dos de los maestros plateros de la catedral fueron Pedro Ortiz Vizcaíno (1656-1667) y Juan de Ibarrola (1681-1690). El recuento de las obras de grandes dimensiones que se encargaron por esta época resulta inagotable. Por ejemplo, Pedro Ortiz Vizcaíno trabajaba en 1662 la "lámpara grande" para el altar mayor, que pesaba quince marcos y siete onzas y media, a un costo de más de mil seiscientos pesos ¹⁷. Pedro González efectuaba por su parte, ese mismo año, los dos arcos de plata "de la Madre de Dios y de San Juan Bautista", que se colocaban en la capilla principal para el día del Corpus y su Octava ¹⁸. A su vez, Pedro González de los Reyes trabajaba en 1697 dos cetros nuevos para la Virgen y el Niño, así como la diadema y la pluma para la escultura titular de San Juan Evangelista, obra de Martín Alonso de Mesa ¹⁹.

Pero la continuada ausencia de un platero oficial seguramente ya ocasionaba algunos problemas para la administración del ajuar. De ahí que en el primer tercio del siglo XVIII, el arzobispo Zuloaga hacia el final de su gobierno (1715-1722) ordenara un registro puntual de esos objetos preciosos, que arrojó 2,996 marcos de plata y 736 castellanos de oro. Ya en 1723 se nombraba a José González para asumir el puesto, y fue sucedido en 1728 por Andrés González de Moral ²⁰. Posteriormente, el terremoto de octubre de 1746 destruyó una cantidad importante de piezas, que desaparecieron entre los escombros. El virrey Manso de Velasco, tras desenterrar y reunir las alhajas *las puso encajonadas bajo la custodia de su guardia de alabarderos* ²¹. Como titular del Patronato Real, el gobernante exigió constantemente al cabildo que cumpliera su obligación de inventariar cada año la platería, lo que ocasionó más de un conflicto con el arzobispo Barroeta.



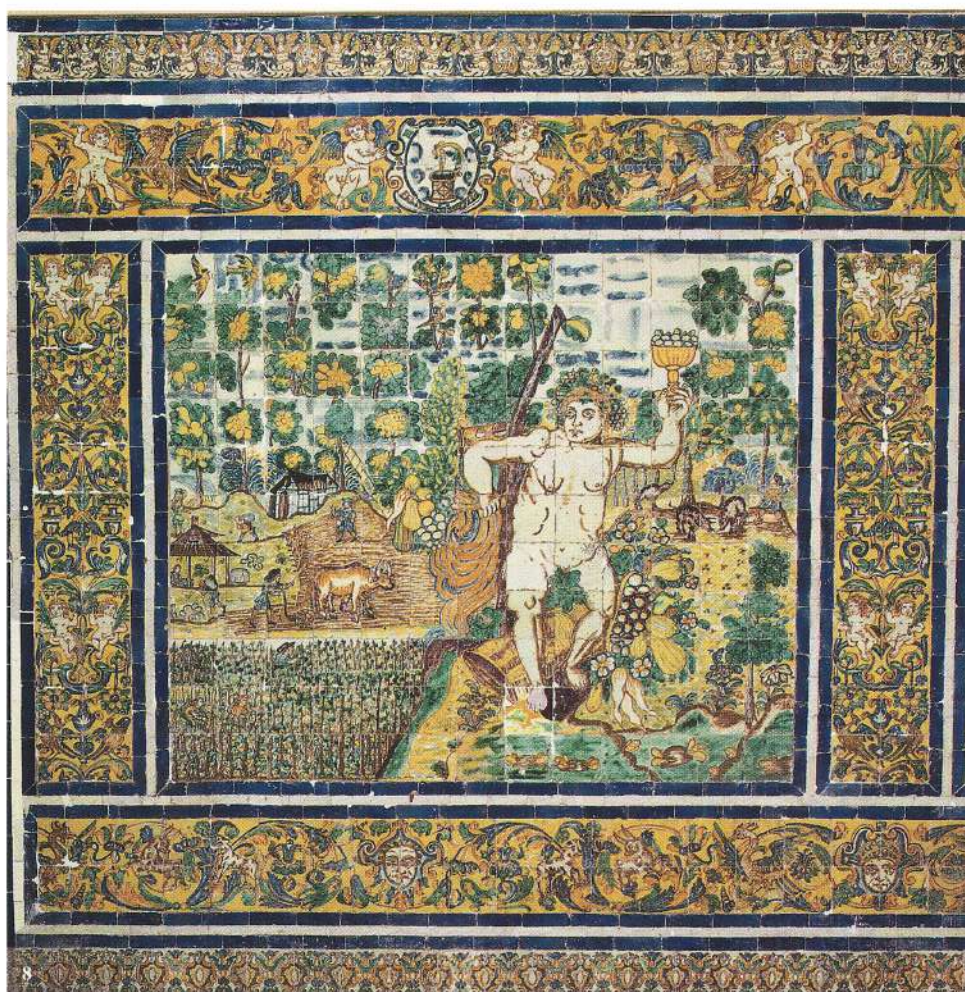
Esta situación de pasada opulencia contrasta por completo con la actual. Casi ninguna pieza de algún valor pudo soportar los constantes despojos que sufrió el edificio en el transcurso del siglo XIX. De ahí el interés excepcional que reviste el conjunto de gradillas y urna de plata conservado hasta hoy en el retablo de Nuestra Señora de la Antigua (fig. 2) –avaluado en su momento en once mil pesos²²–, como indicio de lo que pudo atesorar el resto del templo. Con toda seguridad, esta es la única obra de plata de gran jerarquía que ha logrado soportar todas las contingencias. Su ejecución data de 1799, año en que la Universidad de San Marcos decidió renovar su capilla catedralicia dentro del nuevo gusto neoclásico preconizado en la ciudad por Matías Maestro. Siguiendo la pureza de líneas usual en los retablos del periodo, esta pieza se estructura por medio de columnas jónicas de fuste liso. Como única decoración ostenta en la base una sucesión de pabellones que van enmarcando las cartelas con el antiguo escudo universitario e inscripciones alusivas.

Entre las piezas de mayor interés que ingresaron al Museo de Arte Religioso, fundado en 1973, destaca una custodia probablemente limeña de la colección Brazzini (figs. 1 y 3), obra representativa de la plenitud barroca alcanzada por los talleres capitalinos en el último cuarto del siglo XVII. Se trabajó en plata sobredorada con realces de esmalte en todo su desarrollo. La culminación del astil está constituida por un pelícano hincando su pecho (fig. 4), tradicional símbolo del misterio eucarístico. Un detalle llamativo de su densidad ornamental son los diminutos fruteros que coronan las “ces” que dan movimiento al vástago. Por lo demás, son característicos de su tipología el pie cuadrado terminado en cuatro patas en forma de garra y la disposición de los resplandores que dan forma al sol.

Finalmente, hay pocos aportes destacables de la platería contemporánea. Sólo cabría mencionar en este campo el ajuar litúrgico donado por el Papa Juan Pablo II durante su visita pastoral efectuada en febrero de 1985. Está compuesto por custodia, cáliz, patena, copón y seis candelabros (figs. 5, 6 y 7). Son réplicas del primer barroco hispanoamericano, probablemente de México o Guatemala. Todas las piezas, trabajadas en el color natural de la plata, reiteran el motivo de los nudos de formas gallonadas y las “ces” poco desarrolladas, con claras reminiscencias manieristas, sobre los cuales se aplican pequeños botones de esmalte en azul y amarillo.

Azulejos españoles y criollos

Otro de los componentes decorativos fundamentales dentro de la catedral barroca fueron los azulejos. Llegaron a cubrir los muros de todas las capillas hasta cierta altura, e incluso los zócalos exteriores. A la manera de un bajo continuo, estos paños de cerámica vidriada colocados a lo largo de las capillas iban desarrollando un acompañamiento cromático en relación con las grandes moles doradas de los retablos. Su gama brillante, dominada por azules y amarillos, así como el ingenuo arcaísmo de sus diseños renacentistas introducían un cierto aire de lujo doméstico en medio de la solemnidad dominante. Se situaban en un plano secundario respecto de la pintura, y por ello mismo permitieron desarrollar temas mitológicos o simbólicos, usuales en la erudición y la retórica festivas, o en las manifestaciones efímeras de la época, que rara vez encontraban lugar en las artes consideradas mayores.



▲ Fig. 8. Baco. Juan del Corral. 1656. Panel de azulejos en la capilla de la Purísima. El dios romano simbolizaba el vino y por ello la retórica barroca pudo "cristianizarlo" para hacer referencia a la sangre de Cristo en el sacramento de la Eucaristía.

Aunque en un comienzo los azulejos se empleaban en claustros de convento o patios de casas principales, no tardaron en ingresar a los ambientes interiores. Su uso masivo en la obra catedralicia, por la década de 1620, se produjo como consecuencia del éxito que iban obteniendo en toda la ciudad, plenamente adaptados a los usos arquitectónicos locales. Una clara demostración de ello es la compra de varios miles de azulejos para decorar la capilla mayor en 1622-23. Consta el pago de 1,185 patacones efectuado entonces a Francisco de Soto por los 5,045 azulejos que proporcionó para la ocasión ²³. Soto fue uno de los primeros maestros criollos, con taller en el barrio de San Lázaro. Estas piezas se colocaron poco después, incluyendo el piso de todo el presbiterio. Bernabé Cobo advertía por entonces que este sector del edificio tenía *el suelo levantado más que lo restante de la Iglesia tres o cuatro gradas, y curiosamente solado con labores de azulejos* ²⁴.

En la actualidad sólo dos capillas laterales, ambas en la nave del Evangelio, conservan buena parte de sus azulejos originales. Los más antiguos se encuentran en la capilla de San José o de los carpinteros y datan de 1630, según se lee en una cartela a la entrada ²⁵. Allí mismo aparece el nombre de "Hernando", que parece corresponder a su autor, el sevillano Hernando de Valladares, cuyo taller alcanzó una enorme proyección comercial en el continente americano ²⁶. Los conventos limeños de Santo Domingo y San Francisco ostentan aún los azulejos encargados a Valladares, cuya predilección por los motivos renacentistas se evidencia también en el caso de esta capilla. Por estar dedicada a San José, los medallones que corren sobre el friso contienen representaciones alusivas a la vida familiar de Jesús, como la *Natividad*, la *Doble Trinidad*, *San Juan Bautista*, *San Joaquín* y *Santa Ana*.

El tiempo que media entre estos azulejos y los de la capilla de la Purísima, labrados en 1656, marca el progresivo florecimiento de los talleres criollos u "ollerías", que fueron desplazando las importaciones de Sevilla. Su febril actividad dio lugar a tradiciones orales como la recogida por Ricardo Palma en torno al legendario artesano Alonso Godínez y los azulejos de San Francisco ²⁷. Ya a mediados del siglo XVII, el maestro toledano Juan del Corral (act. 1640-1660) dirigía el más grande y solicitado obrador de Lima, *en la calle que va de Santa Ana a Santa Catalina* ²⁸. Allí labró los azulejos que le habían encargado en marzo de 1656 el doctor Vasco de Contreras y Valverde, maestrescuela de la catedral, y Alonso Risco, mayordomo de la cofradía de la Purísima ²⁹. La renovación integral de esta capilla era consecuencia de la solemne juramentación



por la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción que hicieron las principales autoridades virreinales ante su altar el 8 de diciembre de 1654, secundando la política del rey de España que propugnaba tradicionalmente ante el Papa la definición del dogma inmaculista.

De acuerdo con indicaciones de Contreras –canónigo cusqueño de prestigio intelectual, a quien se reconoce como mentor del conjunto–, los azulejos desarrollarían un programa iconográfico con alusiones mitológicas, destinado a exaltar el misterio de la pureza de María y su relación con el milagro supremo de la Eucaristía. Las complejas implicancias simbólicas de este conjunto fueron dadas a conocer por Stastny hace unos años, a través de un detallado estudio iconológico³⁰. Identificó entonces los temas de los “países” entregados a del Corral para que sirvieran de modelo a un pintor de azulejos que el documento no identifica³¹. Había varias escenas de cacería en alusión a la virginidad de María, ligada allí con el tema de la Pasión de Cristo. Su vivaz desarrollo formal reflejaba también el gusto que existía en Lima desde hacía tiempo por la pintura de monterías, países o temas pastoriles. Otras dos escenas representaban a sendas deidades clásicas –Baco (fig. 8) y Ceres (fig. 10)– que hacían referencia a la transubstanciación eucarística, no sólo por su obvia identificación con el vino y el trigo sino por un encadenamiento de significaciones simbólicas, similares a aquellas que los eruditos contemporáneos solían desplegar con destreza en la oratoria sagrada o en la literatura áulica. Estos motivos se relacionan, a su vez, con los símbolos de las letanías lauretanas que corren en la parte superior, entre grifos y motivos de grutescos. Finalmente se incluyeron dos fuentes, hoy perdidas, en las jambas de la entrada, las cuales repetían motivos similares colocados por el artífice en el palacio virreinal. Ellas anunciaban el sentido del mensaje interior, la una con el agua de la pureza de la Virgen Inmaculada y la otra con la sangre del Cordero místico, alusión directa a las dos encarnaciones divinas, cuyo fin último era confirmar la posición exaltada de María en el diseño divino³².

▲ Fig. 9. *Primavera*. Juan del Corral. 1656. Panel de azulejos en la capilla de la Purísima. Esta tercera deidad estuvo mucho tiempo oculta tras el retablo-sepulcro de fray Diego Morcillo. Su figura semidesnuda, acompañada por Cupido, aparece bajo tres signos del Zodíaco relacionados con la Primavera.

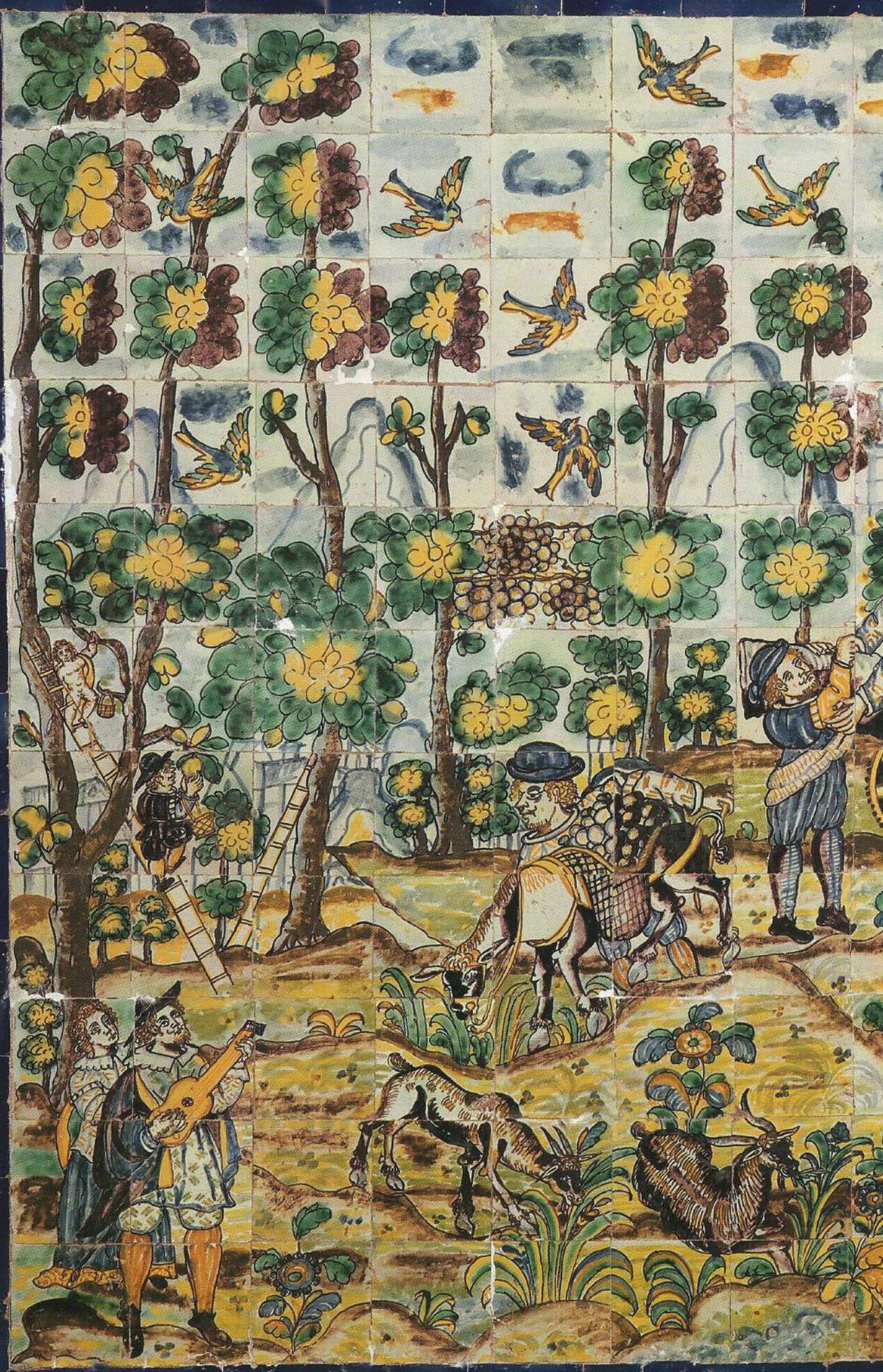
▶ Fig. 10. *Ceres*. Juan del Corral. 1656. Panel de azulejos en la capilla de la Purísima. A su vez Ceres, diosa romana de la agricultura, cuyo principal atributo eran las espigas de trigo, sirvió para simbolizar el pan eucarístico.

▶ Páginas siguientes:
Fig. 11. *Cosecha*. Juan del Corral. 1656. Panel de azulejos en la capilla de la Purísima. La fertilidad de la tierra es aquí una alusión a las maravillas de la Creación, en consonancia con el sentido general del programa iconográfico.

Cuando Stastny emprendió su estudio, en 1999, tres de las representaciones centrales aún permanecían ocultas tras el retablo-sepulcro del virrey arzobispo fray Diego Morcillo y Rubio de Auñón, emplazado en el muro izquierdo de la capilla desde 1743. Sólo en los últimos meses, gracias a la restauración integral de este recinto y al consiguiente traslado del sepulcro de Morcillo hacia la antigua capilla de las Ánimas, se ha logrado develar por fin los temas faltantes. El tema de la izquierda corresponde a la tercera deidad, que identificamos como Flora (fig. 9). Es una figura femenina desnuda coronada de flores que lleva un ramo floral en la mano, acompañada por Cupido o Eros que juega a sus pies con el arco y la flecha. Su relación con la Primavera es subrayada arriba por la inclusión de tres signos zodiacales dentro de medallones –Aries, Tauro y Géminis–, que coinciden con esa estación en el hemisferio norte. Los personajes son emplazados en medio de un curioso paisaje rural sobre el que se alzan edificios eclesiásticos y es probable que se alegoricen así las tensiones entre el amor humano y el amor divino. Por otro lado, la asociación de estos dioses con distintas épocas del año hacen pensar que se utilizó como fuente una serie grabada de las cuatro estaciones.

Esta idea podría ser confirmada por el motivo central, una típica escena de cosecha similar a las que figuraban en las series pictóricas de estaciones o me-









ses del año (fig. 11). Incluye personajes recolectando frutos y grupos de flautistas al pie de los árboles, lo que contribuye a crear un ambiente plenamente bucólico. Por último, la tercera escena completa la secuencia de los motivos de cacería (fig. 16). Se ve a la izquierda un jinete con su halcón de montería. Entre los animales de presa figuran, además de un venado, osos y un elefante. Estos últimos refuerzan el sentido simbólico del primero, largamente discutido por Stastny. Mediante la figura del oso se hace referencia a la Cristiandad que convierte a los paganos, al igual que la madre de los osos daba forma a sus cachorros lamiendo su piel, mientras que el elefante alegoriza nuevamente la continencia y la castidad. Como se ve, estas escenas recién descubiertas confirman en términos generales la interpretación propuesta por el estudio citado,

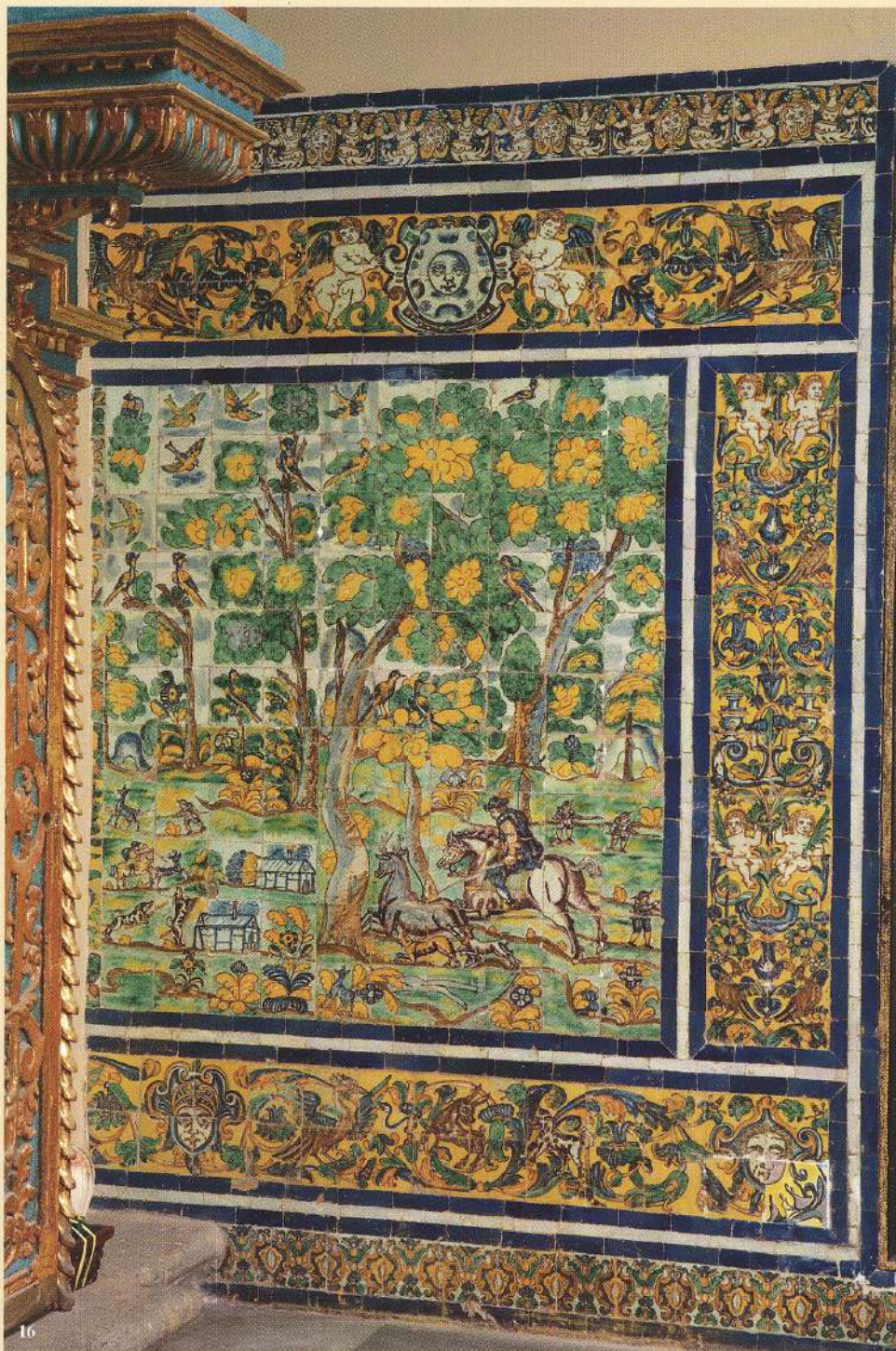
◀ Fig. 12. Azulejos en la capilla de San José o de la Sagrada Familia (detalle). Hernando de Valladares. 1630. Como era usual, el artesano colocó la fecha de ejecución de los azulejos, que coincide con la etapa de mayor enriquecimiento decorativo de esta capilla, a cargo del gremio de carpinteros de Lima.

▲ Fig. 13. Cruz procesional de azulejos. ¿S. XIX? Distribuidas en distintos sectores, estas cruces marcan los tramos correspondientes a los ritos procesionales establecidos por el calendario litúrgico.



▲ Fig. 14. Fragmento de azulejos recientemente descubierto en la antigua capilla de las Ánimas. Al igual que todas las demás capillas catedralicias, la de las Ánimas estuvo decorada con paños de azulejos cuyos vestigios han aparecido durante las últimas obras de restauración.

▲ Fig. 15. Lavabo de la Sacristía. Nótese la decoración en forma de cruces.



aunque añaden algunos matices puntuales cuyo análisis detenido no sería posible abordar en estas líneas.

Otras aplicaciones de azulejos se hallan distribuidas en distintos sectores del edificio. Pueden verse, por ejemplo, en el lavabo de la sacristía (fig. 15) o a lo largo de la nave, en forma de cruces colocadas para conmemorar la consagración del templo (fig. 13), algunas de las cuales fueron agregadas en 1880 para completar las que faltaban según el rito³³. Pero sobre todo afloran, fragmentados, en casi todas las capillas laterales (figs. 12 y 14), ofreciendo valiosos indicios sobre la diversidad de motivos y colores que adornaron sus muros. Por si fuera poco, las ya mencionadas de San José y la Purísima contienen testimonios de una riqueza decorativa aún mayor. Indagaciones recientes, en efecto,



◀ Página anterior:

Fig. 16. *Cacería del venado*.

Juan del Corral. 1656. Panel de azulejos en la capilla de la Purísima. Se trata de una reelaboración simbólica de la caza del unicornio medieval, en la que el Mesías se encarna en la criatura silvestre, que sólo era atraída por la castidad de una virgen.

◀ Fig. 17. *Capilla sepulcral de Francisco*

Pizarro. Manuel Piqueras Cotoí.

1925-1928. Un concepto espacial y decorativo de gran unidad estilística se advierte en esta capilla funeraria, el principal aporte del siglo XX al acervo artístico de la catedral.

han demostrado que el zócalo exterior de la primera y el piso de la segunda también estaban recubiertos. Es de esperar que, en el futuro inmediato, nuevas prospecciones sigan confirmando el importante papel de los azulejos no sólo en la fisonomía interior de este edificio sino en la historia de las artes decorativas del virreinato.

La capilla de Pizarro

El gran aporte del siglo XX, y la última intervención creativa en el edificio, llegaría en 1928 con la nueva capilla funeraria de Francisco Pizarro. Se eligió para ello la primera capilla de la nave de la Epístola, que en el pasado estuvo ocupada por el retablo de Todos los Santos. De este modo encontraba ubicación definitiva el enterramiento del fundador de la ciudad, quien el mismo 18 de enero de 1535 había colocado la primera piedra de la iglesia mayor. Con este motivo, el artista español Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937) planteó un ambicioso proyecto decorativo, que vino a transformar por completo la disposición tradicional de las capillas laterales, tanto en el aspecto de los muros como en la colocación del mobiliario litúrgico e incluso en el cerramiento, que dejaba atrás las rejas de madera torneada por un diseño historicista de hierro forjado y esmaltado.

Tras una formación polifacética en Madrid y Roma, Piqueras Cotoí había emigrado a Lima en 1919, para encargarse de la cátedra de escultura en la recién fundada Escuela Nacional de Bellas Artes. Dedicado simultáneamente a la arquitectura, el urbanismo y el diseño, Piqueras desarrolló una intensa actividad a partir de entonces, tanto para comitentes privados como para el gobierno de Augusto B. Leguía. En 1924, la nueva fachada de la ENBA y el salón Ayacucho en el Palacio de Gobierno consagraron a Piqueras como el creador de un estilo arquitectónico historicista, inspirado simultáneamente por lo español y lo prehispánico, que sería denominado “neoperuano”³⁴.

Fue durante esa etapa de creciente reconocimiento público para Piqueras cuando se le encargó decorar la capilla de Pizarro, por iniciativa del Municipio de Lima y del arzobispo Emilio Lisson. Alrededor de 1925 modeló las figuras del mausoleo y trazó los bocetos de todo el conjunto. Su viaje a Sevilla en 1927, para edificar el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana, no impidió que los trabajos continuaran dentro de lo previsto, ya que había dejado un conjunto de diseños y modelos que habrían de ser ejecutados en talleres europeos. Durante los meses siguientes, mientras la fundición francesa de Bragadin daba forma definitiva a las figuras alegóricas del mausoleo, los grandes paños de mosaicos eran trabajados en el taller veneciano de Amadeo Mantellatto, quien introdujo algunas modificaciones en los dibujos de Piqueras. Todas las piezas debieron llegar a Lima en el transcurso de 1927, y las rápidas labores de instalación a cargo de artesanos locales permitieron inaugurar la capilla el 18 de enero de 1928³⁵.

De acuerdo con su peculiar sentido integrador de las artes, Piqueras Cotoí concibe esta capilla como una unidad decorativa cuyos elementos dialogan entre sí. La estructura del catafalco (fig. 17), colocado en el muro derecho, se integra perfectamente dentro de la atmósfera envolvente creada por los mosaicos que cubren completamente la capilla. El principal de estos mosaicos se

encuentra en el muro frontal, y utiliza un grandioso marco arquitectónico en trampantojo para encerrar la escena de *Los trece del Gallo* (fig. 18), tratada con un estilo neorrenacentista, seguramente sugerido por la naturaleza del tema. La parte superior se ve coronada por el escudo nacional sobre el Sol de Tiahuanaco, una superposición simbólica que ya aparecía en las principales creaciones del estilo neoperuano. Una *Piedad* en el muro izquierdo (fig. 19) y la arquitectura ficticia que rodea la tumba, presidida por el escudo de Lima, completan este episodio decorativo que introdujo los ideales del moderno nacionalismo artístico dentro del viejo edificio.

◀ Fig. 18. *Los Trece de la isla del Gallo*. Manuel Piqueras Cotolí. Ca. 1927. Mosaico trabajado en el taller de A. Mantellatto. La afinidad de Piqueras con las formas del arte clásico, estudiado a profundidad durante su estancia como becario en Roma, se percibe claramente en esta composición histórica, que evoca a los grandes maestros del Renacimiento.

▶ Fig. 19. *La Piedad*. Manuel Piqueras Cotolí y Amadeo Mantellatto (diseño de Piqueras modificado por el mosaísta Mantellatto). Ca. 1927. Aunque se basa en la idea original de Piqueras, esta escena sacra muestra cambios importantes en su aspecto final.



18



19

NOTAS

1. Meléndez 1681-1682.
2. Esta y otras noticias las extraemos de la investigación inédita de Manuel por Zanutelli Rosas (2003) que he podido consultar.
3. Zanutelli Rosas op. cit.: 2.
4. Ibid.: 5.
5. Ibid.: 7-8.
6. Ibid.: 11.
7. Ibid.: 14.
8. Ibid.: 14-15.
9. Ibid.: 18.
10. Vargas Ugarte 1968: 104-105.
11. Mendiburu 1933 VII: 54.
12. Ramos Sosa 1992b: 297.
13. Ibid.
14. Ibid.: 304.
15. Mendiburu op. cit.: 442.
16. Ramos Sosa 1992a.
17. Ibid.: 173.
18. Ibid.: 172.
19. Ramos Sosa 1992b.
20. Ramos Sosa 1993: 177.
21. Mendiburu op. cit.
22. Ibid.: 442.
23. ACML. Serie C. Expedientes y carpetas nº 1, f. 48 v.
24. Cobo 1935: 149.
25. Debo esta observación a D. Fernando López, encargado del ACML.
26. Pleguezuelo Hernández 1989: 50-53.
27. Palma 1964: 314-317.
28. Harth-terré 1958: 434.
29. Este concierto fue dado a conocer por San Cristóbal 1982: 103.
30. Stastny 1999: 235-254.
31. El autor sugiere que este artista pudo ser Diego Vásquez de Lugo, documentado por Harth-terré como *pintor de azulejos* en 1639. Véase Stastny op. cit.: 235, n. 32.
32. Stastny op. cit.: 247.
33. San Cristóbal 1996: 150.
34. Sobre la trayectoria de este artista, puede consultarse Wuffarden 2003.
35. Anónimo 1928.



Mecenazgo en el Siglo XX:

Donación Waldemar y Matilde Schröder Mendoza

Donación Monseñor Alberto Brazzini Díaz Ufano



Waldemar (1888-1966) y Matilde Schröder Mendoza hijos de un inmigrante de Hamburgo y de una dama limeña, figuran

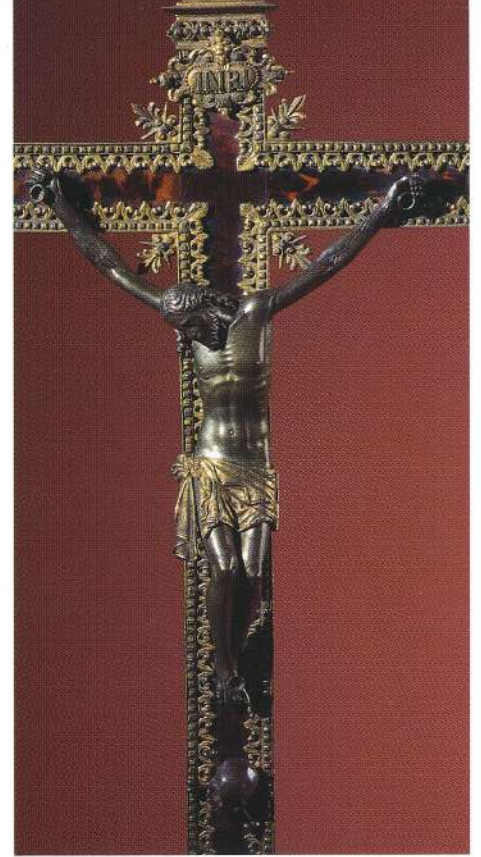
entre los primeros benefactores del Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, una de cuyas salas está precisamente dedicada a su memoria. Schröder Mendoza estuvo vinculado a lo largo de su vida con la minería, la banca y el comercio locales. Miembro distinguido de la Soberana Orden de Caballeros de San Juan de Malta, desempeñó además la presidencia del Club Nacional en el período 1948-1950. Al fundarse el Banco de Lima, en 1951, fue designado gerente general. Se cuenta entre los coleccionistas pioneros de arte virreinal en el país e integró el Patronato de las Artes desde su instalación en 1954. Por entonces los hermanos donaron al nuevo Museo de Arte de Lima parte de su colección. Las obras legadas al museo catedralicio comprenden piezas de platería, mobiliario, escultura, marfiles hispano-filipinos y pinturas de la escuela cusqueña.

◀ *San Antonio de Padua con el Niño Jesús.*
Anónimo cusqueño. Ca. 1760-1780. Óleo sobre lienzo. 1.14 x 0.72 m.

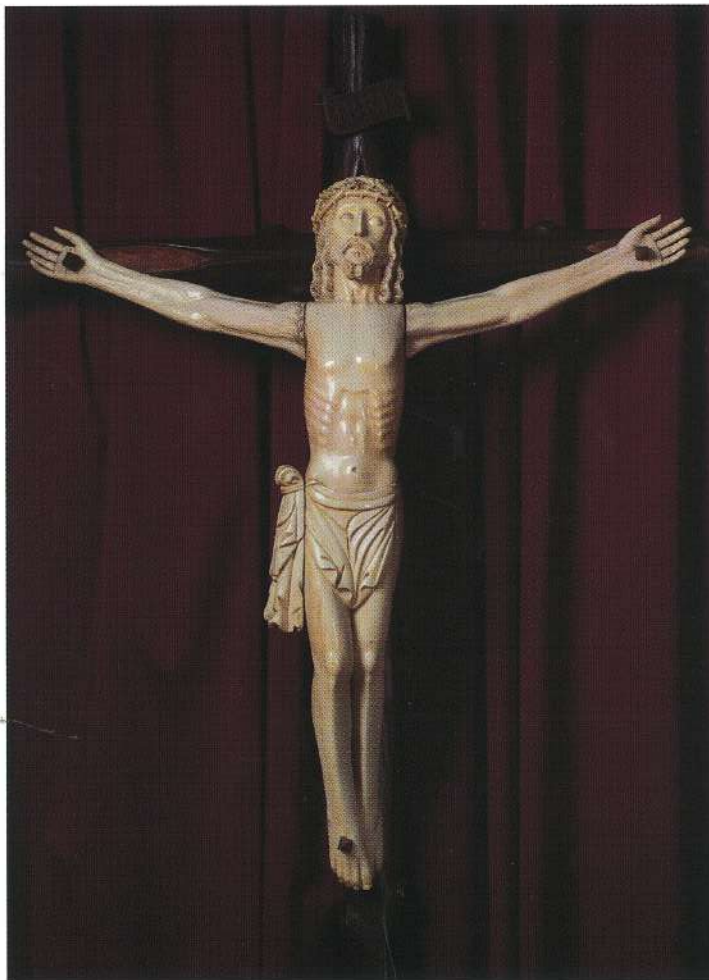
▶ *Retrato de Waldemar Schröder Mendoza.*
1956. Óleo sobre lienzo. 1.13 x 0.88 m.



▲ Vista parcial de la sala Schröder.



▲ Crucificado. Anónimo europeo. S. XVII. Bronce. 0.20 m.



▲ Crucificado. Anónimo hispano-filipino. S. XVII. Talla en marfil. 0.66 m.



▲ Crucificado. Anónimo hispano-filipino. S. XVII. Talla en marfil. *Virgen Dolorosa* y *San Juan Evangelista*. Anónimo quiteño. S. XVIII. Talla de madera policromada. *Atril*. Anónimo limeño. S. XIX. Encoñchado.



Crucificado. Anónimo hispano-filipino.
S. XVII. Talla en máfil. 0.72 m.

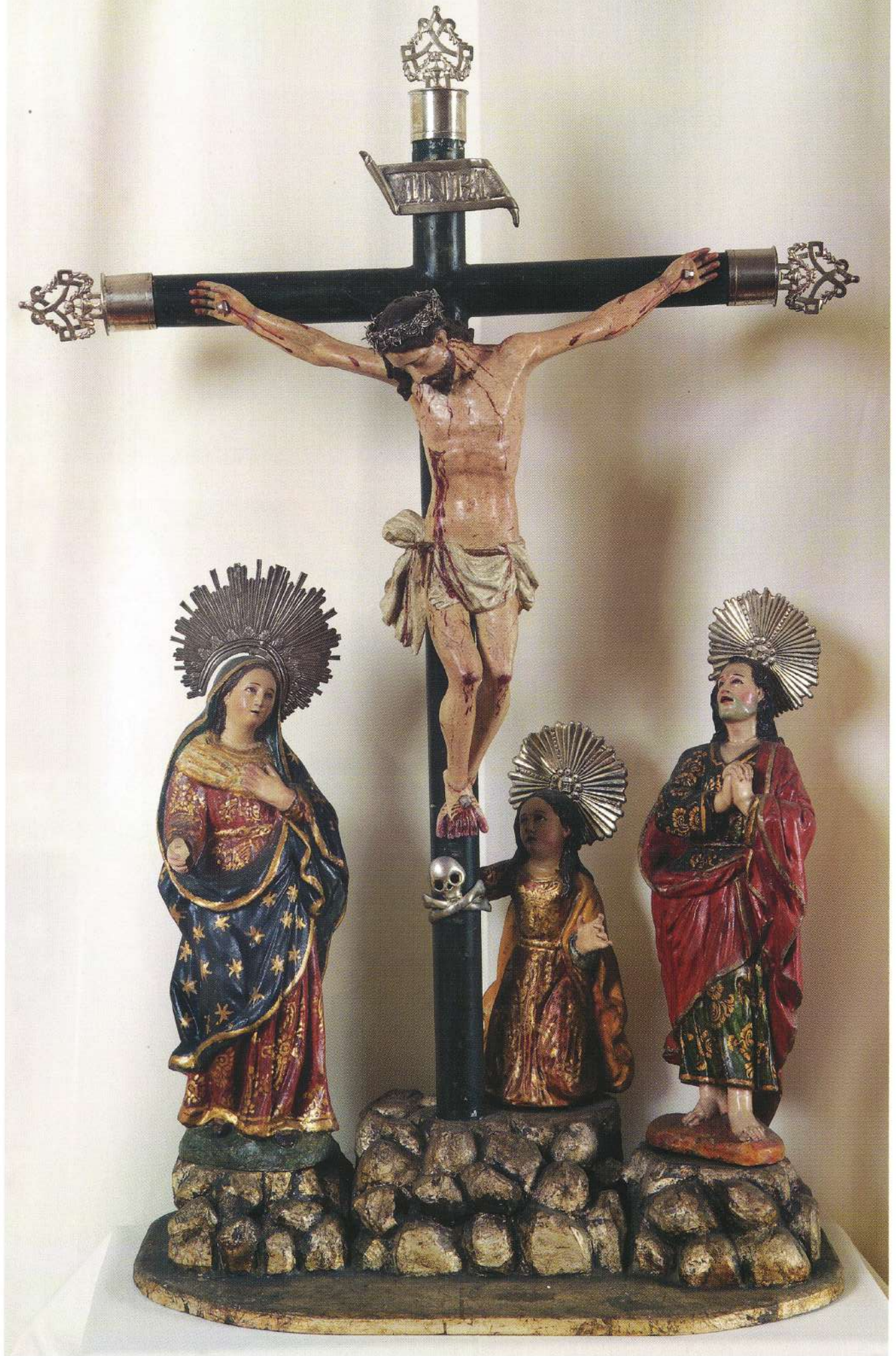


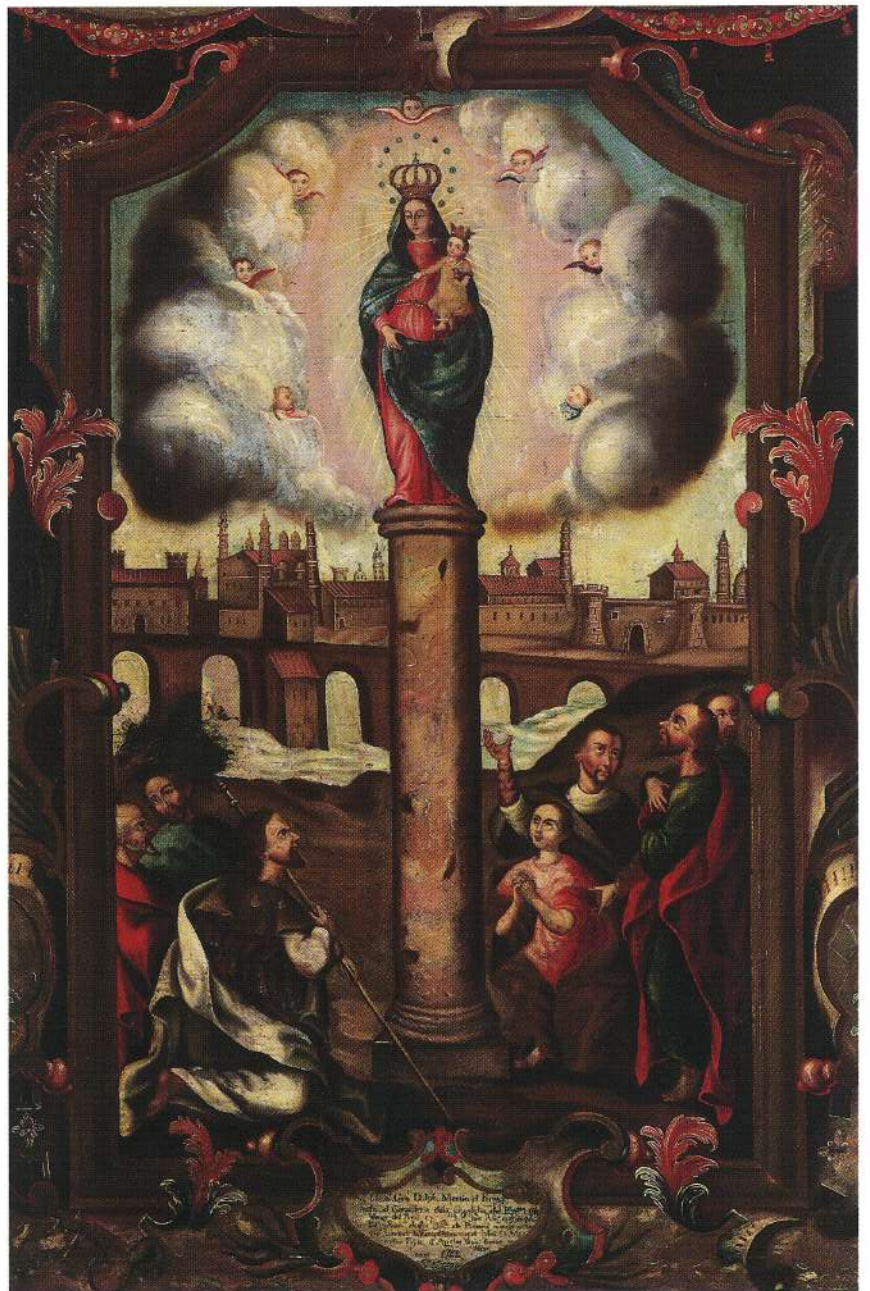
El aporte más reciente al Museo de Arte Religioso de la Catedral es el importante legado de Monseñor Alberto Brazzini Díaz Ufano (1937-2001), Obispo auxiliar de Lima, a quien se ha dedicado una de las salas principales desde diciembre de 2001. Limeño de nacimiento, Monseñor Brazzini se educó en el colegio jesuita de La Inmaculada y posteriormente siguió estudios profesionales de filosofía y administración en la Universidad de Georgetown (Washington). Asumiendo su juvenil vocación religiosa, en 1967 ingresó al Seminario de La Ceja en Antioquia (Colombia) y posteriormen-

te se trasladó a Lima para culminar su formación sacerdotal en el Seminario de Santo Toribio y en la Facultad de Teología Pontificia y Civil. Ordenado en 1971, desempeñó sucesivas funciones parroquiales en la capital peruana hasta que en 1978 fue designado Obispo auxiliar de Lima por el Papa Paulo VI, cargo que desempeñó hasta su muerte. Fue además miembro de la Conferencia Episcopal Peruana, presidente de la Comisión Episcopal de Liturgia y de la Familia, integrante de la Pontificia Comisión para América Latina y presidente del Departamento de Liturgia y Pastoral de Santuarios del CELAM. Sus grandes conocimientos de la iconografía y el arte sacros lo llevaron a defender y recuperar constantemente el patrimonio cultural de la Iglesia, y también a formar una colección personal de pequeñas piezas devocionales, principalmente efigies marianas, retablos de culto doméstico, así como un importante conjunto de Nacimientos representativos de diversas épocas y escuelas.



- ◀ *Retrato de Monseñor Alberto Brazzini Díaz Ufano.* Óleo sobre lienzo. 1.27 x 1.60 m
- ◀ *Pequeño retablo de la Virgen de la Purificación.* Anónimo cusqueño. Ca. 1670-1690. Madera tallada y dorada. 0.91 x 1.15 m.
- ▲ *Virgen con el Niño* (copia de Bernardo Bitti). Anónimo cusqueño. S. XVII. Óleo sobre lienzo. 0.45 x 0.35 m.
- ▶ *Crucificado. Virgen Dolorosa, San Juan Evangelista y María Magdalena.* Anónimo quiteño. S. XVII. Tallas en madera policromada.





- ▲ *San José con el Niño*. Anónimo quiteño. Ca. 1750-1770. Madera tallada y policromada. 0.84 m.
- ▶ *Vista parcial de la colección Brazzini Díaz Ufano*.
- ▶ *Nuestra señora del Pilar*. Marcelino Falcón de Aguilar Inga. 1762. Óleo sobre lienzo. 1.15 x 0.91 m.



▲ *La coronación de San José.* Anónimo quiteño. Ca. 1770-1790. Óleo sobre lienzo. 0.67 x 0.56 m.

▶ *Crucificado. Virgen Dolorosa, San Juan Evangelista y María Magdalena, a los pies.* Anónimo quiteño. S. XVIII. Madera tallada y policromada con accesorios de plata.



Obras restauradas en la Basílica Catedral con el Patrocinio del Banco de Crédito del Perú

1987. Serie Los signos del Zodiaco. Taller de los Bassano.

S. XVI-XVII

Doce cuadros de gran formato (2.17 x 1.42 m.). Restaurados en el taller de Jaime Rosán y Georgina Palma de Rosán. Se presentaron en la exposición *Pintura en el Virreinato del Perú*, realizada por el Banco de Crédito BCP en abril-mayo de 1989 en el convento de San Francisco el Grande de Lima. Figuran en las páginas 254-263.

1988-1990. Crucificado. Juan Martínez Montañés. Ca. 1603

Extraordinaria escultura en madera policromada (2.00 m). Retablo de San Juan Bautista. Proviene del Monasterio limeño de la Concepción. Una de las mejores obras de Martínez Montañés, artista sevillano conocido como el “dios de la madera”. Restaurada en el taller de Teófilo Salazar. El sudario original fue remplazado en siglos pasados por uno de tela y rehecho en esta ocasión. En el mismo periodo se restauraron, además, siete imágenes de Cristo, provenientes de otros templos de Lima. Todas ellas fueron presentadas en la exposición *Los Cristos de Lima* realizada en noviembre-diciembre de 1991 por el BCP, en varios ambientes de la Basílica Catedral. Figura en la página 129.

1995. Vía Crucis. Taller de Carlos Baca-Flor. 1899-1901

Serie de catorce óleos sobre lienzo de mediano formato (1.75 x 1.50 m.), copias de los cuadros de Gian Doménico Tiepolo hijo y discípulo del célebre maestro barroco Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Trabajo de conservación en el taller de Teófilo Salazar. Figuran en las páginas 314-316.

1995. Virgen de Montserrat. Anónimo español. Ca. 1600-1630

Óleo sobre lienzo de gran formato (3.10 x 1.80 m.). Restaurado en el taller de Teófilo Salazar. Proviene de la antigua iglesia de Montserrat. Fue presentado en la exposición *Mater Admirabilis* realizada por el BCP en agosto-setiembre de 1997, en la Basílica Catedral. Figura en la página 265.

1997-1999. Vida de la Virgen. Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero. Primer tercio S. XVII

Siete excepcionales tallas en relieve de madera policromada. Formaban parte de un retablo que correspondía al altar mayor de la bella iglesia del Monasterio de la Concepción de Lima. Restauradas en el taller de Teófilo Salazar. Formaron parte de la exposición *Mater Admirabilis* (agosto-setiembre 1997) auspiciada por el BCP. Figuran en las páginas 110-111.

1988-2004. Retablo de la Concepción. Asensio de Salas. 1654

El retablo en madera dorada originalmente, y luego policromada, fue ensamblado para recibir a la Virgen de la Asunción que hoy se encuentra en el altar mayor. En su lugar fue colocada la Virgen de la Evangelización y ante ella oró S.S. Juan Pablo II en ocasión de su primera visita al Perú, en 1985. Fue desarmado totalmente y restaurado en el taller de Jaime Rosán y Georgina Palma de Rosán. Fue presentado, en una primera instancia, entre mayo y julio de 1999 con motivo de la exposición *Mater Admirabilis*. Figura en las páginas 146-147.



▲ *Crucificado* (detalle). Juan Martínez Montañés. 1607. La noble cabeza del Cristo, en proceso de limpieza.

2003-2004. Azulejos de la Capilla de la Concepción- Juan del Corral. 1656

Restaurados por Jaime Rosán y sus asistentes. Igualmente los azulejos de la capilla de San José, Hernán de Valladares (1630) y los de la capilla de las Animas y del Lavabo de la Sacristía. Figuran en las páginas 327-333.

2001-2004. Sillería Coral. Pedro de Noguera. 1626-1632

Talla en madera policromada. Obra maestra del siglo XVII que comprende cuatrocientos metros cuadrados con 53 esculturas a medio relieve. Los trabajos de mantenimiento y conservación fueron realizados por el artista restaurador Freddy Alponte quien estuvo apoyado por cinco asistentes. Esta excepcional obra forma parte del actual recorrido turístico y fue presentada el 17 de junio pasado con motivo de la exposición realizada por el Banco de Crédito BCP. Figura en las páginas 132 a 145.

2003. Retablo de Santa Ana. 1784

Trabajos de conservación y restauración a cargo de Teófilo Salazar y asistentes, que comprendieron las esculturas en madera policromada de San Juan Evangelista (Juan Martínez Montañés, 1618), de Santa Ana, Santa Catalina de Alejandría y Santo Domingo de Guzmán. Anónimos (S. XVII), El retablo tiene un monograma con las letras NAD que aún no ha sido identificado.

2000-2004. Restauración y conservación arquitectónica de la Basílica Catedral.

En el periodo mencionado se realizaron trabajos en el templo bajo la dirección del arquitecto Jorge Lévano, Coordinador General del Proyecto que comprendieron, básicamente, la consolidación de la estructura arquitectónica y la restauración de la carpintería de los siete portones de acceso al templo; del Patio de los Naranjos y de diversos bienes culturales muebles. El arquitecto Lévano tuvo asimismo la coordinación general de los trabajos efectuados por los diversos talleres.

Cabe anotar que por especial encargo del Arzobispado de Lima, el BCP auspició los trabajos de conservación y restauración de las esculturas de San Bernardo de Claraval y San Benito de Nursia (Martín Alonso de Mesa, S. XVII), de un Nazareno y un Cristo en la cruz, anónimo limeño (S. XVII), y de una Virgen de la Asunción, autor anónimo (S. XVIII), para el Monasterio Cisterciense de Lurín, que estuvieron a cargo de Teófilo Salazar y sus asistentes.

En conjunto las obras de arte de la catedral, restauradas y/o conservadas por el Banco de Crédito BCP, desde que se iniciaron los trabajos en 1987 hasta junio de 2004, suman noventa y siete entre esculturas, tallas en madera y óleos sobre lienzo.

Restauración y conservación arquitectónica

Dirección y coordinación

Arquitecto Jorge Lévano

Restauración y conservación de los bienes muebles

TALLER TEÓFILO SALAZAR MORALES

Teófilo Salazar M., Martín Salazar D., Javier Salazar D., Milagros Salazar D., René Romero S.

TALLER JAIME ROSÁN Y GEORGINA PALMA DE ROSÁN

Jaime Rosán, Georgina Palma de Rosán, Manuel Palma, Víctor Hugo Rosán Palma, Wilber Rosán, Lourdes Herrera, Jose Corso Alegre, Katia Oriez, Raúl Palma, Wilber Palma, Marco Antonio Palma, Alberto Marroquí, Alfonso Marquez. Se contó con la asistencia de alumnos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Católica (PUCP): Eva Centeno, Gustavo Garcia, Mariela Garibay, Fredy Meléndez, Julia Ortiz, Angela Quispe, Gustavo Vargas, Susana Venegas y Raúl Zegarra.

TALLER FREDDY ALPONTE MUCHAYPIÑA

Freddy Alponte M., Angel Alfaro C., Manuel Flores G., Elcira Rosas M., Juan Alponte M., Miguel Angel Alponte M., Luis Blas H.

Bibliografía

- AGUILAR, José Hernán
1992 *Vestuario para Dios*. Santafé de Bogotá, Museo de Arte Religioso.
- ALCALÁ DONEGARI, Luisa Elena
1999 "Imagen e Historia. La representación del milagro en la pintura colonial". En: *Los siglos de oro en los virreinos de América 1550-1700*, pp. 107-125. Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Carlos V y Felipe II.
- ALONSO DE LA SIERRA FERNÁNDEZ, Lorenzo
1989 *El retablo neoclásico en Cádiz*. Cádiz, Diputación provincial.
- ALVITES, Alejo
1756 *Exequias de María Josefa de Austria, Reina de Portugal*. Lima.
- ALZEDO, José Bernardo
1869 *Filosofía elemental de la música*. Lima, Imprenta Liberal.
- ANDRES, Ramón
1995 *Diccionario de instrumentos musicales*. Barcelona, VOX Editores.
- ANGULO IÑIGUEZ, Diego
1981 *Murillo (1670)*. Madrid, Espasa-Calpe.
- ANGULO, Domingo
1917 *Santa Rosa de Santa María. Estudio bibliográfico*. Lima, Sanmartí & Cía.
1935 "La Metropolitana de la Ciudad de los Reyes. 1535-1825". En: *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*, tomo II, pp. 3-88. Lima, Librería e Imprenta Gil.
1936 La Universidad y estudio general de la Ciudad de los Reyes. *Revista Histórica IX*. Lima.
1939a El terremoto del año 1687. *Revista del Archivo Nacional del Perú* 12: 26-158.
1939b La Universidad y estudio general de la Ciudad de los Reyes. *Revista Histórica XII*. Lima.
- ANÓNIMO
1928 Homenaje al fundador de Lima. *Variadas* 1038. Lima, 21 de enero.
- ARRÓSPIDE DE LA FLOR, César
2000 *Introducción al estudio de la historia de la música*. Lima, Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la PUCP.
- AVILA, Francisco de
1648 *Tratado de los Evangelios*. Lima, Pedro de Cabrera.
- BASADRE, Jorge
1948 *El Conde de Lemos y su tiempo*. Lima, Editorial Huascarán.
- BEHAGUE, Gerard
1983 *La música en América Latina*. Caracas, Monte Avila Editores.
- BELTING, Hans
1994 *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*. Chicago, University of Chicago Press.
- BENITO RODRÍGUEZ, José Antonio
2001 *Crisol de lazos solidarios. Toribio Alfonso de Mogrovejo*. Lima, Universidad Católica Sedes Sapientiae (Perú) & Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (España).
- BÉRCHEZ, Joaquín
1992 *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*. México, Grupo Azabache.
- BERMÚDEZ, José Manuel
1805 *Fama póstuma del Excelentísimo e Ilustrísimo señor doctor don Juan Domingo González de la Reguera*. Lima, Imprenta Real de los Huérfanos.
1903 *Anales de la Catedral de Lima, 1534-1824*. Lima, Imprenta del Estado.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge
1969 *Edificación de la Iglesia Catedral de Lima*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos.
1972 *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos.
1974 Escultura montañesina en el virreinato del Perú. *Archivo Hispalense* 8 (174): 95-120. Sevilla.
1977 Esculturas de Roque de Balduque y su círculo en Andalucía y América. *Anuario de Estudios Americanos* 34: 349-371. Sevilla.
1991 "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII". En: *Escultura en el Perú*, pp. 1-133. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- BERNARDINI, Marfa Grazia y Maurizio FAGIOLO DELL'ARCO
1999 *Gian Lorenzo Bernini. Registra del Barocco*. Milán, Skira.
- BOLOQUI LARRAYA, Belén
1986 El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. *Precisiones a un tema. Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 24: 33-63. Zaragoza.
- BORGES, Pedro (Director)
1992 "Los artifices de la evangelización". En: *Historia de la Iglesia en Hispanoamérica y Filipinas*, vol. I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- BORROMEIO, Carlos
1985 *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (Milán, 1577). Edición de Bulmaro Reyes Coria. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- BROMLEY, Juan
1953 *Recibimientos de virreyes en Lima*. *Revista Histórica XX*: 5-108. Lima.
- BUENDIA, José de
1701 *Parentación real ... a Carlos II*. Lima, José de Contreras.
- BUNTINX, Gustavo y Luis Eduardo WUFFARDEN
1991 Incas y reyes españoles en la pintura colonial peruana: La estela de Garcilaso. *Márgenes* 8: 151-210. Lima.
- BUSSE CARDENAS, Lothar y Fernando LOPEZ SÁNCHEZ
2000 *Apuntes históricos*. Lima, Archivo del Cabildo Metropolitano de Lima.
- BUSTAMANTE GARCÍA, Agustín
1999 "Valores y criterios artísticos en el siglo XVI español". En: *El arte en las cortes de Carlos V y Felipe II*, pp. 25-37. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BUSTAMANTE, Agustín y Fernando MARÍAS
1999 "Entre práctica y teoría: la formación de Velázquez en Sevilla". En: *Velázquez y Sevilla, estudios*, pp. 141-157. Sevilla, Junta de Andalucía.
- CABANILLAS, Virgilio Freddy
2001 San Marcos y Nuestra Señora de la Antigua. *Revista del Archivo General de la Nación* 22: 133-144. Lima.
- CABRERA Y QUINTERO, Cayetano
1981 *Escudo de Armas de México*. México D.F., IMSS.
- CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, M^a Dolores y otros
2000 *El coro de la catedral de León: arte, función y símbolo*. León, Universidad de León.
- CANTUARIAS ACOSTA, Antonio
2002 La Catedral de Lima en el siglo XIX. En: *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, vol. I, pp. 337-345. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CANYAMERES, Ferran
1980 *Carlos Baca-Flor*. Barcelona, Agut editor.
- CAPPA, Ricardo
1895 *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*, XIV vols. Madrid, Librería Católica de Gregorio del Amo.
- CASTAÑEDA DELGADO, Paulino y Pilar HERNANDEZ APARICIO
1989-95 *La Inquisición de Lima*, vols. I y II. Madrid, Deimos.
- CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso
1991 "Escultura monumental y funeraria en Lima". En: *Escultura en el Perú*, pp. 325-385. Lima, Banco de Crédito del Perú.
2003 "Notas sobre la escultura de Manuel Piqueras Cotolí". En: *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1935). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Luis Eduardo Wuffarden editor. Lima, Museo de Arte de Lima.
- CHICHIZOLA, José
1982 La sillería de coro de la catedral de Lima. *Apotheca* 1: 15-37. Córdoba.
1985 *El manierismo en Lima*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CLARO VALDES, Samuel
1974 *Antología de la música colonial en América del Sur*. Santiago, Editorial de la Universidad de Chile.
- COBO, Bernabé
1935 *Historia de la fundación de Lima*. Lima, Concejo Provincial de Lima.
1956 *Obras del P. Bernabé Cobo*, estudio preliminar y edición de Francisco Mateos. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 2 vols.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel
1995 *La fiesta: metamorfosis de lo cotidiano*. Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CÓRDOBA Y SALINAS, Fray Diego de
1958 *Teatro de la Iglesia Metropolitana de la ciudad de los Reyes*. Introducción y notas de Rubén Vargas Ugarte. Lima.
- DE LA PUENTE CANDAMO, José Agustín
2003 *Miguel Grau*. Lima, Instituto de Estudios Histórico Marítimos del Perú.
- DEL CORRO, Diego
1759 *Sermones en la devota misión... para implorar... el acierto en su gobierno...* Lima, Imprenta de los Huérfanos.
- DELLA CORTE, A. y G.M. GATTI
1925 *Dizionario di musica*. Torino, Paravia.
- DONADEO, Sor María
1989 *El icono, imagen de lo invisible*. Madrid, Narcea.

- DONOSO, Rircardo
1941 *El marqués de Osorno: Don Ambrosio O'Higgins*. Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile.
- DORIAN, Frederick
1950 *Historia de la música a través de su ejecución*. Buenos Aires, Impulso.
- ECHAVE Y ASSU, Francisco de
1688 *La estrella de Lima convertida en sol sobre sus tres coronas*. Amberes, Juan Baptista Verdussen.
- EGOAVIL, Teresa
1986 *Las cofradías en Lima*. Lima.
- EGUIGUREN, Luis Antonio
1939 *Alma Mater. Orígenes de la Universidad de San Marcos*. Lima.
1943 *Las calles de Lima*. Lima.
- EMERY, Irene
1966 *The Primary Structures Of Fabrics, an Illustrated Classification* Washington D.C., The Textile Museum.
- ESCANDELL-TUR, Neus
1997 *Producción y comercio de tejidos coloniales: los obrajes y chorrorillos del Cusco 1570-1820*. Cusco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas".
- ESCOBAR, Perdomo
1938 Historia de la música en Colombia. *Boletín Latino Americano de Música*, tomo IV, pp. 387-570. Bogotá, Litografía Colombia.
- ESCUADERO DE TERÁN, Ximena
1992 *América y España en la escultura colonial quiteña*. Quito, Ediciones del Banco de los Andes.
- ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo
1998 Los grabados de tómulos efímeros en Lima colonial. *Letras* 95-96: 33-66. Lima.
2001 "Cristóbal Lozano, paradigma de la pintura limeña en el siglo XVIII". En: *Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla, Editorial Giralda.
2002 *El grabado en Lima Virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional de San Marcos y Banco de Crédito del Perú.
2003 "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder". En: *El Barroco Peruano*, vol. 2, Ramón Mujica coordinador, pp. 135-171. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- ESTENSSORO, Juan Carlos
1989 *Música y sociedad coloniales*. Lima, Colmillo Blanco.
- FAGIOLO, Marcello
1997 *La Festa a Roma, dal Rinascimento al 1870*. Catálogo de la exposición, vol. II, pp. 26-41. Roma, Edizioni de Luca.
- FALOMIR FAUS, Miguel
2001 *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther
1982 *Los talleres del bordado de las cofradías*. Madrid, Editora Nacional.
- FISCHER VON ERLASCH, J. B.
1721 *Entwurf einer Historischen Architektur*. Viena.
- FLORES ARAOZ, José
1995 "Iconografía de Santa Rosa de Lima". En: *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, pp. 213-302. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1937 *Catálogo de la exposición Francisco Laso*. Lima, Sociedad "Entre Nous".
- FRANCO MATA, Ángela
1995 El "Doble Credo" en el arte medieval hispánico. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 12: 119-136. Madrid.
- FREEDBERG, David
1992 *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra.
- FUENTES, Manuel Atanasio
1858 *La estadística general de Lima*. Lima, Imprenta Nacional de M.N. Corpancho.
1859 *Memorias de los virreyes*. Lima, Librería General de Felipe Bailly.
- GALLI BIBIENA, Giuseppe
1964 *Architettura e prospettive (1740)*. Nueva York, Dover Publications.
- GARCÍA BRYCE, José
1972 Del barroco al neoclasicismo: Matías Maestro. *Mercurio Peruano* 488: 48-68. Lima.
- GARCÍA IRIGOYEN, Carlos
1898 *Historia de la Catedral de Lima, 1535-1898*. Lima, Imprenta de El País.
1906 *Santo Toribio. Obra escrita con motivo del tercer centenario de la muerte del Santo Arzobispo de Lima*, 4 vols. Lima, Imprenta y Librería de San Pedro.
- GENTO SANZ O.F.M., Benjamín
1945 *San Francisco de Lima*. Lima, Imprenta Torres Aguirre.
- GISBERT, Teresa
1980 *Iconografía y mitos indígenas en el arte*. La Paz, Gisbert & Cia.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio
1989 "Las artes plásticas" y "El último Barroco y Neoclásico americano". En: *Historia General de España y América*, XI-1 y 2. Madrid, Rialp.
1991 "El arte indiano del siglo XVII: del orden visual clásico al 'océano' de colores". En: *Historia de las Américas*, vol. II. Madrid, Alhambra Longman.
2000 *La Iglesia Colegial del Salvador, arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar.
2002 "Los retablos de San Isidoro del Campo y algunas atribuciones escultóricas derivadas de su estudio". En: *San Isidoro del Campo (1301-2002). Fortaleza de la espiritualidad y santuario del poder*, pp. 117-147. Sevilla, Junta de Andalucía.
2003a "Nuevas atribuciones e hipótesis sobre la evolución de la escultura sevillana en el primer tercio del siglo XVII". En: *Juan de Mesa (1627-2002), Visiones y revisiones*, pp. 61-106. Córdoba, Universidad de Córdoba.
2003b "La naturaleza icónica de las imágenes sagradas de Nicolás de Bussy". En: Catálogo de la exposición *Nicolás de Bussy*, pp. 22-50. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- GRABAR, André
1998 *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, Alianza Editorial.
- GUAMÁN POMA DE AYALA, Felipe
1993 *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, 3 vols. Edición y prólogo de Franklin Pease G.Y. Lima, Fondo de Cultura Económica.
- GUARDINI, Romano
1960 *Imagen de culto e imagen de devoción*. Madrid, Guadarrama.
- GUERRERO, Francisco
1999 *Opera Omnia*, vol. X, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro
2002 Las herramientas del censor: índices y edictos de libros prohibidos en el Santo Oficio peruano (1570-1754). En: *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, vol. II, pp. 944-960. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- GUIBOVICH PÉREZ, Pedro y Luis Eduardo WUFFARDEN
1992 "El clérigo Juan López Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima". *Archivo Español de Arte* 257: 94-102. Madrid.
- GUTIÉRREZ, Ramón y Cristina ESTERAS
1991 *Territorio y fortificación: Vauban, Fernández de Medrano, Ignacio Sala y Félix Proserpi: influencia en España y América*. Madrid, Tuero.
- 1992 *Arquitectura y fortificación: de la Ilustración a la Independencia*. Madrid, Tuero.
- HARTH-TERRÉ, Emilio
1945 *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima, Imprenta Torres Aguirre.
1946 Lima como ciudad y su catedral han cumplido cuatro siglos. *El Comercio* 52.381. Lima, 18 de mayo, pp. 16-17.
1960 El indígena peruano en las Bellas Artes virreinales. *Revista Universitaria* 118: 46-95. Cuzco.
1961 Juan García Salguero, un criollo de México escultor en Lima. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 30: 69-90. México.
1977 *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lima, Editorial Juan Mejía Baca.
- HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO
1958 El azulejo criollo en la arquitectura limeña. *Revista del Archivo Nacional del Perú* 12. Lima.
1963 Pinturas y pintores en Lima virreinal. *Revista del Archivo Nacional del Perú* 27. Lima.
- HEREDIA MORENO, M^a del Carmen
1991 Las ordenanzas de los plateros limeños del año 1633. *Archivo Español de Arte* 256: 489-501 Madrid.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, José
1944 Iconografía Hispalense de la Virgen Madre en la escultura renacentista. *Archivo Hispalense* 2: 41-55 y 85-113. Sevilla.
1987 *Juan Martínez Montañés (1568-1649)*. Sevilla, Ediciones Guadalquivir.
- HEIDEGGER, Martín
1991 Sobre la Madonna Sixtina. Traducción, presentación y notas de Irene Borges Duarte. *ER* 12-13: 207-225. Sevilla.
- ISTURIZAGA, Juan de
1670 Sermón. En: *Beatificación de la Beata Rosa de Santa María*. Madrid.
- KENNEDY TROYA, Alexandra
2002 *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX: patronos, corporaciones y comunidades*. Madrid, Nerea.
- KRAUS, Dorothy y Henry
1984 *Las sillerías góticas españolas*. Madrid, Alianza.
- LANG, Paul Henry
1963 *La música en la civilización occidental*. Buenos Aires, EUDEBA.
- LAVALLÉ, Bernard
1993 *Las promesas ambiguas, criollismo colonial en los Andes*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero.
- LAVALLE, José Antonio de
1982 *Galería de retratos de los arzobispos de Lima (1541-1891), publicada por don Domingo de Vivero*. Lima, Imprenta y Litografía de la "Librería Clásica y Científica" (láminas por D. Carlos Fabbrì).
- LEGUÍA Y MARTINEZ, Germán
1972 Historia de la Emancipación: el Protectorado. Lima, Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia de Perú.
- LEICHTENTRITT, Hugo
1945 *Música, historia e ideas*. Buenos Aires, Espasa Calpe.
- LEÓN, Martín de
1613 *Relación de las exequias de la Reina Margarita*. Lima.
- LEÓN PINELO, Diego de (¿?)
1656? *Fiestas que se celebraron en Lima con motivo del juramento de la Pura y Limpia Concepción de María*. Lima.

- LEÓN TELLO, Francisco José y M^a Virginia SANZ SANZ
1992 *Estética y teoría de la arquitectura en los tratados españoles del siglo XVIII*. Madrid, CSIC.
- LISSON CHAVES, Emilio
1947 *La iglesia de España en el Perú*. Sevilla.
- LIZARRAGA, Fray Reginaldo de
s.f. *Descripción del Perú*. Madrid, Bailly, Bailliére e hijos.
- LOHMANN VILLENA, Guillermo
1940 Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. *Revista Histórica* 13. Lima.
1941 Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato. *Revista Histórica* 14: 345-375. Lima.
1946 *El Conde de Lemos, virrey del Perú*. Sevilla, Escuela de Estudios Hispano Americanos.
1976 *Un tríptico del Perú virreinal: el virrey Amat, el marqués de Soto Florido y la Perricholi*. Chapel Hill, University of North Carolina.
- LÓPEZ TORRILLOS, Rosa
1985 *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid, Ediciones Cátedra.
- LORDA, Joaquín
2002 "El ciprés de Puebla de Tolsá (y la originalidad de Manuel Toussaint)". En: *El mundo de las catedrales novohispanas*, M. Galí Boadella coordinador, pp. 133-165. Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- MAJLUF, Natalia
1994 *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
s.f. *El Via Crucis de la Catedral de Lima*. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- MAQUÍVAR, María del Consuelo
1995 *El imaginero novohispano y su obra*. México, D.F., Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- MARAVALL, José Antonio
1975 *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel.
- MARCO DORTA, Enrique
1966 "La Plaza Mayor de Lima en 1680". En: *Actas del XXXVI Congreso Internacional de Americanistas*, vol. IV, pp. 296-303. Sevilla.
1960 "La sillería de coro de la Catedral de Lima y sus artífices". En: *Fuentes para la Historia del Arte Hispanoamericano*, vol. II, pp. 8-108. Sevilla, Consejo de Investigaciones Científicas.
- MARRERO RODRÍGUEZ, Manuela y Enma GONZÁLEZ YANES
1963 *El prebendado don Antonio Pereira Pacheco*. La Laguna de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios.
- MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José
1984 *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid, Ediciones Cátedra.
1993 *El retablo barroco en España*. Madrid, Alpuerto.
1988 La problemática del retablo bajo Carlos III. *Fragmentos* 12-14: 33-43. Madrid.
- MARTÍNEZ O.S.A., Gregorio
1992 Un manuscrito inédito de Fernández de Valverde. *Boletín del Instituto Riva Agüero* 19: 216-241. Lima.
- MAUQUOY-HENDRICKY, M.
1978 *Les estampes des Wierix conservées au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert Ier*. 4 vols. Bruselas.
- MEDINA, José Toribio
1904-07 *La imprenta en Lima*. Santiago de Chile.
1956 *Historia del Tribunal de la Inquisición de Lima*. Santiago de Chile.
- MELÉNDEZ, Juan
1681-82 *Tesoros verdaderos de las Indias*, 3 vols. Roma, Imprenta de Nicolás Angel Tinassio.
- MENDIBURU, Manuel de
1879 *Concepción de María*. Revista Peruana I. Lima.
1902 *Apuntes históricos del Perú*. Lima, Imprenta del Estado.
1933 *Diccionario histórico-biográfico del Perú*. Edición de Evaristo San Cristóbal. Lima, Imprenta Gil.
- MESA, José de y Teresa GISBERT
1972a *El pintor Mateo Pérez de Alesio*. La Paz, Universidad Mayor de San Andrés.
1972b *Escultura virreinal en Bolivia*. La Paz, Academia Nacional de Ciencias.
1982 *Historia de la pintura cuzqueña*, 2 vols. Lima, Fundación Augusto N. Wiese.
- MILLONES, Luis
1995 *Perú colonial. De Pizarro a Túpac Amaru II*. Nuestra Historia. Lima, Fondo Editorial de COFIDE.
- MONTANER LÓPEZ, Emilia
1987 *La pintura barroca en Salamanca*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca-Centro de Estudios Salmantinos.
- MUGABURU, José de
1917 "Diario de Lima". En: *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú*, vol. I. Horacio H. Urteaga y Carlos A. Romero editores. Lima.
1936 *Diario de Lima (1640-1694)*. Lima, Concejo Provincial de Lima.
- MUJICA PINILLA, Ramón
1991 "El culto al crucificado en la cultura y en la escultura del virreinato peruano". En: *Los Cristos de Lima*, pp. 9-40. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1995 "El ancla de Rosa de Lima: mística y política en torno a la patrona de América". En: *Santa Rosa de Lima y su tiempo*, pp. 53-211. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1999 "'Dime con quién andas y te diré quién eres'. La cultura clásica en una procesión sanmarquina de 1656". En: *La tradición clásica en el Perú virreinal*, T. Hampe compilador, pp. 191-222. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
2001 *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, Fondo de Cultura Económica y Banco Central de Reserva del Perú.
- MURO OREJÓN, Antonio
1932 *Artífices sevillanos de los siglos XVI y XVII*. Sevilla, Laboratorio de Arte-Universidad de Sevilla.
- MURRA, John V.
1971 "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos". En: *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*, 145-170. Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- NAVARRETE PRIETO, Benito
1995a "Génesis y descendencia de Las doce tribus de Israel y otras series zurbaranescas". En: *Zurbarán. Las doce tribus de Israel*, pp. 45-99. Madrid, Museo del Prado.
1995b "Las sillerías de coro barrocas en la historiografía artística española". En: *VII Jornadas de Arte: Historiografía del Arte Español en los siglos XIX y XX*. Madrid, Alpuerto.
1998 *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- NIETO VÉLEZ S.J., Armando
1982-83 Una descripción del Perú en el siglo XVIII. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 12. Lima.
- OÑA, Pedro de
1609 *Temblor de Lima*. Lima, Francisco del Canto.
- PACHECO, Francisco
1990 *El arte de la pinura* (Sevilla, 1649). Estudio, edición y notas de B. Bassegoda. Madrid, Cátedra.
- PACHECO VÉLEZ, César
1989 "Zurbarán en Lima". En: *Pintura en el Virreinato del Perú*, pp. 265-281. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- PALMA, Ricardo
1938 *Tradiciones escogidas*, tomo 11. París, Biblioteca de Cultura Peruana.
1964 *Tradiciones peruanas completas*. Madrid, Aguilar.
- PALMER, Gabrielle
1987 *Sculpture in the Kingdom of Quito*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús
1983 *El retablo sevillano del Renacimiento*. Sevilla, Diputación Provincial.
- PANOFSKY, Erwin
1980 *Estudios sobre iconología*. Madrid, Alianza Universidad.
- PENA, Joaquín y Higinio ANGLÉS
1954 *Diccionario de la música Labor*. Barcelona, Editorial Labor.
- PERALTA BARNUEVO, Pedro de
1708 *Lima Triumphante*, fol.50.
- PEREIRA SALAS, Eugenio
1941 *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago, Publicaciones de la Universidad de Chile.
- PÉREZ-MALLAINA BUENO, Pablo Emilio
2001 *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla-Lima, Escuela de Estudios Hispano Americanos (CSIC) e Instituto Riva-Agüero (PUCP).
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso
1989 *Azulejo sevillano*. Sevilla, Padilla Libros.
1994 *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto*. Sevilla, Diputación Provincial.
- PORTÚS PÉREZ, Javier
1999 *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*. Guipúzcoa, Editorial Nerea.
- POUNCEY, Lorene
1985 Títulos de Colonial Perú. *The Art Bulletin* 67: 18-32. Nueva York.
- POZZO, Andrea
1693-1700 *Perspectiva pictorum et architectorum Andreae Putei*, 2 vols. Roma, Typis Joannis Jacobi Komarek.
- PRADO, Germán
1945 *El canto gregoriano*. Colección Labor N° 419. Barcelona.
- QUEZADA MACCHIAVELLO, José
1999 *Compositores del virreinato del Perú*. Lima, Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la PUCP.
2001 *Los compositores de la Catedral de Lima y su música*. Lima, Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la PUCP.
- RADIGUET, Max
1971 *Lima y la sociedad peruana*. Lima, Biblioteca Nacional del Perú.
- RAMÍREZ, Juan Antonio EDITOR
1995 *Dios, Arquitecto: J. B. Villalpando y el templo de Salomón*. Madrid, Ediciones Siruela.
- RAMOS SOSA, Rafael
1990 Los túmulos de Carlos III en Hispanoamérica. México, Lima, Santiago de Chile y Valparaíso. *Cuadernos de Arte Colonial* 6: 33-53. Madrid.
1992a El facistol de la Catedral de Lima. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 19: 167-174. Lima.

- 1992b Los plateros de la Catedral de Lima (1614-1663). *Laboratorio de Arte* 5, tomo I: 295-304. Sevilla.
- 1992c *Arte festivo en Lima virreinal, siglos XVI y XVII*. Sevilla, Junta de Andalucía.
- 1993 Noticias de los plateros de la Catedral de Lima (1664-1799). *Laboratorio de Arte* 6: 169-177. Sevilla.
- 1994 La sillería coral de Santo Domingo de Lima. *Archivo Español de Arte* 271: 309-316. Madrid.
- 1996 "Juan Martínez de Arrona, escultor (c.1562-1635)". En: *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América: El País Vasco y el Nuevo Mundo* (1994), pp. 567-577. Vitoria, Universidad del País Vasco.
- 1997 El escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú. *Boletín del Museo Nacional de Escultura* 2: 11-16. Valladolid.
- 1998 Crucificado de la Compañía de Ayacucho, una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles. *Laboratorio de Arte* 11: 511-519. Sevilla.
- 1999a "Fortificación de Lima". En: Catálogo de la exposición *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700*. pp. 272-274. Madrid-México, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe II y Carlos V.
- 1999b Un especialista en crucificados: la obra del escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa. *Laboratorio de Arte* 12: 153-162. Sevilla.
- 2000 Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador (Sevilla c. 1573 - Lima 1626). *Anales del Museo de América* 8: 45-63. Madrid.
- 2002 "Catedral nueva". En: Catálogo de la exposición *La ruta del quetzal, Guatemala*, pp. 453-54 y 457-461. Madrid-Viena, Seacex.
- 2003a Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias. *Histórica* 27 (1): 181-206. Lima.
- 2003b Nuevas noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú. *Laboratorio de Arte* 16. Sevilla.
- 2004 "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú". En: *Actas del II Encuentro Internacional Barroco en los Andes*. La Paz, Viceministerio de Cultura (en prensa).
- RAYGADA, Carlos
1956-57 Guía musical del Perú. *Fénix* 12: 3-77. Lima, Biblioteca Nacional de Perú.
- RIGHETTI, Mario
1955 *Historia de la Liturgia. Introducción general. Año Litúrgico. El Breviario*, tomo I. Madrid, La Editorial Católica.
- RIZO-PATRÓN BOYLAN, Paul
2001 *Linaje, dote y poder. La nobleza de Lima de 1700 a 1850*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso
1971 El escultor indiano Bernardo Pérez de Robles. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 27: 311-325. Valladolid.
- 1988 La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. *Fragmentos* 12-14: 115-127. Madrid.
- 1991 Liturgia y configuración del espacio en la arquitectura española y portuguesa a raíz del Concilio de Trento. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 3: 43-52. Madrid.
- 1992 Liturgia, culto y arquitectura después del Concilio de Trento; la situación de México durante los siglos XVII y XVIII. *Boletín del Instituto Camón Aznar* 48: 287-307. Zaragoza.
- RODRIGUEZ DE LEON, Antonio
1618 *Relación de las fiestas a la Inmaculada Concepción de la Virgen...* Lima.
- RODRIGUEZ GUILLEN, N.
1735 *El sol y año feliz del Perú*. Madrid, Imprenta de la Causa de la V.M. de Ágreda.
- RODRÍGUEZ VALENCIA, Vicente
1956 *Santo Toribio de Mogrovejo. Organizador y Apóstol de Sur-América*, 2 vols. Madrid, Instituto Santo Toribio de Mogrovejo.
- ROMERO, Carlos A.
1906 *Disturbios religiosos en Lima. Revista Histórica* I. Lima.
- ROSE, Sonia V.
2002 "La hija pródiga del Imperio: honras fúnebres a Carlos V en la Ciudad de los Reyes". En: *Homenaje a Luis Jaime Cisneros*, vol. II, pp. 1401-1421. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- RUIZ CANOYSÁENZ DE GALLANO, Francisco Antonio
1755 *Júbilos de Lima en la dedicación de su Santa Iglesia Cathedral*, Lima, en la calle de Palacio.
- SALAZAR, Adolfo
1953 *La música de España*. Buenos Aires - México, Espasa-Calpe.
- SALAZAR MORALES, Teófilo
s.f. *San Francisco Javier en la Basílica Catedral*. Lima, Museo de la Catedral de Lima.
- SAMBRICIO, Carlos
1986 *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España e Instituto de Estudios de Administración Local.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio
1982 El retablo de la Concepción en la Catedral de Lima. *Historia y Cultura* 15: 91-108. Lima.
- 1986 Dorado, pintura y aderezos de la pila de la plaza pública de Lima. *Revista del Archivo General de la Nación* 9: 117-137. Lima.
- 1991 Fray Cristóbal Caballero y la portada de La Merced de Lima. *Anuario de Estudios Americanos* 48: 151-203. Sevilla.
- 1991-92 La escuela de retablos de Trujillo. *Historia y Cultura* 21: 247-288. Lima.
- 1992 *La catedral de Lima*, Lima, Cabildo Metropolitano.
- 1993-95 El ensamblador Tomás de Aguilar, natural de Nazca (1594-1666) y el retablo sepulcro del Arzobispo Arias de Ugarte. *Revista Histórica* 38: 177-215. Lima.
- 1996 *La Catedral de Lima: Estudios y documentos*. Lima, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima.
- 1998 Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción. *Revista del Archivo General de la Nación* 17: 91-130. Lima.
- 1999 El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 23: 241-286. Lima.
- SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia
2000 El color en la Liturgia (Funciones, usos y simbolismo). *Ars Sacra* 14-15. Madrid, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense.
- SAS, Andrés
1962 La música en la Catedral de Lima durante la Colonia. *Revista Musical Chilena* (16) 81-82: 8-53. Santiago.
- 1970-71 *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Casa de la Cultura del Perú.
- SCHENONE, Héctor H.
1960 Escultura funeraria en el Perú. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 13: 35-39. Buenos Aires.
- 1961 Esculturas españolas en el Perú, siglo XVI. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 14: 58-72. Buenos Aires.
- 1982 La escultura sevillana en Lima. *Actas del Simposio Internacional sul Barocco Latino Americano* (1980), vol. I, pp. 429-439. Roma, Istituto Italo Latino Americano.
- 1992 *Iconografía del arte colonial. Los Santos*. 2 vol. Buenos Aires, Fundación Tarea.
- SEBASTIÁN, Santiago
1990 *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- SILVA SANTISTEBAN, Fernando
1964 *Los obreros en el virreinato del Perú*. Lima, Publicaciones del Museo Nacional de Historia.
- STASTNY, Francisco
1969a Pérez de Alesio y la pintura del siglo XVI. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 19: 9-46. Buenos Aires.
- 1969b *Francisco Laso, 1823-1869* (catálogo). Lima, Museo de Arte de Lima.
- 1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid, Edubanco.
- 1984a Jaramillo y Mermejo, caravagistas limeños. *Cielo Abierto* 9 (27): 26-37. Lima.
- 1984b *La Capilla de las Ánimas y su retablo*. Lima, Museo de la Catedral de Lima (mimeografiado).
- 1992 El Juicio Final del pintor Vicente Carducho. *El Comercio*, Lima, 26 de enero, p. C 1.
- 1999 "Temas clásicos en el arte colonial hispanoamericano". En: *La tradición clásica en el Perú virreinal*. Teodoro Hampe Martínez compilador, pp. 223-254. Lima, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos-Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- 2000 Naturaleza, arte y poder de una fuente barroca. *Iconos* 3: 10-19. Lima.
- STEVENSON, Robert
1959 *The Music of Peru*. Washington, Pan American Union.
- 1970 *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington D.C.: General Secretariat, Organization of American States.
- STEVENSON, William Bennet
1829 *Historical and descriptive narration...* Londres.
- STOICHITA, Victor I.
1996 *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*. Madrid, Alianza Forma.
- STRATTON, Suzanne
1989 *Iconografía de la Inmaculada Concepción en el arte español*. Madrid, Fundación Universitaria Española.
- SUARDO, N.
1936 *Diario de Lima*, vols. I y II. Rubén Vargas Ugarte editor. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú e Instituto de Investigaciones Históricas.
- SUPERUNDA, Conde de (J.A. Manso de Velasco)
1859 Memoria de José Manso de Velasco. Manuel Atanasio editor. Lima, Librería Central de Felipe Bailly.
- SWAYNE Y MENDOZA, Guillermo
1951 *Mis antepasados*. Lima, Tipografía Peruana.
- TEIJEIRA PABLOS, M^a Dolores
1993 *La influencia del modelo gótico flamenco en León: la sillería de coro catedralicia*, León, Universidad de León, 1993.
- 1999 *Las sillerías de coro en la escultura tardogótica española: el grupo leonés*. León, Universidad de León.
- TELLO, Aurelio
1998 *Música barroca en el Perú, siglos XVII y XVIII*. Lima, AFP INTEGRAL.
- TERRALLA Y LANDA, N.
1970 *Lima, por dentro y fuera*. París, Librería Española de A. Mezin.
- TORD, Luis Enrique
1993 "El Virreinato". En: *Historia y Cultura del Perú*. Lima, Universidad de Lima.

- TORRE FARFÁN, Fernando de la
1671 *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando*. Sevilla, Casa de la viuda de Nicolás Rodríguez.
- TORREJÓN, Thomas de
1725 *Presentación Real ... en las Exequias Reales del Rey N.S.D. Luis Iº*. Lima.
- TOVAR, Manuel
1872 *Apuntes para la Historia Eclesiástica del Perú*. Lima.
- UGARTE ELÉSPURU, Juan Manuel
1987 "Los signos del Zodíaco por los Bassano". En: *El Zodíaco en el Perú*, pp. 9-41. Lima, Banco de Crédito del Perú.
1989 "Los signos del Zodíaco de los Bassano". En: *Pintura en el Virreinato del Perú*, pp. 213-237. Lima, Banco de Crédito del Perú.
- UNZUETA, Antonio
1987 El vitoriano Matías Maestro y su múltiple actividad política, social y artística en el Perú. *Cuadernos de Cultura* 10: 73-79. Vitoria.
- VAN GEMERT, Hans
s.f. *Organos históricos del Perú*. Lima, publicación auspiciada por CONCYTEC.
- VARGAS UGARTE S.J, Rubén
1942 *La elocuencia sagrada en el Perú en los siglos XVII y XVIII*. Lima, Academia Peruana Correspondiente de la Real Academia Española de la Lengua.
1953 *Impresos peruanos*, vol. I. Lima. 1953-57 *Impresos peruanos*. Lima.
1963 *Los jesuitas del Perú y el Arte*. Lima, Imprenta Gil.
1965 *D. Pedro Antonio Fernández de Castro, X Conde de Lemos y Virrey del Perú*. Lima, Editorial Universitaria.
1968 *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*. Burgos, Imprenta de Aldecoa.
1981 *Historia General del Perú*, tomo IV. Lima.
- VELAOCHAGA REY, N.
1979 *Estudio preliminar sobre las pinturas que decoran el camarín de Nuestra Señora del Rosario en el templo de Santo Domingo*. Tesis inédita. Piura, Universidad de Piura.
- VILLA NOGALES, Fernando de la y Esteban MIRA CABALLOS
1998 En torno al escultor Luis Ortiz de Vargas: nuevos aportes documentales. *Laboratorio de Arte* 11: 501-510. Sevilla.
- VILLANUEVA, Antolín P.
1935 *Los ornamentos sagrados en España. Su evolución histórica y artística*. Barcelona - Buenos Aires, Editorial Labor.
- VIRGINIA SANZ, María Merced
1979 El Marqués de Ureña y el neoclasicismo gaditano. *Goya* 151: 19-23. Madrid.
1988 Teoría y estética del templo neoclásico. *Fragmentos* 12-14: 233-239. Madrid.
- WETHEY, Harold E.
1949 *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- WITT, Heinrich
1992 *Diario 1824-1890. Un testimonio personal sobre el Perú del siglo XIX*, 2 vols. Lima, Banco Mercantil.
- WITTKOWER, Rudolf
1995 *La escultura: procesos y principios*. Madrid, Alianza Forma.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
1994 "Las Artes". En: *Historia General del Perú*, tomo V, pp. 521-670. Lima, Editorial Brasa.
1999 "La ciudad y sus emblemas. Imágenes del criollismo en el virreinato del Perú". En: *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América. 1550-1700*, pp. 59-75. Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V.
2003 Manuel Piqueras Cotoñi, Neoperuano de ambos mundos. En: *Manuel Piqueras Cotoñi (1885-1935). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima, Museo de Arte de Lima.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo y Pedro GUIBOVICH
1990 El clérigo Juan López de Vozmediano, comitente de Martínez Montañés en Lima. *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 17: 419-429. Lima.
- ZANUTELLI ROSAS, Manuel
2003 *Joyas y plata labrada de la Catedral de Lima* (Investigación inédita).

Fuentes primarias

Archivo Arzobispal de Lima
 Archivo de la Catedral de Lima
 Actas del Cabildo Metropolitano de Lima
 Archivo General de la Nación
 Archivo General de Indias
 Biblioteca Nacional del Perú
 Fichero de los Libros Corales
 Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales, Unidad de Inventario y Catalogación de Bienes Culturales. Lima, INC.

Discografía

Ah del Gozo. Música vocal navideña de los siglos XVII y XVIII. Camerata vocale Orfeo, director Manuel Cuadros Barr, edición del Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, diciembre de 1983.

Antología del Barroco Musical Peruano, siglos XVII y XVIII. Capilla Virreinal de la Nueva España, Aurelio Tello director. Lima, UPC. 1998.

Ceruti, Roque. *Vepres Solennelles de Saint-Jean Baptiste*. Coro de Niños Cantores de Córdoba. Ensemble Louis Berger, Ensemble Elyma, dirección Gabriel Garrido.

Música Clásica Peruana: El Barroco, Ars Taki, Ensemble. Madrid, Ed. Petróleos del Perú. 1996.

Archivo de los Andes, *El Rescate del legado musical español en América*, Programa Repsol YPF para la Música de Latinoamérica.

Selva y Vergel de Músicas en la Real Audiencia de Quito y el Virreinato del Perú. Programa Repsol YPF para la Música de Latinoamérica. Grabado en el 2000.

Messe de Lima, obras de Roque Ceruti, José de Orejón y Aparicio y Fray Estéban Ponce de León, Ensemble Berger, Fundación BNP PARIBAS, 1999, K617, Francia.

Indice onomástico y toponímico

A

Academia de San Carlos 292
Acevedo, Jerónimo de 276
Aguilar, Javier de 300
Aguilar, Tomás de 132, 147
Aguilera, Diego de 276
Aguirre, Diego de 151, 157, 158
Alameda de los Descalzos 284
Alarache 27
Alcedo 24
Alejandro VII 192
Alemania 27, 211
Aller, Agustín de 154
Almeyda, Domingo de 43, 115, 252, 253, 325
Almoguera y Ramírez, Juan de 157
Álvarez Calderón, Abelardo 310, 311
Álvarez del Villar, J. 195
Álvarez, Manuel Jesús 200
Alzedo 195
Ampuero Yupanqui, Diego de 5
Angulo, Domingo 271
Anunciación 228, 243
Apocalipsis 121
Araujo, Juan de 184, 185
Arbúes, Pedro de 11
Arce, Juan de 140, 274
Archivo General de Indias 165
Areche 281
Arenas, Alonso de 69, 78, 82, 85
Arona, Juan de 50
Arteaga y Alfaro, Matías de 291
Arzobispo Almoguera 115
Arzobispo Antonio de Soloaga 197
Arzobispo Arias de Ugarte 127, 147
Arzobispo Bandini 8, 166, 310
Arzobispo Bartolomé de las Heras 32, 188, 305
Arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero 32, 42, 60, 73, 85, 126, 128, 132, 178, 181, 271
Arzobispo Diego Ladrón de Guevara 284
Arzobispo Emilio Lisson 335
Arzobispo Francisco de Sales Arrieta 305
Arzobispo Francisco Orueta de Castrillón 306
Arzobispo González de la Reguera 11, 30, 38, 47, 102, 115, 161, 162, 164, 165, 166, 296
Arzobispo Liñán y Cisneros 33, 34, 37, 178, 254, 255, 277
Arzobispo Loaysa 3, 14, 320
Arzobispo Luna Pizarro 270, 305
Arzobispo Manuel Tovar 8, 192, 196, 310, 313
Arzobispo Ocampo 44
Arzobispo Pedro Barroeta y Angel 32, 37, 45, 287, 289
Arzobispo Pedro Pascual Farfán 195
Arzobispo Villagómez 15, 31, 155, 192
Arzobispo Zuloaga 325
Astete de Ulloa, Bartolomé 247
Astete y Benavides, Francisca 248
Avendaño, Fernando de 44
Ávila, Francisco de 32
Ayllón, Nicolás 18

B

Baca-Flor, Carlos 313
Bach 202
Balduque, Roque de 115, 116, 121
Balta 8, 25, 50, 166
Baltasar Carlos 11
Bandini, Manuel Antonio 308
Barducci, Hugo 195
Bassano 253, 254, 256, 257, 262
Batlle, Félix 301
Bautista 118, 130
Becerra, Francisco 54, 56, 62, 63, 69, 78, 82, 167, 241, 242, 266
Beethoven 202
Belaunde Terry, Fernando 195
Belén 96, 224, 245
Beltrán, Alonso 3, 54, 56
Beltrán, Juan 190

Belzayaga, Cristóbal de 22, 181
Bermejo, José 299
Bermúdez, José Manuel 293
Bernaes Ballesteros, Jorge 91, 115
Bernini, G. L. 157
Billinghurst 26
Bitti, Bernardo 270, 284
Bizancio 231
Bloemaert, Abraham 300
Boetius 300
Bogotá 30, 172
Bolognesi, Andrés 175, 184, 188, 192
Bolswert 300
Bonifaz, Miguel 322
Bononcini, Giovanni 187
Borbón, Isabel de 27
Borbones 160
Bragadin, J. 167
Bravo de Lagunas y Castilla, José 284, 287
Buendía, Joseph de 185, 195
Buldini, Vicente 172

C

Cabello, Marcelo 296
Cabildo Metropolitano 15, 68, 71, 82, 97, 98, 100, 132, 254
Cabo Verde 39
Cabrera Benavides, Juan de 43
Cabrera, Manuel 177
Cabrera Quintero 291
Cadenas, José Ignacio 195
Caffá, Melchor 155
Cajamarca 90, 273
Calancha 272
Calderón de la Barca 185, 241
Calderón, Diego 277
Caligas 216
Callao 46, 50, 232
Camacho, Francisco 18
Campo, Gabriel del 198, 200
Campo y Pando, Toribio del 176, 198, 200
Caneca Riera, José 166
Capilla de la Candelaria 164
Capilla de los Reyes 292, 305
Capilla Sixtina 189
Cardenal Cisneros 277
Carducho, Bartolomé 248, 255
Carducho, Vicente 247, 249, 252
Carlos I 3, 22, 26
Carlos II 28, 151, 185, 195
Carlos III 160, 162, 287
Carlos IV 47, 161
Carlos V 280, 320
Carrasco, Joseph 200
Carro, Domingo 246
Carvajal y Vargas, Luis de, conde de la Unión 22
Cassanea de Mondoville, Jean Joseph 192
Castañón, José 103, 166
Castilla 22, 24, 28, 31, 247
Castilla, Joseph de 90, 155, 159
Castillo, Francisco del 18
Castillo, Hernando del 131
Castillo, Pedro del 245
Catedral de Sevilla 166, 178
Ceán Bermúdez, Juan Agustín 166
Ceballos y Guerra, Damián de 160
Celada, Diego de 39
Cerezuela 42
Ceruti, Roque 173, 184, 185
Céspedes, Juan de 321
Chaves de la Rosa, Manuel 270
Chávez Aguilar, Pablo 188, 189, 191, 195, 197, 200
Chávez Aguilar, Pedro 176, 177
Chávez, Gerardo 192
Chquisaca 134
Ciudad de los Reyes 20, 128
Clavijo, Francisco 22

Clemente IX 155
 Clemente X 18
 Cobo, Bernabé 114, 327
 Collaert, Adrian 252
 Collin, R. 310
 Compañía de Jesús 64, 228, 287
 Concepción 126
 Concilio Vaticano II 210
 Conde de la Monclova 64, 121, 185
 Conde de Monteblanco 255
 Conde de Salvatierra 11, 38
 Conde de Superunda 73, 287, 289
 Convento de Santo Domingo 155
 Copacabana 152, 281
 Corazón de Jesús 126, 130
 Córdoba, Diego de 178
 Corelli, Arcangelo 187, 192
 Corne, Carlos Marcelo 22
 Coronado, Juan 120
 Corpus Christi 16, 20
 Corral, Juan del 327, 328
 Cortes de Cádiz 32
 Cortés, Juan 44
 Cristo 118, 206, 224, 228, 238, 249, 266, 270, 271, 301
 Cuaresma 224
 Cuéllar, Rafael de 22
 Cueva, Juan de la 244, 253, 255
 Cueva Ponce de León, Alonso de la 280, 281
 Cusco 54, 64, 69, 71, 72, 75, 78, 79, 89, 90, 159, 185, 274, 280, 300

D

Dalmacia 213
 Dávila, Elías 39
 Daza, Cristóbal 155, 242
 Descalzos de Lima 213, 306
 Díaz, Pedro 299
 Domeniconi, Camilo 305, 306
 Drake, Francis 12
 Duchesne 222
 Duque de la Palata 33, 34
 Durham 270
 Durón, Sebastián 185

E

Ecce Homo 305
 Echave y Assu, Francisco de 39, 89, 135, 155, 272, 242
 El Carmen 55
 El Escorial 247
 El Infierno 243
 El Juicio Universal 243, 249
 El Milagro 301
 El Patrocinio 55
 El Salvador 269, 266
 Eléspuru, Ugarte 257
 Ericurt, Manuel 200
 Escandell-Tur 232
 Escobar, Faustino de 322
 Escobar, Francisco de 242, 276, 277
 Escobar, Manuel de 55, 62, 64, 78
 España 224, 230, 233, 236, 270, 287, 241, 253, 256, 264, 328
 Espíndola, Luis de 120, 127, 130
 Espinosa, Andrés de 57, 69, 78, 82, 85

F

Fabbri, Carlos 296
 Fabián Jerónimo 130
 Falcón, Francisco 12
 Falomir, Miguel 257
 Farfán, Fernando 121
 Fauré 195
 Federegui, Juan de 41, 244
 Felipe III 22, 27
 Felipe V 185
 Fernández de Noriega, Pedro 276
 Fernández, Gregorio 146, 152
 Fernando III 157
 Fernando VI 28, 194
 Figueroa, Juan de 276, 277
 Fischer von Erlach, J. B. 165
 Flandes 236, 245, 276
 Florencia 276
 Fontecilla, Florencio 26
 Francia 211, 233
 Fray Andrés Vélez 41
 Fray Antonio Contreras 178, 328
 Fray Buenaventura de Salinas y Córdoba 38
 Fray Cristóbal Caballero 155
 Fray Diego Maroto 55, 57, 64, 65, 69, 73, 79, 82, 92, 102
 Fray Diego Morcillo y Rubio de Auñón 159, 289, 329

Fray Diego Pérez 44
 Fray Fernando de Valverde 22
 Fray Gaspar de Villarroel 44
 Fray Gerónimo de Villegas 82
 Fray Jorge Bastante 32
 Fray Juan Arenas 47
 Fray Juan de Benavides 274
 Fray Juan de Isturizaga 155
 Fray Pedro Ramírez 184

G

Gago, Vicente 200
 Galuppi II Buranello, Baldassare 187, 192
 Gamarra, Agustín 24, 28
 García Irigoyen 98, 115, 166
 García Pacheco 190
 García Salguero, Juan 125
 Garcilaso de la Vega, Inca 280
 Garland, Alejandro 98
 Gavilán, Baltasar 159, 160, 162
 General La Mar 24
 Génova 188, 233, 234, 313
 Gil, Domingo 272
 Gisbert 273
 Godínez, Alonso 327
 Gómes de la Torre, Melchor 197
 Gómes de León, Baltazar 197
 Gómez, Alonso 116
 Gómez de Castro, A. 243
 Gómez de Elizalde, Juan 155
 González de los Reyes, Pedro 325
 González de Moral, Andrés 325
 González, José 325
 Gounod 195
 Goyeneche y Barreda, José Manuel de 306
 Granada 37, 231, 287, 289
 Grau, Miguel 26
 Guadalcázar 22
 Guadalupe 64, 292
 Guamán Poma de Ayala, Felipe 243, 247
 Guardini 115
 Guatemala 292, 326
 Guayaquil 24
 Güelles, Miguel 246
 Guerrero, Francisco 172
 Guevara, Álvaro de 117
 Gutiérrez de Ceballos 38
 Guzmán de Silva, Diego 253
 Guzmán, Fernando de 43

H

Haendel 202
 Harth-Terré, Emilio 98, 106, 167, 300
 Haydn 202
 Heemskerck, Martín de 252
 Hernández, Antonio 5, 121
 Hernández Galván, Gómez 117
 Herrera, Bartolomé 24, 33
 Hidalgo, Cristóbal de 134
 Huamanga 31, 43, 281

I

Ibarrola, Juan de 325
 India 18, 230, 234
 Infantas, Manuel 197
 Infantes de Lara 274
 Inglaterra 211
 Inmaculada Concepción 137, 150, 151, 224, 228, 287
 Italia 211, 230, 236

J

Jaén 54, 72, 78
 Jaramillo, Leonardo 213, 273
 Jayo, Julián 299
 Jerusalén 154
 Juan Pablo II 115
 Juicio Final 248, 252

L

La Asunción 115, 126
 La Compañía 78
 La Concepción 61, 64, 69, 78, 96
 La Merced 26, 55, 64, 65, 68, 69, 78, 89, 244, 301
 La Plata 185, 273
 La Rosa, Leopoldo 177, 200
 Lártiga, José 184
 Lavalle, José Antonio de 270, 287, 296, 306
 Lefebvre, Jules 310
 Leguía, Augusto B. 335

León y Cárdenas, Sebastián de 200
 Lepiani, Juan 308, 310
 Liébana, Andrés de 276
 Lima 85, 255, 300
 Lizárraga 10
 Llaguno, Francisco 178
 Llaque, Bonifacio 173, 184
 Loaysa, Gregorio de 31
 Lodeña, Juan de 31
 Lope de Vega 241
 López Bueno, Diego 128
 López de Vozmediano, Juan 244, 245
 López, Francisco 35
 Loret, Hipólito 198
 Lozano, Cristóbal 285, 291, 299, 300, 255
 Lully, Giambattista 192
 Luys, Bartolomé 274

M

Macías, Juan 2, 18
 Madrid 161, 300, 245, 256, 335
 Maestro, Matías 160, 165, 242, 277, 292, 296, 299, 300, 305
 Maffezzoli, Napoleone 196
 Magno, Gregorio 175
 Malaspina, Alejandro 305
 Malo de Molina, Melchor 126, 147
 Manco Cápac 280
 Mansilla, Juan de 82, 92
 Manso de Velasco, José Antonio 8, 37, 284, 287
 Marco Dorta, Enrique 82
 Margarita de Austria 22
 Mariana de Austria 28
 Marqués de Montes Claros 62
 Márquez, Juan 200
 Martínez, Bartolomé 41
 Martínez Compañón 30
 Martínez de Arona, Juan 63, 65, 69, 72, 78, 79, 83, 85, 87, 101, 102, 114, 117, 118, 120, 127, 130, 147, 157, 243
 Martínez, Francisco 151, 155
 Martínez, Luis 200
 Martínez, Marcos 155
 Martínez Montañés, Juan 106, 127, 128, 130, 146, 152, 245
 Medina y Vargas Ugarte 22
 Medoro, Angelino 270, 271, 272
 Meléndez, Baltasar 159
 Menacho, Bartolomé 43
 Mendelssohn 192
 Mendoza, Antonio de 320
 Mendoza, José 296, 299, 300, 301
 Mercedaria de Belén 108, 159
 Mermejo, Antonio 273
 Mesa, Juan de 131, 140
 Mesa, Martín Alonso de 83, 117, 118, 121, 128, 132, 136, 325
 México 115, 166, 236, 245, 291, 292, 293, 326
 Miguel Ángel 248
 Mincha, Jacinto 151
 Monasterio de la Concepción 106, 125, 159, 167
 Monasterio de las Nazarenas 155
 Monasterio del Carmen 91
 Monseñor Alberto Brazzini 167, 284
 Monteagudo, Bernardo 320
 Morales, Cristóbal de 173
 Morales Duárez, Vicente 22
 Morcillo, Pedro 159
 Morón, Pedro Pablo 271
 Mozart 24, 202
 Mugaburu 18
 Mujica, José de 274
 Muñiz, Ramón 308
 Muñoz, Christorus 178
 Muñoz de Alvarado, Pedro 140
 Murillo 242, 264, 270, 291, 305
 Museo de Arte Religioso 247
 Museo del Prado de Madrid 262
 Muzzi, Antonio 197

N

Noguera, Pedro de 2, 27, 87, 102, 118, 130, 132, 137, 140, 151, 157, 244, 272, 325
 Nolasco, Pedro 154
 Nuestra Señora de Cocharcas 94
 Nuestra Señora de la Antigua 243, 244, 246, 272, 299, 326
 Nuestra Señora de la Paz 126, 166, 308
 Nuevo Mundo 231, 244
 Núñez Allauca, Alejandro 202

O

Ocampo, Gonzalo de 63, 293
 O'Higgins, Ambrosio 47

Olañe, Justo Antonio 292
 Oña, Pedro de 8
 Onofre de la Cadena, José 175
 Ontañón, Francisco de 162
 Orbegoso 320
 Orejón y Aparicio, José de 172, 173, 184, 187, 198
 Orozco, Diego 243
 Ortega, Cristóbal de 266
 Ortega, Pedro de 44
 Ortiz de Vargas, Luis 130, 132, 151
 Ortiz, Francisco 27
 Ortiz Vizcaíno, Pedro 325
 Orueta y Castrillón, Francisco de 320

P

Pacheco, Basilio 280
 Pacheco, Francisco 121, 127, 146
 Pacheco, Nicolás 47
 Palacio Arzobispal 98, 102
 Palma, Ricardo 41, 159, 289, 327
 Palomino, Felipe Santiago 159
 Panamá 87, 89, 185, 245
 Papa Inocencio III 222
 Papa Juan Pablo II 326
 Papa León X 311
 Papa León XIII 194
 Papa Pío V 222
 Papa Silvestre I 217
 Parada, Diego Antonio de 65, 244
 Páramo, Francisco de 178
 Paravicino, Hortensio Félix 256
 Paravicino, Tomás 33
 Pardo, Manuel 25
 Pardo y Aliaga, Felipe 306
 Pareja, Juan de 245
 Parra, Tomás de la 151
 Paulo III 3
 Paz Soldán y Unánue, Pedro 50
 Peña, Pedro de la 155
 Peralta y Barrionuevo, Pedro de 186
 Pereyra, Benito 322
 Pérez Chacón, Bernardo 277
 Pérez de Alesio, Mateo 2, 245, 270, 271, 272, 284
 Pérez Lizarde, Domingo 130
 Pérez Patón, Francisco 5
 Pérez, Pedro José 200
 Pérez, Rodrigo 5
 Perluigi da Palestrina, Giovanni 172
 Perosi, Lorenzo 26, 191, 202
 Perrin, Joaquín María 301, 302
 Perú 232, 236, 254
 Piérola, Nicolás de 98, 308
 Pío XII 210
 Piqueras Cotolí, Manuel 335
 Pisco 37
 Piura 39
 Pizarro, Francisco 2, 5, 116, 162, 165, 167, 200, 335
 Plaza Mayor de Lima 100, 102, 154, 161, 166, 284, 289
 Ponce de León, Mariana 147
 Pontius, Paul 270
 Ponz, Antonio 166
 Popayán 11, 192, 245, 254
 Porras, Martín de 2, 18
 Portales, Diego 305
 Portocarrero, Josefa 31
 Portugal 28, 231
 Potosí 273, 252, 253
 Pozo, José del 305
 Pozzoserrato, Ludovico 262
 Praenestín, Joanis 172
 Prieto, Francisco 322
 Puente, Diego de la 273

Q

Quezada, José 186
 Quispe, Domingo 308
 Quispe Tito, Diego 255
 Quito 115

R

Radiguet, Max 293
 Real, Felipe 50
 Rebagliati, Claudio 26, 194, 195
 Recoleta 96, 167
 Recoleta Dominica de la Magdalena 62
 Rehr, Juan 71
 Requena, Diego de 321
 Ribadeneira, Francisco de 322
 Ribera el Viejo, Nicolás de 243

Righetti 210, 221, 222
 Risco, Alonso 327
 Riva-Agüero, José de la 26
 Rivero, Mariano 198
 Robles, Bernardo de 151
 Robles, Juan de 271
 Roca, Juan de la 43
 Rodríguez Calvo, Juan 200
 Rodríguez de Mendoza 30
 Rodríguez Guillén 20
 Roelas, Juan de 270
 Rojas, Ramón 292
 Roma 20, 154, 188, 220, 231, 271, 276, 305, 313, 335
 Rosales, Santiago 71, 90
 Rossini 25, 195
 Rubens, Pedro Pablo 269, 270, 300
 Rueda, Juan de 322
 Ruiz Barragán, Antonio 322
 Ruiz Cano 69, 160, 191

S

Sadeler, Rafael 252
 Salamanca 151, 264
 Salas, Asensio de 150
 Salazar, Diego de 35
 Salinas, Juan José 158
 San Agustín 54, 55, 64, 78, 90, 99, 134, 158, 277
 San Andrés 213
 San Antonio Abad 291
 San Antonio de Padua 282
 San Bartolomé 73, 213, 271
 San Benito 264
 San Carlos 73, 108
 San Cayetano 285
 San Clemente 127
 San Crispín 39, 158, 302
 San Crispiniano 158, 302
 San Cristóbal 55, 270
 San Diego de Alcalá 159
 San Felipe Apóstol 117, 274
 San Felipe Neri 264
 San Fernando 300
 San Francisco de Asís 54, 64, 65, 78, 125, 134, 151, 274, 327
 San Francisco Javier 287, 291
 San Francisco Solano 154, 166, 293
 San Gabriel 280
 San Ildefonso 64, 213
 San Isidoro del Campo 130, 131
 San Isidro 38, 126
 San Joaquín 131
 San José 11, 39, 106, 115, 117, 118, 126, 131, 140, 272, 277, 300
 San Juan 26, 264, 301
 San Juan Bautista 106, 117, 128, 131, 266, 325
 San Juan de Dios 50, 62, 78, 166
 San Juan Evangelista 3, 46, 121, 127, 213, 243, 271, 325
 San Juan Nepomuceno 292
 San Lucas 313
 San Luis Gonzaga 266
 San Marcelo 38
 San Marcos 12, 30, 32, 164, 244, 245
 San Martín de Porres 97
 San Martín de Tours 117
 San Miguel Arcángel 117, 273
 San Pablo 213, 271, 272, 280, 246, 313
 San Pedro 22, 64, 68, 78, 220, 221, 243, 246, 271, 272, 301
 San Pedro de Carmona 151
 San Pío V 3
 San Ramón Nonato 282
 San Roque 37
 Santa Ana 11, 61, 64, 78, 140, 158, 160, 162, 327
 Santa Apolonia 55, 98, 130, 270, 280, 287
 Santa Casilda 274
 Santa Catalina 62, 64, 69, 327
 Santa Catalina de Alejandría 125
 Santa Clara 125, 130, 131
 Santa Gertrudis 264
 Santa Inés Extramuros 220
 Santa Isabel 130, 266
 Santa Liberata 284
 Santa Rosa de Lima 37, 108, 154, 155, 159, 189, 284, 293, 296
 Santa Teresa 246
 Santa Verónica 270
 Santiago el Mayor 213, 228
 Santiago el Menor 118
 Santo Domingo 54, 94, 95, 96, 117, 118, 134, 280, 301, 306
 Santo Tomás de Aquino 164, 280
 Santo Toribio de Mogrovejo 2, 18, 20, 62, 82, 83, 108, 154, 155, 159, 177, 184, 213, 253, 272, 284, 293
 Sanzio, Rafael 311

Schenone 222
 Schröder Mendoza, Waldemar 282
 Segovia 22, 83
 Señor del Consuelo 162, 167, 266
 Señora de Cocharcas 55
 Señora de Guadalupe 291
 Serrano, Francisco 274
 Severo Carrión, Manuel 135, 166
 Sevilla 41, 54, 115, 131, 231, 235, 243, 244, 245, 246, 252, 253, 255, 270, 272, 327
 Sida, Joseph de la 87, 102
 Silva Santisteban 232
 Simone, Ciro 200
 Solano, Francisco 2, 18, 20
 Soto, Diego de 44
 Stastny, Francisco 226, 247, 252, 257, 273, 329
 Stubbs, Walter 8, 195
 Sucre 172, 185

T

Talavera de la Reina 231
 Tapia y Zegarra, Melchor 173, 200
 Tate, Guillermo 24
 Tiepolo, Giovanni Domenico 313
 Toepf, Lodewijk 262
 Torre di Specchi, Roma, 220
 Torre Tagle 320
 Torrejón y Velasco, José de 193
 Torrejón y Velasco, Tomás de 28, 184, 185, 195
 Torres Volpe, Miliana 43
 Tovar, Mateo de 132
 Trento 114, 118, 154
 Trinitarias 55
 Trujillo 22, 91, 158, 185, 273

U

Umbela, Antonio de 121, 125
 Universidad de San Marcos 41, 244
 Urbano VIII 38
 Urraca, Pedro 18

V

Valencia 47, 231
 Valencia Magán, Abraham 200
 Valera, Juana de 274
 Valladares, Hernando de 327
 Valle Riestra, José María 202
 Van Dyck, Antón 269
 Vasco de Contreras y Valverde 327
 Vasconcellos 151
 Vaticano 224
 Vázquez, Antonio 31
 Vázquez Fajardo 12
 Vázquez, Francisco 150
 Vázquez, José 244
 Vega Cristhó, David 97
 Vega y Padilla, Feliciano de 30, 31, 115, 244, 245
 Velasco Alvarado, José 195
 Velázquez, Juan 15, 43
 Venecia 233, 234, 238, 253, 313
 Ventura Rodríguez 165
 Verdi 192
 Vergara, Ignacio de 20, 200
 Vergara, Juan de 200
 Vergara y Aguiar, Diego de 244, 245, 246
 Vía Crucis 282, 310, 313
 Victoria, Tomás Luis de 173
 Viña, Mariano 202
 Virrey Amat 46, 94, 284
 Virrey Antonio de Mendoza 320
 Virrey Conde de Chinchón 24, 44
 Virrey Conde de Lemos 31, 45
 Virrey Jáuregui 28
 Virrey José de la Serna 320
 Virrey Marqués de Castell dos Ríus 185
 Virrey Príncipe de Esquilache 46, 132
 Virrey Toledo 12, 231
 Vivaldi 202
 Vos, Martín de 252, 273

W

Wierix, Hyeronimus 273

Z

Zacarías 131
 Zamora 31
 Zapata, José Hilario 302
 Zurbarán, Francisco de 244, 246, 248, 273, 274

I.N.R.I.



Registro de autores

Guillermo Lohmann Villena

Historiador y Diplomático. Realizó estudios en la Pontificia Universidad Católica del Perú PUCP. En 1943 ingresó al servicio diplomático como tercer secretario llegando a la categoría de Embajador en 1971. Sirvió en la representación peruana en España y luego como Consejero en la República Argentina. Ejerció la docencia, intermitentemente, hasta 1975. Profesor honorario del Departamento de Humanidades de la PUCP. Miembro vitalicio del Instituto Riva Agüero. Director de la Academia Diplomática del Perú. Delegado permanente ante la UNESCO (1974-77). Secretario General de la Oficina de Educación Iberoamericana (1979-1983). Miembro de la Academia Nacional de la Historia (1946). Rector de la Universidad del Pacífico (1969). Director de la Biblioteca Nacional del Perú (1966-1969). Jefe del Archivo General de la Nación (1985). Como historiador, su nombre y su trabajo están íntimamente ligados al Archivo General de Indias, Sevilla. Fundador de la Academia Peruana de Historia Eclesiástica. Ha sido condecorado con la Orden El Sol del Perú en el Grado de Gran Cruz. En 1948 obtuvo el Premio Nacional de Historia Inca Garcilaso de la Vega por su libro *El Conde de Lemos, Virrey del Perú* (Madrid, 1946). Doctor Honoris Causa por la Universidad de Sevilla (1965). Académico de Honor de la Sevillana de Buenas Letras, España. Miembro de Honor del Consejo

◀ *Cristo*. Anónimo europeo. S. XVII. Talla en marfil. 0.85 m. (la cruz). 0.35 m. (Cristo).

Superior de Investigaciones Científicas y de la Hispanic Society of America. Es autor de numerosos libros y ensayos. Entre los más importantes los siguientes: *El Arte Dramático en Lima, durante el virreinato* (Madrid, 1945); *Los Americanos en las Órdenes Nobiliarias* (Madrid, 1947); *Las minas de Huancavelica en los siglos XVI y XVII* (Madrid, 1949); *Los ministros de la Audiencia de Lima en el reinado de los Borbones* (Sevilla, 1974); *Les Espinosa: une famille d'hommes d'affaires en Espagne et aux Indes a l'époque de la colonisation* (París, 1968); *Historia Marítima del Perú Tomo IV siglos XVII y XVIII* (Lima, 1972); *Las ideas jurídico políticas en la rebelión de Gonzalo Pizarro* (Valladolid, 1977); *Los regidores perpetuos del Cabildo de Lima* (Sevilla, 1983); *Amarilis indiana - Identificación y semblanza* (Lima, 1993); *Familia, linajes y negocios, entre Sevilla y las Indias. Los Almonte* (Madrid, 2003), en colaboración con Enriqueta Vila Vilar. Es coautor del libro *Obras Completas de Juan del Valle y Caviedes* en la Biblioteca Clásicos del Perú, Ediciones del Centenario del Banco de Crédito del Perú (Lima, 1990), y autor del ensayo "El Corpus Christi, fiesta máxima del culto católico", publicado en el catálogo de la exposición *La Fiesta en el Arte*, realizada en 1994 en la Sede Central del Banco de Crédito del Perú.

Antonio San Cristóbal Sebastián

Nació el 16 de junio de 1923; siguió la formación religiosa en los Seminarios Claretianos en su ciudad de origen, Segovia (España). Licenciado en Filosofía por la Universidad Pontificia de Salamanca. Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Doctor en Educación por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ejerció la docencia en la PUCP y en la Universidad Ricardo Palma. Actualmente dicta el curso de Arquitectura Peruana (época virreinal) en la Universidad Nacional de Ingeniería donde es Profesor honorario. Doctor Honoris Causa por la Universidad San Agustín; Académico Numerario de la Academia Nacional de la Historia; Correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid. Ha recibido la Encomienda de la Orden de Isabel La Católica y la Medalla Cívica de Lima. Es autor de los siguientes libros *Arquitectura virreinal religiosa de Lima* (1988); *Lima. Estudios de la arquitectura virreinal* (1992); *La Catedral de Lima, estudios y documentos* (1996); *Fray Diego Maroto alarife de Lima* (1996); *Arquitectura planiforme de Arequipa* (1997); *Esplendor del barroco en Ayacucho* (1998); *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal* (1999); *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal* (2000); *La casa virreinal cuzqueña* (2001); *Iglesia y Convento de San Agustín* (2002); *La casa virreinal de Lima siglo XVIII* (2003); *Manuel de Escobar alarife de Lima* (2003).

Armando Sánchez Málaga

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Lima, en la facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y en la Hochschule für Musik de Munich, Alemania. Los correspondientes a la dirección orquestal los siguió con los maestros Theodor Fuchs, en Chile, Gotthold E. Lesing, en Alemania, e Igor Markavitch en los cursos internacionales en Santiago de Compostela, España y Montecarlo, Mónaco. En ambos cursos obtuvo mención especial. Actualmente es Director del Centro de Estudios, Investigación y Difusión de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú, profesor de dicha Universidad, de la Escuela de Arte de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, miembro de la directiva del Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM) y Director Artístico de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Ha sido director de la Orquesta de la Universidad de Concepción, Chile; Director Auxiliar y luego Director Titular en dos períodos de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú, y Director del Conservatorio Nacional de Música, del cual es Profesor Emérito. Fundador de la Orquesta Sinfónica del Conservatorio. Ha dirigido diversas orquestas en el Perú, Chile, Colombia y los Estados Unidos. Ha participado como invitado en diferentes reuniones internacionales sobre educación musical, en Chile, Colombia, Puerto Rico, Venezuela y Argentina. Ha sido profesor invitado en la Escuela de Música "Benjamín T. Rome" de la Universidad Católica de Washington (1994). Como compositor ha obtenido el premio "4 de julio" otorgado por la Universidad de Texas.

Rafael Ramos Sosa

Licenciado y doctor en Geografía e Historia (sección Arte) por la Universidad de Sevilla. Profesor Titular de Historia del Arte Hispanoamericano en la Hispalense desde 1996. Investigador invitado del Instituto Riva-Agüero de la Pontificia Universidad Católica del Perú en ocho oportunidades, y de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, Ayacucho. Ha presentado ponencias en seminarios y congresos de alcance nacional e internacional. Mereció los siguientes premios: Extraordinario de Licenciatura 1985-86, Facultad de Geografía e Historia, sección Arte; Ciudad de Sevilla 1986, Universidad y Ayuntamiento de Sevilla; y San Fernando de Sevilla 1986, Caja de Ahorros San Fernando. Es miembro del comité científico para el volumen V del Atlas Mundial del Barroco, patrocinado por la UNESCO, y fue asesor de la Comisión de Patrimonio de la ciudad de Ayacucho. Miembro del Instituto Riva-Agüero desde 1997. Es autor del libro *Arte Festivo en Lima Virreinal, siglos XVI y XVII* (España, 1992), así como numerosos trabajos y artículos, entre los que destacan: “Fiestas Reales Sevillanas en el Imperio, 1500-1558”; “La sillería coral de Santo Domingo de Lima”; “El escultor Bernardo Pérez de Robles en Arequipa”; “Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador”. Ha colaborado en exposiciones de carácter internacional como *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América*, Madrid-México 1999, y *El país del Quetzal, Guatemala maya e hispana*, Madrid-Viena 2002.

Patricia Victorio Canovas

Historiadora de Arte por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Licenciada en Educación por la Universidad Peruana Cayetano Heredia. Cursó estudios de Maestría en “Gestión Cultural: Patrimonio, Turismo y Naturaleza” en la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Centro de Estudios Andinos “Bartolomé de las Casas”. Conservadora y Restauradora de Patrimonio Cultural Mueble, especializada en Textiles, cursos de UNESCO y OEA. Actualmente es profesora en la Escuela de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, en la Facultad de Turismo de la Universidad Particular de San Martín de Porres, y en la Facultad de Arte y Diseño Empresarial de la Universidad San Ignacio de Loyola. Ha participado como ponente en diversos Congresos y Seminarios nacionales e internacionales y ha publicado artículos en revistas especializadas en Conservación. Es miembro del Comité Nacional de Conservación Textil. Desde 1989 trabaja como Conservadora de Textiles en forma independiente, realiza asesorías, peritajes y trabajos de investigación y conservación de textiles para museos, proyectos y diversas instituciones públicas y privadas, entre ellas el Banco de Crédito del Perú (restauración de las alfombras de la Casa Goyeneche) y el Museo del Banco Central de Reserva del Perú (conservación de textiles prehispánicos).

Luis Eduardo Wuffarden Revilla

Historiador y crítico de arte. Estudios de Letras e Historia en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Paleógrafo y Jefe del Archivo Histórico Municipal de Lima en el período 1980-1997. Crítico de arte y editor de la página cultural del diario *La Prensa* de Lima. Ha tenido a su cargo las secciones artísticas en las Historias Generales del Perú editadas por Carlos Milla Batres y la Editorial Brasa. Miembro ordinario del Instituto Riva Agüero, del Comité Cultural del Museo de Arte de Lima y Miembro del Comité de Expertos del Proyecto Arcodata Latinoamérica, Madrid. Ha obtenido los siguientes reconocimientos: Beca del convenio ICI-IRA (1989) para realizar un proyecto de investigación en España sobre “Fuentes gráficas hispánicas en la pintura colonial del Perú” y el Premio del CONCYTEC a la investigación sobre pintura peruana (1991). Redactor del *Allgemeines Künstlerlexikon* de Munich, Alemania; del libro *Arte y arquitectura en el virreinato del Perú*, Fundación Carolina, España; y participa en el proyecto de investigación “Painting in Spanish America from Conquest to Independence”, que será editado por la Universidad de Yale. Es autor o coautor, entre otros, de los libros siguientes: *Santa Rosa de Lima y su tiempo* (Lima, 1995); *Vinatea Reinoso 1900-1931* (Lima-Madrid, 1997); *Sérvulo* (Lima-Madrid, 1998); *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (Lima-Madrid, 1999); *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América* (Madrid, 1999); *Tilsa Tsuchiya* (Lima-Madrid, 2000); *Mario Urteaga. Nuevas miradas* (Lima-Madrid, 2003).



Créditos

Edición:

Banco de Crédito del Perú
Relaciones e Imagen Institucional

Diseño Gráfico:

Yolanda Carlessi

Fotografías:

Daniel Giannoni Succar, con excepción de las siguientes:

Archivo Oronoz: XXII, 6-7

Ricardo Estabridis: 20, 37, 38, 46, 162

El Comercio: 24, 25, 201

Libro *Imagen del Perú/Leonce Angrand*: 29, 193

Museo de Arte de Lima: 30

Juan Viacava: 31, 32, 34, 42, 43, 44, 45, 47

Antonio San Cristóbal: 134

Juan Gunther: 160-161, 196

Patricia Victorio: 208 (figs. 3a, b), 214-215 (figs. 9a, b), 218 (fig. 11b)

Archivo BCP: 255, 256, 257, 260-261, 262, 263 (figs. 18 y 19), 338, 340, 341, 342, 343, 344, 345

Compilación Bibliográfica:

Glenda Escajadillo.

Producción:

Ausonia S. A.

Supervisión:

Pilar Marín

Pre-Prensa:

Ana María Arone, Darío Corihuamán, José Luis Pacherras, Rosalía Pineda.

Encuadernación:

Adolfo Dextre, Celestino Robles, Maritza Gutiérrez, Matilde Ríos, Nicolás Robles.

Impresión:

Heral Mol S.R.L.

Supervisión de la impresión:

Lucas Pacherras F.

◀ *Virgen Apocalíptica*. Anónimo quiteño.
S. XVIII. Madera tallada y policromada,
corona de plata: 60 cm. de altura.

ESTE LIBRO SE
TERMINO DE IMPRIMIR
EL 27 DE NOVIEMBRE DEL 2004
ANIVERSARIO DE LA GLORIOSA
BATALLA DE TARAPACA
LIMA-PERU