

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

como expresión del imaginario cultural

EN EL PERÚ



**Sandra Negro, Samuel Amorós,
María del Carmen Fuentes**



**Editorial
Universitaria**





UNIVERSIDAD
RICARDO PALMA
RECTORADO

Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural

EL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO

como expresión del imaginario cultural

EN EL PERÚ

**Sandra Negro, Samuel Amorós,
María del Carmen Fuentes**



Editorial
Universitaria



Primera edición: agosto de 2019
Tiraje: 500 ejemplares

*El patrimonio arquitectónico como expresión del
imaginario cultural en el Perú*

Diagramación: Tarea Asociación Gráfica Educativa
Diseño de carátula: Sandra Negro

Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 15082, Perú
Agosto 2019

© Sandra Negro, Samuel Amorós y María del Carmen Fuentes
© 2019, Universidad Ricardo Palma, Rectorado
Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural
Editorial Universitaria, Avenida Benavides 5440
Lima 15039, Perú
Teléfono 70 800 00, extensiones 8005, 8009 y 8010
E-mail: editorial@urp.edu.pe

Derechos reservados

ISBN: 978-612-47066-2-2

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del
Perú N° 2019-09575

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier
medio,
Total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores

Impreso en el Perú / *Printed in Peru*

PRESENTACIÓN

Dr. Elio Iván Rodríguez Chávez

Rector de la Universidad Ricardo Palma y Presidente de Honor del Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural

I

INTRODUCCIÓN

Dra. Sandra Negro Tua

Directora del Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural

III



LOS ACUEDUCTOS CON GALERÍAS FILTRANTES DE NASCA, EXCEPCIONAL ADAPTACIÓN AGRÍCOLA EN UN MEDIO DESÉRTICO Y SU GESTIÓN PATRIMONIAL

01

Sandra Negro



OPULENCIA Y FATALIDAD EN LA IGLESIA DE SAN AGUSTÍN DE SAÑA, SIGLOS XVII AL PRESENTE

33

Sandra Negro y Samuel Amorós



LA ARQUITECTURA DE LA EVANGELIZACIÓN EN EL PERÚ VIRREINAL, TRANSFORMACIÓN Y PERVIVENCIA

57

Sandra Negro



OLAVIDE UN CONTROVERTIDO PERSONAJE OLVIDADO EN EL PERÚ Y UNA INESTIMABLE CASA LIMEÑA DESTRUIDA

93

Samuel Amorós



LA IGLESIA DE LOS HUÉRFANOS DE LIMA

111

Samuel Amorós



- EL BALCÓN DE CAJÓN LIMEÑO: ESPLENDOR Y OCASO** 131
María del Carmen Fuentes



- LA CAPILLA DE LA HACIENDA SANTA MARÍA DE MARANGA EN LIMA** 175
Samuel Amorós



- PATRIMONIO Y MEMORIA: EL CEMENTERIO GENERAL DE LIMA** 197
María del Carmen Fuentes



- EL SIMBOLISMO EN EL EXCEPCIONAL PILAR ESQUINERO DEL ATRIO DE LA IGLESIA DE SANTO DOMINGO EN AREQUIPA** 215
Sandra Negro



- PERSISTENCIA E INNOVACIÓN EN LA ARQUITECTURA NEOGÓTICA DECIMONÓNICA EN LA HACIENDA UNANUE DE CAÑETE** 241
Sandra Negro y Samuel Amorós



- EL PANTEÓN DE LOS PRÓCERES: DE LA ADORACIÓN DE LOS SANTOS AL CULTO DE LOS HÉROES** 277
Samuel Amorós



- AMBIENTES URBANO MONUMENTALES Y PATRIMONIO CONMEMORATIVO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE LIMA** 295
María del Carmen Fuentes



PRESENTACIÓN

Con la mayor satisfacción personal pongo estas cuantas palabras como prólogo de este libro: *El patrimonio arquitectónico como expresión del imaginario cultural en el Perú*, que el Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural de nuestra Universidad, bajo la dirección de la doctora arquitecta Sandra Negro Tua, entrega para su publicación en homenaje a las bodas de oro institucionales.

El volumen está constituido por estudios sobre variados monumentos arquitectónicos que, siendo importantes investigaciones históricas, especiales y especializadas, cumplen el objetivo de dar cuenta sobre su existencia a la vez que llaman la atención acerca de su valor patrimonial y cultural permanente, dentro de la riqueza que sostiene la identidad cultural de nuestro país.

Tenerlos y conocerlos, no solamente testimonia un pasado de logros y prodigios, sino de la capacidad e inteligencia de nuestros arquitectos, artesanos, albañiles y peones, trazando una línea de continuidad productiva si es que, tal como corresponde, extendemos el horizonte de nuestra nación, a estadios culturales anteriores a nuestra occidentalización.

Cada trabajo surge como un modelo y una convocatoria; una información y un reclamo. Siendo altamente especializado, no se circunscribe solo a la arquitectura. Desde ella, se conecta con la sociedad, roza los aspectos económico-financiero, legal y político, religioso y ceremonial, aunque se desarrollan en sus perspectivas complementarias, sin arrebatar el plano central al enfoque histórico-arquitectónico.

La diversidad de artículos pertenece intelectualmente a tres arquitectos: Sandra Negro, Samuel Amorós y María del Carmen Fuentes. Ellos, desde la cátedra de Historia de la Arquitectura, vienen aplicando las teorías en el estudio de nuestra realidad arqueológica y arquitectónica, tan abundante en muestras que tienen la categoría de ser dignos objetos de estudio.

Dentro de la propia Arquitectura, el conjunto de investigaciones configura un compacto muestrario de



la diversidad de inmuebles y construcciones que por desconocimiento y prejuicios, no concitan el interés de los gobernantes y se los deja desaparecer por la acción del abandono, la falta de voluntad e interés político y la acción destructiva del tiempo.

A su valor intelectual se suma la condición profesional y académica de cada uno de ellos. Se trata de tres arquitectos formados en la propia Universidad Ricardo Palma, en la que se han quedado para ejercer la docencia; la misma que han asumido con brillantez, entusiasmo y compromiso de enseñar con el ejemplo.

Además de lo expresado, la presente publicación, enaltece al Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural, porque indica que este está cumpliendo a cabalidad los objetivos para los que ha sido creado.

Es del caso reconocer los lauros que viene granando su directora, doctora Sandra Negro, por toda la actividad que desarrolla con una elevada calidad académica y organizativa, poniendo al Instituto en un papel de liderazgo que llena el vacío que existía y justifica plenamente su creación.

Este libro, por sus valores intrínsecos, es el mejor regalo institucional en las celebraciones de nuestro cincuentenario, que ofrendan sus egresados y profesores, como una muestra de su calidad profesional y su identificación con la Universidad en cuyos claustros se formaron como personas y arquitectos.

Dr. Iván Rodríguez Chávez
Rector



Unos meses más tarde, coorganizamos con el Proyecto Especial Arqueológico Caral-Supe, la exposición museográfica y el simposio **CARAL, LA CIUDAD MÁS ANTIGUA DE AMÉRICA, SÍMBOLO DE IDENTIDAD E INTEGRACIÓN NACIONAL**, que se llevó a cabo en la Galería de Artes Visuales del Centro Cultural Ccori Wasi del 5 al 25 de julio.

Paralelamente se desarrolló un simposio sobre el tema, cuyos expositores fueron: la doctora Ruth Shady, Directora del proyecto, que expuso sobre *La civilización Caral y su mensaje para el Perú y el mundo*; magister Carlos Leyva, *Caral como producto cultural*; ingeniero Julio Vargas, *Intervención del patrimonio edificado en tierra en áreas sísmicas*; arqueólogo Marco Machacuay, *Patrones arquitectónicos y técnicas constructivas* y arqueólogo Pedro Novoa, *El patrimonio cultural y su valor para la sociedad actual*. Este evento convocó a muchos interesados en los nuevos hallazgos arqueológicos en Caral, y su significación dentro del antiguo Perú.

En agosto de ese mismo año, conjuntamente con un grupo de jóvenes arqueólogos, organizamos el **SIMPOSIO INTERNACIONAL DE ARQUEOLOGIA HISTÓRICA**, que se desarrolló entre el 12 y el 14 de agosto, con la presencia de prestigiosos investigadores de cuatro universidades peruanas y trece universidades extranjeras. Las universidades peruanas fueron la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Universidad Cayetano Heredia, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Ricardo Palma. Las universidades latinoamericanas estuvieron representadas por la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Chile. Por otro lado, Estados Unidos de América contó con la presencia de la Universidad

de Chicago, Universidad de Colorado, Universidad de Connecticut, Universidad de Harvard, Universidad de Southern Illinois, Universidad Southern Methodist, Universidad de Utah, Universidad de Vanderbilt y Universidad de Wyoming. Provenientes de Europa expusieron representantes de la Universidad de Bonn, (Alemania) y Universidad de Lille III (Francia).

A lo largo de los días fueron presentados diversos proyectos de investigación arqueológica en el país, con la finalidad de generar un debate respecto a algunas de las interrogantes en torno al marco histórico proveniente de fuentes documentales de los siglos XVI al XVIII y su correlación con las excavaciones arqueológicas en el Perú. También fue enriquecedora la colaboración de disciplinas como la Antropología, Etnohistoria, Arquitectura, Historia del Arte y otras afines, que exploraron los resultados de trabajos interdisciplinarios en años recientes.

En mayo de 2010, iniciamos nuestra plataforma virtual con el blog <http://urp-instituto-patrimonio-cultural.blogspot.com/> en el cual presentamos las actividades que estábamos organizando, así como las más recientes investigaciones sobre el patrimonio peruano, los simposios y congresos a llevarse a cabo a nivel nacional e internacional, los nuevos hallazgos arqueológicos y noticias afines. Estas comunicaciones prosiguieron activamente hasta mayo de 2012, cuando consideramos oportuno migrar con la creación de la web www.patrimonioculturalperu.com que sigue vigente hasta el presente.

Entre abril y agosto de 2010 se constituyó la sede del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio en el Perú, con el nombre de **CICOP.Perú**. Este centro a nivel internacional, es una institución no gubernamental, cuyo objetivo primordial es la cooperación internacional en torno al patrimonio físico de los pueblos. Más de 500 expertos de todo el mundo forman parte de esta asociación, cuya sede principal se sitúa en San Cristóbal de la Laguna en Tenerife (España), como punto de encuentro de los continentes europeo y americano, al cual en el 2016 se unió el africano. Por antonomasia es una institución generadora de iniciativas, un ente de apoyo y cooperación, dedicado al estudio de los problemas del Patrimonio Cultural a escala internacional y a la búsqueda de soluciones para su conservación y gestión.



En ese mismo año, participamos en el **X CONGRESO INTERNACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y EDIFICACIÓN-CICOP**, desarrollado en Santiago de Chile del 3 al 5 de noviembre. Por nuestro instituto participaron los arquitectos José Correa y José Hayakawa, con la ponencia *Patrimonio + territorio: (des)encuentros con lo local*; el magister Walter León con la contribución *Red virtual como herramienta sostenible para la gestión cultural y el desarrollo patrimonial en el Perú. Una propuesta*

de cultura patrimonial para generar políticas y estrategias educativas; la doctora Sandra Negro, con el tema *Realidades, retos y disyuntivas del patrimonio arquitectónico en la región de Ica (Perú) frente al terremoto de 2007*; y la doctora Adriana Scaletti con la comunicación *El Centro Histórico de Cajamarca: encrucijadas de la globalización*. Si bien las Actas del Congreso fueron publicadas en soporte virtual y el cederrón entregado a los asistentes, estos no tuvieron una amplia difusión fuera del ámbito de los miembros del CICOP. Las ponencias estuvieron disponibles en línea durante un tiempo y al presente ya no es posible ubicarlas, lo que constituye una significativa pérdida en la difusión del conocimiento.



En el último trimestre de 2010 y a inicios de 2011, ya consolidados como instituto, los arquitectos Sandra Negro y Samuel Amorós comenzamos a desarrollar el proyecto de investigación titulado **PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE CAJAMARCA**. Esto nos llevó a desplazarnos, en áreas patrimoniales establecidas dentro de los objetivos y metas del estudio y que abarcaron las 13 provincias del departamento. En el 2010 fue posible registrar inmuebles y sitios con valor patrimonial en las provincias de Cutervo, Chota, Celendín y San Pablo. Entre éstos merece la pena destacar el sitio arqueológico de Poro-Poro, el trazado urbano de la ciudad de Chota, el complejo arqueológico de Pacopampa, las chullpas de LLipa, el caserío La Torre en el distrito de Chiguirip y otros.

En el 2011 recolectamos la información concerniente al patrimonio de la ciudad de Cajamarca, así como de las provincias de San Ignacio, Jaén y Hualgayoc. En esta última, fichamos una parte del conjunto de las más de diez mil tumbas —llamadas popularmente “ventanillas”— situadas en las laderas de las montañas que delimitan los parajes de Apán Bajo, Bellavista, Arascorgue, Chulipampa, Maraypampa y Llaucán. Registramos las viviendas con valor patrimonial de la ciudad de Bambamarca, así como el puente de Corellama. También visitamos para la correspondiente catalogación, la hacienda Chala en las afueras de la ciudad de Bambamarca, el poblado de San Juan de Lacamaca y las antiguas haciendas para el beneficio de los metales en Chulipampa y Arascorgue. Finalizamos con un viaje a las provincias de Jaén y San Ignacio, donde recogimos información en el sitio arqueológico de Jaén y el retablo barroco de la iglesia del distrito de Sallique. En San Ignacio fichamos diversas cuevas y abrigos rocosos con pintura rupestre.



1. Cajamarca, Hualgayoc, distrito de Bambamarca: conjunto que supera las diez mil tumbas excavadas en las pendientes rocosas de los cerros, que cobijaron entierros múltiples entre los 200 y los 1300 años d.C. Estas se hallan distribuidas en los parajes de Apán Bajo, Bellavista, Arascorgue, Chulipampa, Maraypampa y Llaucán. 2. Antigua hacienda Chala construida en el siglo XIX, situada en las afueras de la ciudad de Bambamarca. La capilla requiere urgentemente de un proyecto de puesta en valor para su conservación debido a los daños ocasionados por las filtraciones de las lluvias a través de su cubierta. Imágenes: propias, 2011.

En el mes de septiembre de 2011, organizamos conjuntamente con la Embajada del Reino de Marruecos en el Perú, el seminario titulado JORNADAS CULTURALES: MARRUECOS Y PERÚ, MIRADAS CRUZADAS, que se llevó a cabo del 6 al 8 de dicho mes.

Los objetivos de estas jornadas fueron un ciclo de conferencias, la exhibición de danzas tradicionales y la degustación de comida típica marroquí, todo ello con el decidido apoyo de la señora embajadora, doctora Oumama Aouad Lahrech.

Las conferencias estuvieron orientadas a conocer la historia de Marruecos a partir del siglo XIV d.C. y entender el papel que jugó dentro del Mediterráneo en los siglos XV al XVII, así como establecer los vínculos históricos con las Islas

Canarias y la Península Ibérica. También sirvió para comprender las ascendencias culturales e históricas de Marruecos en el Perú, a través del influjo de la arquitectura marroquí en la arquitectura virreinal peruana a lo largo de los siglos XVI al XVIII, particularmente en las técnicas constructivas y en el diseño de los balcones cerrados o de cajón, de uso generalizado en Lima y Trujillo. Se realizaron sugerentes comparaciones en torno a la gastronomía y su significativa influencia en el Perú virreinal y republicano.

La Embajada del Reino de Marruecos coordinó la visita al Perú del arquitecto Faissal Cherradi, especialista en conservación del patrimonio arquitectónico en tierra. Su conferencia titulada *Arquitectura de tierra en Marruecos*, nos trasladó a un mundo lejano y fascinante con edificaciones en adobes y tierra impresionantes, que nos hizo entender la importancia y significación de las “miradas cruzadas”.



1. Marruecos, Rabat: balcón cerrado con ventanas de persianas. Imagen: Oumama Aouad, 2010. 2. Perú, Lima, jirón Huallaga 461, balcón cerrado con ventanas de celosías. Imagen: propia, 2011.

Entre el 24 de septiembre y el 1 de octubre de 2011, asistimos como instituto especializado en el patrimonio cultural peruano y en representación de la Universidad Ricardo Palma, a la creación y desarrollo del proyecto de la **RED DE ARQUITECTURA VERNÁCULA IBEROAMERICANA**, una iniciativa de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla, España), con el apoyo de las universidades de Buenos Aires (Argentina), Nacional de Colombia, de Camagüey (Cuba) y de Los Andes (Venezuela). El objetivo fue la instauración de enfoques regionales, eficaces y sostenibles, y el diálogo para integrar y armonizar los esfuerzos para mejorar la conservación del patrimonio cultural regional y nacional.

Esta importante iniciativa se afianzó durante el desarrollo del **II Simposio Internacional ARTE Y PATRIMONIO. ARQUITECTURA VERNÁCULA IBEROAMERICANA**, que fue organizado bajo la responsabilidad de nuestro instituto. La finalidad del simposio —desarrollado del 26 al 29 de septiembre de 2011 y con una duración de 28 horas— fue rescatar y divulgar las diversas propuestas arquitectónicas y su adaptación a medios ambientes puntuales

y muchas veces complejos, pero de significativa sostenibilidad, así como las técnicas constructivas que permitieron la materialización de la arquitectura vernácula, incluyendo aquellas que quedaron olvidadas por la intromisión de nuevas tecnologías que promovieron la modificación de la interacción entre los habitantes y su entorno.

Los expositores fueron en total 33, provenientes de universidades y centros de estudios especializados situados en doce distintos países que fueron: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Cuba, España, Estados Unidos de América, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Los expositores por el Perú fueron el arquitecto Martín Fabbri con la ponencia *La arquitectura vernácula en el patrimonio edilicio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima*; el magister Walter León con la exposición *La identidad cultural, la integración regional y el desarrollo humano de la arquitectura vernácula en el Perú entre 1945 y 1950*; la doctora Sandra Negro con la ponencia *De cañas y barro. Arquitectura vernácula en el Perú siglos XVI al XIX, conocimiento y tutela*; y la doctora Adriana Scaletti con el tema *Importancia de la investigación y catalogación para la conservación de la arquitectura doméstica: el caso de Cajamarca (Perú)*.



Iniciamos el 2012 como nuestro tercer año de trabajo apoyando la investigación y difusión del patrimonio cultural nacional. En el primer trimestre nos incorporamos a la plataforma de la red social Facebook con la denominación Instituto Patrimonio Urp, el cual ha tenido y mantiene al presente una permanente actividad.

En mayo de ese año fue convocado en Bogotá (Colombia) el **CONGRESO INTERNACIONAL PAISAJES CULTURALES, ARQUITECTURA VERNÁCULA**, organizado por la Universidad de la Salle y la Red de Arquitectura Vernácula Iberoamericana. Este se llevó a cabo los días 7 y 8 de mayo de 2012 y en representación de nuestro instituto, la doctora Sandra Negro presentó la ponencia titulada *Valoración y tutela de la arquitectura rural en las haciendas virreinales y republicanas del Perú*.

A lo largo del año 2012, continuamos desarrollando el proyecto de investigación **PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE CAJAMARCA**, prosiguiendo a través de varios viajes con el registro de sitios y complejos arqueológicos, así como de inmuebles con valor patrimonial. En la ciudad de Cajabamba, fichamos 38 viviendas con valor patrimonial. Visitamos las distantes haciendas de Sitacocha,

Jocos, Santa Luisa y Marcamachay, las cuales presentan una arquitectura rural de extraordinario valor patrimonial. En la provincia de Contumazá investigamos los más importantes sitios arqueológicos de los 106 reconocidos por el Ministerio de Cultura, entre los cuales destacan Tantarica, Tauripampa y las ventanillas de Catuden. También visitamos los principales recursos patrimoniales de las provincias de San Miguel de Pallaques, San Marcos y Santa Cruz de Succhubamba, esta última con sus balcones abiertos y corridos en las fachadas de sus viviendas urbanas. Finalizamos ese año recolectando información relativa a la arquitectura religiosa de la ciudad de Cajamarca, así como de los inmuebles patrimoniales situados en los alrededores de la ciudad, que incluyeron el pueblo de Jesús y las haciendas Huacariz, Encañada, Namora, Llacanora, Lluscupampa y otras.



Cajamarca, Cajabamba: antigua hacienda Marcamachay, cuya capilla está documentada como del último tercio del siglo XVIII. Su estado de conservación requiere de una urgente propuesta de rescate y puesta en valor, ya que la fachada está a punto de colapsar y las tejas de la cubierta han sido retiradas para ser comercializadas, dejando el retablo mayor de madera sobredorada y con columnas salomónicas báquicas, así como las esculturas de bulto, expuestas a la intemperie. Imágenes: propias, 2012.

En el 2012 consideramos extender nuestro horizonte académico con la incorporación de Miembros de Número. Se trata de destacados investigadores en temas vinculados con el patrimonio cultural, pertenecientes a diversas disciplinas entre las que se encuentran la arqueología, arquitectura, historia en sus diversas especialidades, etnohistoria, antropología, musicología, museología y otras afines. Por sus contribuciones al conocimiento y difusión en torno a los bienes con valor histórico y patrimonial, son considerados como significativos miembros de la sociedad, que merecen nuestro reconocimiento, así como la valoración de su aporte intelectual. Al mismo tiempo, constituyen una inspiración y una senda a seguir para las siguientes generaciones.

Iniciamos estos reconocimientos con la incorporación el 26 de abril de 2012 de nuestro Presidente de Honor, el doctor Elio Iván Rodríguez Chávez, quien es el Rector de la Universidad Ricardo Palma en el periodo 2016-2021. Su discurso se tituló *La literatura oral como expresión del arte popular peruano y del patrimonio inmaterial de la Nación*. El 14 de junio fue incorporada quien suscribe el presente texto y es su Directora Ejecutiva. En la ponencia *La conservación y tutela del*

patrimonio cultural en el Perú: problemática y perspectivas, desarrollé la compleja situación del patrimonio nacional, señalando la necesidad de establecer límites a la patrimonialidad. Definí los aspectos sociales, culturales, económicos y políticos involucrados y expuse las condicionantes requeridas para estructurar soluciones conjuntas a mediano plazo, involucrando el Estado, la sociedad civil vinculada con un determinado producto material o inmaterial y los investigadores que generan el conocimiento y establecen la significación de los bienes materiales e inmateriales, pasibles de ser considerados como patrimonio cultural de la nación.



Miembros de Número incorporados en el año 2012:

1. Dr. Elio Iván Rodríguez Chávez, 2. Dra. Sandra Negro Tua, 3. Arq. Víctor Pimentel Gurmedi, 4. Dr. Giuseppe Orefici

El 25 de octubre tuvimos el honor de incorporar a nuestro tercer Miembro de Número. Se trató del arquitecto Víctor Pimentel Gurmedi, quien en 1964 participó representando al Perú en la redacción de la Carta Internacional sobre la Conservación y la Restauración de Monumentos y Sitios, conocida comúnmente como la Carta de Venecia. Bajo sus preceptos, intervino en muchos proyectos de restauración, tanto en el Perú como en el extranjero. En nuestro país destacan la casa de Garcilaso y el palacio del Almirante en el Cusco, el monasterio de Santa Catalina en Arequipa, así como el convento de San Francisco y la casa de Osambela en Lima, entre muchos otros. Así mismo ha sido el autor de reglamentos edilicios y planes para diversas ciudades de nuestro territorio. Su discurso de orden llevó por título *La conservación y restauración de monumentos en el Perú*.

El 15 de noviembre nos favoreció como cuarto Miembro de Número el doctor Giuseppe Orefici, destacado arquitecto y arqueólogo cuyas labores en el Perú comenzaron en 1977 con excavaciones en Callapuma en Cajamarca y en el Alto Madre de Dios, donde estudió los grabados rupestres en las cuencas del río Pantiacolla y del río Queros en Pilcopata. A partir de 1982 organizó el Proyecto Arqueológico Nasca, del cual ha sido Director desde dicho año hasta el presente. Ha trabajado arduamente en 48 sucesivas campañas de excavación, la última de las cuales se halla al presente en pleno desarrollo, dedicando una parte considerable de sus investigaciones al Centro Ceremonial de Cahuachi. Su discurso de orden versó sobre este tema y se tituló *Últimos resultados de las investigaciones del Proyecto Nasca 1982-2012 en el centro ceremonial de Cahuachi*.

El 2013 inició con nuevas propuesta y otros tantos retos que enfrentar. Decidimos organizar el Simposio Internacional **EL PATRIMONIO CULTURAL EDIFICADO EN EL PERÚ: MIRANDO EL PASADO PARA CONSOLIDAR EL FUTURO**, bajo la responsabilidad de la arquitecta María del Carmen Fuentes Huerta, el mismo que se llevó a cabo los días 4 y 5 de junio. Tuvo como objetivo principal actualizar a los profesionales vinculados con la conservación, tutela y gestión del patrimonio con las más recientes investigaciones y a complementar la formación académica de los estudiantes universitarios del país, motivando su interés en el legado cultural construido en el Perú y la importancia de su protección y tutela, así como la urgente necesidad de propuestas de conservación y rescate frente a las diferentes causas de su deterioro. El evento contó con la participación de doce conferencistas quienes expusieron y participaron en los paneles de debates. La acogida fue significativa, ya que asistieron 410 personas. Representando a nuestro instituto participaron el arquitecto Ramón Gutiérrez con la ponencia *La singularidad urbana y arquitectónica del patrimonio de Arequipa*; doctora Graciela Viñuales con la conferencia titulada *El espacio urbano del Cusco. Su uso durante la época hispánica* y la doctora Sandra Negro quien disertó con el tema titulado *Arquitectura rural y patrimonio en las haciendas de los siglos XVIII y XIX y su incorporación a las rutas culturales del Perú*.

Continuando con la investigación sobre el **PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE CAJAMARCA**, y mediante un intenso trabajo de gabinete hemos podido identificar y definir veinticinco paisajes culturales, dos centros históricos, innumerables edificios patrimoniales, festividades religiosas y celebraciones profanas asociadas a la arquitectura, a partir de las cuales hemos elaborado nueve itinerarios o rutas culturales. En cada uno de ellos hemos considerado como punto de partida a la ciudad de Cajamarca, como una manera efectiva de integrar todo el departamento, desde su centro político y administrativo, hasta la periferia de cada una de sus provincias. Las rutas propuestas son las siguientes:

1. Itinerario Cajamarca - ciudad, evolución de la traza urbana, edificaciones con valor patrimonial.
2. Itinerario Cajamarca - alrededores de la ciudad, entorno rural, sitios y centros prehispánicos, arquitectura rural de haciendas.
3. Itinerario Cajamarca - La Encañada - Sucre - Celendín.
4. Itinerario Cajamarca - San Marcos - Ichocán - Cajabamba.
5. Itinerario Cajamarca - Chilete - Contumazá.
6. Itinerario Cajamarca - Chilete - San Pablo - San Miguel de Pallaques - Llapa.
7. Itinerario Cajamarca - Hualgayoc - Bambamarca.
8. Itinerario Cajamarca - Chota - Santa Cruz de Succhubamba - Chota - Cutervo.
9. Itinerario Cajamarca - Chota - Cutervo - Jaén - San Ignacio.

En este año nos hemos dedicado a la elaboración de planimetrías, selección y edición de imágenes, redacción de los textos correspondientes a los paisajes culturales, sitios arqueológicos e inmuebles arquitectónicos y algunas fiestas

significativas y con potencial para el turismo interno y externo de las regiones registradas.

En noviembre de 2013 el Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural pasó a formar parte de la **RED AGROINDUSTRIAL DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN IBEROAMÉRICA**, que abarcaba hasta entonces representantes de Argentina, Bolivia, Brasil y Chile.

A lo largo del año, integramos a dos nuevos Miembros de Número. El 6 de junio tuvimos el honor de incorporar al arquitecto Ramón Gutiérrez, eximio historiador del urbanismo y arquitectura iberoamericanas, quien ha formado parte de numerosos programas de investigación y proyectos vinculados con la conservación, gestión y tutela patrimonial de bienes inmuebles. Cuenta además con destacados aportes en museografía desde 1963 hasta la fecha. Lleva publicados unos 60 libros y cerca de 400 artículos en revistas especializadas. Actualmente es Director del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana-CEDODAL. Su discurso de orden se tituló *Repensando el patrimonio desde América Latina*, el mismo que brindó una nueva aproximación a las manifestaciones americanas a partir de sus sustratos culturales.



Miembros de Número incorporados en el año 2013: arquitecto Ramón Gutiérrez y doctor Fernando Vela

El 9 de octubre nos distinguió con su presencia el doctor Fernando Vela, docente e investigador en la Universidad Politécnica de Madrid, coordinador del área de Documentación del Master Universitario en Conservación y Restauración del Patrimonio Arquitectónico y director del Centro de Investigación de Arquitectura Tradicional (CIAT). En el ámbito de los estudios americanistas, es importante señalar su condición de director científico del proyecto de investigación *San Miguel de Piura: primera fundación española en el Perú (2001-2015)*, centrado en el estudio histórico y arqueológico de la primera fundación urbana del siglo XVI en la América Austral. Su discurso de incorporación se tituló *Arqueología y ciudad histórica en Iberoamérica*. En ambas conferencias magistrales, el auditorio del Centro Cultural Ccori Wasi se colmó por completo y los asistentes quedaron fascinados con los contenidos abarcadores y multidimensionales expuestos.

El 2014 inició con la perspectiva de ser muy activo y con significativos aportes. Al finalizar el primer trimestre, la doctora Sandra Negro fue invitada a participar como expositora en el evento **PROYECTAR LA MEMORIA III: SEMINARIO-TALLER SOBRE RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO HISTÓRICO CULTURAL IBEROAMERICANO**, que tuvo como objetivo principal llevar a cabo un análisis en torno a los criterios de intervención del patrimonio cultural iberoamericano en su realidad contemporánea. Las clases se dictaron entre el 10 y el 14 de marzo en la ciudad de Nájera, situada en la comunidad autónoma de La Rioja, en España. El tema desarrollado por la ponente fue *El patrimonio cultural del Perú. De lo perceptible a la comprensión de la otredad*, en el cual definió las principales complejidades del patrimonio peruano a nivel perceptivo individual y social, así como los lineamientos de la política estatal en relación al patrimonio para el trienio 2013-2016. Propuso un conjunto de iniciativas, urgentes y creativas que debían cohesionar el Estado y la sociedad en torno a la prioridad de conservar y gestionar el acervo patrimonial nacional, en el cual consideró que la educación desde los primeros años de vida es fundamental para conocer el propio devenir histórico y su importancia.



España, La Rioja: docentes participantes del seminario-taller a la salida de la visita al Monasterio de San Millán de Suso y Yuso, Patrimonio Cultural de la Humanidad. En la imagen 1. Ramón Gutiérrez 2. Juan de la Serna 3. Fernando Vela 4. Graciela Viñuales y 5. Sandra Negro

En mayo de dicho año, invitamos a formar parte de nuestro instituto a la arquitecta y destacada investigadora de la arquitectura inca, doctora Ann Kendall, quien desde 1977 y a partir de la fundación del Fideicomiso Cusichaca desarrolló un

trabajo multidisciplinario en torno a la tecnología constructiva incaica, con énfasis en los andenes situados en las regiones de Cusco, Apurímac y Ayacucho. Dichos estudios la llevaron a brindar asistencia técnica enfocada en la rehabilitación de los sistemas de andenes con la finalidad de reducir la pobreza y aumentar la producción agrícola en comunidades rurales aisladas.



Cusco, Ollantaytambo. La doctora Ann Kendall con representantes de la comunidad de Huilloc

La ceremonia de incorporación se llevó a cabo el 8 de mayo y el discurso de orden llevó por título *Restauración agrícola en los Andes: recuperación de los sistemas tradicionales de riego y los andenes prehispánicos*. Esta eximia estudiosa ya no está entre nosotros desde el 23 de febrero de 2019. Como un homenaje a su desempeño académico, la biblioteca de la Cámara del Senado de la Universidad de Londres, donde se desempeñó como investigadora asociada, ha iniciado desde el 2018 la digitalización de su trabajo que estará próximamente disponible en línea.

Desde el primer trimestre del 2014, proyectamos la compilación de un libro con textos relativos al patrimonio material e inmaterial nacional, con aportes innovadores, recientes e inéditos. La motivación se generó a partir de la reiterada vivencia de todos nosotros, de la desarticulación existente entre la investigación y la conservación versus la tutela y gestión del patrimonio. Aunque las razones han ido variando a través del tiempo, se han mantenido como permanentes la falta de medios económicos para implementar un plan nacional que asuma la problemática y realidad del patrimonio con sus múltiples facetas y aristas, el exiguo interés del sector privado en inversiones que lo vinculen—debido a la falta de estímulo económico y al lento e inseguro retorno del capital comprometido—los pocos expertos disponibles en temas de gestión cultural, el escaso interés de la población de visitar monumentos con valor patrimonial, su dificultad a cultivar la comprensión fenomenológica asociada a la herencia inmaterial, la existencia de operadores turísticos a nivel local, que con frecuencia soslayan el patrimonio a cambio de estructurar circuitos paisajísticos, donde la inmediatez sensorial es prioritaria al conocimiento cultural.

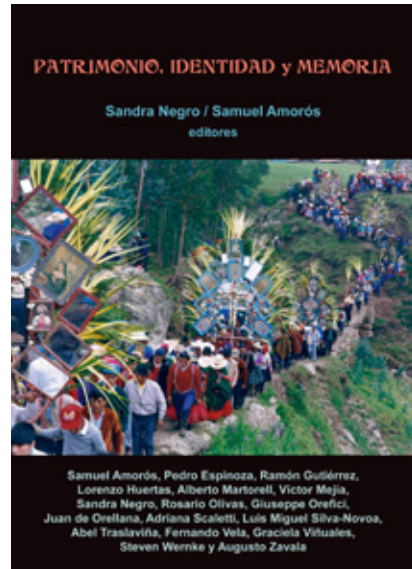
Esto nos llevó a formular nuestro objetivo general y para una mayor coherencia temática, optamos por dividir el texto a ser compilado en tres secciones: Patrimonio Material, Patrimonio Inmaterial y Gestión del Patrimonio. Esta división nos sugirió como título del libro el de **PATRIMONIO, IDENTIDAD Y MEMORIA** (ISBN 478-612-4234-002), ya que contenía los conceptos, temas y propuestas que formaron parte de las dieciséis investigaciones que abarcaron en total 452

páginas y cuyos autores fueron: Samuel Amorós, Pedro Espinoza, Ramón Gutiérrez, Lorenzo Huertas, Alberto Martorell, Víctor Mejía, Sandra Negro, Rosario Olivas, Giuseppe Orefici, Juan de Orellana, Adriana Scaletti, Luis Silva-Novoa, Abel Traslaviña, Fernando Vela, Graciela Viñuales, Steven Wernke y Augusto Zavala.

Todos ellos contribuyeron en exponer temas asociados al patrimonio de manera integral, hecho que ha ocurrido escasamente en años recientes. Se trata de la plasmación de empeños personales e individuales —difusores de nuevos conocimientos— con enfoques vanguardistas, que fueron más allá del patrimonio como un bien nacional que debe ser tutelado por el Estado, el cual por diversas razones siempre ha estado en mayor

o menor medida desvinculado de la sociedad. La visión que presentan varios de los autores es significativa, porque define el papel fundamental que debe tener la sociedad y sus habitantes en la tutela y gestión del patrimonio. También es importante el cuestionamiento que formulan algunas contribuciones alrededor del ideal de identidad nacional, largamente acariciado por muchos intelectuales y que debe pensarse más en plural —es decir en identidades nacionales— concepto más acorde con la compleja realidad multicultural que vivimos. Por último, las contribuciones ponen en evidencia que el concepto de patrimonio cultural ya no puede sustentarse como un elemento estático. Es necesario que se proyecte como un factor de desarrollo de la comunidad y que al mismo tiempo, los preconceptos en torno a la historia y al patrimonio, así como su propio valor social, se vayan actualizando y reordenando para ser integrados a la sociedad actual y por venir. Al presente es posible visualizar y descargar el texto completo desde nuestra web institucional.

En el último trimestre de 2014, se llevaron a cabo dos encuentros internacionales en los cuales participamos. El primero de ellos fue el **XII CONGRESO INTERNACIONAL DE REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO Y EDIFICADO**. Este encuentro fue promovido por el CICOP.Brasil y organizado por el Programa de Posgrado en Arquitectura y Urbanismo de la Facultad de Arquitectura, Artes y Comunicación, de la Universidad Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”-UNESP, en su sede de la ciudad de Bauru (Estado de São Paulo). Este encuentro académico asumió como tema general la problemática de la constante transformación del paisaje en las ciudades y la degradación del patrimonio arquitectónico y construido, orientándose hacia el abordaje y discusión de la dimensión cotidiana del patrimonio y los desafíos para su preservación. El



evento contó con un total de 216 ponencias, organizadas en seis áreas temáticas: 1. Patrimonio del trabajo, 2. Patrimonio del transporte, 3. Patrimonio de los espacios institucionales, 4. Patrimonio residencial, 5. Patrimonio del placer y el entretenimiento, y 6. Gestión y preservación del patrimonio cultural.

Nuestro instituto participó a través de dos de sus miembros. El primero de ellos fue el arquitecto Samuel Amorós, quien presentó su ponencia titulada *El espacio público creado delante de las iglesias de la Lima virreinal*, en la que analizó las situaciones que vivieron los frailes, monjas y cofradías que moraban en las recién fundadas ciudades americanas, que vieron cómo sus angostas calles limitaban el éxito de las fiestas patronales, entorpeciendo la concurrencia de todos los feligreses. Adicionalmente, dicha estrechez distorsionaba la perspectiva que podían ofrecer las fachadas de sus iglesias, haciendo pasar desapercibido cualquier esfuerzo artístico. Por estas razones, el trazado urbano de Lima virreinal, vio alterado su inicial planeamiento en los siglos subsiguientes a su fundación, demoliendo sectores de viviendas particulares para constituir plazuelas de libre acceso, rompiéndose así la monotonía rectilínea de las calles. La ponencia segregó cuáles fueron las causas que propulsaron la creación de los espacios públicos delante de las iglesias, sobre la base del análisis de la historiografía publicada, contrastada con el estudio crítico de las fuentes primarias.

La segunda participación fue de la doctora Sandra Negro, quien expuso la ponencia titulada *Recuperación y puesta en valor de la arquitectura rural agroindustrial vinícola y pisquera en el Perú y su incorporación en una ruta cultural*. En ella examinó las estructuras arquitectónicas que llegaron al presente, contrastando lo existente con las fuentes documentales de archivo. El análisis y diagnóstico sirvieron de sustento para proponer un proyecto integral de recuperación de la arquitectura y memoria histórica, de cara al éxito productivo y económico generado por las actuales bodegas productoras de vinos y piscos, que han logrado un excelente posicionamiento internacional en la última década. Por último, propuso la creación de una red de productores vitivinícolas y pisqueros actuales en las distintas regiones productivas, que integren la arquitectura de los siglos XVIII y XIX dentro de una ruta cultural que recupere su identidad y continuidad histórica. La propuesta rescató la valoración de la arquitectura patrimonial, los materiales y técnicas constructivas adaptadas a un medio geográfico complejo, a la par que presentó las dos modalidades de producción actual: la artesanal y la industrializada. Al mismo tiempo, propuso la integración de la población como gestores de su patrimonio y agentes participantes en la dinamización de la economía regional.

Durante dicho evento, se llevó a cabo la sesión de trabajo de los representantes de las distintas delegaciones de los Centros CICOP regionales. Entre los acuerdos alcanzados, destacan el proyecto de transformar el CICOP Internacional en una Federación Internacional, la misma que otorgará prestigio, reconocimiento, posibilidades de colaboración y participación en proyectos nacionales e

internacionales. Para lograrlo, cada CICOP regional deberá contar con su propia personería jurídica y tener sus Estatutos aprobados en las instancias competentes en cada país y registrados en el Ministerio de Cultura o la entidad de cultura correspondiente. Cada CICOP regional deberá promover y organizar congresos, encuentros y simposios, así como cursos de perfeccionamiento, diplomaturas y/o maestrías especializadas en el tema del patrimonio arquitectónico. Todo ello se complementará con publicaciones impresas y virtuales, el otorgamiento de premios a la destacada trayectoria profesional asociada con el patrimonio cultural y otros que consideren oportunos y útiles a sus países.



Reunión de los miembros de los CICOP regionales en la ciudad de Bauru, Brasil (2014). De izquierda a derecha: Arq. Miguel Angel Fernández Matrán (España), Presidente del CICOP Internacional y Dra. María de la Nieves Arias Incolla, presidente del CICOP Argentina y del CICOP Latinoamérica. En la segunda fila: Arq. Gonzalo García Crispieri, presidente del CICOP Bolivia; Dr. José de Assis Lefèvre, miembro del CICOP Brasil, Dra. Rosío Fernández Baca Salcedo, presidente del CICOP Brasil y Guillermo Rubén García, miembro del CICOP Argentina. En la tercera fila: Arq. Roger Robles Chinchilla, tesorero del CICOP Costa Rica; Dra. Sandra Negro, presidente del CICOP Perú y Arq. Oscar Manuel Osorio, presidente del CICOP Guatemala.

En el mes de noviembre de 2014, se llevó a cabo en la ciudad de Mendoza (Argentina), el **2° ENCUENTRO DE LA RED AGROINDUSTRIAL DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN IBEROAMÉRICA**, con énfasis en la historia, tradición e innovación. Desde el 2013 nuestro instituto pasó a formar parte de esta red académica internacional, la cual se generó a partir de la rica historia de la vitivinicultura en América hispana entre los siglos XVI y XVIII, la misma que tuvo un extraordinario protagonista en la Compañía de Jesús. Esta Orden aportó una aventajada organización social y económica, aparejada con notables aportes en el manejo de la agricultura de los viñedos, de la producción de vinos y aguardientes de uva, así como su adaptación a diversos ecosistemas en geografías americanas

complejas. Este desarrollo agroindustrial se plasmó en una arquitectura con significativo valor cultural, la cual en algunos casos forma parte del patrimonio monumental de una nación, mientras que en muchos otros todavía necesita ser patrimonializada y puesta en valor para conformar rutas culturales concretas.



Mendoza (Argentina), Mesa de Trabajo de la Red Agroindustrial de la Compañía de Jesús en Iberoamérica (2014). De izquierda a derecha: Arq. Gabriela Santibáñez de la Universidad de Congreso, Arq. Lucas Guzmán y Arq. Ana Lía Chiarello ambos de la Universidad Nacional de Tucumán, Arq. Jimena Garro y Arq. Juana Bustamante ambas de la Universidad Nacional de Córdoba, Mg. Adriana Micale de la Universidad de Congreso, alumnos de la Agrupación de Estudiantes de Arquitectura, Dra. Sandra Negro de la Universidad Ricardo Palma (Perú) y Mg. Graciela Moretti de la Universidad de Congreso

El instituto participó con la ponencia de la doctora Sandra Negro titulada *Historia, arquitectura y producción en las haciendas jesuíticas viñateras del Perú en la región de Ica en siglos XVII y XVIII. Posibilidades de recuperación y gestión cultural*. Durante este encuentro académico se desarrolló una Mesa de Trabajo con la participación de varios de los miembros de la Red, en la cual se resumieron las actividades y aportes alcanzados en el bienio 2012-2014 y se definieron los objetivos y las líneas de investigación a ser desarrolladas hasta el siguiente encuentro en el 2016.

El año **2015** inició con la creación en el mes de marzo del portal web www.cicopperu.com el cual significó que la sede nacional del Centro Internacional de la Conservación del Patrimonio, se desunió de nuestro instituto, para tener una andadura académica propia. Esto fue debido a que CICOP.Perú fue creciendo en miembros, que hasta febrero de 2019 sumaban 38 y porque sus objetivos y finalidades están orientados tanto a la generación de iniciativas, como ser el nexo de apoyo y cooperación, para el estudio de los problemas del patrimonio cultural material a escala nacional, orientándose a la búsqueda e implementación de soluciones.

Desde la creación de la web de nuestro instituto, publicamos mensualmente investigaciones, desarrolladas por los miembros que lo componen o alternativamente por estudiosos del patrimonio material o inmaterial peruano, motivados en colaborar con esta tarea educativa fundamental.

Tomando en consideración el nivel académico y científico de estos textos, decidimos compilarlos para su publicación en un soporte virtual. El título de la publicación fue **REFLEXIONES EN TORNO AL PATRIMONIO CULTURAL DEL PERÚ** (ISBN 978-612-47066-0-8) y los autores son la doctora Sandra Negro (compiladora), arquitecto Samuel Amorós, magister Anggela Cruz, arqueólogo Pedro Espinoza, arquitecta María del Carmen Fuentes, magister Walter León, licenciado Santiago Morales y doctora Gleydi Sullón.



El cederrón fue organizado en cuatro secciones temáticas que fueron: 1. Rutas culturales, con ocho investigaciones; 2. Patrimonio material, con veintidós trabajos; 3. Patrimonio inmaterial, con diez contribuciones y 4. Gestión del patrimonio, con cinco investigaciones. El resultado final ha sido una compilación de 45 textos, con una gran amplitud temática y con enfoques a partir de distintas disciplinas y aproximaciones teóricas, alcanzando un total de 554 páginas. La publicación estuvo en circulación desde octubre de 2015 y al presente es posible visualizarla y descargarla del portal www.patrimonioculturalperu.com.

En septiembre organizamos el 1º Simposio Internacional **LA DIMENSIÓN COTIDIANA DEL PATRIMONIO CULTURAL EDIFICADO EN EL PERÚ Y LOS RETOS PARA SU CONSERVACIÓN Y GESTIÓN**, cuya finalidad fue la de difundir recientes investigaciones sobre el patrimonio edificado en el Perú, en sus diferentes periodos culturales y los desafíos de su preservación. Todo ello con el objeto de motivar el interés en la importancia de su protección y tutela, así como de la urgente necesidad de proponer alternativas de conservación y rescate frente a su abandono y deterioro. El evento se llevó a cabo los días 29 de septiembre y 1 de octubre. Los expositores fueron el doctor Krzysztof Makowski cuya ponencia fue *Investigación arqueológica, conservación y puesta en valor de la arquitectura prehispánica: Reflexiones desde Pachacamac y Pueblo Viejo-Pucará*; el doctor Alejandro Chu quien expuso sobre *La puesta en valor de Incahuasi en el valle de Cañete. Retos y perspectivas de la investigación y conservación de un sitio monumental Inca*; la doctora Graciela Viñuales cuya conferencia versó sobre

Documentar la arquitectura vernácula. Desafío impostergable y el arquitecto Ramón Gutiérrez cuya ponencia llevó por título *Historiografía de la arquitectura latinoamericana. Enfoque particular en el Perú*.

En la ocasión y considerando su brillante trayectoria académica, tuvimos el honor de incorporar como Miembro de Número a la doctora Graciela Viñuales. El 30 de septiembre se llevó a cabo la ceremonia de incorporación de nuestra octava miembro, quien es una insigne investigadora de la historia de la arquitectura y el urbanismo iberoamericanos. Sus investigaciones en el Perú han abarcado la región sur andina, con énfasis en Cusco, Puno, Arequipa y Moquegua.

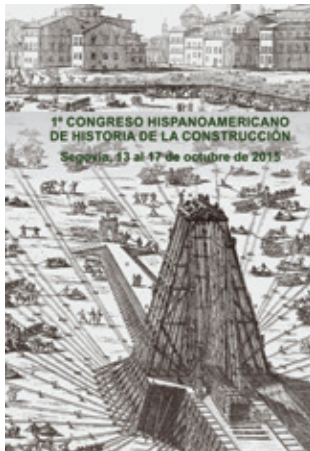
Destacan sus aportes en los estudios historiográficos, arquitectónicos y constructivos de la ciudad del Cusco y de gran número de poblados rurales en la región. Ha dedicado sus esfuerzos a la comprensión de la arquitectura de morada, tanto urbana como rural, y su vinculación con los espacios simbólicos y las manifestaciones sociales y rituales de la población, los que están plasmados en unos 40 libros y varios centenares de artículos en revistas académicas especializadas.



Amigos y colegas en la ceremonia de incorporación como Miembro de Número 08 de la doctora Graciela Viñuales. De *izquierda a derecha 1ª fila*: Mg. Walter León, Mg. Rosanna Kuon, Arq. María del Carmen Fuentes, Mg. Teresa Vilcapoma, Dr. Lorenzo Huertas, Arq. Víctor Pimentel, Dra. Graciela Viñuales, Dr. Leonardo Alcayhuamán, Dra. Sandra Negro, Dr. Oswaldo Velásquez. *2ª fila*: Mg. Enrique Bonilla, Mg. Rodrigo Córdova, Arq. Sonia Villanueva, Mg. Tanith Olórtegui, Dr. Juan Villamón, Arq. Samuel Amorós, Arq. Ramón Gutiérrez y Dr. Elio Martuccelli

En el último trimestre de 2015, nuestro instituto participó en el **1º CONGRESO HISPANOAMERICANO DE HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN**, el mismo que se llevó a cabo en Segovia (España) del 13 al 17 de octubre. La ponencia fue presentada por los arquitectos Sandra Negro y Samuel Amorós y llevó por título *Opulencia y fatalidad en San Agustín de Saña en el Perú, siglos XVII al presente*. La investigación presentó el estudio de los restos del conjunto monumental

de San Agustín, formados por la iglesia y el claustro mayor del convento, que fueron edificados a principios del siglo XVII, apoyándose en fuentes primarias y secundarias, trabajo de campo y relevamientos arquitectónicos propios. Desarrolló una aproximación formal, funcional, estructural y constructiva de las plantas, alzados y cubiertas, estas últimas constituidas primordialmente por bóvedas vaídas de crucería y de arista. El análisis estuvo centrado en el empleo de los ladrillos de arcilla en la edificación de muros y techumbres, así como en las soluciones tecnológicas tempranas en el Perú virreinal. Concluyó con un diagnóstico del estado actual del inmueble, con la propuesta de criterios a ser considerados para su puesta en valor y conservación, así como su integración dentro del conjunto monumental formado por los restos coetáneos de las iglesias Matriz, San Francisco y La Merced.



El 2016 fue un año dedicado a la investigación de diversos temas en torno al patrimonio material e inmaterial del Perú y a la organización de seminarios y simposios para la difusión y el debate en torno a los temas patrimoniales. En el devenir del año, los miembros del instituto elaboraron trece ensayos que trataron temáticas muy diversas. El arquitecto Samuel Amorós, desarrolló los temas *En la tierra que dominaron los Chachapoyas*; *Una parte del patrimonio cultural olvidado de una región postergada: Apurímac* y *La iglesia de los Huérfanos de Lima*. La arquitecta María del Carmen Fuentes elaboró los temas *El patrimonio urbano en los documentos internacionales*; *La Orden de los Predicadores en el Perú*; *Octubre mes morado, festividad del Señor de los Milagros* y *Navidad y arte popular*. La doctora Sandra Negro investigó los temas *Apreciaciones en torno a la ruta del sillar arequipeño*; *Mistureando en Mistura, balance 2008 - 2016* y *La fiesta de los negritos en Navidad*. Los textos estuvieron disponibles en el web del instituto durante doce meses y han sido renovados con otros textos en el año 2017.

Dos años antes, en el 2014, nuestro instituto aceptó ser la sede en el 2016 del **5º SEMINARIO INTERNACIONAL DE PATRIMONIO AGROINDUSTRIAL (SIPA)**.

Estos encuentros comenzaron en el año 2006, durante un encuentro científico realizado en la provincia de Salta, en la República Argentina. Al cabo de dos años de trabajo para su puesta en marcha, los miembros fundadores del SIPA, pertenecientes a la Universidad Nacional de Tucumán, la Universidad de Mendoza (ambas en Argentina) y la Universidad de São Paulo (Brasil), concretaron el primer encuentro, que se llevó a cabo dos años más tarde, con el 1° Seminario Internacional en la ciudad de Mendoza (Argentina), acordando en dicha reunión la realización de encuentros académicos bienales. Fue así que los subsiguientes seminarios se desarrollaron respectivamente en São Carlos, Brasil (2010), Régua, Portugal (2012) y San Miguel de Tucumán (2014).

La mayor fortaleza de los SIPA está dada por la consolidación de una variada y extensa red de personas e instituciones, que comparten de manera responsable, el propósito de examinar y discutir el estado de la cuestión y la problemática que pone en riesgo las expresiones materiales e inmateriales agroindustriales, así como los paisajes y rutas culturales vinculadas.



Expositores presentes en el día inaugural del 5° SIPA. De izquierda a derecha, 1° fila: Alicia Polvarini (Perú), Fernando Vela (España), William Rey (Uruguay), Eduardo Dargent (Perú), Marilei Piana (Brasil), Asunción Martínez (España), Graciela Viñuales (Argentina), Gabriela Santibáñez (Argentina), Luciana Oliveira (Brasil) y Luciana Nemer (Brasil). **2° fila:** Graciela Moretti (Argentina), Juan Brugiavini (Argentina), Miguel Iwadare (México), Ramón Gutiérrez (Argentina), Carmen Pérez (España), Carlos Santos (Brasil), Vladimir Benincasa (Brasil), Sandra Negro (Perú), Alejandro Málaga (Perú), Javier Roig (Argentina), Juan Logusso (Argentina), Samuel Amorós (Perú) y Ester Gutiérrez (Brasil).

Fundamentándose en los antecedentes de los cuatro encuentros anteriores, propusimos que este 5° seminario planteara discutir y reflexionar en torno a las manifestaciones materiales e inmateriales del patrimonio agroindustrial, enfocándolas bajo la óptica de su trascendencia en el tiempo, con el fin de revalorizarlas y convertirlas en elementos vitales para la memoria y la tradición de la sociedad, pero que simultáneamente pudieran ser asumidas como oportunidades para el desarrollo. Los ejes temáticos considerados fueron: 1. Los estudios historiográficos y el análisis del patrimonio material; 2. El patrimonio material

destinado a la producción y comercialización agroindustrial; 3. La puesta en valor de la arquitectura agroindustrial; 4. La gestión del patrimonio agroindustrial y 5. Los paisajes y rutas culturales agroindustriales. El evento se llevó a cabo entre el 19 y el 22 de septiembre con ponentes vinculados a prestigiosas universidades e instituciones de Argentina, Brasil, España, México, Perú, Portugal y Uruguay.

Después de la ceremonia inaugural, tuvo lugar una conferencia magistral dictada por el doctor William Rey Ashfield, que se tituló *Bienes integrantes de la Lista del Patrimonio Mundial: ¿beneficio, compromiso u obligación? El caso del paisaje cultural-industrial Fray Bentos*. Luego siguieron las ponencias organizadas de acuerdo al Programa, que generó un intercambio enriquecedor de conocimientos, ideas y propuestas. El último día del encuentro, se desarrolló una segunda conferencia magistral a cargo de la doctora Sandra Negro Tua, la misma que llevó por título *El patrimonio de la arquitectura agroindustrial y el paisaje cultural del pisco en el Perú ¿entelequia u oportunidad?* Finalizada ésta tuvo lugar la clausura del seminario a cargo del Rector de la Universidad Ricardo Palma, doctor Elio Iván Rodríguez Chávez. Para aquellos expositores interesados, se organizó una visita técnica al Centro Histórico de Lima con un recorrido explicativo que abarcó el antiguo noviciado jesuita San Antonio Abad, la casa del Marqués de Torre Tagle y la casa Goyeneche.

Las ponencias fueron compiladas con anticipación e impresas en soporte virtual con el título de **ACTAS Y MEMORIAS DEL 5º SEMINARIO INTERNACIONAL DE PATRIMONIO AGROINDUSTRIAL** (ISBN 978-612-47066-1-5), el mismo que fue entregado a todos los asistentes y expositores.

Como una actividad complementaria posterior al seminario, organizamos para aquellos ponentes interesados, el **1º TALLER DE INVESTIGACIÓN EN LAS BODEGAS HISTÓRICAS DE VINO Y PISCO EN ICA**, el cual se desarrolló los días 23 y 24 de septiembre, con la participación de 26 de los expositores.

Visitamos distintas bodegas y destilerías con trascendencia histórica y valor patrimonial, para conocer las ocho variedades de uva reconocidas oficialmente para la elaboración del pisco —bebida bandera del Perú— los procedimientos productivos tradicionales, artesanales e industriales, los restos de la arquitectura vinculada con la producción artesanal de los siglos XVIII y XIX, que incluyó lagares, puntayas, aguardenteras, hornos para la destilación, hornos para quemar botijas,



formas y características del botijambre, así como las bodegas y bodegones de almacenamiento. Fue posible entender que si bien se trata de una misma bebida espirituosa destilada, la producción industrial actual ha debido ajustarse a los tiempos y volúmenes de venta requeridos. Pernoctamos en un hotel ubicado en el oasis de Huacachina, situado en medio de dunas de arena y rodeado de palmeras. Visitamos las instalaciones del antiguo Hotel Mossone y el Hotel Salvatierra (antiguo Gran Hotel Americano), ambos de principios del siglo pasado y con valor patrimonial, los que actualmente se hallan en funcionamiento.



1° TALLER DE INVESTIGACIÓN EN LAS BODEGAS HISTÓRICAS DE VINO Y PISCO EN ICA. De izquierda a derecha en la *1° fila*: María del Carmen Fuentes, Graciela Moretti, Regina Osores, Teresa Edwards, Sandra Negro, Marilei Piana, Asunción Martínez, Iván Rodríguez Chávez, Carmen Pérez, Juan Brugiavini y Ana Quintana. En la *2° fila*: Graciela Viñuales, Eduardo Dargent, Javier Roig, Fernando Vela, Miguel Iwadare, Ramón Gutiérrez, Carlos Mateo, Samuel Amorós, Walter León, Miguel Ávila, Alicia Braverman, Juan Logusso y Gabriela Santibáñez.
Imagen: Vladimir Benincasa, 2016

Recibimos el año **2017** motivados por desarrollar diversas investigaciones para la difusión de nuestro patrimonio cultural. A lo largo de los meses redactamos un conjunto de ensayos, de los cuales el arquitecto Samuel Amorós fue autor de *La capilla de la hacienda Santa María de Maranga de Lima; Una parte del patrimonio cultural olvidado de una región postergada: Apurímac* (tercera parte) y *Ricardo Palma y las antiguas costumbres del mes de diciembre en Lima*. El Dr. Eduardo Dargent fue el autor de *La primera, segunda y tercera ceca del Cusco* y *Vino peruano: patrimonio cultural del Perú*.

La Arq. María del Carmen Fuentes desarrolló los temas *Semana Santa en Cusco. La procesión del Señor de los Temblores; Rosa de Santa María, la primera santa del Nuevo Mundo y Patrimonio y memoria. El cementerio general de Lima*. Por

otro lado, la doctora Sandra Negro fue la autora de *La laguna de Huacachina en Ica, una oportunidad de gestión al borde del abismo* y *Permanencia y nuevos usos de los atrios, capillas posas y de la misericordia en la arquitectura peruana*. La doctora Gleydi Sullón desarrolló el tema *De libros y bibliotecas. Lo que leyeron los portugueses en Lima, 1571-1680*. En conjunto generamos 162 páginas de texto que están disponibles en nuestra web.

Por otro lado, en el instituto se desarrollaron dos investigaciones. La primera fue realizada por el doctor Eduardo Dargent con el título *Historia del azúcar y derivados en el Perú*, que describió y analizó el tema, enmarcándolo cronológicamente desde el inicio del cultivo en el Perú hasta la segunda mitad del siglo XIX, tomando en cuenta las variedades de cañas plantadas. En este lapso temporal, estudió el proceso del cultivo de la caña de azúcar, entendido como un fenómeno complejo, donde confluyeron factores sociales como la mano de obra, así como técnicas de producción distintas en el tiempo y en el espacio. También investigó lo relativo a la producción del aguardiente de caña, tanto en su proceso de destilación, como su relación competitiva con el aguardiente de uva.



Perú, Ica. Antiguo colegio e iglesia de la Compañía de Jesús, estado actual. Imagen propia, 2017

La segunda investigación fue llevada a cabo por la doctora Sandra Negro y el arquitecto Samuel Amorós con el título *El Colegio San Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús en Ica. Historia, arquitectura y patrimonio*. La llegada de los jesuitas al Perú se produjo en 1568 y desde los primeros años de su establecimiento, inspirados en su fundador san Ignacio de Loyola, instauraron colegios mayores y

menores, en los cuales la enseñanza era apostólica y en ella debían integrarse la educación religiosa con la intelectual, es decir la total estructuración de la virtud y las letras, con la conducta y el saber.

En relación a los colegios menores, a lo largo del siglo XVII fundaron sucesivamente los colegios de Huamanga, Trujillo y Pisco. Durante la primera mitad del siglo XVIII, fueron creados otros cuatro nuevos colegios, tres de ellos —Ica, Moquegua y Bellavista— estuvieron emplazados en la franja costera, mientras que el último fue fundado en Huancavelica, en pleno corazón de los Andes.

La investigación analizó el colegio menor de la Compañía de Jesús de Ica, en su desarrollo histórico y arquitectónico, desde su establecimiento a mediados del siglo XVIII hasta el presente, con la finalidad de entender su proceso de configuración y desarrollo, para sustentar objetivamente la necesidad de su conservación y gestión patrimonial. En el presente año hemos realizado el relevamiento planimétrico de todo el inmueble a nivel de plantas, alzados, secciones y detalles arquitectónicos y constructivos, graficándolos por ordenador a escala 1:1. También hemos venido compulsando en el Archivo General de la Nación los documentos relacionados con este colegio y las propiedades rurales y urbanas que lo sustentaban económicamente desde su fundación en 1748 hasta la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767.

En septiembre de 2017, la Pontificia Universidad Católica del Perú a través de su Departamento Académico de Teología y del Departamento Académico de Arquitectura, llevaron a cabo los días 6, 7 y 8 el **SIMPOSIO INTERNACIONAL DE PATRIMONIO RELIGIOSO PERUANO**, el mismo que se desarrolló en el Instituto Riva Agüero y en la Capilla de Nuestra Señora de la O, en el conjunto monumental de San Pedro.

El simposio contempló tres conferencias magistrales. Estas estuvieron a cargo del doctor Rafael Ramos Sosa, de la Universidad de Sevilla (España), cuya conferencia se tituló *El diseño arquitectónico en Lima: la fiesta de la madera y la piedra*; del arquitecto Ramón Gutiérrez, del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (Argentina) y que se tituló *Nuevas reflexiones sobre proyecciones barrocas en templos del sur peruano* y la última, *El patrimonio histórico memoria viviente. Conservar e innovar*, fue dictada por el Padre Severino Dianich.

El evento contó con cinco mesas de ponencias temáticas, cada una de ellas seguidas de un debate, que enriqueció los contenidos y permitió la integración de los asistentes en los distintos temas expuestos. Los temas fueron **1.** Arte mueble. Pintura, escultura e iconografía; **2.** Retablística; **3.** Ritual y la tradición; **4.** Arquitectura urbana y **5.** Arquitectura rural.



Intermedio en el que se reunieron (de izquierda a derecha) las doctoras Sandra Negro, Adriana Scaletti, Graciela Viñuales y Cécile Michaud, acompañadas por el doctor Rafael Ramos y el arquitecto Ramón Gutiérrez

De los miembros de nuestro instituto fueron ponentes en la mesa temática de la Arquitectura rural. La doctora Graciela Viñuales, con la conferencia *La iglesia rural como hito simbólico* y la doctora Sandra Negro con la ponencia titulada *Exaltación y reverencia en los atrios y capillas en el Perú, siglos XVI y XVII*.

La experiencia de este primer simposio ha sido muy positiva por diversas razones. En primer lugar, reunió a especialistas en diversos temas asociados con el patrimonio religioso, varios de los cuales presentaron investigaciones que se hallaban en elaboración, lo que constituyó una importante aproximación al conocimiento de temas nuevos. En segundo término, fue posible entender y reflexionar en torno a aspectos del arte y la arquitectura religiosa y su vinculación con la sociedad, tanto en el momento de su producción, como en su evolución y reinterpretación hasta el presente. Por último, se pudo debatir acerca de las reales posibilidades de recuperación y gestión del patrimonio religioso nacional y la urgente necesidad de generar las articulaciones entre el Estado, la sociedad civil y los especialistas en las diversas disciplinas vinculadas con el patrimonio y los pobladores. Estos últimos a la postre, deben constituirse en interlocutores y tutores de su propio patrimonio cultural

En el mes de octubre de 2017, en la ciudad española de San Sebastián-Donostia, se llevó a cabo del 3 al 7 el **X CONGRESO NACIONAL y el II CONGRESO HISPANOAMERICANO DE HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN**, con el tema especial de los faros históricos, en conmemoración del centésimo septuagésimo aniversario

del primer Plan de Faros en España. El programa fue copioso y encuadrado en diversas especialidades, motivo por el cual fue organizado en diecisiete grandes temas que fueron los siguientes: 1. Construcción andalusí e islámica; 2. Construcción en la antigüedad clásica; 3. Construcción medieval; 4. Tratados y fuentes para la Historia de la Construcción; 5. Construcción siglos XV y XVI; 6. Construcción precolombina; 7. Construcción siglos XVII y XVIII; 8. Construcción colonial; 9. Construcción tradicional; 10. Armaduras de cubierta; 11. Bóvedas: traza, geometría y estereotomía; 12. Bóvedas, estabilidad y sistemas de contrarresto; 13. Puentes, caminos y obras públicas; 14. Fortificaciones; 15. Faros históricos; 16. Acueductos y obras hidráulicas y 17. Construcción siglos XIX y XX.



San Sebastián: Exposición de los proyectos presentados en el concurso celebrado en 1931, para el diseño de un faro en homenaje a Cristóbal Colón en República Dominicana. Visita a la muestra de la Dra. Sandra Negro.

En las diversas sesiones que se desarrollaron lo largo de cinco días, participaron 164 ponencias de diversos países de la geografía europea y americana, que fueron Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, España, Francia, Guatemala, Italia, Marruecos, México, Nicaragua, Portugal, Perú, Puerto Rico y República Dominicana.

Nuestro instituto participó a través de la ponencia titulada *La arquitectura encamionada del siglo XVIII en el colegio menor de la Compañía de Jesús en Ica, Perú*, investigación desarrollada por la doctora Sandra Negro y el arquitecto Samuel Amorós.

Esta planteó como finalidad entender el sistema constructivo encamonado, muy empleado tanto en la ciudad de Lima, capital del virreinato del Perú, como en otras regiones, ciudades y villas a partir de mediados del siglo XVII. Esto se debió principalmente a su mejor resistencia a los fuertes sismos, en comparación con el uso en la primera mitad de la centuria de materiales más pesados y con mayor rigidez. En



el caso en estudio, las estructuras encamonadas fueron aplicadas en conjunción con estructuras de apoyo resueltas con adobes y eventualmente ladrillos. El análisis comprendió los pilares, arcos, bóvedas, cúpulas, cuerpos de las torres campanario y otros elementos asociados, que fueron resueltos mediante el empleo de estructuras ligeras con pilarotes, camones, cañas, carrizos, torta de barro y yesería. Se trata de un tema de suma importancia, para documentar y estudiar los recursos y soluciones aportados en el siglo XVIII, con la finalidad de apoyar la conservación y puesta en valor de inmuebles con similares soluciones constructivas. Todos los textos están disponibles en el portal web de la Sociedad Española de Historia de la Construcción en el enlace http://www.sedhc.es/biblioteca/acta.php?id_act=13&id_cng=13 [Acceso: 28.03.2019].

En noviembre de 2017 se llevó a cabo en la ciudad de Buenos Aires entre el 14 y el 17, el **IX ENCUENTRO INTERNACIONAL SOBRE BARROCO**. En énfasis del congreso esta vez fue puesto en el **Territorio y Paisaje**. Participaron sesenta especialistas provenientes de Alemania, Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Estados Unidos de América, España, México, Perú, Polonia y Venezuela. Además de la riqueza de este encuentro y los múltiples niveles de difusión y retroalimentación académica e intelectual, un aspecto de gran importancia y que debe ser destacado, es su permanencia en el tiempo, ya que la propuesta de un congreso bienal que inició en el 2002, continúa hasta el presente con la convocatoria al **X ENCUENTRO** a llevarse a cabo en la ciudad de Valparaíso (Chile) del 9 al 11 de octubre de 2019.

El desarrollo de las exposiciones se organizó de modo secuencial, de modo que fue posible asistir a la presentación de todas las ponencias. Estuvieron organizadas en subtemas que fueron: **1. Arquitectura y paisaje; 2. Beaterios, capillas y atrios; 3. Platería, arte e imagen; 4. Arte e historia; 5. Viajes y expediciones; 6. Historia y antropología; 7. Arquitectura y arte; 8. Arte y arqueoastronomía; 9. Arte y letras; 10. Música y arte y 11. Naturaleza y paisaje en contextos transculturales.**



Arq. Roberto Samanez del Cusco y Dr. Gonzalo Ríos de Arequipa durante su disertación. Imagen: propia, 2017.

Representando al Perú, asistieron cuatro investigadores con las siguientes ponencias: Proveniente del Cusco participó la magister Elisabeth Kuon, quien disertó sobre *Cuzco: Queros, que hablan del paisaje natural y cultural del sur andino*, exponiendo el concepto cultural de quero y la dualidad andina que implicaba se produjesen por pares, habiéndose en muchos casos solamente conservado uno de los dos. Explicó los temas principales representados y reflexionó en torno a su significado dentro del paisaje cultural en el tiempo en que fueron producidos. El arquitecto Roberto Samanez, expuso el tema titulado *Las ideas del Barroco en la transformación del paisaje urbano de la capital del virreinato peruano en el siglo XVIII*, desarrollando la evolución de los espacios públicos y privados en Lima o Reyes desde su gestación hasta su pleno desarrollo en el siglo XVIII. Procedente de Arequipa, participó el doctor Gonzalo Ríos con la ponencia titulada *La inclusión del Hortus Conclusus como artefacto de persuasión en los claustros monacales durante el barroco arequipeño*, definiendo el huerto cerrado como un lugar propicio para la conjunción de lo sagrado, un microcosmos de profundo significado simbólico. Sostuvo que el claustro americano mantuvo su vigencia, aunque con una iconografía sincrética que logró recomponer el orden divino, replanteando las vías místicas, purgativas, iluminativas y unitivas del cristianismo tradicional. Representando a nuestro instituto la doctora Sandra Negro expuso la ponencia titulada *Sincretismo, transculturación y paisaje en los atrios, capillas posas y de la misericordia en el Perú desde el último tercio del siglo XVI al presente*. En esta vinculó las creencias y rituales andinos, fuertemente arraigados en los habitantes originarios en el Perú virreinal de finales del siglo XVI y primera mitad del XVII, con el desarrollo de un programa arquitectónico con la intencionalidad de erradicar prácticas no cristianas. El paisaje circundante fue fundamental en

los rituales de pasaje, donde naturaleza y corporeidad se interrelacionaron estrechamente. También expuso información relativa a capillas posas y de la misericordia que no han sido estudiadas a nivel documental y arquitectónico en algunas regiones del Perú, tales como la sierra de la región Lima, la sierra norte del país y la antigua misión jesuítica de Maynas, lo que abre nuevas posibilidades en la investigación de esta temática.

Entre las actividades académicas complementarias merece ser destacada la muestra fotográfica *Miradas sobre el Barroco en la región andina*, inaugurada en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana-CEDODAL por nuestro Miembro de Número, el arquitecto Ramón Gutiérrez. Esta contó con trascendentes ejemplos de arquitectura y arte barroco registrados por fotógrafos americanistas como Martín Chambi, Hans Mann, Mario Buschiazzo y Enrique Marco Dorta, entre otros.

En el 2018 los miembros permanentes del instituto desarrollamos diversos proyectos de investigación. La arquitecta María del Carmen Fuentes trabajó el tema titulado *El balcón de cajón limeño: esplendor y ocaso*, cuyo texto forma parte de la presente publicación. El doctor Eduardo Dargent desarrolló la investigación titulada *Olivos y olivas: un proyecto de cuatro siglos y medio*. La doctora Sandra Negro y el arquitecto Samuel Amorós prosiguieron con el desarrollo del proyecto iniciado en el 2017 y titulado *El Colegio San Luis Gonzaga de la Compañía de Jesús en Ica. Historia, arquitectura y patrimonio*, dedicándose al trabajo de recopilación de información en fuentes documentales.

El 20 de abril tuvimos el honor de incorporar a la doctora Cristina Esteras como Miembro de Número 09. Ella es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y destacada especialista en platería española y americana: Ha realizado numerosos trabajos de investigación en España y América, estudiando comparativamente la producción americana de objetos de plata, desde los ceremoniales religiosos, hasta aquellos de uso doméstico, analizando técnicas orfebres, morfologías y tipologías, ornamentaciones, marcas de plateros y otros significativos indicadores, que le han posibilitado vincular las ideologías, estructuras del poder y formas de producción, con las diversas sociedades americanas. Lleva publicados más de una decena de libros y centenares de artículos en revistas científicas, Ha sido además curadora de varias e importantes exposiciones sobre platería americana y española.



Cristina Esteras en la ceremonia de incorporación como Miembro de Número 09.

En octubre de 2018, nuestro instituto participó en **VI SEMINARIO INTERNACIONAL DE PATRIMONIO AGROINDUSTRIAL**, siendo la doctora Sandra Negro miembro del comité científico del mismo y participando con la ponencia titulada *Las antiguas haciendas azucareras y aldoneras en el valle de Huaura en Perú. Recuperación, refuncionalización y gestión comunitaria*. El seminario se llevó a cabo en la ciudad de Oaxaca, Mexico del 9 al 12 de octubre. En la ocasión los ejes temáticos fueron los siguientes: 1. El patrimonio agroindustrial desde el abordaje del territorio y el paisaje, 2. Estudios arquitectónicos del patrimonio agroindustrial, 3. El patrimonio agroindustrial desde el arte y el diseño, 4. Patrimonio agroindustrial como objeto para la enseñanza profesional, 5. El patrimonio agroindustrial ante los desastres naturales, 6. El patrimonio agroindustrial inmaterial y 7. Proyectos de participación comunitaria.

Siempre en octubre, la doctora Sandra Negro publicó la investigación titulada “La arquitectura patrimonial de las bodegas pisqueras y sus perspectivas de recuperación y gestión”, en el libro *El pisco y su vigencia*. Lima: Ausonia, 2018, pp. 125-150 (ISBN 978-612-47776-0-8). En el texto desarrolla la arquitectura rural viñatera entre los siglos XVII al XIX en las regiones de Pisco, Ica, Nasca, Arequipa y Moquegua y la problemática para su rescate y puesta en valor. Concluye con las posibilidades de recuperación y gestión de las bodegas con valor patrimonial y su integración en una ruta cultural.



Moquegua, bodega Ghersi. Recinto con tinajas “enterradas hasta los hombros” en las cuales se almacenaba el mosto, vino y pisco. Estas tienen valor patrimonial ya que provienen de los siglos XVIII y XIX. Imagen: propia, 2017.

En el mes de noviembre, el arquitecto Samuel Amorós publicó en el n° 33 de la Revista *Arquitextos*, el ensayo titulado *Las olvidadas plazuelas de la vieja iglesia de San Juan de Dios de Lima*. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma, 2018: pp. 9-19. En el texto analiza cómo ambos espacios públicos hoy desaparecidos, constituyeron un caso inusual en Lima, además de servir de escenarios de magnicidios que marcaron al temprano Perú independiente.



Ministerio de Cultura: panel de discusión formado por los expositores internacionales acompañados por miembros de la sociedad civil. Participación de Sandra Negro como Directora del Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural de la Universidad Ricardo Palma. Imagen: Deolinda Villa, 2018.

En diciembre de 2018 la doctora Sandra Negro fue invitada a participar en el *Taller Internacional de asistencia técnica para la preparación de la Lista Indicativa de bienes culturales, naturales y mixtos del Perú*, coordinada por el Ministerio de Cultura en conjunto con el Centro del Patrimonio Mundial de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura-UNESCO, el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios-ICOMOS Internacional y la Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza-UICN. Entre los principales aspectos debatidos estuvieron la necesidad de mejorar la articulación entre el Estado y la sociedad civil en todo lo relativo al patrimonio nacional, la preocupación general expresada en la urgente necesidad de contar con un ordenamiento territorial para evitar la destrucción del patrimonio, siendo las amenazas más comunes la expansión de la minería ilegal, la ampliación no controlada de la frontera agrícola, las invasiones de inmuebles patrimoniales y la expansión urbana no planificada, que tiene un activo dinamismo que se ha acrecentado en determinadas regiones a partir de la década de los '90. También se señaló la falta de motivación en la población

circunvecina de formar parte de este importante proceso, lo que condujo a la problemática de la educación nacional, que no asume desde el nivel inicial la formación en relación al patrimonio y su significación multidimensional. Asimismo, se señaló que el problema persiste a lo largo de toda la formación educativa y continúa aun a nivel universitario, donde las asignaturas asociadas con el estudio de los bienes patrimoniales y su conservación y gestión son escasas y muchas veces forman parte de cursos electivos. Las universidades, salvo excepciones, no promueven la investigación en torno al patrimonio nacional y tampoco motivan a sus estudiantes a orientar las tesis a temas vinculados con los bienes culturales, todo lo cual debe revertirse si realmente deseamos comprometernos con nuestro devenir histórico.

A lo largo del año hemos gestionado nuestra web publicando doce investigaciones inéditas sobre temas vinculados con el patrimonio material e inmaterial del Perú y once comunicaciones difundiendo y reflexionando en torno a reuniones científicas sobre patrimonio cultural, analizando los aportes de un libro de reciente publicación o divulgando la recurrencia de alguna fiesta tradicional. También hemos puesto a disposición nuestras publicaciones impresas y en soporte virtual, digitalizadas y de libre acceso. Estas son el libro titulado *Patrimonio, Identidad y Memoria* (2014) con 462 páginas (ISBN 478-612-4234-002), la publicación en cederrón *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú* (2015) con 554 páginas (ISBN 978-612-47066-0-8) y la publicación en cederrón *Actas y Memorias del 5º Seminario Internacional de Patrimonio Agroindustrial* con 612 páginas (ISBN 978-612-47066-1-5).

También gestionamos la web del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio-CICOP.Perú, difundiendo a la colectividad de investigadores las reuniones científicas nacionales e internacionales vinculadas con los fines y quehacer del centro. Paralelamente registramos a los nuevos miembros y publicamos investigaciones relacionadas con la conservación del patrimonio nacional.

Al comenzar en presente año de 2019, la doctora Sandra Negro y el arquitecto Samuel Amorós participaron en el **III CONGRESO INTERNACIONAL HISPANOAMERICANO DE HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN**, el mismo que se desarrolló en Ciudad de México del 21 al 25 de enero. La ponencia presentada llevó por título *La permanencia constructiva virreinal en la arquitectura neogótica del Perú durante el siglo XIX. El caso de la hacienda Unanue en el valle de Cañete*. En ella se desarrolló una inédita temática, porque estudia la continuidad de la tecnología y materiales constructivos virreinales hasta las primeras décadas del siglo XX, en una inusual edificación rural de la costa sur del Perú. El inmueble expresó la motivación de la alta burguesía por consolidar su posición de dominio, que en la vivienda principal sigue un planteamiento derivado de las propuestas de las casas urbanas del siglo XVIII, pero amplificado por el desconocido lenguaje neogótico en el medio, con la novedad de estar resuelto con adobes, madera y quincha.



Los miembros directivos del Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural. *De izq. a der.* Arq. María del Carmen Fuentes Huerta, Directora de Desarrollo, Dra. Sandra Negro Tua, Directora Ejecutiva, Dr. Elio Iván Rodríguez Chávez, Presidente de Honor, Mg. Teresa Vilcapoma, miembro correspondiente y Arq. Samuel Amorós Castañeda, Director Académico. Imagen Rusmell Navarro, 2018.

La presente publicación recoge doce investigaciones realizadas en el último bienio por los miembros permanentes del instituto y ofrece una aproximación a diversos temas vinculados con la arquitectura y el urbanismo prehispánico, virreinal y republicano en el Perú, sus aportes a través del tiempo y el espacio geográfico, así como la persistencia del crisol de experiencias previas que han modelado el patrimonio cultural inmueble nacional. A lo largo de las líneas que componen los textos se percibe la urgente necesidad de su conservación, gestión y tutela. Deseamos que esta contribución no sea solamente útil para los especialistas, sino que todos puedan sumar esfuerzos y apoyar la articulación de un gran proyecto nacional, con la finalidad que los saberes y experiencias milenarias, posibiliten la consolidación de nuestra identidad como peruanos.

Dra. Sandra Negro Tua
Directora
Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural



**Los acueductos con
galerías filtrantes de Nasca,**
*excepcional adaptación agrícola
en medio de un desierto*

Sandra Negro

Resumen: desarrollo del tema en relación a los habitantes de la cultura Nasca, que lograron adaptarse con éxito a un medio geográfico complejo, con diversos recursos entre los que se hallan los acueductos con galerías filtrantes. Se describen y analizan los diseños propuestos y se consideran las controversias existentes en torno a su cronología. Examina la situación actual de aquellos abiertos al público, debatiendo en torno a su inadecuada y en algunos casos inexistente gestión patrimonial de los mismos, que los pone en peligro de desaparecer.

Palabras clave: *acueducto, galería filtrante, adaptación, agricultura, gestión patrimonial.*

1. Medio geográfico de la cultura Nasca.

La denominación acueducto aplica a aquellas construcciones cuyo exclusivo objetivo es la conducción del agua desde un punto de origen a otro u otros destinos, para posibilitar que los habitantes de una sociedad tengan acceso a ella, ya sea para su uso doméstico, la irrigación asociada con la agricultura, rituales vinculados a creencias religiosas o distintos fines puntuales.



Nasca, valle del Ingenio bañado por el río del mismo nombre y con régimen de aguas estacional. Es uno de los afluentes del río Grande. Imagen: propia, 2018.

A través de la historia y las culturas, estos tuvieron soluciones muy diversas, las cuales debieron ser diseñadas, planeadas y construidas, adaptándose a geografías e hidrologías de complejidades muy diversas, que demuestran el ingenio y la habilidad de los pobladores para sobrevivir, mejorando sus calidades de vida.

Los acueductos de Nasca se ubican en la región de Ica, la cual está formada geográficamente por una faja de suelo mayormente plana, si bien existen algunos sectores con relieves montañosos complejos. En su mayor parte, el suelo es arenoso y desértico. En su extensión longitudinal —que abarca 250 km— hallamos un conjunto de valles de desarrollo geográfico transversal, los cuales cobijan ríos portadores de aguas provenientes de las copiosas lluvias estacionales, que se producen en la estribaciones de los Andes centrales, situados hacia el este. Dichos valles de norte a sur son los de Chincha, Pisco, Ica, Palpa y Nasca. Este último se sitúa a 448 km al sur de Lima.



Nasca, centro ceremonial de Cahuachi. Vista general de la Gran Pirámide y en primer plano, muros construidos con adobes cónicos. Imagen: propia, 2012.

Entre los valles señalados existen dos extensas planicies desérticas, la primera de las cuales está situada entre las desembocaduras de los ríos Pisco e Ica, y contiene las pampas actualmente conocidas con los nombres de Lanchas, Ocas, Hoyas, Lechuzas¹, Villacurí, El Diablo, Las Rayas, Amara y otras menores. La segunda, se ubica desde la desembocadura del río Ica hasta el río Grande del valle de Nasca y entre ellas hallamos las pampas de Nasca, Jumana, Los Castillos, Magallanes, Huayurí, Los Chinos, Cinco Cruces² y más hacia el oeste, las de Rayadores y Los Mochicas.

La región de Nasca desarrolló una ocupación humana que tuvo sus inicios alrededor de los 6000 años a.C. durante el Periodo Arcaico o Precerámico.³ Esta

¹ En la actualidad las pampas Lechuzas y El Diablo forman parte de la Reserva Nacional de Paracas, creada en 1975 para proteger los ecosistemas terrestres y marinos circundantes.

² Sobre las pampas de Nasca, Los Chinos, Cinco Cruces y en las inmediaciones de la pampa de Huayurí, las culturas prehispánicas de Paracas (550 a.C.- 50 años a.C.) y Nasca (50-550 d.C.) trazaron más de 13,000 geoglifos en forma de sendas y caminos rectilíneos, así como diseños geométricos y zoomorfos, ambos con significados ceremoniales. En las laderas de los cerros y colinas que rodean el valle de Palpa, han sido estudiados en años recientes unos 50 geoglifos, pertenecientes a las culturas Paracas y Topará. Todos ellos han sido objeto de extensas investigaciones arqueológicas desde 1939, cuando Paul Kosok identificó las primeras figuras.

³ William Strong, "Paracas, Nazca and Tiahuanacoid Cultural Relationships in South Coastal Peru", *Memoirs of the Society for American Archaeology*, nº 13 (1957): 8-10.

continuó su evolución cultural a través del Periodo Formativo, para alrededor del año 50 d.C. dar origen al Periodo Intermedio Temprano, dentro del cual se desarrolló la cultura Nasca, cuya extensión temporal alcanzó los 650 años d.C.⁴

Los patrones de establecimiento fueron las aldeas y poblados sedentarios y los centros ceremoniales jerarquizados. El centro ceremonial de Cahuachi representa arquitectónicamente el conjunto edificado para fines ceremoniales más importante de la cultura Nasca. Este fue evolucionando a través del tiempo desde un lugar sagrado hasta convertirse en un centro ceremonial y capital teocrática.

Cahuachi pasó por cinco fases distintas, determinadas por ciclos de anomalías climáticas que obligaron a sus habitantes a subsecuentes reconstrucciones y remodelaciones en el desarrollo arquitectónico de sus edificaciones. Su surgimiento y posterior apogeo, se debió a un conjunto de creencias religiosas dominantes en la región, el control del manejo del agua y una organización social autónoma que se consolidó a través del tiempo, hasta generar un centro ceremonial con una extensión de 24 km² siendo el centro ceremonial en adobes más grande del mundo.⁵



1. Botella con representación pictórica de peces. Imagen: Museo de Arte de Lima, Cat. 40-IV 2.0 2081.

2. Tubérculos de jíquima en ofrenda.

3. Vasija con representación pictórica de la jíquima.

Imágenes 2 y 3: Luigi Piacenza, "Función de las plantas en la cultura Nasca", en *Nasca el desierto de los dioses de Cahuachi* (Lima: Graph Ediciones, 2009), 172.

⁴ Markus Reindel y Johny Isla, "La costa sur en el periodo prehispánico", en *Nasca*, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2017), 48.

⁵ Giuseppe Orefici, "Cahuachi, el centro ceremonial en adobe más grande del mundo", en *Nasca, el desierto de los dioses de Cahuachi* (Lima: Graph Ediciones, 2009), 36-42.

En este contexto regional, la llanura desértica está surcada por la hoya fluvial del río Grande y sus afluentes, que lo alimentan hacia un único drenaje en el Océano Pacífico. Este río recibe los tributarios norteños de Santa Cruz, Palpa, Viscas y El Ingenio. Más al sur, el río Nasca —formado por la unión de los ríos Aja y Tierras Blancas— acopia los ríos Taruga y Las Trancas confluyendo con el río Grande recién en el valle bajo. La existencia de varios ríos que atraviesan esta zona no significa abundancia de agua. Contrariamente, se trata en muchos casos, de cauces fluviales con un régimen irregular, mientras que en otros es abundante pero estacional y suele durar solamente entre tres y cuatro meses de cada año (diciembre a marzo). El resto del tiempo el agua es escasa y en muchos casos se produce un estiaje total a veces muy prolongado.

La cultura Nasca evolucionó en un territorio donde el tipo de suelo los obligó a un cuidadoso manejo del agua, para poder desarrollar una agricultura que permitiera el sustento de sus habitantes, la misma que estaba formada por el cultivo de tubérculos, legumbres, cereales, hortalizas y frutas. Esta alimentación se complementaba con carne de camélidos y variedades de moluscos (choros, almejas, lapas y otros), así como crustáceos (cangrejos y camarones de río), erizos de mar y pejerreyes —estos últimos hallados intencionalmente desecados en las excavaciones de Cahuachi— así como otros pescados de mayor tamaño, de los cuales fueron hallados restos arqueológicos de espinas y vértebras.⁶

Para los nasquenses la importancia de los vegetales se extendió paulatinamente a la esfera de las creencias y los rituales entre los 50 y los 300 años d.C. Inicialmente los vegetales aparecieron en la cerámica como figuras aisladas y gradualmente fueron integrados a las divinidades como atributos de las mismas.

Las ofrendas de vegetales también fueron comunes, tanto en Cahuachi, como en otras estructuras arquitectónicas con fines ceremoniales. Estos fueron ofrecidos dentro de vasijas o colocados en estratos ordenados en los diversos niveles de las edificaciones piramidales escalonadas. Los vegetales también tuvieron una importante presencia en el mundo de los difuntos, ya que formaban parte del ajuar funerario que servía para acompañarlos en el viaje al más allá. Entre los más frecuentes se hallaron maíz, yuca, camote, frijoles y pallares, los cuales siempre se hallaban dentro de vasijas de arcilla o utilizando calabazas como contenedores.⁷

⁶ Giuseppe Orefici y Andrea Drusini, *Nasca, hipótesis y evidencias de su desarrollo cultural* (Brescia: Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane, 2003), 93-109.

⁷ Johny Isla y Markus Reindel, "Patrón funerario y tumbas de élite Nasca", en *Nasca*, (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2017), 138.

2. El manejo del agua en un medio desértico.

A lo largo de los seis siglos de su desarrollo, los pobladores nasca enfrentaron el reto de abastecerse de agua regularmente, tanto para el consumo de sus pobladores, como en el acrecentamiento de la agricultura, en un medio geográfico donde esta era un bien precioso debido a su escasez. La precipitación pluvial siempre ha sido prácticamente inexistente, a excepción de los fenómenos cíclicos asociados a lluvias breves e intensas, que destruían las edificaciones realizadas con adobes y recubrían el suelo agrícola con una capa de tierra arcillosa, que al endurecerse sellaba el estrato fértil cultivable inutilizándolo.

Los vegetales cultivados, así como la crianza de camélidos americanos —como la llama y la alpaca— debieron ser extensos y generar significativos excedentes para alimentar a los constructores de las gigantescas estructuras arquitectónicas ceremoniales, así como la mano de obra especializada en la producción de bienes tales como la cerámica, textiles, orfebrería y otros asociados. Para tales finalidades era necesario contar con el abastecimiento de agua a lo largo de todo el año.



Nasca, acueducto de Cantalloc asociado al río Tierras Blancas. El ducto o galería por el cual fluía el agua filtrante contaba con pozos de inspección y manutención, que se visualizan como espirales descendentes en el suelo, si bien la cronología de estos últimos se discutirá más adelante en el texto. Imagen: <https://bit.ly/2Nv7R9B> [Acceso: 11.03.2019]

Los afluentes norteños del río Grande, solían tener un volumen de agua más importante que aquellos del sur, formados estos últimos por los tributarios del

río Nasca que son Aja, Tierras Blancas, Taruga y Las Trancas, los cuales son cuencas pequeñas y considerablemente rectas. El suelo por el cual fluyen las aguas provenientes de las lluvias andinas está formado por gran cantidad de ceniza volcánica, la cual al ser muy porosa genera la infiltración de una buena proporción del fluido pluvial. Dicha pérdida sobreviene principalmente en los valles medios, donde por largos trechos el agua del río desaparece convirtiéndose en subterránea o napa freática. Este fenómeno ocurre entre los 1,200 y los 800 msnm. A estos ríos se les conoce con la denominación de “influyentes” ya que parcialmente fluyen sobre el nivel del suelo y en algunos tramos, se hunden en el subsuelo, manteniendo su dirección hacia el Océano Pacífico y aflorando nuevamente en el valle bajo alrededor de los 400 msnm.⁸

En los meses de junio a octubre de cada año, estos ríos carecen de flujo, motivo por el cual la subsistencia de los seres humanos a través de los siglos ha sido siempre difícil. Para paliar esta situación, los habitantes de la cultura Nasca lograron utilizar el agua de la napa freática del subsuelo mediante una innovación tecnológica, formada por acueductos subterráneos que funcionaron mediante un sistema de galerías filtrantes.

Las investigaciones en torno a esta extraordinaria solución en el Perú y que permitió el desarrollo de una cultura de gran complejidad como la Nasca, comenzaron en el primer tercio del siglo pasado con los estudios realizados por Alfred Kroeber (1926), Toribio Mejía Xesspe (1939), Alberto Regal (1943) y Alberto Rossel Castro (1941-50). En la segunda mitad del siglo XX y primera década del presente, han estudiado el tema Iwao Kobori (1960) durante una expedición de la Universidad de Tokio; el Proyecto de Rehabilitación de Acueductos Arqueológicos de Nasca (1987) de la Corporación de Desarrollo de Ica-CORDEICA, dirigido por Félix Solar de la Cruz (1997); Giuseppe Orefici (2003); Katharina Schreiber y Josué Lancho (1988, 1995, 2003, 2006 y 2007) y Konrad Berghuber conjuntamente con Christian Vogl (2005).

3. Denominación y distribución.

Tomando en consideración su diseño y finalidad, han recibido diversos apelativos. Uno de ellos ha sido el de acueductos, que de acuerdo con Giuseppe Orefici (2003), no es una denominación precisa, ya que dichas estructuras hidráulicas no tienen como objetivo transportar y distribuir el agua, sino de recolectarla en el subsuelo y encauzarla hacia depósitos de reserva en las inmediaciones, conocidas en quechua como *cochas* (lagunas).⁹

⁸ Katharina Schreiber y Josué Lancho, “El control del agua y los puquios de Nasca”, en *Nasca, el desierto de los dioses de Cahuachi* (Lima: Graph Ediciones, 2009), 132.

⁹ Orefici y Drusini, *Nasca, hipótesis y evidencias de su desarrollo cultural*, 83.

Por otro lado, Katharina Schreiber y Josué Lancho (2006), utilizaron la denominación de *puquios*, palabra de origen quechua que significa fuente o manantial natural. Señalan que se trata de un pozo horizontal que conecta un punto de la superficie con el agua subterránea; la napa freática filtra dentro del puquio y fluye a través del mismo hasta llegar a un reservorio o *cocha* desde donde el agua es dirigida a las acequias de irrigación.¹⁰

Ambas denominaciones no se contraponen, sino que se complementan parcialmente. El concepto puquio en general es asumido como un manantial natural; sin embargo, éstos han sido construidos por los pobladores nasqueses. Diego González Holguín en el *Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru llamada lengua Qquichua o del Inca*, reseña que el término *pukyu* se refiere a “fuente o manantial”, lo que no corresponde exactamente con el sistema hidráulico desarrollado por la cultura Nasca.¹¹ Considero que es más apropiada la denominación de **acueductos con galerías filtrantes**, que define lo que son, es decir un canal por donde fluye el agua y la modalidad de la obtención, que fue por medio de la infiltración.

En la actualidad han sido identificados y siguen en funcionamiento treinta y seis acueductos con galerías filtrantes, de los cuales veinte y nueve se ubican en el valle de Nasca (que abarca los ríos Nasca, Aja y Tierras Blancas). En el valle de Taruga fueron ubicados dos, si bien originalmente pudieron haber sido cinco. En el Valle de Las Trancas hay cinco acueductos, si bien originalmente fueron por lo menos ocho.¹² El número de acueductos debió ser en tiempo de los nasca mucho mayor. Con el correr del tiempo algunos fueron abandonados porque la napa freática había disminuido considerablemente, mientras que otros fueron modificados con adiciones en concreto o simplemente destruidos para darle al suelo que los contenía una función distinta.

4. Los diseños de los acueductos con galerías filtrantes.

Estos presentan dos soluciones básicas, las cuales en muchos casos se completan entre sí. Para cualquiera de las propuestas, la finalidad fue la de aprovechar la inclinación natural del estrato aluvial en relación al sedimentario, los cuales descienden de manera paralela desde los Andes hacia la costa. Era necesario entonces individuar un punto donde posiblemente hubiese napa freática en el subsuelo, para lo cual posiblemente debieron cavar diversos pozos verticales hasta individuarla. Una vez ubicada, se excavó una zanja horizontal y abierta

¹⁰ Katharina Schreiber y Josué Lancho, *Aguas en el desierto. Los puquios de Nasca* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006), 56.

¹¹ Diego González Holguín, *Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru llamada lengua Qquichua o del Inca* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989), 294.

¹² Schreiber y Lancho, *Aguas en el desierto. Los puquios de Nasca*, 59.

de profundidad variable, hasta intersectar el nivel del agua subterránea, de modo tal que el agua filtraba en la zanja por medio de la cual era reconducida hasta la superficie, acopiándose en un reservorio excavado en el suelo.

4.1 Acueducto abierto: una de las propuestas fue la de mantener el canal o zanja a cielo abierto a manera de una acequia, en la cual la base tenía en promedio 1.00 m de ancho abriéndose hacia la parte superior, alcanzando en algunos casos los 10.00 m incluyendo las bermas laterales, las cuales se construyeron a manera de un escalón¹³. Estas servían para facilitar el acceso al canal de agua y ser una plataforma intermedia para acumular los detritos y sedimentos provenientes de la limpieza anual.



Nasca, acueducto abierto de Achaco. 1. Canal principal y “cangrejera” dispuesta perpendicularmente para aumentar la filtración de agua. 2. Muros laterales ligeramente inclinados hacia afuera y erigidos con cantos rodados. Imagen: propia, 2018.

¹³ Schreiber y Lancho, *Aguas en el desierto. Los puquios de Nasca*, 60.

El recorrido tiene un desarrollo que no es rectilíneo, sino con curvas sinuosas y a veces con cambios de direcciones bruscas —algunas casi a 90°— para controlar la velocidad del tránsito del agua fluyente. Los muros delimitantes que funcionan como de contención, fueron construidos ligeramente inclinados hacia afuera para prevenir los derrumbes. El material empleado fueron los cantos rodados de origen fluvial —mampuestos con muy poca argamasa arcillosa, casi a seco— de modo que el agua subterránea pudiera filtrar a través de ellas. Con frecuencia se construyeron canales cortos, que intersectaban el canal principal más o menos en ángulo recto, los que localmente se denominan “cangrejeras” y que tuvieron por finalidad aumentar la cantidad de agua que filtraba desde el subsuelo al canal principal.¹⁴

Esta solución fue empleada en los acueductos de Soisongo (desaparecido), Soisonguito, Conventillo, Agua Santa y Ocongalla en Nasca; los de Llicuas Norte, Llicuas Sur, San Marcelo, La Joya de Achaco, Achaco, Anglia, Curve, Cuncumayo, Aja Norte, Aja Alto, Bisambra, Huachuca, Tejeje, Cortez, Vijuna y Orcona en el sector de Aja; Majoro, Majorito, Huairona, San Antonio, Pangaraví, Callanal (notoriamente modificado), La Gobernadora, Santo Cristo y Cantalloc, que riegan Tierras Blancas; Santa María, San Carlos y Gamonal, que están asociados al riego de Taruga; por último los de Chauchilla, La Joya (destruido a mediados del siglo XX), Copara, El Pino, Pampón, Huaquilla (transformado en cocha), Totoral y Huayurí (desaparecido), que riegan actualmente o irrigaron en determinado tiempo las tierras de Las Trancas.¹⁵ Como se puede notar, todos los acueductos que han sido inventariados por los investigadores en este tema, fueron diseñados con una porción de extensión significativa o todo el desarrollo del mismo, como un canal a cielo abierto.

4.2 Acueducto con galería subterránea: son aquellos donde la napa freática se hallaba a mayor profundidad; fueron construidos en el subsuelo no siendo perceptibles desde el exterior, a excepción de los pozos de inspección u “ojos” que los caracterizan. Esta propuesta generó dos posibles soluciones constructivas:

- **Galerías de zanja rellenada**¹⁶: son aquellas que fueron excavadas como canales a cielo abierto y después de construir los muros laterales de contención, a una altura variable que oscilaba entre los .80 y 1.50 m —contados desde el punto más bajo en la zanja— se dispuso de una techumbre con lajas de piedra o con troncos en rollizo de huarango (*Prosopis pallida*). Encima de la cubierta se rellenó la zanja con material terroso y detritos. Un ejemplo de este tipo de galería se halla en el acueducto Santa María, situado al norte del río Taruga, el cual tiene una

¹⁴ Schreiber y Lancho, *Aguas en el desierto. Los puquios de Nasca*, 57.

¹⁵ Schreiber y Lancho, *Aguas en el desierto. Los puquios de Nasca*, 59.

¹⁶ Schreiber y Lancho, “El control del agua y los puquios de Nasca”, 138.

galería de zanja rellenada de 256 m de longitud, en la cual se abrieron doce “ojos” para su limpieza e inspección.¹⁷

- **Galerías de socavón:** en esta solución fueron construidas como si se tratase de un túnel excavado en el subsuelo, en cuyo caso las paredes laterales de cantos rodados y la cubierta con lajas de piedra o alternativamente troncos de huarango en rollizo, fueron colocadas como apuntalamiento mientras se avanzaba con la perforación del túnel. Ejemplos de este sistema constructivo se encuentran en el acueducto de Anglia, situado al norte del río Aja, a 2.5 km de la actual ciudad de Nasca, donde un segmento visible de 4.3 m de longitud fue excavado como una oquedad subterránea. Los estudiosos Katharina Schreiber y Josué Lancho señalan que informantes les han comunicado que la galería se prolonga por un centenar de metros más, penetrando debajo del río Aja, extendiéndose hasta el puente de la carretera Panamericana Sur tendido encima del señalado río.¹⁸

La longitud de los acueductos dependía de la profundidad del acuífero y la pendiente del suelo. Si la napa freática estaba más profunda, la galería consecuentemente debió ser más extensa. Se ha documentado que el acueducto más largo es Pampón en el valle de Las Trancas, que alcanzó los 1,480 m de longitud, mientras que el más corto fue el de la Joya de Achaco en el valle de Nasca, que tiene tan solo 260 m de recorrido.¹⁹ La profundidad de estas galerías variaba de acuerdo a la hondura del acuífero, alcanzando en promedio entre 5.00 y 9.00 m.



Detalles constructivos de acueductos con galerías filtrantes subterráneas, delimitadas por muros de contención resueltos con piedras fluviales redondeadas y cubiertas de lajas de piedra o troncos de huarango en rollizo.

1. <https://bit.ly/2NEiHtR> [Acceso: 11.03.2019] y 2. <https://bit.ly/2NCQG69> [Acceso: 11.03.2019]

¹⁷ Schreiber y Lancho, “El control del agua y los puquios de Nasca”, 222.

¹⁸ Schreiber y Lancho, “El control del agua y los puquios de Nasca”, 132.

¹⁹ Schreiber y Lancho, “El control del agua y los puquios de Nasca”, 70.

Este segundo diseño, requirió de la construcción a lo largo de su desarrollo subterráneo de respiraderos, conocidos popularmente con el nombre de “ojos” o “chimeneas”, que facilitaban el acceso para su limpieza y eventuales reparaciones. Estos tuvieron distintas formas y dimensiones, que están en relación a la galería subterránea con la cual se comunican. Los respiraderos asociados a galerías poco profundas, se hallan distanciados entre sí unos 3 o 4 m. Son aberturas de forma cuadrada –de unos 60 a 80 cm de lado– que han sido delimitadas con maderos de huarango en rollizo, cuyos intersticios fueron rellenos con tierras y cantos rodados pequeños.

En aquellas galerías subterráneas más profundas, los respiraderos fueron muy hondos y con una sección troncocónica, que puede alcanzar los 15 m y tener una forma redondeada. En el desarrollo vertical se van angostando paulatinamente hasta que el diámetro para acceder a las galerías subterráneas no suele exceder 1.00 m, adquiriendo en el extremo inferior una forma tendiente al cuadrado. El acceso a las galerías subterráneas suele estar cerrado con palos de huarango cubiertos por tierra con un espesor de aproximadamente 1.00 m para evitar que tierra, piedras u otros materiales puedan caer inadvertidamente dentro del canal de agua. Los muros de contención fueron resueltos con cantos rodados asentados con mortero de barro arcilloso dispuesto en la parte posterior de las hiladas, lo que facilitaba su renovación. El distanciamiento entre estos respiraderos más complejos, suele ser varias decenas de metros.

5. Evolución antes de la llegada de los españoles.

Las investigaciones arqueológicas del último medio siglo han logrado confirmar que este ingenioso sistema hidráulico fue un aporte de la cultura Nasca, un sorprendente método de adaptación a una geografía prácticamente sin agua disponible en el valle medio. Las prospecciones de campo de Katharina Schreiber con colegas y estudiantes entre los años de 1985 y 1996, así como otros conjuntamente con Johny Isla en 1995 y 1998, permitieron llegar a la conclusión que durante el periodo Nasca Temprano (200-400 d.C.), los sitios con ocupación humana extensa organizada en aldeas, se situaban en las partes altas de los valles Aja, Tierras Blancas, Las Trancas y Taruga. Paralelamente las porciones medias de los valles –que carecían de agua porque ésta se había infiltrado subterráneamente– no mostraban restos de ocupación humana.

Las aldeas en el valle medio recién comenzaron a proliferar en el periodo Nasca Medio (400-500 d.C.), lo que sugiere la disponibilidad de agua. En dichas secciones de los valles ésta solamente pudo obtenerse del subsuelo, es decir a través de la construcción de los acueductos con galerías filtrantes. La ocupación humana aumentó considerablemente durante el periodo Nasca Tardío (500-750 d.C.) con centros poblados extensos, lo que significó posiblemente

una mayor complejidad en sus estructuras sociopolíticas y la construcción de un considerable número de puquios.²⁰

A partir del año 1000 con el colapso de la cultura Wari y el inicio del periodo Intermedio Tardío, que duró hasta la llegada del Tawantinsuyu en la región de Ica en 1476, los centros poblados en el valle medio se extendieron sustentando una nutrida población, lo que posibilita inferir que fue el lapso de mayor apogeo de los acueductos con galerías filtrantes. Las excavaciones realizadas en el valle de Taruga, permitieron llegar a la conclusión que se trató de una etapa con una población numerosa, con amplios vínculos económicos que se extendieron transversalmente en los valles circunvecinos.²¹

La llegada de los Incas, que tomaron el control de la costa sur, aparentemente encontró poca resistencia en los pobladores locales.²² El control político y administrativo se dio desde el centro principal inca de Paredones, el cual en las proximidades disponía de los acueductos de La Gobernadora y Pangaraví.

A mediados del siglo XVI toda la llanura de Nasca y los valles que en ella se contenían —los cuales pertenecían a la hoya del río Grande y sus afluentes— eran conocidos con el apelativo de “*Caxamarca*”. Esta se hallaba territorialmente dividida en tres parcialidades llamadas Palpa, Collao y Nasca, cada una de ellas bajo la administración de un curaca local. La parcialidad prehispánica de Palpa abarcaba geográficamente la cuenca del río Santa Cruz, la porción alta del valle del río Grande y la quebrada de Viscas. La del Collao ocupaba lo que en la actualidad es el valle del El Ingenio, desde el nacimiento de las aguas hasta Tambo Inga, situado en la confluencia de los ríos Grande y El Ingenio. La última parcialidad, nombrada Nasca, se extendía desde la quebrada de Socos al norte, pasando por las estrechas hoyas de los ríos Aja y Nasca hasta llegar al sur a la quebrada Chauchilla y el valle del río Poroma (actualmente nombrado Las Trancas). El curaca principal por los años de la llegada de los españoles al valle y cristianizado por los primeros religiosos que se establecieron en la comarca era Francisco Nanasca. La simplificación de su apellido bajo la forma de Nasca, ha perdurado a través de los siglos hasta el presente.

En 1549 Francisco Nanasca otorgó a los pocos españoles que se iban avecindando de manera espontánea, una porción de tierras para que edificasen sus casas y huertas. Estas terminaron por conformar el asiento de un pequeño poblado. Al

²⁰ Katharina Schreiber y Johny Isla. “Proyecto Nasca Sur 1994: excavaciones en Taruga” (informe final entregado al Instituto Nacional de Cultura (1995), Lima.

²¹ Christina Conlee, “Local elites and reformation of Late Intermediate Period. Sociopolitical and economic organization in Nasca, Peru”. *Latin American Antiquity*, vol.14, n° 1, (marzo 2003): 47-65. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/972234> [Acceso: 14.09.2018].

²² Dorothy Menzel, “The Inca occupation of the South Coast of Peru”, *Southwest Journal of Anthropology*, vol. 15, n° 2 (verano 1959): 125-142.

morir este curaca, le sucedió su hijo García Nanasca el cual mantuvo siempre estrechos vínculos con los religiosos agustinos, quienes fueron los primeros y tempranos evangelizadores de los habitantes de la comarca.²³



Nasca, centro administrativo inca de Paredones (antes de su consolidación y puesta en valor). Edificado en la región conocida por entonces con el nombre de Caxamarca, se hallaba vinculado con el Capac Nan de la costa. El empleo del agua se dio a través de los acueductos con galerías filtrantes conocidos actualmente como La Gobernadora y Pangaraví. Imagen: propia, 2012.

Dicho centro habitado fue elevado a la categoría de villa en tiempos del virrey don Diego López de Zúñiga y Velasco, conde Nieva (1561-1564), con la advocación de Santiago Apóstol. El hecho aparece señalado por varios cronistas, entre los cuales destaca Felipe Guamán Poma de Ayala, quien señala lo siguiente:

La uilla llamada Sanctiago de la Nasca [...] se fundó en tiempo del uirrey don Luys de Uelasco [...] el cacique prencipal que fue de la dicha uilla don Garcia de la Nasca y metio en posicion y fundo y fue patron del conuento del señor San Agustín y metio a los dichos españoles a la dicha uilla, el qual esta entablado. Y tiene caualleros y bezinos, moradores y soldados cristianisimos [...] ²⁴

²³ Sandra Negro, “Historia, arquitectura y arte en las haciendas de la Compañía de Jesús en el virreinato del Perú” (tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, 2007): 279-280.

²⁴ Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno* (México: Siglo Veintiuno, 1980), 3: 963.

El establecimiento de los españoles tuvo un desarrollo lento y orientado principalmente a la agricultura, que en los siglos XVII y XVIII se decantó principalmente a la viticultura —debido a que requiere agua solamente unos meses al año— con la subsecuente producción de vinos y aguardientes de uva.

La obtención de agua mediante el sistema de galerías filtrantes era conocida por los españoles, habiendo sido utilizado especialmente en el sureste peninsular y en Canarias por lo menos desde el siglo VIII d.C. El aporte ibérico en la construcción o la ampliación de algunos de los acueductos situados en la región de Nasca queda todavía por ser demostrado. Existen especulaciones que las porciones de los acueductos en forma de socavón pudieron pertenecer al periodo virreinal, ya que no fue una técnica constructiva empleada en el antiguo Perú. De cualquier manera, es un tema que requiere de una investigación sistemática y la obtención de muestras para fechados radiocarbónicos, los cuales no necesariamente van a despejar esta interrogante, ya que las cubiertas resueltas con troncos de huarango debieron ser reemplazadas reiteradamente a través del tiempo.

6. El Estado peruano: legislación y tutela.

En el año 2004 el investigador Konrad Berghuber manifestó que a partir de un estudio de campo, pudo visitar los 37 acueductos con galerías filtrantes descritos y analizados por Katharina Schreiber y Josué Lancho entre 1988 y 2003, señalando que halló 15 de ellos secos, deteriorados o que no estaban en uso en dicho año. Indicó además que la gestión de los acueductos se desarrollaba dentro del marco de la Ley General de Aguas-Ley 17752. Esta data de 1969 y fue concebida como un complemento de la Ley de Reforma Agraria.²⁵

Esta ley fue reemplazada en 2009 por la Ley de Recursos Hídricos-Ley 29338, la que a su vez creó el Sistema Nacional de Gestión de los Recursos Hídricos. De acuerdo al Artículo 11, este último se halla integrado por: **1.** la Autoridad Nacional; **2.** los Ministerios del Ambiente; de Agricultura; de Vivienda, Construcción y Saneamiento; de Salud; de la Producción; y de Energía y Minas; **3.** los gobiernos regionales y gobiernos locales a través de sus órganos competentes; **4.** las organizaciones de usuarios agrarios y no agrarios; **5.** las entidades operadoras de los sectores hidráulicos, de carácter sectorial y multisectorial; **6.** las comunidades campesinas y comunidades nativas; y **7.** las entidades públicas vinculadas con la gestión de los recursos hídricos.

²⁵ Konrad Berghuber y Christian Vogl, "Descripción y análisis de los puquios como tecnología adaptada para la irrigación en Nasca, Perú", *Zonas Áridas*, n° 9 (Centro de Investigaciones de Zonas Áridas, Universidad Nacional de la Molina, 2005), 40.

Como se puede observar, el entonces Instituto Nacional de Cultura, al presente Ministerio de Cultura, no formaba parte del sistema de gestión, aun cuando existen determinados recursos hídricos que están directamente asociados con el patrimonio histórico y monumental de la nación. Si bien el Título IX de la ley está dedicado a las Aguas Subterráneas, no existe ninguna consideración a aquellas vinculadas con el patrimonio cultural.

Hasta el año 2004, es decir antes de la Ley de Recursos Hídricos-Ley 29338, los acueductos de Nasca debían gestionarse además en concomitancia con el Instituto Nacional de Cultura. En el año 2006 se aprobó la reglamentación de la Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación, Ley N° 28296 y en 2010 se creó el Ministerio de Cultura que absorbió el Instituto Nacional de Cultura. Si bien en el Artículo 27 de dicha ley, se explicita que el alcance de la protección de los bienes culturales inmuebles, comprende el suelo y subsuelo en el que se encuentran o asientan, los aires y el marco circundante en la extensión técnicamente necesaria para cada caso, se trata de disposiciones muy generales que en situaciones puntuales, como la que nos ocupa de los acueductos de Nasca, no se considera obligatoria la coordinación para su gestión con otros Ministerios públicos.

Es perceptible que actualmente existe una discordancia entre los fines y formas de gestión de los recursos hídricos y los alcances de la ley que tutela el patrimonio cultural de la nación, que no toman en consideración los casos de acueductos y otros medios de conducción del agua, que conllevan construcciones de valor patrimonial tales como los canales, acequias y acueductos, así como el manejo cultural de las aguas subterráneas.

Se requiere sin duda una revisión de los contenidos de ambas leyes, para que se puedan proponer las articulaciones legales oportunas que promuevan la conservación, puesta en valor, uso y gestión de los acueductos con galerías filtrantes de Nasca, con la finalidad que sean tutelados, ya que no solamente forman parte del acervo cultural Nasca, sino que constituyen un recurso tecnológico que sigue en uso al presente.

7. Estado actual y gestión.

Actualmente, el visitante promedio suele acceder a cuatro conjuntos patrimoniales de acueductos con galerías filtrantes que son: Cantalloc, Bisambra, Achaco y Ocongalla, cada uno de los cuales presenta atractivos de marcado interés cultural, pero cuya gestión debe ser ostensiblemente replanteada.

La primera reflexión sobre la que deseo llamar la atención es que estos conjuntos no forman parte de un circuito estructurado y relacionado cronológicamente

con otras manifestaciones de la cultura Nasca, tales como la arquitectura, geoglifos, cerámica, textilera y otros.

La expresión cultural que ha sido más difundida a nivel nacional e internacional, han sido los geoglifos de las pampas de Nasca y Jumana, a los cuales paulatinamente se han ido adicionando los de Palpa, a pesar de tener filiaciones culturales distintas y significados que deben ser cuidadosamente contrastados con las evidencias arqueológicas asociadas.

Los visitantes se maravillan con los geoglifos y su correlación con animales tales como el mono, la orca, el colibrí, la araña y otros, sin percibir su significado ceremonial. Tampoco suelen otorgar mayor importancia a las implicancias dentro del sistema de creencias y rituales de las sendas procesionales asociadas, las cuales al ser rectilíneas al parecer no motivan mayor interés. Tampoco se les brinda la información necesaria para correlacionar los geoglifos con el centro ceremonial de Cahuachi, capital teocrática de los nasca.

Al visitar el acueducto de Cantalloc se adquiere un boleto único de ingreso por 10.00 soles (equivalente a unos 3.00 USD) que posibilita el acceso a “LA CAPITAL ENIGMÁTICA DEL MUNDO”. Esta afirmación me genera de inmediato una duda ¿cuál capital? En el boleto se muestran cuatro imágenes de los sitios que se pueden visitar con el mismo boleto y se indican los siguientes nombres: Centro Administrativo Paredones, El Telar, Las Agujas y Acueductos de Cantalloc. Paredones fue un centro administrativo inca, mientras que los geoglifos El Telar o Las Agujas, tienen una filiación cultural que aún debe ser establecida, pero que definitivamente no es inca. Cantalloc es un sistema de acueductos por galerías filtrantes de la cultura Nasca y ¿cuál de todos ellos es la capital? ¿Es acaso Cahuachi? La visita a esta última no forma parte del boleto turístico, emitido por la Municipalidad Provincial de Nasca. Surge entonces la interrogante ¿cuál es la participación del Ministerio de Cultura en la gestión del patrimonio en la región?

Esta presentación del patrimonio histórico y monumental sin cronología alguna es tan confuso que no facilita a los visitantes distinguir la evolución cultural prehispánica en la región, y con frecuencia a asumir que los acueductos con galerías filtrantes fueron un aporte del Tawantinsuyu.

Tomando en consideración los cuatro conjuntos patrimoniales de acueductos que se visitan, la problemática de la gestión de cada uno de ellos debe ser expuesta de manera individual, ya que existen diversas particularidades que deben ser tomadas en consideración.

7.1. Acueductos de Cantalloc: están ubicados a un costado de la margen izquierda del río Tierras Blancas a 2.5 km al este de la actual ciudad de Nasca. Su diseño combina un sector de 102 metros de longitud, construido

como zanja a cielo abierto y que es la porción final que conduce el agua filtrada hacia la cocha. Desde este punto el acueducto continúa como una galería de socavón de 104 metros de longitud con cinco ojos. En el sexto ojo se divide en dos ramales: una galería continúa hacia el este con trece ojos y la otra en cambio está orientada hacia el noreste con tres ojos. Esto no significa que los ojos fueron construidos todos al mismo tiempo.

En 1934, Francisco González García registró un total de seis ojos.²⁶ En 1942, Alberto Rossel Castro señaló que a lo largo de este acueducto había catorce ojos.²⁷ Katharina Schreiber y Josué Lancho, establecen a partir de las fotografías aéreas de 1970 que es posible distinguir un total de veinte ojos y que desde esa fecha y hasta el 2003, dos nuevos han sido agregados, lo cual da un total de veintidós ojos.²⁸ Evidentemente estos han sido abiertos a lo largo de los años para la limpieza de las galerías subterráneas, en especial cuando se presentaban bloqueos que debían ser destrabados y sin ninguna duda, es más seguro trabajar desde arriba, que ingresar a la galería y correr el riesgo de un derrumbe.

Un aspecto sumamente importante es el hecho que los ojos o respiraderos —que además a través del tiempo han aumentado considerablemente de número— no debieron originalmente tener la forma troncocónica invertida que presentan actualmente. Durante el proyecto CORDEICA de 1986, fueron intervenidos un cierto número de ojos, adicionando paredes de contención que generaron una rampa en espiral, a veces complementada con cortas escalinatas resueltas con bloques de piedra, para facilitar el acceso de las personas hasta en nivel de la galería filtrante. Sin embargo, al no consignarse esta información, quienes las visitan asumen que esta fue la forma original, generando una grave falsedad histórica, tutelada por las autoridades competentes en la gestión del patrimonio nacional. Se trata de una innovación del siglo pasado, que no se repite en ningún otro acueducto y evidentemente no es posible afirmar que fue la morfología propuesta por los habitantes nasca o que se trata de modificaciones realizadas durante la colonia.

Otras dificultades perceptibles son la ausencia total de información impresa. Al llegar, la única bienvenida es el pago del boleto de ingreso y el registro en un cuaderno con páginas cuadrículadas del nombre, número de documento de identidad y nacionalidad de los ingresantes al sitio.

²⁶ Francisco González García, "Los acueductos incaicos de Nazca", *Revista de Agricultura y Ganadería*, vol. 12, n° 142 (1934): 717.

²⁷ Alberto Rossel Castro, "Sistema de irrigación antigua de Rio Grande de Nasca", *Revista del Museo Nacional*, n° 11 (1942): 198.

²⁸ Schreiber y Lancho, "El control del agua y los puquios de Nasca", 212.



Nasca, acueducto con galerías filtrantes de Cantalloc.

1. Vista aérea de los pozos de inspección u “ojos” Imagen: <https://bit.ly/2xjoA5u> [Acceso: 11.03.2019]

2. Sector edificado con zanja a cielo abierto

3. Uno de los 22 “ojos” construidos en forma de espiral dispuestos a lo largo de los dos ramales del acueducto.

Imágenes 2 y 3: propias, 2018

El interés de los visitantes no se complementa con información relativa a su cronología, filiación cultural, sistema constructivo, finalidad, adiciones posteriores y todo el contexto cultural que es imprescindible brindar en la adecuada gestión cultural del patrimonio inmueble.

Tampoco se cuenta con un centro de interpretación, los servicios higiénicos son inexistentes y no se ha planteado un área de descanso y mucho menos un lugar adecuado donde sentarse, más allá del suelo terroso. Existe espacio suficiente para ello, porque además su diseño puede respetar las estructuras con valor patrimonial e integrarse visualmente al acueducto.

Las únicas indicaciones son el enunciado en dos avisos impresos que señalan: “transitar por el área indicada”, la misma que definitivamente no está demarcada y “prohibido arrojar basura y bañarse en el acueducto” y estos dos letreros ¿se supone que son la gestión patrimonial del acueducto?

Por último, para una mejor visualización del conjunto sería necesario contar con una torre de observación para entender su desarrollo espacial y complejidad constructiva.

- 7.2. Acueducto de Achaco:** está ubicado en la margen derecha del río Aja, a 3.5 km al oeste de la actual ciudad de Nasca. La propuesta general fue de zanja a cielo abierto, confluyendo en la cocha dos ramales: uno desde el norte llamado El Grande y otro desde el sur, denominado El Chico. A lo largo del recorrido del acueducto abierto, se pueden observar cangrejeras que aumentan la filtración y por lo tanto, el volumen de agua que discurre. Francisco González García reseñó que durante la intensa sequía que sucedió entre 1860-64, que todos los acueductos de la región dejaron de filtrar agua a excepción de los ramales de Achaco.²⁹



Nasca, acueducto de Achaco. 1. Vista general del palmeral a ambos lados de la senda que conduce al acueducto. 2. Acueducto de canal a cielo abierto con cangrejeras laterales. Imágenes: propias, 2018

Ambos ramales del acueducto están insertos en un atractivo paisaje, formado por más de 300 palmeras que crecen en sus bordes. El acceso se realiza hasta un área donde se puede dejar el auto, si bien no es propiamente un estacionamiento y desde allí se recorre el lugar a pie, transitando por una senda amplia con suelo de tierra apisonada que corre paralela al canal de agua.

Aparentemente el acueducto ha sido parcialmente puesto en valor y abrió al público en 2014. No se realiza pago alguno por la visita y en consecuencia no hay personal asignado para su administración. No hay

²⁹ Francisco González García, “Los acueductos incaicos de Nazca”, 715.

disponibilidad de información impresa alguna, tampoco cuenta con un centro de interpretación o servicios higiénicos; en resumen, carece de cualquier instalación.

El 11 de marzo de 2018 un incendio se originó en las malezas bajas del palmeral, afectando seriamente el entorno paisajístico de la flora y fauna existentes. Tuvieron que intervenir los bomberos para atajar el fuego. Es posible que este se haya generado en la quema de las malezas que se salió de control, pero este hecho es un claro reflejo de la negligencia de las autoridades a cargo de gestionar el patrimonio de los acueductos. Actualmente muchas palmeras aparecen con los troncos ennegrecidos y su recuperación tomará tiempo y no será total.



Nasca, acueducto de Achaco. 1. Sector de acceso a través de una pasarela de concreto sin resguardos laterales, así como la escalinata sin barandilla. 2. Basurero desbordado, bolsas con basura en los bordes de la senda, botellas de plástico tiradas indiscriminadamente, que señalan la urgente necesidad de contar con personal de control. A partir del letrero en el ingreso, está bajo la tutela de la Municipalidad Provincial de Nasca. Imágenes: propias, 2018.



Nasca, Fiesta del Yaku Raymi o Fiesta del Agua que se realiza con ocasión de la Semana Turística de Nasca.
1. Escenificación en el acueducto de Achaco. Imagen: <https://bit.ly/2Ngz14W> [Acceso: 12.03.2019]
2. Escenificación en el acueducto de Cantalloc. Imagen: <https://bit.ly/2xpiu30> [Acceso: 12.03.2019]

El acceso y tránsito por el sitio requieren también de algunas mejoras, como por ejemplo la pasarela de acceso de concreto armado, que carece de resguardos laterales y es peligroso transitar por ella. Las escalinatas

no tienen barandillas, todo lo cual puede lograrse con una solución a bajo costo con materiales del lugar.

Cada año en el mes de mayo se celebra la fiesta del Yaku Raymi o Fiesta del Agua, que es una propuesta reciente, que carece de antecedentes históricos documentados. Si bien su finalidad es impulsar el turismo en Nasca, no debería afirmarse que es una celebración ancestral, ya que es impropio y poco ético seguir inventando celebraciones o *raymi* en todo el territorio nacional con fines exclusivamente orientados al beneficio económico de los operadores turísticos. En el Yaku Raymi participan unas 80 personas que escenifican ceremonias de tributo al agua y que se han venido realizando en los acueducto de Achaco o de Cantalloc.

El lugar y los dos ramales del acueducto constituyen un atractivo turístico de primer orden, que debe ser gestionado adecuadamente e insertado en una ruta cultural para darle el lugar que le corresponde dentro del patrimonio regional y nacional.

7.3. Acueducto de Bisambra: está asociado al río Tierras Blancas y se ubica a unos 700 metro de la Plaza de Armas de la actual ciudad de Nasca. Su antigua cocha ha sido edificada con muros de concreto. La tecnología constructiva empleada en este acueducto es mixta. Una porción de la galería filtrante es un canal a cielo abierto, que transita en buena parte dentro de propiedades privadas en la ciudad. El resto de su desarrollo es un acueducto con galería de zanja rellenada y en su trayecto fueron construidos diversos ojos. Su recorrido es complejo, con varios cambios de dirección que transitan debajo de las viviendas actuales. En la última parte de su itinerario, los ojos han sido revestidos con tubos de cemento. Tiene un desarrollo extenso y finaliza probablemente en las inmediaciones de Cantalloc. Ha contado con diversos ramales que han desaparecido o han quedado abandonados, por lo que se han llenado de barro y detritos.



Nasca, acueducto de Bisambra. 1. Galería filtrante con zanja a cielo abierto en el sector dentro del Museo Arqueológico Antonini. Imagen: propia, 2012. 2. Ojo del acueducto que transita dentro de un predio de la ciudad y que es utilizado para el lavado de la ropa, lo que contamina el agua con detergentes y eventualmente con desperdicios domésticos. Imagen: <https://bit.ly/2DalR10> [Acceso: 12.03.2019]

Este acueducto brindó agua a los pobladores de la temprana villa de Nasca, establecida a mediados del siglo XVI. El crecimiento urbano y la falta de previsión del Instituto Nacional de Cultura a mediados del siglo pasado han causado que la mayor parte de este importante acueducto, no resulte visible y haya quedado oculto debajo del desarrollo urbano y arquitectónico de la ciudad.

Su conservación y gestión tampoco resultan viables, ya que los ojos abiertos dentro de algunos sectores de viviendas, son utilizados para lavar ropa. En otros, los pobladores vierten en ellos los desperdicios domésticos, que son agentes contaminantes y además obstruyen el flujo de las aguas.

Un trecho de canal abierto de este acueducto transita dentro del predio del Museo Arqueológico Antonini, dirigido por el doctor Giuseppe Orefici. Su conservación es cuidadosa y ha sido integrado dentro del recorrido museístico, lo cual se complementa con los materiales expuestos arqueológicos, fotográficos, planimétricos y presentación de materiales y técnicas constructivas de la cultura Nasca.

- 7.4. Acueducto de Ocongalla:** está vinculado al río Nasca y situado a unos 7 km. de la ciudad actual. Se trata de una galería filtrante con canal abierto. La base de la zanja es más profunda que el nivel de filtración del agua, motivo por el cual en el extremo superior del acueducto se forma una pequeña laguna, que se alimenta de las filtraciones provenientes de tres cangrejeras. Desde aquí el agua fluye a través del canal abierto hacia la cocha.



Nasca, acueducto de Ocongalla: se pueden observar las tres cangrejeras que forman la pequeña laguna desde la cual fluye el agua hacia la cocha a través de un canal abierto. Imagen: propia, 2018.

El lugar tiene un paisajismo mágico. Sus aguas cristalinas están rodeadas por muros de contención, resueltos con cantos rodados, que le otorgan un marco visual muy atractivo por los contrastes de luz y sombra, así como la volumetría generada por las convexidades de las piedras. En sus bordes hay grandes árboles de sauce y de huarango, que no solamente proveen una agradable sombra, sino que generan una atmósfera apacible y encantadora.

Sin embargo, llegar hasta el sitio no es sencillo. En primer lugar, no hay una indicación precisa en la carretera Panamericana Sur que señale el acceso a la senda rural secundaria, que conduce hacia el acueducto. El camino tiene la superficie de tierra y gran cantidad de pedruscos, por lo que el trayecto toma unos 35-40 minutos. A lo largo del camino no hay indicaciones en las dos bifurcaciones existentes. Si por error se toma el camino equivocado, unos 20 km después se llega al centro ceremonial de Cahuachi. Es un área rural poco habitada.

Una vez llegados al lugar, el ingreso no tiene costo ya que no hay persona alguna responsable de la tutela del acueducto. No existe ninguna información escrita o el menor servicio al visitante, lo cual sin duda es otra oportunidad perdida.



1. Acueducto de Ocongalla, resuelto con una galería de canal abierto y cuyas aguas fluyen hacia la cocha.
2. Cauce del río Nasca totalmente seco en el mes de agosto, mientras que a escasos 300 metros, el agua subterránea fluye a través de la galería filtrante.
Imágenes: propias, 2018.

7.5. Acueducto de Majoro: conocido también con el nombre de Majoro Grande, está relacionado con el río Tierras Blancas a unos 4.0 km al suroeste de la ciudad de Nasca. Su diseño una vez más combinó el canal abierto, con el empleo de ambos tipos de galería, la subterránea rellena y la de socavón.

La familia de La Borda desarrolló desde 1910 una hacienda en el lugar con el mismo nombre de Majoro. Alrededor de 1975-80 transformó la propiedad en un hotel de 3 estrellas, el cual funcionó hasta el año 2003, cuando fue adquirido por otro propietario. Fue renovado como hotel de 4 estrellas y continúa llevando el nombre original de Majoro.

Una situación inusual es que la cocha se ubica dentro de las instalaciones del hotel, habiendo sido transformada en una piscina, edificada con ladrillos y revestida con cemento. En su interior se construyó una isla artificial a la que se accede mediante un puente de madera. Actualmente ya no está en uso como piscina, si bien mantiene sus muros de color celeste y está llena de agua a modo de laguna.

El haber transformado la cocha del acueducto en una piscina en la segunda mitad del siglo pasado, resulta poco congruente con las leyes de protección del patrimonio existentes por entonces, sin contar que de este modo se eliminó una importante fuente de riego en una región donde el agua escasea.

Si bien este acueducto no está dentro de aquellos que generalmente se visitan, su vinculación con un hotel motiva a quienes se hospedan allí a explorarlo. La galería filtrante que ingresa a la cocha tiene casi 1.0 km de longitud hacia el este y presenta el diseño de canal abierto, el mismo que cambia a una galería de zanja rellena por un centenar de metros más. A lo largo de la misma hay siete ojos. En este punto se divide en dos ramales que se aproximan al río; el primer ramal orientado hacia el este tiene un diseño de galería con zanja rellena y ostenta nueve ojos. El otro ramal, orientado hacia el noreste probablemente es una galería de tipo socavón, que tuvo una longitud de 82 metros hasta el borde del río y seis ojos en su recorrido.³⁰ Francisco González García señaló que había un séptimo ojo en el lecho del río y que todos los ojos estaban recubiertos de madera y se hallaba cerrados.³¹

³⁰ Schreiber y Lancho, *Agua en el desierto. Los puquios de Nasca*, 180.

³¹ Francisco González García, "Los acueductos incaicos de Nazca", 718.



Nasca, acueducto de Majoro. El reservorio se encuentra dentro de las instalaciones actuales del Hotel Majoro, transformado en una piscina que se usó para los huéspedes hasta el año 2003. Actualmente el hotel cuenta con otra piscina y esta tiene una función paisajística, con una isla artificial en la cual se puede tomar el sol.

Imagen: propia, 2018



Nasca, acueducto de Majoro. 1. Cocha situada dentro del Hotel Majoro; 2. Galería filtrante con canal abierto; 3. Galería filtrante con zanja rellenada y siete ojos; 4. Ramal este con galería filtrante de zanja rellenada y nueve ojos; 5. Ramal noreste con galería posiblemente de tipo socavón y seis ojos y 6. Río Tierras Blancas.

Imagen satelital: Google Earth Digital Globe, 2018.

Se trata de un acueducto extenso e interesante, porque combina las tres técnicas constructivas para la captación de aguas subterráneas. Sin embargo, no es visitado con frecuencia porque no se difunde su ubicación y características, quedando ésta limitada a un escueto aviso que señala “Paisaje Arqueológico Acueductos de Majoro. Zona arqueológica intangible. Ley General de Patrimonio Cultural de la Nación N° 28296”.

8. La gestión cultural de los acueductos con galerías filtrantes.

La gestión sin duda es compleja, debido a que están distribuidos en una amplia área geográfica. Se requiere de una labor que implica organización, cumplimiento de los acuerdos pactados, respeto mutuo y apoyo económico. Algunos de los lineamientos que considero imprescindible para implementar su conservación, puesta en valor y gestión son los siguientes:

- **Legislación y tutela:** es necesaria una evaluación de las leyes vigentes, en especial la Ley de Recursos Hídricos-Ley 29338, para que se puedan generar las necesarias vinculaciones entre el Sistema Nacional de Gestión de los Recursos Hídricos con el Ministerio de Cultura, para aquellos bienes con valor patrimonial vinculados con el agua.
- **Articulación con la población:** es sabido que el Estado por sí mismo, no tiene la capacidad de poder gestionar el extenso patrimonio inmueble nacional. Es necesario establecer mesas de diálogo con los representantes locales y con la población en general, para lograr consensos y la participación de la población en la tutela de los acueductos.
- **Capacitación de la población:** es importante que la riqueza de la cultura Nasca sea difundida entre la población, más allá de la educación escolar. Se debe lograr que los pobladores en general se identifiquen con su propia historia y sus excepcionales logros, antes que permanecer indiferentes frente a sucesos que comprometen su permanencia para las futuras generaciones.
- **Coordinaciones con los Comités de Regantes:** es indispensable contar con su apoyo y labor, la que debe incluir la organización de la limpieza una o dos veces al año, para el adecuado mantenimiento de los acueductos. Es necesario que el Estado provea a tiempo el financiamiento del costo de dichas labores y que no se continúe con el patrón de comprometer labores con la promesa de pagos que se producen mucho tiempo después.
- **Coordinaciones con los vecinos de los acueductos:** se trata de personas importantes en la tutela de los acueductos y es necesario que tomen conciencia de la necesidad de mantenerlos limpios, evitando su uso para el lavado de la ropa, para bañarse, eliminar los desperdicios domésticos o abrevar el ganado. Se trata de construcciones frágiles que deben ser cuidadas con esmero.
- **Organización de las mitas de riego:** estas deben estructurarse con los Comités de Regantes en cada valle, para que los turnos de disponibilidad del agua para regar satisfagan sus necesidades y eviten de este modo la perforación individual de pozos, que genera el desecamiento de la napa freática del subsuelo, inutilizando los acueductos.

- **Control de la perforación indiscriminada de pozos tubulares:** es trascendente contar con una instancia administrativa para el control de la perforación de pozos y la excavación de pozos-cocha para la extracción del agua mediante un sistema de bombeo. Esto causa la destrucción de los acueductos que deben ser una fuente de riqueza acuífera compartida y un recurso con significativas posibilidades turísticas.
- **Estructuración de la RUTA CULTURAL NASCA:** entre los elementos que deben formar parte de la misma se hallan la visita al Museo Didáctico Antonini, para comprender el contexto y evolución de la cultura Nasca, la visita al sitio ceremonial de Cahuachi, como capital teocrática de los nasca y de otros complejos arquitectónicos representativos, la visita y observación del funcionamiento de determinados acueductos con galerías filtrantes, eventualmente el sobrevuelo de los geoglifos de las pampas de Nasca y Jumana o la visita a Puerto Caballa desde donde en el los siglos XVII y XVIII se embarcaba la producción de vino y pisco de la región. En conjunto, se trata de estructurar una ruta que requiera la permanencia en Nasca de los visitantes por dos o tres días. En estos se pueden organizar actividades culturales estructuradas, que combinen el conocimiento teórico, con las visitas prácticas de campo, lo que puede resultar en un viaje sumamente enriquecedor para los participantes y al mismo tiempo, ser el generador de ingresos económicos para diversos sectores, tales como el hotelero, restaurantero, de transporte, venta de productos locales, organización de festividades vinculadas con el patrimonio y muchos otros.
- **Preparación de material didáctico y cartillas informativas breves:** que permitan al usuario entender la cronología, las interrelaciones culturales prehispánicas en la región, los aportes excepcionales de los pobladores nasca, adaptados a un medio geográfico complejo, la rica producción agrícola virreinal que usó los acueductos con galerías filtrantes para el riego, tales como el antiguo canal de Bengoa y otros muchos.
- **Establecimiento del costo individual/grupal para el acceso a los distintos inmuebles con valor patrimonial:** Este debe ser asequible para la mayor parte de la población, ya que debe orientarse hacia la proyección educativa sin fines de lucro. Los excedentes deben ser reinvertidos necesariamente en obras complementarias al proyecto de la **RUTA CULTURAL NASCA**.
- **Asignación de personal idóneo para la administración de los acueductos:** dichas personas asalariadas deben estar dentro de un horario prefijado en los acueductos con galerías filtrantes que formen parte de las visitas. Deberán organizar el adecuado funcionamiento de las instalaciones y tutelar su debido cuidado y limpieza.

- **Construcción de módulos de interpretación:** en los acueductos con galerías filtrantes que forman parte del circuito de visitas, en los cuales se podrá exhibir información relativa a la arqueología, hidrología, arquitectura, flora y fauna local. En los mismos se podrá distribuir las cartillas informativas, relativas al acueducto y otras de carácter general del patrimonio cultural local.
- **Organización de áreas de esparcimiento pasivo:** dedicadas al descanso, con asientos y sombra para los usuarios. También se deberá contar con servicios higiénicos limpios. Estas áreas pueden convertirse en lugares donde tomar un refresco o una merienda. Al mismo tiempo, si se desarrollan como sitios receptivos, familias de Nasca y hasta de Palpa e Ica podrán pasar un día de esparcimiento en las inmediaciones de un acueducto y al mismo tiempo, tener una importante información acerca de su devenir histórico y cultural.

Se pueden lograr muchas mejoras. Lo que se necesita es voluntad, compromiso, identificación, buenas intenciones, colaboración, apoyo mutuo y la activa participación en todas estas iniciativas del Estado y los Gobiernos Regionales y Municipales. En pocos años es posible revertir una situación de apatía y lograr una de activa colaboración. Para ello todos debemos estar dispuestos a participar antes que un bien patrimonial tan excepcional desaparezca para siempre.

Bibliografía

- Berghuber, Konrad y Christian Vogl. “Descripción y análisis de los puquios como tecnología adaptada para la irrigación en Nasca, Perú”. *Zonas Áridas*, n° 9 (2005): 35-50.
- Conlee, Christina. “Local elites and reformation of Late Intermediate Period. Sociopolitical and economic organization in Nasca, Peru”. *Latin American Antiquity*, vol.14, n° 1, (marzo 2003): 47-65. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/972234> [Acceso: 11.03.2019].
- González García, Francisco. “Los acueductos incaicos de Nazca”. *Revista de Agricultura y Ganadería*, vol. 12, n° 142 (1934): 713-720.
- Diego González Holguín. *Vocabulario de la Lengua General de todo el Peru llamada lengua Qquichua o del Inca*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. 3 vols. México: Siglo Veintuno, 1980.
- Isla Johny y Markus Reindel. “Patrón funerario y tumbas de élite Nasca”. En *Nasca, 132-141*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2017.
- Menzel, Dorothy. “The Inca occupation of the South Coast of Peru”. *Southwest Journal of Anthropology*, vol. 15, n° 2 (verano 1959): 125-142.
- Negro, Sandra. “Historia, arquitectura y arte en las haciendas de la Compañía de Jesús en el virreinato del Perú”. Tesis doctoral. Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, 2007.
- Orefici, Giuseppe y Andrea Drusini. *Nasca, hipótesis y evidencias de su desarrollo cultural*. Brescia: Centro Italiano Studi e Ricerche Archeologiche Precolombiane, 2003.

- Orefici, Giuseppe. “Cahuachi, el centro ceremonial en adobe más grande del mundo”. En *Nasca, el desierto de los dioses de Cahuachi*, 36-59. Lima: Graph Ediciones, 2009.
- Piacenza, Luigi. “Función de las plantas en la cultura Nasca”. En *Nasca el desierto de los dioses de Cahuachi*, 168-187. Lima: Graph Ediciones, 2009.
- Reindel, Markus y Johny Isla. “La costa sur en el periodo prehispánico”. En *Nasca*, 40-55. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2017.
- Rossel Castro, Alberto. “Sistema de irrigación antigua de Rio Grande de Nasca”. *Revista del Museo Nacional*, n° 11 (1942): 196-202.
- Schreiber, Katharina y Johny Isla. “Proyecto Nasca Sur 1994: excavaciones en Taruga”. Informe final entregado al Instituto Nacional de Cultura de Lima, 1995.
- Schreiber, Katharina y Josué Lancho. *Aguas en el desierto. Los puquios de Nasca*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- “El control del agua y los puquios de Nasca”. En *Nasca, el desierto de los dioses de Cahuachi*, 132-151. Lima: Graph Ediciones, 2009.
- Strong, William. “Paracas, Nazca and Tiahuanacoid Cultural Relationships in South Coastal Peru”. *Memoirs of the Society for American Archaeology*, n° 13 (1957): 1-48.



Opulencia y fatalidad en
San Agustín de Saña,
siglos XVII al presente¹

Sandra Negro y Samuel Amorós

¹ La presente investigación fue presentada en el IX Congreso Nacional y I Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción, llevado a cabo en Segovia (España), del 13 al 17 de octubre de 2015. Está publicada en las Actas del Noveno Congreso Nacional y Primer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción (Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2015), 1195-1213, ISBN 978-84-9728-549-0. El presente texto ha sido editado y ampliado.

Resumen: Durante el siglo XVII y primeras décadas del XVIII la villa de Santiago de Miraflores de Saña, fue un centro de producción y comercialización importante en la costa norte del Perú. Fueron edificadas iglesias y conventos de considerables dimensiones, con propuestas de cubiertas góticas y renacentistas, mientras que la arquitectura habitacional mantuvo un perfil modesto. Diversas catástrofes naturales y otras ocasionadas por piratas, signaron su colapso y casi total abandono en el segundo tercio del siglo XVIII. La morfología arquitectónica y los recursos edificatorios, así como los materiales constructivos empleados en la iglesia y convento de San Agustín se presentan con un análisis actualizado de evidencias, contrastándolas con estudios realizados hasta mediados del siglo pasado.

Palabras clave: *arquitectura religiosa, bóvedas vaídas, bóvedas de crucería, nervaduras, nave, galerías claustrales.*

1. Establecimiento y catástrofe.

La villa de Santiago de Miraflores de Saña, ubicada a 719 km al norte de Lima, fue fundada el 29 de noviembre de 1563 en una planicie situada en la margen derecha del río Saña, con 41 vecinos empadronados.² La finalidad oficial fue el establecimiento de centros poblados en áreas alejadas de las ciudades, donde todavía existía un descontrol político, económico y religioso a manos de encomenderos y misioneros.

Fue uno de los once corregimientos de la Audiencia de Lima. El asentamiento inicial tuvo 20 manzanas de 117.60 m de lado, habiéndose dejado una de dichas manzanas libre para designarla como plaza mayor. Cada manzana tuvo 6 solares de 39.20 x 58.80 m. Además de la distribución de éstos para los vecinos en el momento de la fundación, se asignaron solares para el cabildo, iglesia, hospital, carnicería y mesón.³

La villa tuvo un rápido desarrollo debido a su consolidación como centro de producción, así como de comercialización de frutos y bienes provenientes de Loja, Chachapoyas, Cajamarca, Piura y Trujillo, con énfasis en el trigo, maíz, jabones y cuero, todo ello favorecido por la existencia a corta distancia del puerto de pequeño cabotaje de Chérrepe.

La inadecuada elección del sitio fundacional hizo que quedara gravemente afectado por El Niño de 1578, que inundó severamente la villa, obligando a trazar nuevamente las calles y una parte de las manzanas, así como llevar a cabo las reconstrucciones necesarias en iglesias, obras públicas y viviendas. A principios del siglo XVII, contaba con cinco iglesias dentro del casco urbano. Estas eran la Matriz y aquellas de las órdenes del clero regular de franciscanos, agustinos, mercedarios y sanjuanistas. En las inmediaciones fueron erigidas la iglesia de Santa Lucía, que reunía a los indígenas de los once curacazgos locales,⁴ así como la de San Joaquín.⁵



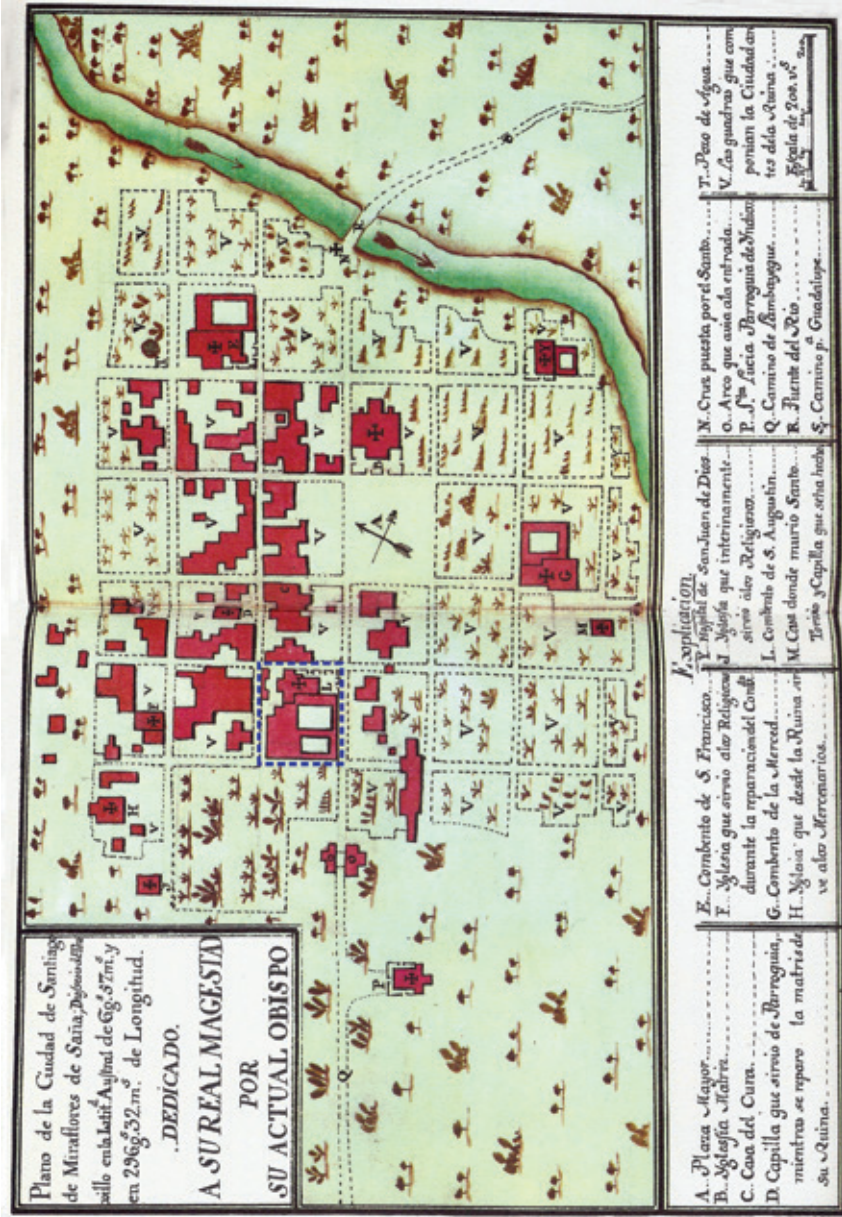
“La dicha uilla de Zaña [...] tiene yglesias, seuicio de Dios y pulicía” Imagen: Felipe Guamán Poma de Ayala, 1980: 938-939.

² Domingo Angulo, “Fundación de la villa de Zaña”, *Revista del Archivo Nacional del Perú*, tomo I (1920), 285-286.

³ Emilio Harth-Terré, “Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Zaña”, en *Perú, monumentos históricos y arqueológicos* (México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1974), 105.

⁴ Lorenzo Huertas, “Fundación de la villa de Santiago de Miraflores de Zaña. Un modelo hispánico de planificación urbana”, *Historia y Cultura*. Nº 22 (1993), 164.

⁵ Harold Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Peru* (Cambridge: Harvard University Press, 1949), 121.



La antigua villa de Santiago de Miraflores de Saña, representada a partir de la Visita realizada entre 1782-83 por Baltazar Jaime Martínez Compañón, obispo de Trujillo. Esta se hallaba en estado ruinoso debido a las graves inundaciones sufridas en 1720 y 1728. Es posible distinguir el trazado de las manzanas, muchas de las cuales por entonces se hallaban sin edificaciones después del cataclismo. La iglesia y convento de San Agustín están remarcadas en color azul. Imagen: Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda [1790], en *Trujillo del Perú*, vol. I (Madrid: Cultura Hispánica, 1985), s/n.

Los templos y demás edificaciones se vieron seriamente afectados por los terremotos de 1619 y 1687, que obligaron realizar extensivas reparaciones. Si bien en 1686 la villa fue atacada por el pirata de origen inglés Edward Davis, quien acompañado por 200 hombres causó grandes estragos a nivel social y económico, las edificaciones no se vieron directamente afectadas, aunque los habitantes quedaron seriamente afligidos.

Los episodios catastróficos a nivel constructivo han sido los mega-Niños de 1720 y 1728. Estas calamidades fueron consideradas por entonces como un castigo divino, por el comportamiento poco moral de buena parte de sus pobladores. A pesar de lo sucedido en 1578, nunca asumieron que la villa había sido erigida en un lugar totalmente erróneo en el vado del río. A partir de las consecuencias de El Niño de 1728, buena parte de sus pobladores abandonaron paulatinamente el poblado, emigrando hacia Piura, Lambayeque, Chiclayo y Trujillo.⁶

El punto de inflexión se produjo con El Niño de 1720, que marcó el inicio de la ruina de Saña. Había estado lloviendo desde el 1 de marzo, razón por la cual no quedaban autoridades en el poblado. Estas se habían refugiado en el cercano asentamiento de Lambayeque, ante la angustia de sus habitantes, que requerían se organizaran acciones concretas ante el inminente peligro.⁷ Algunos de ellos habían buscado refugio, con toldos temporales, en las faldas del cerro Corbacho, mientras que unos pocos habitantes humildes debieron quedarse en el poblado. En la madrugada del 15 de marzo, el río se desbordó enfilando abrumadoramente desde el norte e inundándolo todo.

Los pobladores huyeron despavoridos tratando de alcanzar su salvación, por lo que solamente murieron dos negras esclavas, la una ciega y la otra fatua.⁸ El poblado quedó destruido, el barro acuoso alcanzó por momentos una altura de poco más de 2.00 m. Las edificaciones que mejor resistieron fueron las iglesias, por sus estructuras en ladrillos y su esmerada técnica edificatoria. Las consecuencias de esta destrucción plantearon que había llegado el momento de proponer su reconstrucción o su reubicación.

2. La iglesia y convento de San Agustín.

Fueron erigidos en la segunda cuadra desde la plaza mayor de camino al norte, ocupando una manzana entera. En el «*plano de la ciudad de Santiago de*

⁶ Huertas, "Fundación de la villa de Santiago de Miraflores de Saña. Un modelo hispánico de planificación urbana", 169.

⁷ Teodoro Hampe, "Un capítulo de la historia regional: la ciudad de Saña y su entorno ante la inundación (1720)", en *Actas de las I y II Jornadas de Historia, Perú-Ecuador un espacio compartido* (Piura: Universidad de Piura, 20019), 36.

⁸ Esta información consta en la Certificación de la inundación de la ciudad de Saña, hecha por el escribano público Antonio de Rivera y firmada con testigos el 18 de marzo de 1720. Fue publicada por Alfonso Samamé Rodríguez, "Acta original de la ruina de Saña", *Boletín del Archivo Departamental de Lambayeque*, n°1 (1989): 10-12.

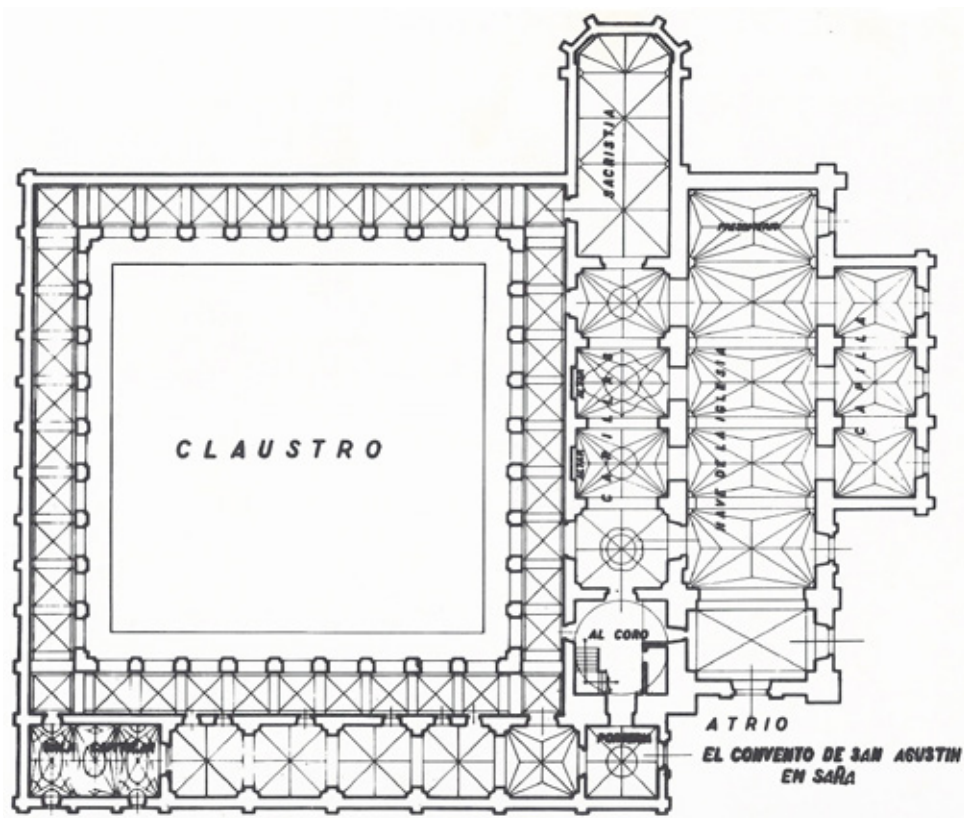
Miraflores de Saña», mandado a elaborar después de la Visita pastoral del obispo Baltazar Jaime Martínez Compañón y Bujanda entre 1782 y 83 —no solamente se visualiza la devastación total del poblado debido a las inundaciones de 1720 y 1728— sino que por entonces los agustinos habían dejado definitivamente su iglesia y convento, porque se hallaban en un estado ruinoso. A partir de dicha acuarela es posible determinar que en la segunda mitad del siglo XVIII, el convento contaba con dos patios, uno mayor y el segundo de menores proporciones, además de la iglesia situada en la esquina de la manzana. En la actualidad, el segundo claustro no existe, debiendo haber quedado destruido en episodios catastróficos, tales como seísmos o en uno de los mega-Niños documentados en 1791, 1821, 1878, 1891 y 1925.⁹



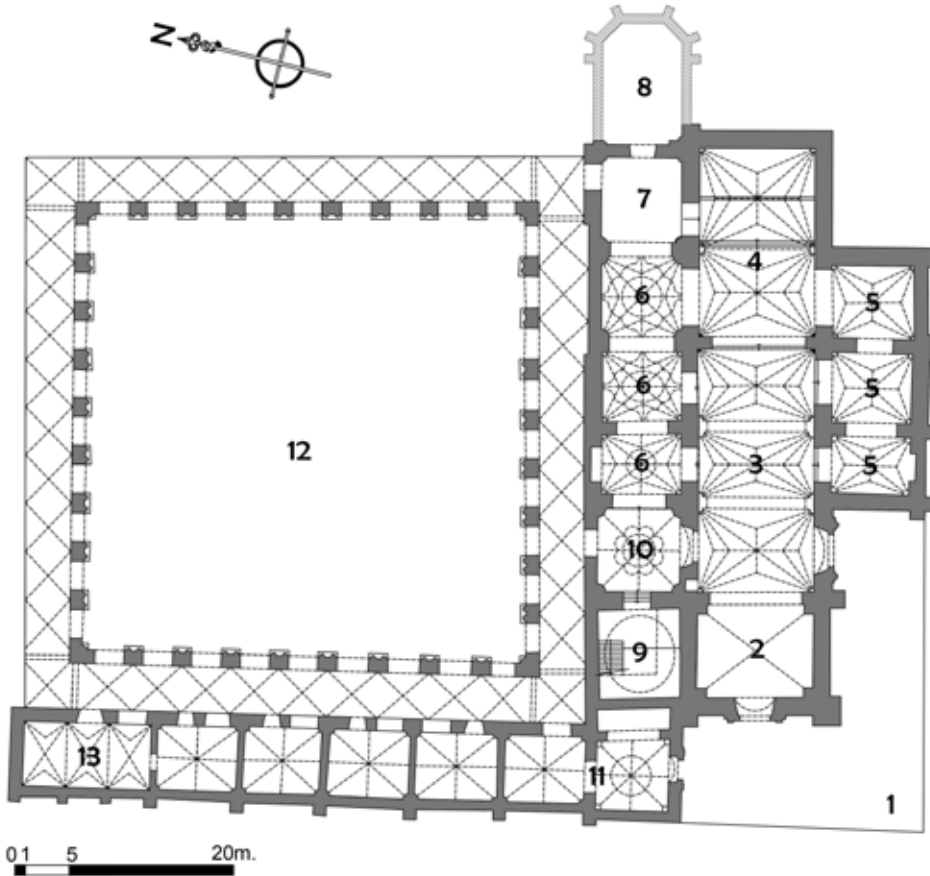
Iglesia de San Agustín de Saña, estado actual. El muro de pies ostenta una portada asimétrica de dos cuerpos. En compás se sitúa la portada de la anteportería y en el muro esquinero fue erigida una espadaña que ocupa el ángulo. Imagen: propia, 2015.

Originalmente el convento se fundó en 1584 y fue admitido en el Capítulo Provincial de la Orden en 1587. La construcción de sus estructuras debió comenzar en la última década del siglo XVI y concluir hacia finales del primer tercio del siglo siguiente. Esta afirmación se sustenta adicionalmente en un documento existente en el Archivo Histórico de San Francisco de Lima, que describe un pleito entre franciscanos y agustinos. Este fue generado por el maestro Blas de Orellana, quien acusado de robo por los franciscanos en Lima, fue castigado a trabajar por unos meses en los arreglos de la iglesia de dicha orden en Saña, afectada por el terremoto de 1619. Estando allí decidió trabajar en las reparaciones de la iglesia de San Agustín sin permiso

⁹ Lorenzo Huertas, *Injurias del tiempo. Desastres naturales en la historia del Perú* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009), 155-188.



Planta de la iglesia y convento de San Agustín de Saña. Emilio Harth-Terré, “Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Saña”, *Perú, monumentos históricos y arqueológicos* (México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1974) lámina 234. El norte geográfico y la escala gráfica no fueron consignados.



Lambayeque, planta de la antigua iglesia y convento de San Agustín de Saña

Fuente: Relevamiento arquitectónico: Sandra Negro, Samuel Amorós y Oscar Vélchez, 2013.

LEYENDA: 1. Atrio frontal, 2. Sotacoro, 3. Nave, 4. Presbiterio, 5. Capilla del lado de la Epístola, 6. Capilla del lado del Evangelio, 7. Antesacristía, 8. Sacristía (según Harth Terré, 1974: 234), 9. Escalera al coro, 10. Tránsito de la iglesia al patio, 11. Portería, 12. Patio, 13. Sala capitular (función atribuida por Harth-Terré, 1974:112).

alguno, lo que motivó el conflicto. El documento señala que el prior de los agustinos declaró que la capilla mayor de la iglesia estaba apuntalada y el refectorio y otras dependencias a punto de colapsar.¹⁰ Esto nos induce a pensar que ambas iglesias estaban terminadas o se hallaban en la etapa final de su construcción.

La iglesia presenta un atrio frontal, donde están dispuestos en compás el frontispicio del templo y la portería conventual. Como era usual, éste funcionaba como cementerio. En un documento de 1646, en el juicio que se siguió a Francisco Zavala, por el asesinato de su mujer en Saña, mientras estaba siendo conducido a la cárcel escapó de sus guardianes, arrimándose a la portería del convento de San Agustín, que estaba dentro del cementerio de dicha iglesia.¹¹ El atrio se prolongaba lateralmente hacia la Epístola, donde se erigía la portada secundaria de acceso.



Iglesia de San Agustín: A) Nave de la iglesia con la cobertura del primer y segundo tramo. B) Capillas hornacinas en el lado de la Epístola. Imagen: propia, 2017.

La planta de la iglesia ha generado a través del tiempo una extensa polémica, ya que se perciben tres naves paralelas, la central y una lateral a cada lado. Para Harth-Terré se trató de una planta con una sola nave de seis tramos y sin crucero, que en el lado de la Epístola tenía una capilla de tres tramos, y en el lado del Evangelio una capilla con cuatro tramos, dos de circulación y otros dos propiamente para el culto.¹² Los investigadores José de Mesa y Teresa Gisbert, asumieron que

¹⁰ Archivo Histórico San Francisco de Lima. Segunda Sección, Registro 7, folio 94v.

¹¹ Archivo Arzobispal de Lima, sección Inmunidad. Legajo 7, Expediente 23, 1646.

¹² Emilio Harth-Terré, "Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Saña", 111.

se trató de una iglesia con una nave, flanqueada por «dos extrañas capillas» y que posiblemente la del Evangelio —que colinda con el claustro y termina en la sacristía con muro testero ochavado— pudo haber sido la primera temprana iglesia, lo que resulta desde nuestro punto de vista especulativo e improbable.¹³

Con respecto a la capilla del lado de la Epístola, consideran la posibilidad que haya sido una capilla abierta en forma de templete, situación inverosímil ya que se trata de tres tramos, de los cuales el primero parecía un templete debido al colapso de los muros perimetrales.¹⁴ Tomando en cuenta su temporalidad, debió tratarse de una planta gótica de una nave, con el sotacoro de un tramo, la nave de tres y el presbiterio de dos. A ambos lados de la nave y a partir del segundo tramo, fueron edificadas tres profundas capillas hornacinas a cada lado de dos de los tramos de la nave central y el primer tramo del presbiterio. El acceso principal estaba en el muro de pies y el secundario en el primer tramo de la nave, en el lado de la Epístola. Este segundo acceso generaba un eje transversal que posibilitaba transitar desde el atrio lateral, al primer tramo de la nave, prosiguiendo a través de un espacio de articulación cuadrangular de 7.55 m de lado, que interrelacionaba tres espacios arquitectónicos: el que contenía la escalera que ascendía al coro alto, el vano que conducía al patio y el vano hacia las capillas hornacinas del Evangelio.

Finalizando el tercer tramo de la nave se visualizaban a cada lado, los pilares que sostenían al ahora inexistente arco triunfal, que la separaba del presbiterio. Además, la capilla mayor se hallaba a un nivel más alto que la nave, porque entre ambos espacios existían dos escalones, mientras que entre los dos tramos del presbiterio había otros tres. Tomando en cuenta la altura de la bóveda sepulcral, situada en el subsuelo del presbiterio, habrían sido necesarios otros dos escalones más para ascender al nivel del piso sobre el cual se apoyaba la mesa del altar y el retablo mayor. Hemos agregado en el levantamiento arquitectónico dichos dos escalones a nivel hipotético.

Desde el presbiterio y descendiendo las dos gradas, a través de un vano abierto hacia el Evangelio se accede a un espacio cuadrangular de 7.27 m de ancho por 7.73 m de largo. El plano relevado por Harth-Terré, no ha considerado el vano que comunica el presbiterio con este espacio, mientras que dibujó un vano en el muro que vinculaba la última capilla hornacina del Evangelio hacia este espacio, el cual no pudo ser la sacristía como afirma en su texto, sino que fue propiamente la antesacristía. Esta propuesta se sustenta a partir de los trabajos de escombrado llevados a cabo en el 2007, que liberaron una porción

¹³ En la planta de la iglesia de San Agustín, publicada por Harth-Terré en 1974: 234, figura una sacristía en el lado del Evangelio con dos tramos y muro testero ochavado y contrafuertes exteriores, mientras que el testero del presbiterio fue recto. No es posible contrastar al presente esta información, porque la sacristía ya no existe.

¹⁴ José de Mesa y Teresa Gisbert, "El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia", *Summa Artis*, vol. XXVIII (Madrid: Espasa-Calpe, 2003), 342.

de muro con un vano central de jambas derramadas, que debió comunicar la antesacristía con la sacristía. Esta última queda entonces espacialmente reducida a nivel longitudinal. En cuanto al testero ochavado y con contrafuertes exteriores, al presente no queda ningún resto arquitectónico o arqueológico que lo confirme. Desde la antesacristía también existía un vano que comunicaba con el patio mayor del convento.



Iglesia de San Agustín de Saña: sector del presbiterio mostrando la cripta sepulcral principal techada con bóveda de medio cañón corrido de ladrillos, generada por un arco escarzano. Se requirieron siete escalones desde la nave para acceder al nivel del presbiterio en el sector del altar y retablo mayor. Imagen: propia, 2015.

En cuanto a la supuesta existencia de un testero ochavado, dada por cierta hasta el presente, debemos tener cautela. Si comparamos la representación gráfica en planta de la iglesia de San Agustín, con aquella de la iglesia Matriz de Saña, ambas realizadas por Harth-Terré en 1964, podemos observar en esta última, que el presbiterio fue dibujado exteriormente recto y al interior con derrames u ochavos esquineros. Al realizar el trabajo de campo, pudimos comprobar que dicho muro testero es recto, y que nunca tuvo derrame esquinero alguno. Probablemente cuando dibujó la planta de la Matriz, proyectó también los arranques de las nervaduras de la cubierta de crucería, generando equivocadamente una planta con esquinas ochavadas. Es presumible que un criterio similar, haya sido aplicado al graficar el muro testero ochavado de la sacristía de San Agustín, el cual por el lenguaje arquitectónico utilizado en las restantes iglesias de Saña, debió muy probablemente ser recto.

Para analizar el claustro mayor es necesario volver hasta el atrio, donde a través de una portada en compás con la de pies de la iglesia, se ingresaba a la portería conventual. Desde este espacio se accedía a una segunda habitación que comunicaba con el claustro, formado por un patio de gran amplitud, considerando que al tiempo de su construcción la villa de Saña contaba con cerca de un millar de habitantes. La planta del patio no es perfectamente cuadrangular, aunque esto se debe a la forma no exactamente ortogonal del trazo urbano de la manzana. A pesar de esta irregularidad, supera ligeramente los 40.00 m de lado, dimensión extraordinaria si la comparamos con los patios de los conventos mayores de Lima, capital del virreinato del Perú. El perteneciente al convento mayor de San Agustín tuvo 32.20 m de lado, mientras que el más grande de la ciudad lo tuvo el convento de San Francisco con 33.60 m de lado. No deja de llamar la atención el ánimo de competencia y grandilocuencia de los agustinos en Saña, frente a las edificaciones de mercedarios y franciscanos.



Convento de San Agustín: patio mayor delimitado por galerías claustrales. El área que fue considerada en su diseño fue mayor a aquella de los patios de San Agustín o San Francisco en Lima. Imagen: propia, 2017.

Las cuatro galerías claustrales estuvieron delimitadas por nueve arcos de medio punto en cada lado. Estos arrancaron de pilares lisos de sección rectangular, sin pedestal y sin imposta. Dichos pilares muestran un tratamiento arquitectónico solamente en la elevación hacia el patio, donde se consideró un pedestal elemental, sobre el cual se dispusieron medias columnas pareadas de fuste liso y capitel toscano. Encima del capitel, una almohadilla unificaba ambos soportes y desde allí arrancaba una rosca del arco, con su correspondiente archivolta,

que destacaba volumétricamente de la rosca generada por la arquería de pilares lisos. El diseño retoma tardíamente la estética gótica, donde la rosca del arco solía estar formada por una serie de molduras en disminución y que en el Perú continuó en uso hasta las primeras décadas del siglo XVII. En el espacio de la albanega observamos tres perforaciones de sección cuadrada, de tamaño en disminución de arriba hacia abajo, las cuales debieron ser hechas para estructurar un elemento volumétrico colgante, quizás una cartela o algún elemento similar, que no ha llegado al presente. Hacia el lado del patio, la arquería remataba con un entablamento completo. Los soportes de las galerías fueron resueltos íntegramente con ladrillos, los que de acuerdo a la necesidad fueron moldurados.

De los cuatro lados de las galerías claustrales, se conservan las habitaciones edificadas en dos de ellos. Uno corresponde a la iglesia y el otro a la crujía alineada con la portería. Los otros dos han desaparecido por completo, debido a diversos fenómenos naturales, de modo que desconocemos su desarrollo arquitectónico y de estos no ha quedado registro histórico alguno. El lado que permanece en pie, está formado por el ambiente a continuación de la portería y cuatro espacios arquitectónicos de igual tamaño (7.25 m hacia el claustro por 6.00 m de profundidad), de los cuales desconocemos su función, si bien debieron ser las habitaciones de uso principal y comunitario de la orden. Entre éstos y hasta el rincón del claustro, erigieron una habitación de 11.60 m de longitud por 6.00 m de profundidad, a la que Harth-Terré le otorgó la función de sala capitular, sin haberlo podido demostrar históricamente o arqueológicamente.

Sin duda se trata de una edificación de gran complejidad, donde a causa de las inundaciones del siglo XVIII y los frecuentes seísmos, las investigaciones arqueológicas pudieran ser escasamente provechosas, mientras que las fuentes documentales se hallan al presente aparentemente agotadas.

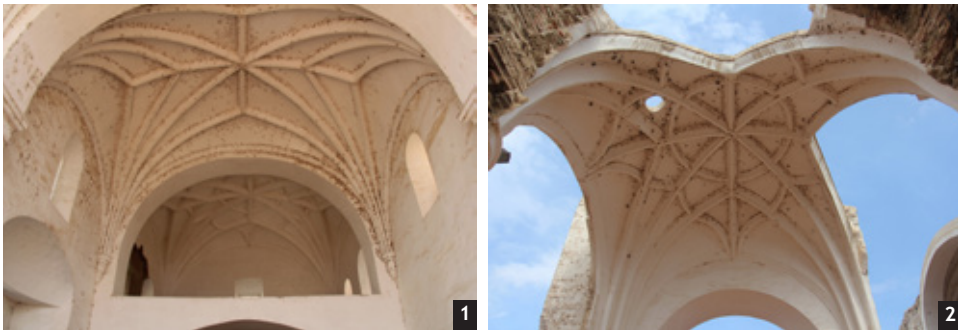


Patio del convento de San Agustín delimitado con galerías claustrales, las cuales en el frente orientado al patio presentan medias columnas de orden toscano adosadas a gruesos pilares rectangulares, mientras que en las elevaciones hacia las galerías son lisas, pudiéndose observar el arranque de las bóvedas de arista que cubrieron los tramos de la galería a partir de sotabancos en forma de ménsula. Imágenes: propias, 2017.

3. Arcos y bóvedas.

Los vestigios existentes permiten establecer que los agustinos prefirieron emplear coberturas curvas para techar los tramos de la iglesia y las habitaciones de mayor importancia de su casa religiosa. La diversidad de diseños y tipologías constituyeron un repertorio que patentiza una polémica que había comenzado en la capital del virreinato del Perú desde finales del siglo XVI, para discernir la idoneidad del uso de bóvedas de arista lisas propuestas por el recién llegado Francisco Becerra frente a las bóvedas vaídas de crucería, utilizadas por los artifices afincados en Lima desde décadas atrás.¹⁵ Este enfrentamiento resumía el afán por permanecer dentro del antiguo pensamiento gótico proveniente directamente desde la península ibérica, ante la nueva ideología que propugnaba la naciente propuesta renacentista. Es notable que hasta en una apartada villa virreinal, se manifestara esta querrela, la cual si bien pareció terminar con una victoria de los conservadores, a la larga acabó configurando una parte del camino hacia el posterior y original barroco virreinal peruano.

Aunque la arquitectura de raíz gótica preponderaba todavía en las edificaciones de las primeras décadas del siglo XVII, desde un principio su adopción registró un cambio significativo en la curvatura de los arcos empleados en Europa, abandonándose por completo la forma ojival por la de medio punto, para constituir los diversos vanos y las generatrices de las bóvedas, tal y como ocurrió en San Agustín de Saña. Con la excepción del vano de ingreso a la portería del convento que posee un dintel, las formas curvas prevalecieron en todas las terminaciones, contrastando y equilibrando la rigidez de las líneas rectas de los umbrales, peldaños, jambas, pilares, impostas y entablamentos.



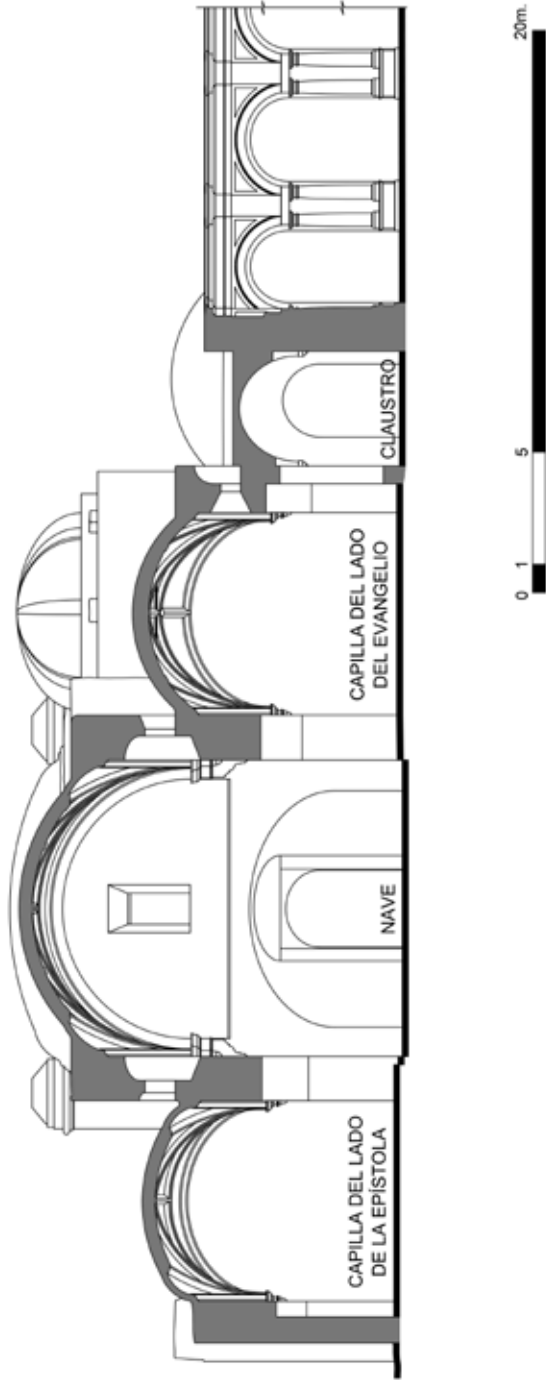
Iglesia de San Agustín: bóvedas vaídas de crucería con las nervaduras y los plementos resueltos con ladrillos unidos con mortero de calicanto. **1.** Bóveda sobre el primer tramo de la nave y bóveda del coro alto a los pies del templo, la cual se organiza en una doble estrella. **2.** Vista de la bóveda vaída de crucería en el tercer tramo de la antigua capilla hornacina del Evangelio, la cual repite en menor escala el diseño de doble estrella de la bóveda del coro. Imágenes: propias, 2015.

¹⁵ La confrontación alcanzó su mayor ebullición entre los años 1614 y 1615, con el proyecto de Becerra para las bóvedas de la Catedral de Lima. El tema ha sido desarrollado por Antonio San Cristóbal, *La catedral de Lima: estudios y documentos* (Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 1996), 39-43.

Las vaídas de crucería fueron el grupo mayoritario de bóvedas empleado, adaptándose en la iglesia a una planta rectangular sobre el coro, así como en cada tramo de la nave y del presbiterio y también para cubrir a la mayoría de las profundas capillas hornacinas de la Epístola y del Evangelio. Dentro de los parámetros acostumbrados de una planta cuadrangular, esta bóveda también se encuentra sobre el espacio de articulación desde la iglesia hacia el patio mayor y encima de la tercera capilla hornacina del Evangelio. Igualmente, en el convento se observan estas mismas coberturas encima de los dos ambientes de la portería, y pudieron estar sobre las cuatro habitaciones subsiguientes, que formaban parte de la crujía frontera con la calle, para adaptarse a la planta rectangular del extremo opuesto, configurando lo que Harth-Terré denominó como “sala capitular” y cuya área estuvo compuesta por tres tramos, que nuevamente habrían estado cubiertos por bóvedas vaídas de crucería. Es posible suponer que tuvieron estas superficies curvas, porque todavía perduran las repisas o sotabancos, desde los cuales surgieron buena parte de los nervios que estructuraban y ornamentaban las bóvedas.

Las bóvedas vaídas de crucería de la iglesia se caracterizaban por tener los nervios organizados bajo la forma de una estrella de cuatro puntas. Cada tramo de la nave estaba delimitado por arcos fajones de medio punto, que se apoyaban sobre amplios sotabancos de mayor altura que voladizo, por lo cual propiamente adoptaron la forma estructural de una cartela. Dichos elementos arquitectónicos definían cada una de las esquinas de los tramos, integrando a su propia forma los respectivos sotabancos desde donde brotaban los nervios de las bóvedas.

Entre todas ellas destaca por las dimensiones del espacio que cubre y por su elaborado diseño, la construida sobre el coro con dimensiones de 10.60 x 8.50 m. Adosado al muro de pies se ubicaba el nervio fajón, al igual que en el arco fajón hacia el tramo de la nave. Para cerrar el recuadro, apoyados a los muros de la Epístola y Evangelio se encontraban los nervios formeros. Los nervios diagonales que surgían desde las repisas o sotabancos, cruzaban completamente la bóveda, hasta alcanzar su ápice para proseguir hasta el sotabanco opuesto. Los nervios cadena se desarrollaban a 90° configurando una cruz, que tenía la peculiaridad de no alcanzar ni a los nervios fajones o los nervios formeros, dejando claramente suspendido al signo cristiano sobre el intradós. Desde cada uno de los sotabancos también brotaban nervios terceletes, que por la forma rectangular del espacio, abandonaron el eje de simetría del nervio diagonal, contándose tan solo uno de ellos hasta llegar al nervio cadena que se superponía al eje longitudinal de la iglesia y dos hasta el otro nervio cadena que lo intersecaba. Desde este momento ya quedaba perfilada una estrella de cuatro puntas hacia las esquinas, que fue amplificada con la adición de nervios combados, bien para definir una circunferencia concéntrica a la clave principal, como para configurar otra estrella alabeada también de cuatro puntas, pero con cada una de ellas dirigida hacia la mitad de los nervios fajones y formeros.

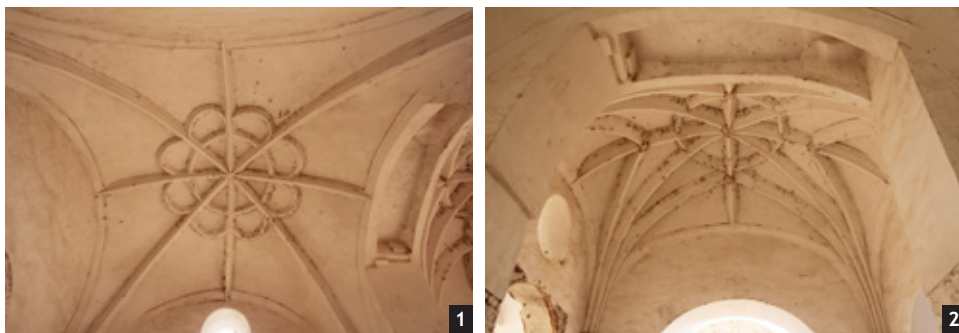


Corte transversal de la iglesia y claustro de San Agustín de Saña.
Relevamiento arquitectónico: Sandra Negro, Samuel Amorós y Oscar Vítchez, 2013.

Para completar la imagen, las intersecciones entre los nervios terceletes y cadena fueron destacadas con la adición de pinjantes con la apariencia de páteras. La clave principal sobre el ápice de la bóveda, que a su vez señalaba el cruzamiento de los nervios cadena y diagonales, también fue indicada con una pátera, pero a diferencia de las anteriores no tiene la superficie lisa, sino que muestra al corazón asaeteado como signo identificativo de los agustinos.

En las bóvedas vaídas de crucería del primer y segundo tramo de la nave central, emplearon una versión simplificada de la cobertura del coro, porque excluyeron completamente los nervios combados. Debido a la actual inexistencia del tercer tramo y de aquellos correspondientes al presbiterio, hemos considerado hipotéticamente que fueron bóvedas similares, como también lo anotaba Harth-Terré. Sin embargo, no podemos descartar que sobre la capilla mayor, los nervios estuvieran dispuestos para generar un diseño más esmerado y de mayor complejidad.

En la capilla hornacina entre el presbiterio y la antesacristía, así como el espacio de articulación entre la iglesia y el claustro, desestimaron el uso de sotabancos, edificando desde los cimientos un cuarto de columna en cada esquina, para hacer brotar desde ellas a cada uno de los nervios diagonales y terceletes. Las otras capillas mantuvieron el uso de sotabancos y en general, con los ajustes necesarios a las menores dimensiones de cada espacio, retomaron el diseño de los tramos de la nave, conservándose solamente la cobertura de una de ellas.



Iglesia de San Agustín: 1. Bóveda vaída de crucería en el espacio de tránsito entre la nave de la iglesia y el claustro. 2. Bóveda vaída de crucería estrellada, con los nervios combados, formando una circunferencia concéntrica a la clave central, situada en el primer tramo de la antigua capilla hornacina del Evangelio. Imágenes: propias, 2017.

De forma similar a lo desarrollado en la nave, replicamos la existente en el lado de la Epístola para proponer las bóvedas faltantes en las otras capillas de este sector. No obstante, la parte correspondiente a las capillas del Evangelio constituye un punto divergente, con la aparente repetición del mismo tipo de diseño de nervaduras indicado, porque mientras que en la primera de ellas agregaron nervios combados para delinear una circunferencia concéntrica a la

clave principal, en la tercera capilla hornacina adaptaron totalmente el diseño usado sobre el coro a una planta cuadrada, reduciendo el número de cuatro nervios que surgían desde la esquina a tan solo tres.¹⁶ Consideramos oportuno repetir a nivel hipotético en la segunda capilla hornacina del Evangelio este mismo tratamiento de los nervios.

Una bóveda vaída de crucería con características singulares fue construida sobre el espacio de articulación de la iglesia con el claustro. El perímetro de la bóveda quedó definido por nervios fajones y formeros, de cuyas mitades surgían los nervios cadena que se cruzaban con los diagonales en la clave principal y única. Lo novedoso y original de esta superficie curva se generó por los nervios combados, que concéntricamente definían una circunferencia, los que sobre la base de un radio de mayor diámetro, reprodujeron además los pétalos abiertos y estilizados de una flor, para crear propiamente un gigantesco rosetón ornamental.

La cobertura sobre la antesacristía, así como aquella de la sacristía constituyen un enigma que hasta el momento no ha podido ser resuelto. Si bien Harth-Terré propuso una peculiar bóveda, su conjetura no tiene asideros documentales o arqueológicos, más aún cuando imaginariamente integró en una misma habitación ambos espacios.

Aunque la escalera original que posibilitaba el ascenso hasta el coro ha desaparecido, el área que la contuvo todavía subsiste. Estuvo situada a continuación del espacio de articulación de la iglesia con el claustro, en dirección a la portería. Aquí se hizo alarde de un excepcional diseño, consistente en una cúpula rebajada de curvatura carpanel sobre una planta elíptica. La transición de la planta rectangular de la habitación, se consiguió por medio de pechinas, sobre las cuales se apoyaba una imposta constituida por un entablamento. Por las fotografías tomadas hace medio siglo, sabemos que en el ápice existía un óculo circular estructurado con un collarín de cierre resuelto con ladrillos dispuestos a tizón o de cabeza, que permitía la ventilación e iluminación.¹⁷ Si bien mantenía el intradós liso, en el extradós sucedía todo lo contrario, porque gracias al único nervio completo todavía existente y arranques remanentes, podemos afirmar que hacia el óculo confluían seis nervios que reforzaban toda la cúpula.

Sobre el sotacoro de la iglesia, los agustinos eligieron cambiar completamente el programa formal de bóvedas empleado hasta entonces, dejando de lado

¹⁶ En el plano elaborado por Emilio Harth-Terré, "Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Saña", 1965: 22, equivocadamente graficó sobre la tercera capilla hornacina —todavía en pie— la versión simplificada de la bóveda de crucería sin nervios combados, dibujando sobre la segunda capilla hornacina el elaborado diseño indicado.

¹⁷ Víctor Pimentel, "Proyecto de Restauración de los restos arquitectónicos de la villa de Zaña, Lambayeque" (Lima: Comité de la Ley Zaña. Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos y Artísticos, 1967), s/n.

las coberturas utilizadas y quizás como consecuencia de la polémica desatada en Lima, eligieron construir allí una bóveda de arista lisa sobre una planta rectangular, cuya sencillez ornamental era lo primero que observaban los fieles al ingresar desde el muro de pies al imponente templo, que luego se desplegaba en múltiples y deslumbrantes tramos techados por bóvedas vaídas de crucería. Pero la bóveda de arista no quedó circunscrita a este único lugar. Por el contrario, los remanentes todavía indican que las galerías del claustro mayor estuvieron cubiertas por una sucesión de estas coberturas curvas, sin arcos que las separasen a excepción de los rincones de claustro.



Espacio que contuvo la escalera para ascender al coro alto a los pies del templo. Se trata de una cúpula de media naranja elíptica de curvatura carpanel. 1. Extradós de la bóveda de la escalera del coro. Imagen: propia, 2000, 2. Sector original de la cúpula resuelta en ladrillos asentados con calicanto. Esta se apoyaba sobre una imposta y cuatro pechinas. Imagen: propia, 2015.

Es probable que la crujía del convento hacia la calle tuviera una sucesión de bóvedas vaídas de crucería. A partir del atrio de la iglesia y hacia la portería, se contaban seis habitaciones similares, de las cuales todavía conservan la cobertura las dos primeras y la sexta. Estas bóvedas tenían en común el hecho de estar delimitadas por nervios fajones y espinazos, así como el compartir un mismo y sencillo diseño constituido por nervios cadenas y diagonales que se intersecaban en el ápice, configurando una única clave.¹⁸ Por esta circunstancia, hemos considerado hipotéticamente, que cada una de ellas tuvo la misma cobertura. A pesar de ello y posiblemente para enfatizar la importancia del espacio, la habitación inmediata al ingreso desde el atrio fue la única con sotabancos, desde donde surgían los nervios diagonales, que por el contrario no aparecían en los otros cinco espacios consecutivos. Otro aspecto distintivo lo constituyó la existencia de nervios combados dispuestos para crear una circunferencia concéntrica a la clave. En las restantes cinco habitaciones, para sustentar las bóvedas vaídas de crucería fueron construidos en las esquinas cuartos de columnas, aún visibles hasta en las que permanecen en ruinas.

¹⁸ Harth-Terré, "Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Zaña", 234, reprodujo erróneamente sobre el segundo espacio de la portería una bóveda de crucería estrellada de cuatro puntas, similar a la existente sobre la capilla hornacina del lado de la Epístola de la iglesia.



1. Una de las seis habitaciones ubicadas a continuación de la portería. Las bóvedas vaídas de crucería no se sustentan en sotabancos, sino en cuartos de columnas resueltas en ladrillo.
2. Otra de dichas habitaciones con la bóveda vaída de crucería apoyada en cuartos de columnas y con un desarrollo de nervaduras cadenas y diagonales que confluyen en una clave central. Imágenes: propias, 2017.

Las formas curvas construidas lograron perdurar para establecer una afirmación ideológica modelada en la arquitectura, la que a pesar de estar fragmentada, permite vislumbrar una parte poco conocida y estudiada del pensamiento teórico plasmado en San Agustín de Saña, en un momento clave de la historia de la arquitectura virreinal peruana.

4. Materiales y procedimientos constructivos.

La magnitud de una obra de envergadura como la tratada, solo pudo lograrse gracias a una planificación previa, un hecho que descarta cualquier suposición que pretenda entenderla, como el producto de una labor espontánea y de poca destreza.

Desconocemos la profundidad y espesor de los cimientos, porque no existe ninguna documentación virreinal primaria que la consigne. Tampoco se conoce de algún registro de las calas exploratorias llevadas a cabo, al momento de realizarse las diferentes intervenciones de consolidación ocurridas durante la segunda mitad del siglo XX. Pese a ello, en los sectores ruinosos es posible observar parcialmente el extremo superior de los cimientos, pudiéndose así deducir que consistieron en un conglomerado de mortero de cal y arena gruesa, junto con piedras rústicas de 0.30 m o más de altura.

El empleo de coberturas curvas obligó a consolidar los muros de forma tal, que resistieran los empujes laterales, principalmente los producidos por la sucesión de los espacios con una mayor altura, constituidos por el sotacoro, la nave y el presbiterio, sobre los cuales se alzaron bóvedas que cubrían 10.60 m de luz libre. Por esta razón, construyeron muros con un espesor promedio de 1.60 m edificados íntegramente con ladrillos de arcilla de $0.34^5 \times 0.16^5 \times 0.06^5$ m unidos con mortero de cal y arena, posibilitando que alcanzaran los 5.50 m de alto.

A partir de esa altura, se proyectaban las cartelas que sustentaban los arcos fajones de ladrillo, transmitiendo los esfuerzos a los muros del mismo material, de manera que era innecesario proseguir construyendo con un material tan costoso como era el ladrillo en la región. Fue así que para culminar el resto del paño vertical hasta la curvatura de las bóvedas, hicieron uso de un ingenioso sistema de arcos ciegos, cuyo cerramiento fue hecho empleando una solución mucho más económica resuelta con adobes asentados con mortero de barro.



1. En las secciones de compromiso estructural, emplearon muros, pilares y cuartos de columnas de ladrillos asentados con mortero de cal y arena, mientras que los cerramientos no estructurales fueron solucionados con adobes asentados con barro.

2. Clave de arcilla cocida perteneciente a una bóveda vaída de crucería. Tiene 50 cm en la base y 24 cm en el remate y una altura de 50 cm de altura. Imágenes: propias, 2017.

El uso de contrafuertes externos en la iglesia estuvo limitado hacia el atrio lateral, donde los utilizaron para arriostrar los muros, desde la esquina externa del sotacoro, hasta la última capilla hornacina de la Epístola, prologándose los muros perpendiculares a la nave de cada capilla, desde 0.95 hasta tan solo 0.15 m. Es importante destacar que no queda rastro alguno de su empleo en el área donde estuvo el presbiterio. Tampoco fueron usados hacia el Evangelio, posiblemente debido a la existencia del claustro en ese lado, que habría ayudado a transmitir mejor los esfuerzos generados por las bóvedas.

Para construir las bóvedas de crucería probablemente emplearon cimbras de madera para delimitar las curvaturas de los diferentes nervios, así como de cada uno de los plementos. Debe haberse tratado de una labor sumamente complicada, que demandó de la mayor experiencia y pericia de parte del artífice, operarios y peones, para llegar a plasmar la traza de cada cobertura curva a una altura que sobrepasaba la decena de metros. Para las nervaduras emplearon ladrillos moldurados de 0.50 m de longitud por 0.05⁵ m de espesor, justamente los necesarios para poder maniobrarlos y conseguir las diversas curvaturas que exigía cada nervio. Estos ladrillos pendían del intradós de la bóveda, con un empotramiento en ella de 0.20 m y eran colocados de canto, con un mortero de cal y arena que en promedio llegaba a los 0.02⁵ m. Los plementos fueron

elaborados también sobre la base de ladrillos de $0.49 \times 0.26^5 \times 0.08$ m. que también fueron dispuestos de canto con el mortero indicado. Finalmente, los paramentos e intradoses fueron enlucidos con yeso y encalados.

5. Reflexiones finales.

Esta es una de las pocas obras íntegramente asociadas con la arquitectura gótica de finales del siglo XVI que perduran en el Perú, conjuntamente con los restos arqueológicos de las restantes cuatro iglesias. Después de la publicación hecha por el arquitecto Emilio Harth-Terré en 1965, a lo largo de cinco décadas ha sido escasamente estudiada a nivel de análisis arquitectónico y constructivo. La planimetría de entonces, adolece de varias incongruencias entre las que destacan su forzada ortogonalidad, diferencias sustanciales en el ancho y largo de los muros, forma de los espacios, inexactitudes en la representación de las bóvedas y la presunción no documentada de elementos, lo que en conjunto imposibilitó por entonces un análisis consistente y fundado.

En 1967 se desarrolló un Proyecto de Restauración del conjunto, cuyo levantamiento arquitectónico tuvo la finalidad de delimitar el área monumental y documentar el proyecto, del cual muy poco fue ejecutado. Estos planos no se han publicado y fueron adquiridos como parte del archivo del dibujante Carlos Villalobos y conservados en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL) en Buenos Aires.

La presente contribución es la primera que se apoya en un levantamiento arquitectónico realizado con tecnología actualmente vigente y que al ser superpuesto a la planimetría de mediados del siglo XX, se genera una disimilitud significativa. Apoyados en el extenso trabajo de campo y el estudio minucioso de nuestra planimetría, estamos proponiendo una nueva interpretación de su arquitectura, completamente distinta a las anteriores. Concluimos que la planta de la iglesia corresponde a la tipología gótica de una nave con capillas hornacinas, con el presbiterio desarrollado en dos tramos.

Es importante destacar además, que esta investigación constituye una aproximación parcial dentro de otra de mayor envergadura todavía en ejecución, que enfrentará y desarrollará ampliamente el comportamiento estructural del inmueble, los aspectos constructivos de su edificación y el complejo diseño de cada una de sus bóvedas.

El monumento requiere de un proyecto arqueológico integral, junto con estudios arquitectónicos y constructivos que apoyen su puesta en valor y gestión, que al presente se halla simplemente a nivel de escombrado y consolidación parcial.

Bibliografía

Repositorios:

Archivo Arzobispal de Lima, sección Inmunidad. Legajo 7, Expediente 23, 1646.

Archivo Histórico San Francisco de Lima, segunda sección, Registro 7, folio 94v.

General:

Angulo, Domingo. “Fundación y población de la villa de Zaña”. *Revista del Archivo Nacional del Perú*, vol. I, (1920): 280-299.

Guaman Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno* [1589-1615]. 3 vols. México: Siglo Veintiuno, 1980.

Harth-Terré, Emilio. “Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Saña”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas de la Universidad de Buenos Aires*. N° 17 (1965): 7-24.

— “Los monumentos religiosos de la desaparecida villa de Zaña”, en *Perú, monumentos históricos y arqueológicos*, 105-112, láms. 234-235. México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1974.

Hampe, Teodoro. “Un capítulo de la historia regional: la ciudad de Zaña y su entorno ante la inundación (1720)”. En *Actas de las I y II Jornadas de Historia, Perú-Ecuador un espacio compartido*, 9-36. Piura: Universidad de Piura, 2001.

Huertas, Lorenzo. “Fundación de la villa de Santiago de Miraflores de Zaña. Un modelo hispánico de planificación urbana”. *Historia y Cultura*, n° 22, (1993): 145-205.

— *Injurias del tiempo. Desastres naturales en la Historia del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2009.

Martínez Compañón y Bujanda, Baltazar Jaime. [1790]. *Trujillo del Perú*, vol. I. Madrid: Cultura Hispánica, 1985.

Mesa, José de y Teresa Gisbert. “El arte del siglo XVI en Perú y Bolivia”. En *Summa Artis*, vol. XXVIII, 315-431. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.

Pimentel, Víctor. *Proyecto de restauración de los restos arquitectónicos de la villa de Zaña, Lambayeque*. Lima: Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos y Artísticos, 1967, s/n.

Saiz Cidoncha, Carlos. *Historia de la piratería en América Española*. Madrid: San Martín, 1985.

Samamé, Alfonso. “Acta original de la ruina de Zaña”. *Boletín del Archivo Departamental de Lambayeque*, n° 1 (1989): 10-12.

San Cristóbal, Antonio. *La catedral de Lima: estudios y documentos*. Lima: Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, 1996.

Wethey, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

Zaragoza, Justo. *Piratería y otras agresiones de los ingleses y de otros pueblos de Europa en la América Española desde el siglo XVI al XVII deducidas de las obras de Dionisio Alsedo y Herrera*. Madrid: Renacimiento, 2005.



**La arquitectura de la
evangelización
en el Perú virreinal,
*transformación y pervivencia*¹**

Sandra Negro

¹ Parte de esta investigación fue expuesta en el IX Encuentro Internacional sobre Barroco, que se llevó a cabo en Buenos Aires del 14 y 17 de noviembre de 2017 y cuyas actas están pendientes de publicación. El presente texto ha sido revisado y ampliado con la inclusión de otras morfologías de capillas.

Resumen: Los misioneros europeos llegados en el siglo XVI a los territorios americanos, enfrentaron diversos retos en la catequización de los naturales. La creación de estructuras arquitectónicas que enlazaban la evangelización con los rituales cristianos, fue una propuesta imaginativa que logró consolidarse a través del tiempo. A finales del siglo XVII cuando el recambio generacional era una realidad y el cristianismo se había en gran medida consolidado, dichas estructuras continuaron en uso, adaptando su funcionamiento a las necesidades espirituales del momento y formando parte de celebraciones que están vigentes hasta el presente. El texto analiza el origen, morfología, significado y pervivencia de los atrios, capillas abiertas, posas, absidales y de la misericordia, aportando información innovadora de regiones del Perú escasamente estudiadas.

Palabras clave: *evangelización, rituales, atrios, cementerios, arquitectura efímera, capillas.*

1. Las órdenes religiosas en la evangelización del Perú virreinal.

La llegada de los europeos al territorio del Perú político actual, a principios de la segunda mitad del siglo XVI, significó el encuentro de mundos tan disímiles entre sí, que el conflicto cultural e ideológico fue inevitable. La finalidad inicial de los nuevos arribados no fue otra que la conquista de desconocidos territorios para la entonces poderosa corona española. La significativa extensión geográfica, aunada a las riquezas existentes, impulsó el afianzamiento y reafirmación del poder real. Entre las disposiciones dictadas en la Leyes Nuevas el 20 de noviembre de 1542, se estipuló que “[...] en las provincias e reinos del Perú rresida un visorrey [...]”.²

El primer nominado el 28 de febrero de 1543 fue Blasco Núñez Vela, quien fue investido como presidente de la Audiencia, iniciándose así el virreinato del Perú. Las funciones que estaban bajo su responsabilidad directa abarcaban cuatro grandes áreas: el gobierno político, la defensa militar del territorio, el ejercicio del Real Patronato y la gestión de la hacienda pública.

Mediante el Real Patronato, el Estado español había asumido en los nuevos territorios americanos bajo su control, la forma de un Estado misional, el mismo que debía estar orientado a la evangelización de los habitantes originarios, debiéndose implementar además las restantes atribuciones conferidas por la Santa Sede.

Los virreyes de turno tuvieron bajo su responsabilidad, vigilar el desarrollo de los concilios y asambleas de los prelados, así como presenciar el desarrollo de los capítulos de las órdenes religiosas, tanto masculinas como femeninas. También, y a propuesta de las autoridades eclesiásticas, nombraban a los religiosos encargados de la tutela espiritual de españoles, criollos, mestizos y negros, así como de los doctrineros responsables de la evangelización de los indígenas. Fueron los responsables de tutelar la construcción de iglesias, conventos y monasterios, evitando la proliferación desmedida de los mismos.

Evidentemente para estructurar este complejo funcionamiento, fue imprescindible la creación en Hispanoamérica de una organización eclesiástica, la misma que se formalizó a través de las diócesis. Dicha estructura administrativa, tuvo sus orígenes en la capitulación de Toledo de 1529. En una de sus cláusulas, se proclamó al sacerdote Hernando de Luque —maestrescuela de la catedral y provisor de la diócesis de Santa María la Antigua del Darién (en el actual Panamá) y uno de los socios de la empresa perulera, conjuntamente con Francisco Pizarro y Diego de Almagro— como protector de los indios del Perú, con un estipendio anual de mil ducados. Por medio del embajador español ante la corte de Roma, el rey Carlos V lo había presentado al papa Clemente VII, para

² Guillermo Lohmann Villena, “El Virreinato”, en *Historia General del Perú*, vol. V (Lima: Brasa, 1994), 48.

el obispado de la provincia de Tumbes en el Perú. Sin embargo, sus quebrantos de salud y sus múltiples ocupaciones, hicieron que este nunca llegara a pisar el territorio del Tawansintuyu. Tampoco hay constancia documental que fueran emitidas las bulas para la creación del obispado de Tumbes.³



Carta geográfica *Peruviae Auriferae Regionis ATypus* (1574) por el cartógrafo Diego Méndez. El círculo agregado señala el "Golfo de la Lima". Imagen: <https://goo.gl/aypnNq> [Acceso: 15.03.2019]

Una previsión que tomó la corona española antes de la suscripción de la capitulación, fue solicitar al Provincial de la Orden de los Predicadores para que escogiese a cuatro religiosos ejemplares, que debían acompañar al gobernador Francisco Pizarro en su viaje a América, para instruir en la fe católica a los habitantes originales de Nueva Castilla. Al partir de España, los dominicos que viajaron con Pizarro fueron seis, hallándose bajo la dirección de fray Reginaldo de Pedraza.⁴ Debido a diversas circunstancias imprevistas a lo largo del viaje, solamente llegó al Perú un único religioso, fray Vicente de Valverde, quien en

³ Raúl Porras Barrenechea (ed.), *Cedulario del Perú (1529-1538)*, 2 vols. (Lima: Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 1944-48), 142-144.

⁴ Rafael Varón, "El clero y la fiscalización imperial en la conquista del Perú", *Boletín del Instituto Riva Agüero*, nº 19 (1992): 111-132.

su momento fue el encargado de formular el requerimiento a Atahualpa en Cajamarca.⁵

La actuación del religioso fue acogida positivamente por la corona española, quien decidió instituir en 1537 la primera sede episcopal del Perú en el Cusco, y a revestir a Valverde como obispo y protector de los indios de dichas tierras. La labor pastoral a ser llevada a cabo era formidable, debido a la extensión territorial, dispersión de la población, diversidades étnicas regionales y complejidades vinculadas con la geografía y las vías de comunicación disponibles.

Esta situación se alivió en parte cuando en 1541 se creó la diócesis de Lima, la misma que fue convertida en arzobispado en 1546. Más de seis décadas después, en 1609 se establecieron las de Arequipa, Guamanga y Trujillo. Estas fueron las cinco diócesis que organizaron la labor de tutela espiritual y evangelización, hasta el advenimiento de la Independencia.



Cusco, convento de Nuestra Señora de la Visitación de los mercedarios, patio principal de la segunda mitad del siglo XVII, el mismo que fue objeto de diversas refacciones a través del tiempo. Imagen: propia, 2012.

⁵ Teodoro Hampe, "Funcionamiento de la organización eclesiástica", *Compendio Histórico del Perú*, tomo II (Lima: Brasa, 1994), 198.

Paulatinamente fueron llegando los religiosos de diversas órdenes, para hacerse cargo —entre otras varias tareas— de la cristianización de los naturales. A través de fray Vicente de Valverde se dio la presencia de la orden de los Predicadores o **dominicos** desde 1535. El 4 de enero de 1540 se creó la provincia dominicana de San Juan Bautista, que abarcaba desde Panamá y Guatemala al norte, hasta el Perú y Río de la Plata al sur. Por entonces también llegaron los religiosos **franciscanos**, quienes se hallaban presentes conjuntamente con Francisco Pizarro, en las fundaciones castellanas de Lima y Cusco, estableciéndose la provincia franciscana de los Doce Apóstoles en 1553. Contemporáneamente arribaron los **mercedarios**, quienes en 1534 fundaron el convento de la Merced del Cusco. A comienzos del último tercio del siglo XVI tenían a su cargo 47 doctrinas de indios y 13 conventos en ciudades y pueblos de españoles. Los **agustinos** llegaron en 1551, estableciéndose en la ciudad de los Reyes o Lima, extendiéndose rápidamente por el territorio, contando a finales del siglo XVI con numerosas doctrinas en 28 provincias, así como el crecido número de 54 conventos en las distintas ciudades del virreinato del Perú. Por último, en 1568 llegaron los primeros seis **jesuitas**, estableciéndose en Lima e incrementando paulatinamente su presencia en el resto del territorio virreinal, alcanzando los 13 domicilios al finalizar el siglo XVI.⁶ El proceso de evangelización no solamente fue llevado a cabo por los miembros del clero regular de las órdenes religiosas, sino que también participaron activamente los miembros del clero secular.

A diferencia de los miembros de las cuatro principales órdenes religiosas llegadas al naciente virreinato del Perú: dominicos, franciscanos, mercedarios y agustinos que aceptaron hacerse cargo de las doctrinas⁷, los miembros de la Compañía de Jesús lo tenían prohibido en sus Constituciones, ya que las parroquias de indios requerían la atención pastoral ordinaria de un cura. Los jesuitas podían desempeñarse entre los indios, pero en misiones temporales o volantes. Los superiores tendrían siempre la autoridad de plantear dichas misiones y encargarlas a los religiosos que creyesen idóneos, sin la interferencia del virrey o el arzobispo de turno. Los motivos en síntesis, señalaban que para ser cura de almas, era imprescindible la residencia en una parroquia. La Compañía los deseaba libres de esta obligación, para poder acudir allí donde fuesen necesarios y los quisiesen enviar sus superiores. Por otro lado, el oficio de cura llevaba anexo un estipendio fijo y obvenciones, por la administración de los sacramentos y ceremonias de culto. Para los jesuitas era obligatorio

⁶ Armando Nieto, "La Iglesia", en *Historia General del Perú*, tomo V (Lima: Brasa, 1994), 315-327.

⁷ La doctrina era una parroquia para los naturales, con frecuencia vinculada a un pueblo de indios. Su funcionamiento era similar al de las parroquias de españoles, aunque con el agregado de las disposiciones de los concilios y sinodos realizados en el Perú. Estas puntualizaban un conjunto de aspectos vinculados con la pastoral, las formas adecuadas de evangelizar y los deberes de los doctrineros, tales como la obligatoriedad de saber la lengua de los habitantes (quechua o aymara), la continuidad en el cargo que se establecía por seis años enteros, tener una conducta recta, no edificar viviendas suntuosas, entre otros. Rubén Vargas Ugarte, *Los concilios limenses (1551-1772)*, tomos 2 y 3 (Lima, 1952-1954).

ejercer gratuitamente los ministerios. A pesar de ello y por insistencia del virrey Francisco de Toledo, aceptaron hacerse cargo brevemente de la doctrina de Huarochirí (1570-1572) y de manera más permanente, de las doctrinas de Santiago del Cercado en Lima y la de Juli en Puno. Esta última se convirtió en un paradigma misionero jesuítico por su estructura, funcionamiento y logros.

El tránsito de las profundamente arraigadas creencias andinas hacia el cristianismo, fue lenta y con significativos avances y notables retrocesos, que abarcaron desde la llegada de los misioneros de las distintas órdenes religiosas, hasta la segunda mitad del siglo XVII, cuando la estructura y formas de instrucción religiosas alcanzaron un nivel que se mantuvo hasta la Independencia.

2. Las reducciones, piedra angular de la evangelización de los indígenas.

Entre los retos que enfrentó la catequesis de los indígenas podemos mencionar su dispersión en el territorio y frecuente desplazamiento por razones comerciales, festivas, rituales u otras afines, los sistemas religiosos preexistentes, con énfasis en los panteones andinos complejos y numerosos, así como los rituales vinculados con las ofrendas a los *apus* (cerros), *huacas* (lugares, edificios y objetos sagrados) y *mallquis* (espíritus de los antepasados).⁸ A partir de la información recogida por los principales cronistas de los siglos XVI y XVII, los rituales podían ser festivos (solemnes y comunitarios), penitenciales (a consecuencia de haber quebrado el orden establecido), de transición (marcaban las etapas en la vida de los individuos, tales como el nacimiento, primer corte de cabello, pubertad, designación de parejas y muerte), y por último los adivinatorios y curativos (conocimiento de las cosas por venir y recuperar la salud afectada por causas sobrenaturales o por el actuar de los hechiceros).

En relación a la dispersión de la población, en 1549 religiosos de diversas órdenes informaron al rey que resultaba difícil la evangelización por esta razón y además que los pueblos existentes se hallaban muy apartados los unos de los otros. El 9 de octubre de 1549, el rey expidió una Real Cédula para fundar pueblos de indios en el virreinato del Perú.⁹ De manera un tanto similar, en el primer Concilio Limense (1551-52), se estableció que los curas doctrineros debían construir iglesias en los poblados con mayor número de habitantes y que además fueran residencia de los curacas principales.¹⁰ A pesar de estas disposiciones, no fue hasta la llegada al Perú en 1569 del virrey Francisco de

⁸ Manuel Marzal, *La transformación religiosa peruana* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998), 235-270.

⁹ Alejandro Málaga Medina, "Las reducciones toledanas en el Perú", en *Pueblos de Indios*, coord. Ramón Gutiérrez (Quito: Abya-Yala, 1993), 274-275.

¹⁰ Rubén Vargas Ugarte. *Los concilios limenses* (1551-1772), vol. I, 24.

Toledo, que estas se llevaron a cabo de manera consistente. La intención de congregar a los indígenas en poblados, era la de mantener un control en el número de habitantes, para disponer de la mano de obra necesaria para el servicio de la mita en las distintas regiones, así como facilitar el cobro de los tributos.

Las reducciones debían formarse en cada valle y región, o en las proximidades de un asiento minero y situarse alejadas de las principales huacas, para evitar que sus pobladores volviesen a las prácticas idolátricas. Estos poblados fueron puesto bajo la tutela de un evangelizador del clero regular o secular, quien debía encargarse que se erigiese una iglesia con frente a la plaza. Los religiosos también estaban obligados a establecer una escuela para adoctrinar a los niños y otorgar el bautismo a los pobladores una vez catequizados, así como los demás sacramentos.



Lima, valle de Lurín, San José de Nieve-Nieve. Probable reducción de indios del valle. 1. Planimetría del sitio con los sectores A. ocupación prehispánica B. trazado de la reducción con dieciséis manzanas y C. iglesia de planta rectangular con muro testero ochavado y sacristía. El conjunto está situado en la margen derecha del río Lurín y a un costado del camino inca que comunicaba Pachacamac con el Qhapaq-Nan de los Andes. Levantamiento arquitectónico: Sandra Negro y María del Carmen Fuentes, 1989 2. Vista general del sitio. Imagen: propia, 2014.

Las reducciones toledanas se implementaron tan sólo entre 1570 y 1593, ya que después de dicho año se consideró que en gran medida habían fracasado en sus objetivos. A pesar de ello, se convirtieron en la piedra angular de la evangelización. Las razones por las cuales paulatinamente se despoblaron fueron muy variadas, pero es posible mencionar la disminución de la población indígena, tanto por fallecimiento, como porque habían huido para evitar los malos tratos, el servicio personal y la mita, el excesivo pago de tributos con los que fueron tasados los indígenas y las facilidades que otorgaron algunas autoridades para que los habitantes volvieran a sus pueblos originarios. A pesar de todo, los centros poblados que se establecieron en los dos siglos subsiguientes continuaron con la trama urbana y organización espacial primigenia de los pueblos de indios de la centuria anterior.

3. Los atrios de las iglesias y sus funciones frente a las creencias andinas en torno a la muerte.

En las ciudades y centros poblados de variada índole en el Perú virreinal, la construcción de las iglesias mantuvo el empleo de atrio, como espacio delantero, lateral o ambos, hasta llegar en ciertos casos a ser envolvente a todo el templo, tal y como se había venido empleando en España desde el Bajo Medievo. Las funciones en España iban desde generar una separación entre el interior sacralizado del templo y el exterior, hasta ser un lugar de uso civil en la vida social de una comunidad y por último, funcionar como cementerio.

En el Perú podemos afirmar que se trataba de un espacio intermedio entre el mundo exterior no sacralizado y el cosmos interior consagrado. En las iglesias situadas en las ciudades y pueblos de españoles, dicho espacio fue empleado como cementerio. Sin embargo, aun frente a la muerte existieron categorías sociales y espirituales que debían ser respetadas, ya que la ubicación del sepulcro estaba en relación directa a la posición social del muerto.



El atrio en la arquitectura virreinal peruana. 1. Atrio en escuadra en la iglesia de San Francisco de Lima, grabado de Pedro Nolasco (1673) Imagen: <https://goo.gl/tiFKDN> [Acceso: 03.05.2017] 2. Atrio frontal en la iglesia de Santa Teresa de Lima (actualmente inexistente), dibujo de Leonce Angrand, 1838, lámina s/n.

Para los religiosos y algunos benefactores excepcionales, quedaban reservadas las criptas situadas debajo del presbiterio o capilla mayor. Las personas con bienes de fortuna, solían ser inhumados en las criptas debajo de la nave principal o las naves laterales de existir éstas. Siempre se privilegió la cercanía al muro testero de un templo, ya que allí descansaba simbólicamente la cabeza de Cristo crucificado. Otro lugar de especial interés fue al pie de los altares en las capillas laterales o en las proximidades de los coros bajos. Los individuos de escasos recursos, eran inhumados en el atrio del templo. La cofradía de las Ánimas, existente en España y otros países de Europa desde el Alto Medievo y que llegó al virreinato del Perú a partir del último tercio del siglo XVI, no solamente organizaba y costeara el entierro de sus asociados, sino que extendía este servicio a los pobres y desposeídos, brindándoles un lugar de inhumación en el atrio. Estos solían contar con un muro que los delimitaba, denominado pretil y dentro del espacio se erigía una cruz atrial que sacralizaba el camposanto.¹¹



Apurímac, iglesia de Nuestra Señora de Copacabana de Ayrihuanca, con un atrio envolvente y delimitado por un muro pretil con portada de acceso. Imagen: propia, 2016.

En la arquitectura reduccional y posteriormente en los poblados rurales vinculados con la evangelización, observamos que los atrios eran usualmente de mayores dimensiones que aquellos en las ciudades. Siempre delimitados por un muro pretil, en estos casos cumplieron funciones más amplias y variadas. Entre las principales podemos señalar la de cementerio, que se extendía en general a toda la población.

¹¹ Sandra Negro, "La persistencia de la visión andina de la muerte en el virreinato del Perú", *Revista Antropológica*, nº 14 (1996): 130.

En el 3º Concilio Limense (1582-83) se recomendaba a los curas doctrineros, convencer a los indios para que aceptasen enterrar a sus difuntos en el atrio de las iglesias.¹² A partir del Sínodo de 1613, se precisaba que ni indios, negros o mulatos podían ser enterrados en el subsuelo al interior del cuerpo de las iglesias.¹³

Los cronistas coloniales coinciden en afirmar que los presagios de muerte eran parte fundamental de las creencias andinas, y que estos determinaban una serie de rituales para conjurarlos. Sin embargo, sobre el suceso de la muerte misma y los estadios intermedios concomitantes, existe una información muy general y heterogénea, pero en ningún caso hace referencia a la etapa de la agonía previa a la muerte de una persona, probablemente debido a la inexistencia de una valoración ética del pecado frente a la muerte y a la necesidad de un perdón para alcanzar el descanso del alma.

Cuando una persona expiraba, el cuerpo del difunto era vestido con ropas nuevas de *cumbi*¹⁴ adornos personales y frecuentemente se colocaban pequeñas piezas de oro y plata en la boca, en las manos, y en otras varias partes del cuerpo. A partir de este momento se iniciaba propiamente el velorio, el cual tenía una duración variable, desde un mínimo de cinco días para las personas comunes, hasta dos meses y más para las personas de prestigio.

Apenas la persona moría todos los familiares debían llevar ropas de luto, las cuales eran de color negro. El tiempo de vestirlas variaba de acuerdo con la importancia social del difunto. En algunos casos de extremo dolor, las esposas secundarias de un señor de privilegio se “trasquilaban” el cabello. Los familiares del muerto debían guardar un estricto ayuno durante el tiempo que duraba el velorio, el cual generalmente consistía en comer durante varios días sólo maíz blanco y beber chicha. Las demás personas que acudían a la casa del difunto estaban sometidas a un ayuno moderado, ya que durante la vigilia se les ofrecía todo tipo de alimentos, aunque sin sal, ni ají. Durante los días que duraba el velorio, no se podía encender el fuego en la casa del difunto, mientras que durante las noches se realizaba el ritual denominado *pacaricuc*, que consistía en la salida de un grupo de acompañantes del difunto con tambores y flautas, cantando melodías tristes y bailando por las calles del pueblo y por aquellos lugares donde el muerto solía transitar en vida. En tales canciones, expresaban los hechos que le sucedieron mientras estaba vivo, sus logros y todo cuanto hizo que fuera digno de recordarse. Con este llanto promovían a los amigos y parientes del difunto a sumarse en un lamento generalizado, que no era una viva

¹² Decretos del Santo Concilio Provincial celebrado en Lima en 1583. Segunda acción del Concilio, 15 de agosto de 1583, capítulo 28.

¹³ Sínodo de Lima de 1613, libro primero, título II, capítulo III.

¹⁴ La ropa de *cumbi* o *cumpi* era un tejido de lana fina, de uso suntuario entre grupos de privilegio, en oposición a la ropa de *auasca* de uso común.

expresión de dolor, sino que constituía un lamento mandatorio,, que expresaba la congoja unitaria y cohesionada de todos los integrantes de una sociedad determinada, y que tenía por finalidad reafirmar y renovar la existencia del vínculo de unión entre la comunidad de los vivientes frente al difunto, el cual constituía una realidad diferente.¹⁵

El entierro era también el momento en el cual se realizaban una gran variedad y cantidad de sacrificios, y si el difunto había sido un curaca o persona de privilegio, se sacrificaban ritualmente algunas de sus mujeres y criados favoritos, mientras que a otros simplemente los metían vivos en la sepultura con el muerto, para que le acompañasen y sirviesen.¹⁶

Desde mediados del siglo XVI a principios del XVII, los religiosos se dedicaron con gran determinación a modelar las creencias y ceremonias en torno a algunos de los ritos de transición, entre los que se hallaba la muerte.

Aunque las religiones andinas estaban parcial o totalmente desestructuradas desde finales del siglo XVI, el pensamiento religioso no cristiano en torno a la muerte seguía vigente. El indígena afirmaba que los antiguos presagios en torno a la muerte continuaban siendo válidos, y eran los mismos que medio siglo antes. No obstante, se puede establecer un cambio notable como resultado de la intensiva cristianización de comienzos del siglo XVII, y era la aceptación plena del concepto ético del bien y del mal, como determinantes básicos del descanso eterno o la condena definitiva del alma. Los documentos del primer tercio del siglo XVII señalan que en caso de enfermedad grave, los indígenas siempre solicitaban –salvo casos excepcionales– la ayuda espiritual de un sacerdote, y algunas veces también se requería la presencia de un letrado, para la redacción del testamento con las últimas voluntades del enfermo. La confesión, el viático o la eucaristía y la extremaunción en los momentos finales de la vida, fueron rituales cristianos que se aceptaron totalmente, aunque frecuentemente se reinterpretaron como acciones que ayudaban el descanso del alma, evitando así la posibilidad que ésta se convirtiese en un “alma en pena” o un espíritu afligido.

Con o sin los auxilios de la fe cristiana durante la agonía, una vez que el indígena había expirado, el cuerpo era velado durante veinticuatro horas y después sepultado en el cementerio, situado siempre en el atrio de la iglesia. La ubicación de estas sepulturas en el atrio exterior de las iglesias, no fue la mejor decisión, ya que las tumbas quedaban por las noches al alcance de los pobladores, quienes al no estar plenamente convencidos de los rituales cristianos en relación a la muerte, sustraían los cadáveres en las noches siguientes al entierro, para después realizar de manera subrepticia las ceremonias tradicionales andinas en la casa del propio

¹⁵ Sandra Negro, “La persistencia de la visión andina de la muerte en el virreinato del Perú”, 131-138.

¹⁶ Juan Polo de Ondegardo, “Tratado y averiguación sobre los errores y supersticiones de los indios” (1559), en *El Mundo de los Incas* (Madrid: Historia 16, 1990), 105.

fallecido, las mismas que eran consideradas las únicas eficaces e imprescindibles para el descanso del alma del difunto y la tranquilidad de los sobrevivientes.

La duración misma del velorio también generaba una amplia diferencia conceptual. Los indígenas no consideraban adecuado que el cadáver fuese sepultado tan sólo un día después de la muerte física, insistiendo que el velorio debía prolongarse por lo menos durante cinco días, tiempo necesario para que el alma abandonara el cuerpo y procediese a despedirse de familiares y amigos. Estos días de velorio eran además la etapa en la cual los deudos debían realizar una serie de ofrendas y rituales, para ayudar al espíritu a encontrar la tranquilidad y el descanso final.



Bolivia, antiguo territorio del virreinato del Perú, Capilla de la Misericordia en el atrio de la iglesia de Opoqueri en la región de Oruro.
Imagen: <https://bit.ly/2TAamqqa> [Acceso: 17.03.2019]

Otra diferencia más profunda y de significado más complejo y difícil de erradicar, era el total rechazo de los deudos de un difunto a aceptar que el cadáver fuese enterrado en una fosa con la tierra cubriéndole el rostro, debido a que el peso de la tierra evitaba que el alma lograra abandonar el cuerpo, lo que fomentaba el descontento de la misma, que podía producir a los deudos, enfermedades permanentes, grandes trabajos, así como desencadenar diversas calamidades y causar otras muchas muertes.

El conjunto de creencias no cristianas en torno a la muerte, trajo como consecuencia el surgimiento y desarrollo de una resistencia indígena, activa pero clandestina. Frente al religioso encargado de una doctrina, el cadáver era velado y sepultado cristianamente, sin embargo tres o cuatro noches después, el cuerpo era desenterrado de la fosa mortuoria por los familiares del difunto, y trasladado sigilosamente a la casa que éste utilizó en vida. Una vez que el cadáver había sido recuperado se iniciaban diversos rituales que comprendían la entrega de ofrendas, la manipulación del cuerpo, la comunicación con el espíritu del difunto y los banquetes fúnebres.

El entierro se iniciaba cuando el cuerpo del difunto era trasladado sigilosamente a su tumba definitiva en los “*machays*” —que eran las cuevas y abrigos rocosos en las punas o también agujeros excavados en los cerros— y allí los depositaban, colocando primero una capa de cuyes degollados y maíz blanco y negro desgranado, varias ropas de repuesto cuidadosamente dobladas, mucha comida y bebida, la *mircapa*¹⁷ para el alma y otras varias ofrendas. Cuando el entierro del cuerpo había concluido, todos los familiares regresaban al poblado y continuaban bailando, comiendo y bebiendo durante el resto del día, como señal de ruptura total con el difunto.

4. Las capillas de la Misericordia o del Miserere.

Frente a esta situación, uno de los recursos empleados por los misioneros fue fomentar entre los catequizados el concepto de una “buena muerte” que debía ocurrir de manera apacible, cristiana y culturalmente controlada. Esta se iniciaba generalmente a partir de una enfermedad, momento en el cual todo individuo debía solicitar la presencia del religioso para confesarse. El tránsito hacia la muerte comenzaba con la agonía, durante la cual el enfermo recibía del sacerdote el viático, para librarle de las penas eternas y mitigarle los sufrimientos del Purgatorio. Cuando el cuerpo moría, para el mundo de los vivos se iniciaba el periodo del duelo.

El recurso propuesto para evitar las prácticas idolátricas fue la construcción de una capilla de la Misericordia o del Miserere en el atrio de la iglesia. La finalidad era que una vez vestido el difunto con una mortaja simple, el sacerdote debía asegurarse que fuera transportado a dicha capilla para el velorio, al cual asistían parientes, amigos y vecinos. El tiempo de la vigilia solía durar un día y luego

¹⁷ La mircapa era el alimento que las almas debían llevar para el camino a seguir hasta llegar al más allá. A manera de ejemplo en un documento del siglo XVII, el testimonio de Miguel Sanches expone: “[...] y quando moria les mataban llamas por el corazón y hasian ofrendas con la sangre y cuyes cebo y parpas de mais y el dicho Hernando acaspoma les hacia hablar a los dichos difuntos y les quemaba dichos cabellos y uñas disiendo que aquello era el mircapa que llevaban para el camino y que aquel alma padesia un año si no se hacia lo susodicho [...]”. Pierre Duviols, *Procesos y visitas de idolatrías, Cajatambo, siglo XVII* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003), 442.

seguían las honras fúnebres cristianas y finalmente el cuerpo era inhumado en el mismo atrio, que fungía como cementerio.

Dichas capillas tienen sus orígenes en los calvarios españoles, donde bajo un templete se colocaba una cruz y era un humilladero o estación final del Vía Crucis.

En el territorio del virreinato del Perú solían estar en el atrio de la iglesia y eran una edificación en forma de templete, definida por cuatro pilares esquineros que sustentaban algún tipo de bóveda o cúpula. Las techumbres menos ostentosas usaban una cubierta en forma de armadura de madera de cuatro vertientes y cerramiento con tejas de arcilla o simplemente con *ichu* o paja de altura. Los lados del templete contaban con arcos, lo que posibilitaba que estuviesen abiertos en sus cuatro frentes para una integración visual entre los deudos y el difunto, y que estos además percibieran la imposición del cristianismo en el atrio-cementerio y el templo cristiano a corta distancia.



Bolivia, La Paz, provincia de Pacajes, Capilla de la Misericordia en el atrio de la iglesia de Santiago de Callapa. Imagen: propia, 2002.

Estas estructuras han llegado hasta el presente en los atrios de las iglesias situadas en territorio perteneciente actualmente a Bolivia, tales como en Callapa, Ancocala, Chipaya, Chulchucani y San José de Cala.¹⁸ En territorio actualmente peruano, existen casos excepcionales como el de Umachiri en Puno. En general solamente han quedado en pie las cruces del calvario en los atrios, como en las iglesias de San Pedro Apóstol de Andahuaylillas, San Juan de Quiñota, San Salvador de Chuquibamba y Nuestra Señora de la Natividad de

¹⁸ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura Andina, 1530-1830* (La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1997), 158.

Chincheró en el Cusco. Algunos templos tuvieron capillas delanteras asociadas al muro de pies hasta mediados del siglo XIX, las que posiblemente debieron tener una función mortuoria en algún momento. Esta propuesta arquitectónica se documenta en las iglesias de Santo Tomás de Chumbivilcas, Inmaculada Concepción de Urcos y San Juan Bautista de Huaró.¹⁹

Una de las más espectaculares es aquella que se erige en el atrio de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana en el altiplano boliviano. El templete — de considerables dimensiones— ha sido enriquecido arquitectónicamente con columnas pareadas en las jambas de los cuatro vanos, las cuales sustentan arcos de medio punto que arrancan de impostas. La cúpula de media naranja ha sido coronada con una linterna y cupulín, de morfología similar a la cúpula sobre el crucero de la iglesia y ambas han sido revestidas con azulejos.



Bolivia, Santuario de Nuestra Señora de Copacabana (edificado originalmente en 1640): el atrio que al presente está pavimentado, contiene la capilla de la Misericordia que actualmente es utilizada como capilla dedicada a la Santa Cruz. Imagen: <https://bit.ly/2LPsv11> [Acceso: 22.04.2019].

Si bien se ha señalado reiteradamente que el núcleo de las Capillas de la Misericordia que ha llegado hasta el presente se encuentra en la región altiplánica correspondiente a Bolivia actual, diversos indicadores permiten inferir que debieron ser frecuentes también en los atrios de las iglesias de muchos pueblos rurales del Perú, aunque desafortunadamente no han llegado hasta la actualidad. Existe una región al norte de Chile actual, con pequeñas Capillas de la Misericordia que merece ser estudiado en el contexto de las situadas en Bolivia y en Perú.

¹⁹ Graciela María Viñuales y Ramón Gutiérrez, *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac* (Lima: Universidad de Lima, 2014), 27.

Evidentemente, es necesario desarrollar las investigaciones pertinentes al tema en varias regiones del país y trabajar con detenimiento las fuentes documentales, ya que no es inusual hallar menciones de las mismas. Un ejemplo significativo, si bien no está vinculado con la evangelización de los indígenas, sino con la tutela espiritual de los negros en las haciendas rurales, es el caso de la Capilla de la Misericordia erigida al interior de la capilla perteneciente a la antigua hacienda jesuítica de San José de la Nasca, ubicada en la costa sur del Perú.

La segunda capilla de la hacienda —ya que la primera fue abandonada y transformada en un depósito de carpintería— comenzó a edificarse a finales de 1740, quedando terminada tres años y medio más tarde, siendo inaugurada el 19 de marzo de 1744, como parte de las celebraciones del día de San José.²⁰ Al frente y a un costado del templo se hallaba el cementerio, el cual originalmente estaba cercado por un muro pretil, con tres vanos de acceso.



Ica, Nasca, antigua hacienda San José. 1. Reconstrucción historiográfica de la antigua capilla con atrio delantero y lateral, el mismo que fue usado como cementerio 2. Reconstrucción gráfica de la capilla de la Misericordia, que de acuerdo a fuentes documentales fue usada para velar a los difuntos. Imágenes: propias, 2007.

²⁰ Sandra Negro, "Historia, arquitectura y arte en las haciendas de la Compañía de Jesús en el Virreinato del Perú". (tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide, 2007), 314.

La planta de la capilla es rectangular alargada con 32.79 m de longitud y 9.15 m de latitud. Es de nave única, sin crucero y sin capillas hornacinas. Desde el primer tramo de la nave en el lado de la Epístola, se accedía a una habitación que funcionaba como Capilla de la Misericordia. Los documentos compulsados en el Archivo General de la Nación de Lima, reseñan dentro del mobiliario paños de luto, además de un féretro grande y otro pequeño. El espacio contaba con una banca corrida de madera, adosada sobre tres de los cuatro lados de la pieza, lo que debió ser usado para la vigilia del difunto a lo largo de la noche.²¹

A partir de las disposiciones reales de 1786 que prohibían el enterramiento en criptas en el subsuelo de las iglesias, esta práctica en el Perú se fue reduciendo paulatinamente, considerando además que los indígenas, negros y personas sin recursos, eran inhumados en los atrios. En estos últimos, también fue disminuyendo paulatinamente la costumbre desde principios del siglo XIX, cuando se comenzaron a edificar cementerios al exterior de los atrios. A pesar de ello, existen casos en los cuales todavía están en uso, como por ejemplo el atrio de la iglesia de Santa Bárbara en Huancavelica.

Durante el virreinato, los atrios además de cementerios y lugar eventual para erigir una Capilla de la Misericordia, fueron utilizados como sitio para la celebración del sacramento del matrimonio. Los cronistas refieren que antes de la llegada del cristianismo, estaba institucionalizado en los Andes, que una pareja pudiese convivir un tiempo antes del matrimonio, sin que ello implicara una obligación a mantener esa misma pareja. Un testimonio histórico de los primeros agustinos reseñaba que:

Uno de los trabajos que los padres tienen en aquellas tierras es desarraigar la manera que éstos tienen de casarse, que tenían la costumbre y hasta hoy no hay quien se la quite, que es que, antes de que se casen con su mujer, la han de probar y tener consigo, que llaman ellos hacer ‘pantanaco’; y agora y muchas veces, cuando el padre los casa, dejan las mujeres y dicen que no la probaron, y si sabía servir o guisar de comer, que no la quieren, que no hicieron pantanaco, es su triste vida e idolatra.²²

El cronista José de Arriaga, señala algo similar, utilizando para ello la palabra quecha “tincunucuspa”.²³ Los evangelizadores intentaron a través de los años desterrar esta costumbre ancestral, imponiendo el matrimonio de acuerdo al código de Derecho Canónico vigente. Este incluía tres ritos que se llevaban a cabo en distintos tiempos: los esponsales, el casamiento y la velación. Los esponsales era la promesa escrita y hecha ante testigos de contraer matrimonio.

²¹ Sandra Negro, “Historia, arquitectura y arte en las haciendas de la Compañía de Jesús en el Virreinato del Perú”, 318.

²² Joaquín Pacheco, Francisco de Cárdenas y Luis Torres de Mendoza. *Colección de documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y la Oceanía*, vol. III (Madrid: Manuel B. de Quiros, 1865), 44.

²³ José de Arriaga [1621]. “La extirpación de la idolatría en el Perú”, en *Crónicas peruanas de interés indígena*, (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1968), 216.

En el tiempo que mediaba entre los esponsales y el casamiento no estaba permitida la convivencia de los prometidos. El casamiento era la ceremonia realizada por un sacerdote, con la presencia de testigos y que concretaba la promesa hecha en los esponsales. Dicho rito solía llevarse a cabo en el atrio de la iglesia, frente al ingreso principal de la misma. Entre este rito y la velación también estaban prohibidas las relaciones sexuales en la pareja. Este tercer y último rito, que se llevaba a cabo dentro del templo, consistía en la bendición nupcial a los contrayentes. Al finalizar esta, la pareja podía recién iniciar su vida de convivencia.²⁴

5. Las capillas abiertas.

Los atrios también fueron utilizados en las primeras décadas de la evangelización para la catequesis de la población. Existían diversas razones por las cuales los pobladores se negaban a ingresar a los templos. Antes de la llegada de los europeos, el acceso a las estructuras arquitectónicas con fines religiosos y ceremoniales, estaba limitado a los sacerdotes o los encargados de llevar a cabo los rituales asociados a determinadas creencias religiosas y un panteón de divinidades. Frente a la religión cristiana que postulaba el concepto de “ecclesia” como comunidad de fieles, que compartían un espacio arquitectónico sacralizado, se sintieron atemorizados de entrar en contacto con esferas prohibidas de lo religioso, sintiéndose renuentes a ingresar a los templos.

Por otro lado, se conocen numerosas referencias documentales, en torno a los sacerdotes andinos no cristianizados que “mochaban las huacas”²⁵ y que instaban a las personas a no entrar en las iglesias durante los cinco días de ofrendas y ayunos, para evitar grandes males causados por el enfurecimiento de sus dioses y mallquis. Una referencia que ilustra esta afirmación la hallamos en:

[...] a los dichos malquis guacas y ydolos que eran los que les daban uida y dichos vienes y que mientras hisie[se]n los ayunos que los dichos hechiceros mandaban a los dichos yndios e yndias hiciesen no entrasen en la iglesia y quando hasian las dichas ofrendas [...] que no durmiesen con sus mujeres ni comiesen çal ni axi cinco días y un dia entero con su noche velaban sin dormir porque si dormían se echarían a perder todos los dichos sacrificios que hasian [...].²⁶

²⁴ Manuel Marzal, *La transformación religiosa peruana*, 267-268.

²⁵ La palabra “mochar” fue empleada para referirse a las ofrendas que ritualmente eran entregadas a las huacas y los mallquis en fechas establecidas por los sacerdotes andinos no cristianizados y con finalidades concretas, las cuales hacían dos veces al año. Pierre Duviols, Op. Cit., 336.

²⁶ Pierre Duviols, *Procesos y visitas de idolatrías, Cajatambo, siglo XVII*, 440-441.



Capillas abiertas resueltas con una galería frontal para la evangelización de grandes multitudes reunidas en los atrios de las iglesias. 1. Cusco, iglesia de la Virgen Purificada de Canicunca, 2. Cusco, iglesia de san Pedro de Andahuaylillas. Imágenes: propias, 2007.

También es importante tomar en cuenta el extenso número de indígenas, entre adultos y niños, que debían recibir las nociones del cristianismo. Esto implicó la necesidad de contar con amplios espacios en las reducciones para convocar a todos los pobladores, por lo que los atrios funcionaron en este sentido como plazas. En 1576 el jesuita Alonso de Barzana al predicar a más de diez mil naturales en la doctrina de Juli, lo tuvo que hacer en la plaza porque no había edificación que los pudiera contener.²⁷

Este contexto generó la temprana necesidad de una extraversión del culto, que se llevaba a cabo en el atrio utilizando las capillas abiertas. Estas podían adquirir forma de balcón o haber sido estructuradas como una logia, dispuestas sobre el muro de pies o uno de los costados de la iglesia. También existieron casos excepcionales de estructuras edificadas para dicha finalidad. Las capillas abiertas también se utilizaron en las iglesias urbanas, cuando estas se hallaban situadas en lugares de gran convocatoria de personas, como las plazas de los mercados.

En el territorio del Perú actual, conjuntamente con el de Bolivia, se han documentado veintiséis iglesias con capillas abiertas, ya sea en forma de una galería alta en voladizo o resuelta mediante una logia.²⁸ También han sido identificadas en Perú, tres capillas abiertas que fueron estructuras arquitectónicas independientes. La tercera parte de éstas no ha llegado al presente, mientras que otras han sido restauradas y puestas en valor para consolidar su conservación.

²⁷ José de Acosta, *Obras* (Madrid: Atlas, 1954), 392.

²⁸ José de Mesa y Teresa Gisbert, *Arquitectura Andina*, 172-173.

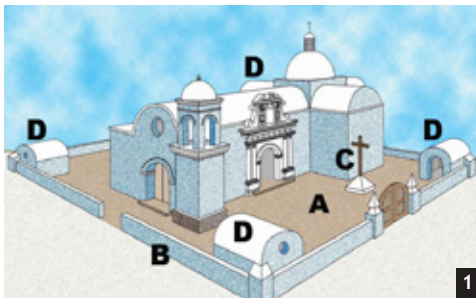


Capillas abiertas en forma de logias. 1. Cusco, iglesia de San Jerónimo, capilla abierta a los pies del templo y frontal al atrio delantero. 2. Huancavelica, iglesia de Santa Bárbara, capilla abierta sobre el muro del Evangelio y vinculada al atrio lateral. Imágenes: propias, 2004 y 2002.

Las capillas posas.

Asociadas con los atrios se erigieron en un buen número de iglesias. Consistían en habitaciones de planta cuadrada o rectangular, de pequeñas o medianas dimensiones, erigidas en las cuatro esquinas del atrio y cuya función principal fue la de ser estaciones procesionales. Estas fueron una consecuencia de las reflexiones y conclusiones elaboradas por el Concilio de Trento (1545-1563), que se asumieron en el virreinato del Perú a partir del Segundo Concilio Limense (1567-68) y consolidadas definitivamente en el Tercer Concilio

Limense (1582-1583).²⁹ La pastoral tridentina impulsaba el uso de las imágenes como un medio para la adquisición de la fe cristiana y el establecimiento de las devociones. A esto es necesario agregar la importancia de la música y los cánticos, por los cuales los indígenas tuvieron marcada predilección. Fue así que las procesiones adquirieron un protagonismo de singular importancia, generando un extenso número de advocaciones americanas. Por otro lado, la ceremonia y ritualidad que las rodeaba, logró su cometido como instrumento de devoción, reverencia a Cristo, la Virgen y los santos, así como elemento de cohesión social, que se reflejó en el cuantioso número de cofradías que se formaron en las ciudades, pueblos rurales y pueblos de indios a través del tiempo.



Las capillas posas en el virreinato del Perú. 1. Esquema historiográfico: A) atrio, B) muro pretil que delimitada el atrio con vanos de acceso que podían tener portadas o carecer de ellas, C) cruz atrial que sacralizaba el cementerio y D) capillas posas. Imagen: propia, 2016. 2. Bolivia, Chulchucani: Santuario del Señor de Manquiri: A) atrio, B) iglesia y C) capillas posas. Imagen: José de Mesa y Teresa Gisbert, *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, 79. 3. Bolivia: Oruro, iglesia de Tomarapi. Imagen: <https://bit.ly/2VNM7uo> [Acceso: 18.05.2019]. 4. Chile: Parinacota, iglesia de la Inmaculada Concepción en el centro poblado de Putani. Imagen: Elías Muñoz, 2012

Las capillas posas tenían como función principal ser una estación dentro del recorrido procesional en el atrio. Al llegar a la posa, la procesión se detenía y los cargadores apoyaban el anda al suelo. Seguía un tiempo de oraciones, música, cánticos y sahumeros a la sagrada imagen, para en breve continuar con el recorrido acompañados por música y cantos. La sacralización del atrio

²⁹ Rubén Vargas Ugarte. *Los concilios limenses (1551-1772)*, tomo III, 54-97.

quedaba completada, ya que no solamente era el espacio entre el mundo profano de la calle y el cosmos sagrado del templo, sino que se convertía en el área del mundo de los santos que velaban por aquel de los difuntos. Las posas tenían además la función complementaria de ser utilizadas para la catequesis de los adultos (dos veces por semana) y de los niños (diariamente).³⁰



1 y 2 Apurímac, Santuario de Nuestra Señora de Cochacarcas. 1. Imagen de conjunto donde se visualiza la iglesia, el atrio y las cuatro capillas posas esquineras. 2. Las dos capillas posas con frente a la plaza tienen una mesa de altar de piedra con un calvario que integra el atrio con la plaza. Imágenes: Samuel Amorós, 2016 y 1998. 3. Bolivia, Oruro, Santiago de Andamarca, iglesia de RosaPata y la antigua capilla de la Misericordia. Imagen: <https://bit.ly/2WOTi1T> [Acceso: 21.04.2019] y 4. Bolivia, Santuario de la Virgen de Copacabana vista desde la calle, donde se perciben: A. capillas posas y B. capilla de la Misericordia. Imagen: propia, 2001.

Se han documentado treinta y cuatro conjuntos arquitectónicos de iglesias con atrios y posas en la región sur del virreinato del Perú, de los cuales cinco se hallan en el Perú político actual.³¹ De éstos se ubican en Cusco los de San Juan Bautista de Huaro, que aún conserva dos capillas posas y San Pedro Apóstol de Andahuaylillas que solamente conserva una. En Puno se ubica el conjunto de San Francisco de Asís de Tiquillaca con sus cuatro capillas posas en los extremos de la plaza³², mientras que en Ayacucho, en la provincia de Huanca Sancos se erige el conjunto de San Miguel de Manchiri, que también conserva sus cuatro

³⁰ José de Acosta [1588], "De procuranda indorum salute", *Obras* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1954), 287.

³¹ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura Andina*, 172-173.

³² Ramón Gutiérrez et al., *Arquitectura del altiplano peruano* (Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1986), 166.

posas. En la región Apurímac, se encuentra el Santuario de Nuestra Señora de Cocharcas, que mantiene al presente las cuatro capillas posas en el atrio.

Las capillas posas solían tener en su interior un poyo bajo, con uno o dos niveles, de modo tal que retomaban el diseño de la mesa de altar con una gradilla. Los materiales constructivos han sido de acuerdo a la región, desde adobes dispuestos encima de un alto zócalo de piedras rústicas hasta los muros enteramente resueltos con piedras rústicas toscamente desbastadas y unidas con mortero de cal y arena. Las cubiertas más elaboradas exhiben cúpulas de media naranja, generadas tanto por arcos de medio punto, como escarzanos, o bóvedas de medio cañón corrido. Aquellas con menor disponibilidad de mano de obra especializada, resolvieron las cubiertas con techos a doble vertiente con armadura de madera, cubiertas con pajas de altura o tejas de arcilla.

En algunos poblados al exterior del atrio y en las esquinas de la plaza mayor de uso civil, se repiten las cuatro capillas posas, dando un total de ocho, tal y como sucede en el conjunto de Santiago de Callapa en la provincia de Pacajes o en Santa Ana de Chipaya en Oruro, ambas el Bolivia actual.³³ Las estaciones procesionales en este caso y hasta bien entrado el siglo XVIII, se extendían más allá de los límites del atrio del templo, aunando la dualidad sacralidad-temporalidad hasta llegar a veces a la periferia del poblado.

6. Las capillas absidales.

Se trata de una denominación controversial, que si bien ha sido asumida a través de los años, requiere conceptualmente una reflexión más cuidadosa. Mario Buschiazzo a mediados del siglo pasado, propuso que la ventana en el “ábside” de la iglesia de santo Domingo en el Cusco, fue la consecuencia de cristianizar un espacio en el cual los indígenas se reunían para realizar rituales no cristianos al pie del muro curvo perteneciente al antiguo Qoricancha, accionar que recogieron diversos cronistas tales como Pedro de Cieza de León (1540-1550), Juan Polo de Ondegardo y Zárate (1554) o Garcilaso de la Vega Inca (1609).³⁴ Hay que tener en cuenta que el muro testero de la señalada iglesia era recto y por lo tanto no es propio identificarlo como un ábside, el cual tiene un desarrollo semicircular. Por otro lado, se trataba propiamente de una ventana y no de una capilla.

El empleo de ventanas en los muros testers tiene un inicio que al presente no ha sido establecido con claridad, ya que si bien se hallan incorporadas en iglesias edificadas a finales del siglo XVI, en muchos casos pudieron ser abiertas en los siglos subsiguientes. Lo cierto es que fueron frecuentes hasta las últimas

³³ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura Andina*, 155.

³⁴ Mario Buschiazzo, *Estudios de la arquitectura colonial hispanoamericana* (Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1944), 29.

décadas del siglo XIX y asociadas al presbiterio de diversos diseños de plantas de iglesias en muchas regiones del Perú, que van más allá de las usuales referencias a los núcleos arquitectónicos de Cusco y los cronológicamente posteriores de Surperuano y Collavino.



Ventanas testeras: 1. Arequipa, valle del Colca, iglesia de Canocota, originalmente edificada en el siglo XVIII tiene diversas refacciones documentadas en los siglos posteriores. 2. Arequipa, iglesia de santa Ana de Paucarpata, erigida inicialmente a principios del siglo XVII, debido a la destrucción sufrida por diversos terremotos tuvo diversas refacciones en los siglos subsiguientes. Imágenes: propias, 2002 y 2017.

Es obvio que las ventanas testeras sirvieron para la iluminación y ventilación. Se ha señalado también que su función principal era la de exhibir el Santísimo Sacramento en el ostensorio, de modo que este se podía contemplar tanto en el interior del templo, ubicado dentro del manifestador, como desde el exterior al transitar por la calle o por el atrio de la iglesia. En el caso de existir dos ventanas en el muro testero, se ha planteado que la inferior era para la custodia del Santísimo y la superior serviría para mostrar alguna imagen de devoción.³⁵

Tomando en cuenta la construcción de los retablos mayores en madera de los siglos XVII y posteriores, así como su relación con el espacio arquitectónico en el interior del templo, era usual dejar una distancia de unos .50-.60 cm de anchura entre el retablo mayor y el muro testero. El retablo se anclaba a mechinales dejados en el interior del muro testero mediante unas vigas en rollizo dispuestas horizontalmente, las que estructuraban todo el retablo y le otorgaban rigidez. A este estrecho espacio se accedía generalmente a través de unas pequeñas puertas que formaban parte de la predela del retablo. Al ingresar se hallaba una escalera que ascendía hasta el nivel del primer entablamento del retablo y con escaleras de gato era posible acceder a los restantes cuerpos del mismo, con la finalidad de realizar diversas reparaciones.

³⁵ Teresa Gisbert y José de Mesa, *Arquitectura Andina*, 179.

Por otro lado, el manifestador dentro del primer cuerpo del retablo, tenía con frecuencia planta circular. En la media circunferencia hacia el testero, se exhibía sobre una peana la custodia con la Sagrada Forma, mientras que en la otra mitad de la circunferencia orientada hacia la nave del templo, se colocaban unas puertas corredizas semicirculares de madera que se cerraban cuando no estaba el Santísimo expuesto a los fieles.



Capillas testeras en forma de balcón. La inferior sirvió para exhibir el Santísimo Sacramento, mientras que en la superior probablemente se usó para mostrar una imagen de devoción. 1. Arequipa, valle del Colca, iglesia de la Inmaculada Concepción de Yanque. Imagen: propia, 2002. 2. Cusco, Anta, iglesia de san Nicolás de Zurite, restaurada en 1995. Imagen: Graciela María Viñuales, 2008.

Tomando en cuenta que el manifestador era una hornacina semicircular cerrada hacia el testero y que existía un espacio entre la parte posterior del retablo mayor y el muro testero, surge la duda de cómo era posible visualizarlo desde la calle, más allá de una percepción simbólica. Evidentemente si el manifestador tuvo originalmente una forma distinta y con cortinajes en vez de

ser una hornacina, quizás se pudo utilizar esta doble visión interior-exterior. Sin embargo, es imprescindible demostrarlo con documentos históricos o con las obras de arquitectura y carpintería asociadas, y no solamente a nivel especulativo.

Un caso que ilustra las posibilidades que deben ser investigadas, sin proponer una generalización sobre el tema, es el de la iglesia del poblado de san Jerónimo de Coayllo, ubicado en la provincia de Cañete en la región Lima. Se trata de una iglesia doctrinera temprana, que tuvo diversas reconstrucciones a través del tiempo. La última planta, posiblemente de finales del siglo XVIII, tiene un diseño de cruz latina con brazos inscritos. El retablo mayor es de obra firme, contando con tres calles y dos cuerpos organizados sobre una alta predela. En las calles laterales de dicha predela fueron abiertos sendos vanos que permiten acceder al angosto espacio entre la superficie posterior del retablo y el interior del muro testero, sobre el cual se perforó una amplia ventana. En el suelo de este espacio fue anclado un tornillo de madera que en la parte superior enlazaba con la base del manifestador de madera del retablo que tenía planta semicircular. Haciendo girar el tornillo, el manifestador rotaba hacia la ventana testera, de modo que una pintura con la representación del Santísimo Sacramento, quedaba perfectamente visible desde la calle, mientras que la otra semicircunferencia abierta hacia la nave es donde se exhibía la Sagrada Forma. Dos escaleras de altos peldaños permitían a la persona encargada ascender hasta el nivel del manifestador, para terminar de acomodarlo. Este es sin duda un retablo que merece ser puesto en valor por su unicidad e inventiva.



Lima, Cañete, iglesia san Jerónimo de Coayllo. 1. Retablo mayor resuelto en obra firme con vanos situados en las calles laterales del primer cuerpo, que acceden a un estrecho espacio entre el retablo y el muro testero. Se puede observar la ventana perforada en el muro testero delante de la cual se hallaba el expositor en el retablo. Imagen: propia, 2019. 2. El expositor giratorio posibilitaba la exhibición de la custodia del Santísimo Sacramento hacia la nave y de una pintura de la custodia hacia la ventana del muro testero, que se visualizaba desde la calle exterior. Imagen: propia, 2005.

Con esta misma finalidad existen otros diseños más complejos, que son los balcones testeros los cuales pueden ser uno solo o dos superpuestos. Estos si bien se han venido denominando capillas absidales, son propiamente capillas testeras que abren hacia el exterior. A nivel de propuesta se ha señalado que la capilla en forma de balcón, debió ser utilizada posiblemente para que el sacerdote saliera portando en las manos la custodia, para ser reverenciada por los pobladores congregados en el atrio en una clara exteriorización del culto, que se extendió hasta por lo menos finales del siglo XVIII.



Apurímac, Cotabambas: iglesia de San Pedro de Haqaira, concluida a principios del siglo XVIII. Capilla testera con dos niveles que integran el espacio interior de la capilla mayor con los Jardines del Santísimo en el exterior. Imágenes: propias, 2017.

Excepcionalmente, estas capillas testeras fueron concebidas como espacios arquitectónicos, cuya amplitud ocupaba toda la anchura de la nave del templo. Este es el caso de la iglesia de San Pedro de Haqaira, situada en el antiguo Partido de Cotabambas, en la actual región de Apurímac e inaugurada en 1708. Adosada al muro testero de la iglesia se diseñó una capilla organizada en dos niveles con planta rectangular, adquiriendo el borde exterior opuesto al muro testero una forma poligonal de tres lados. Ambos niveles se comunican con el espacio existente entre el muro testero y la parte posterior del retablo mayor y se accede a este espacio por sendas puertas abiertas en el primer cuerpo de las calles laterales del retablo. La capilla en el primer nivel, ostenta un cerramiento parcial a partir de un muro pretil sobre el que se organizan cuatro pilares que sustentan tres arcos de piedra adovelados. El entrepiso de madera que separaba ambos niveles ya no existe. La capilla en el segundo nivel exterior exhibía en los

años 1974-77 dos columnas abalaustradas.³⁶ Actualmente han sido reemplazadas por pies derechos de madera y sustentan una techumbre perecedera cubierta con tejas de arcilla.

Simbólicamente y desde el Bajo Medievo, el muro testero de la nave de una iglesia ha representado la cabeza de Cristo en oposición al muro de pies, donde generalmente se hallaba el ingreso principal al templo. A partir de las primeras décadas del siglo XVIII y en pleno apogeo del barroco, las ventanas, balcones y capillas testeras transformaron la exteriorización del culto en una parte fundamental de la síntesis e integración de las formas y un medio de persuasión en la transmisión de un mensaje divino. Es el mundo interior sacralizado, que se plasma al exterior y que dentro de la visión barroca trasmuta el camposanto en un jardín para la veneración litúrgica, en particular aquella vinculada con la Semana Santa y la crucifixión del Salvador. Se generan así los Jardines del Santísimo Sacramento o Jardines del Señor, espacios barrocos que pretenden rememorar el Huerto de los Olivos, con árboles de olivos, naranjos y otros, como en el caso de la iglesia de Coporaque, situada en la provincia de Espinar en el Cusco, cuyos árboles fueron traídos de Urubamba en 1837 o “el cerco de la chacra de Nuestro Amo” levantado en la iglesia la Urcos en 1835³⁷ o en la iglesia de San Antón, dependiente del poblado de Asillo en Puno³⁸, por mencionar algunos.

7. Reflexiones finales.

Los estudios realizados al presente en torno a este tema, cuya arquitectura y paisajismo se han desarrollado, evolucionado y reinterpretado durante más de tres siglos, no lo han agotado. Existen conjuntos arquitectónicos de iglesias con atrios, capillas abiertas, de la misericordia, posas y testeras que no han sido oportunamente registrados e investigados. Esta situación ha generado la falsa percepción, a partir del material publicado hasta finales del siglo pasado, que tales conjuntos son propios de la región andina que abarca principalmente el sur del Perú (Puno y Cusco) y el norte de Bolivia.

Sin embargo, existen conjuntos significativos en el norte de Chile que forman parte de estas propuestas arquitectónicas, así como otras en los Andes centrales peruanos (Apurímac, Ayacucho y Huancavelica) que merecen ser investigados antes que desaparezcan o sean irremediamente modificados.

³⁶ Graciela María Viñuales y Ramón Gutiérrez. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*, 313.

³⁷ Graciela María Viñuales y Ramón Gutiérrez. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*, 504.

³⁸ Ramón Gutiérrez et.al., *Arquitectura del altiplano peruano*, 215.



Amazonas, Chachapoyas, San Pedro de Levanto, iglesia parroquial y una de las cuatro capillas posas que forma parte del atrio de la iglesia. Imagen: Samuel Amorós, 2015.

En el Perú, en la región Amazonas, en el poblado de San Pedro de Levanto, que constituyó la primera fundación de Chachapoyas, situada a corta distancia, la iglesia tiene capillas posas que han sido edificadas en el siglo XIX y que todavía continúan en uso durante las fiestas patronales como estaciones procesionales.

Mientras que en las regiones surandinas fue reiterativo el uso de los Jardines del Señor en los atrios de las iglesias doctrineras, los religiosos de la Compañía de Jesús apelaban a similares recursos en la catequesis de los pobladores de la Amazonia donde organizaron la Misión de Maynas.



Misión de Maynas (1738-1768): Propuesta de la traza de una reducción en base a la información recopilada en los cronistas y fuentes documentales. Imagen: propia, 2004.

Los jesuitas llegaron en 1638 a la ciudad de San Francisco de Borja a orillas del río Marañón, en el actual departamento de Loreto. Desde entonces y hasta su expulsión de esta apartada región en 1768, bregaron en la Misión de Maynas alrededor de 161 misioneros.³⁹ El área geográfica misional logró ampliarse paulatinamente a través del establecimiento de las reducciones de indios que durante su máximo apogeo llegaron a ser 152 (entre pueblos y anexos). Esta llegó a tener un territorio con una extensión inmensa, debido principalmente a que avanzaban en territorio no conquistado. En su tesonera labor lograron establecer reducciones a orillas de los ríos Marañón, Pastaza, Paranapurás, Tigre, Napo, Putumayo, Aguarico, Ucayali, Pachitea, Yavarí, Nanay y naturalmente en

³⁹ El número de jesuitas que misionó en Maynas varía entre un cronista y otro, debido en parte a que algunos de ellos tiene en consideración solamente a los sacerdotes, mientras que otros hacen el cálculo incorporando a los hermanos coadjutores.

las orillas e islas del río Amazonas⁴⁰ extendiéndose hasta la confluencia con el río Negro a inmediaciones de Manaos (en el actual Brasil).

A partir del diario escrito por el misionero jesuita Manuel Uriarte⁴¹ y por otros cronistas coetáneos, es posible afirmar que los poblados misionales maynenses se organizaban espacialmente de manera un tanto similar a las reducciones. La plaza era el elemento cohesionador por excelencia y como tal contaba con capillas posas dispuestas en las cuatro esquinas que funcionaban como estaciones procesionales.

Los Jardines del Señor de las reducciones andinas, aquí tomaron un sentido distinto, generando el Jardín Procesional, que era una estructura edificada con cuatro galerías techadas, formando un cuadro, en cuyas esquinas se adicionaron pequeños retablos a manera de posas. Estas no eran capillas, sino estaciones en las cuales se apoyaba el anda para rezos, cánticos, se sahumaba la imagen y se descansaba brevemente.⁴² Se utilizaban en la estación lluviosa, cuando no era posible realizar la procesión en la plaza. En la reducción de san Joaquín de Omaguas, el Padre Uriarte mandó hacer “[...] otro jardín inmediato, derecho del Cabildo para la iglesia y cercado de los cuatro altares con baranda de tarapotes y pasamanos de caña gruesa con sus puertas, para impedir se llegaren perros, y hacer las procesiones cuando llovía o caía lodo”.⁴³

Las transformaciones que ha venido sufriendo esta arquitectura han sido constantes. Con frecuencia se debió a la insuficiente importancia que se ha dado a estas tempranas expresiones de la religiosidad, en momentos de una compleja transformación para los pobladores americanos originarios.

Los atrios son espacios que han caído en desuso y se encuentran en estado de abandono, salvo casos puntuales donde las actividades y algunas ceremonias religiosas los mantienen vivos en la memoria colectiva.

Las capillas de la misericordia en muchos casos han desaparecido o se han transformado en capillas de la Santa Cruz, con una función distinta a la original, ya que principalmente son utilizadas para la oración individual de los fieles.

⁴⁰ Fue el jesuita P. Samuel Fritz quien la fundó reducción de *San Joaquín de Omaguas* (1686), que fue trasladada varias veces de sitio y constituyó la segunda misión en importancia después de *Santiago de la Laguna*. En 1688 fundó el poblado de *Nuestra Señora de las Nieves*, entre los Yurimaguas y en los años subsiguientes fundó 38 (según otros cronistas fueron 40) poblados a lo largo de las orillas y sobre las islas e islotes del río Amazonas. La misión desde Santiago de la Laguna hasta la desembocadura del río Negro superaba los 2,900 km de recorrido fluvial.

⁴¹ Manuel Uriarte. *Diario de un misionero de Maynas*. (Lima: Instituto de Investigación de la Amazonía Peruana, 1986).

⁴² Sandra Negro. "El desafío urbanístico en la misión jesuita de Maynas (1637-1768)", en *Los rostros de la tierra encantada. Religión, evangelización y sincretismo en el Nuevo Mundo* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013), 423-462.

⁴³ Manuel Uriarte. *Diario de un misionero de Maynas*, 183.

Las capillas abiertas de aquellos templos que han llegado al presente, son simplemente balcones sin mayor utilidad vinculada con los rituales cristianos. Las ventanas, balcones y capillas testeras no están asociadas a ningún ritual festivo, motivo por el cual suelen permanecer cerradas y la memoria en relación a su funcionamiento original se ha perdido irremediamente.

Las capillas posas han tenido un destino distinto. Algunas han desaparecido irremediamente con las reconstrucciones de los templos, a veces escasamente tuteladas por los especialistas en conservación y gestión del patrimonio, mientras que otras todavía son utilizadas en las fiestas patronales. Existe sin embargo, un sentir popular al respecto, ya que en muchos casos han sido reinterpretadas y transformadas en construcciones efímeras, que existen asociadas a una determinada procesión y constituyen una ofrenda de los mayordomos, autoridades locales o cofradías a la imagen patronal venerada.

Estas posas, que ya no son capillas arquitectónicas, están formadas por un bastidor de palos de madera, ramas y cañas, forrado con un lienzo de tela. Sobre la superficie externa se han cosido las ofrendas, que pueden ser frutas exóticas, cuyes chactados (fritos en abundante aceite), huevos cocidos, galletas y golosinas y hasta billetes de dinero de baja denominación. Algunas veces se agregan botellas de guarapo de caña o de aguardiente y más recientemente de cerveza. En la provincia de Pallasca, en el departamento de Ancash, estas posas efímeras, se denominan actualmente “tablados” y son colocados en las esquinas de la plaza mayor del poblado, donde los cargadores de las andas se detienen para un breve descanso y para que la santa imagen pueda recibir las oraciones y exclamaciones de júbilo de los fieles.

Al extremo sur de Perú, en el poblado de San Lino de Omate en la región Moquegua, ha perdurado la tradición de elaborar posas efímeras en cada Viernes Santo para la procesión del Santo Sepulcro que sale después de la celebración litúrgica de la muerte de Jesús. Estas posas son siete en total y se construyen con una estructura de madera y un diseño escalonado en disminución hasta alcanzar los 30 m de altura en promedio. Están revestidas de telas, las cuales son negras y blancas y adornadas con cuadros de diferentes advocaciones, arcos de flores e iluminados con faroles de colores. A la medianoche previa al inicio del Domingo de Resurrección, los lienzos negros son reemplazados por otros de color rojo, que simbolizan la victoria de Jesús sobre la muerte.

La riqueza histórica de esta arquitectura asociada con la evangelización en el Nuevo Mundo es de gran significación en la construcción de las identidades americanas. Esta es una razón fundamental para que sean registradas y cuenten con un plan de conservación y gestión que posibilite su permanencia a través del tiempo.



Moquegua, san Lino de Omate: tradición en la elaboración de posas efímeras para la Semana Santa. 1. Estructura escalonada de madera, que alcanza entre 25 y 30 m de altura. Imagen: <https://bit.ly/30tiWmc> [Acceso: 15.04.2019] 2. Revestimiento con lienzos de tela acompañados por retratos de Cristo, la Virgen María y los santos, que pueden sumar unos doscientos cuadros. Imagen: <https://bit.ly/30rn920> [Acceso: 20.03.2019]

Las facilidades brindadas por la tecnología, permiten proponer la generación una red para recopilar información dispersa en torno a este rico patrimonio, con frecuencia olvidado y relegado, para que se puedan realizar investigaciones serias, que estén a disposición de todos porque solamente entendiendo nuestra historia, nos entenderemos nosotros mismos a cabalidad.

Bibliografía

Acosta José de [1588]. *De procuranda indorum salute*. 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984-1987.

— *Obras*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 73. Madrid: Atlas, 1954.

Angrand, Leonce. *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1972.

Arriaga, José de [1621]. La extirpación de la idolatría en el Perú, en *Crónicas peruanas de interés indígena*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. 209. Madrid: Atlas, 1968.

Buschiazzo, Mario. *Estudios de la arquitectura colonial hispanoamericana*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1944.

Duviols, Pierre. *Procesos y visitas de idolatrías. Cajatambo, siglo XVII*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003.

Gisbert, Teresa y José de Mesa. *Arquitectura Andina 1530-1830*. La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1997.

Gutiérrez, Ramón, Carlos Pernaut, Graciela Viñuales, Hernán Rodríguez, Rodolfo Vallin, Bertha Estela, Elizabeth Kuon y Jesús Lambarri. *Arquitectura del altiplano peruano*. Buenos Aires: Libros de Hispanoamérica, 1986.

Hampe, Teodoro. “Funcionamiento de la organización eclesiástica”, en *Compendio Histórico del Perú*, tomo II. Lima: Brasa, 1994.

Lohmann Guillermo. “El Virreinato”, en *Historia General del Perú*, tomo V. Lima: Brasa, 1994.

Málaga Medina, Alejandro. “Las reducciones toledanas en el Perú”, en *Pueblos de Indios*, coord. Ramón Gutiérrez, 265-316, Quito: Abya-Yala. 1993.

Marzal, Manuel. 1988. *La transformación religiosa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Méndez, Diego. Carta geográfica *Peruviae Auriferae Regionis Typus* [1574], acceso el 15 de marzo de 2019, <https://goo.gl/aypnNq>.

Mesa, José de y Teresa Gisbert. *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*. La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia, 1966.

Negro, Sandra. La persistencia de la visión andina de la muerte en el virreinato del Perú. *Anthropologica* 14 (1996): 121-142.

— *Historia, arquitectura y arte en las haciendas de la Compañía de Jesús en el Virreinato del Perú*. Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide, 2007.

— “El desafío urbanístico en la misión jesuita de Maynas (1637-1768)”, en *Los rostros de la tierra encantada. Religión, evangelización y sincretismo en el Nuevo Mundo*, 423-462. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.

Negro, Sandra y María del Carmen Fuentes. “Nieve-Nieve: arquitectura y urbanismo en la costa central del Perú”. *Boletín de Lima*, n° 62 (1989): 57-71.

Nieto, Armando. La Iglesia, en *Historia General del Perú*, tomo V. Lima: Brasa, 1994.

Nolasco, Pedro de. *Iglesia y convento de San Francisco «El Grande» en Lima* [grabado de 1673], acceso el 15 de marzo de 2019, <https://bit.ly/2l64P8P>.

Pacheco, Joaquín, Francisco de Cárdenas y Luis Torres de Mendoza. *Colección de*

documentos inéditos relativos al descubrimiento, conquista y colonización de las posesiones españolas en América y la Oceanía, tomo III. Madrid: Manuel B. de Quiros, 1865.

Polo de Ondegardo, Juan [1559]. “Tratado y averiguación sobre los errores y supersticiones de los indios” en *El Mundo de los Incas*. Madrid: Historia 16, 1990.

Porrás Barrenechea Raúl (ed). *Cedulario del Perú (1529-1538)*, 2 vol. Lima: Departamento de Relaciones Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, 1944-48.

Sínodos de Lima de 1613 y 1636. Madrid, Salamanca: Centro de Estudios Históricos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia de la Teología Española de la Universidad Pontificia, serie Sínodos americanos, n° 6, 1987.

Uriarte, Manuel. *Diario de un misionero de Maynas*. Lima: Instituto de Investigación de la Amazonia Peruana, 1986.

Valenzuela, Jaime. “Ambigüedades de la imagen en la cristianización del Perú: Trento, los jesuitas y el Tercer Concilio”. *Investigaciones Sociales* n° 17, (2006): 491-503.

Vargas Ugarte, Rubén. *Concilios Limenses (1551-1772)*. 3 tomos. Lima: Arzobispado de Lima, 1954.

Varón, Rafael. “El clero y la fiscalización imperial en la conquista del Perú: la actuación de Hernando de Luque, Vicente del Valverde y Tomás de Berlanga”. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, n° 19 (1992): 111-132.

Villanueva, Horacio. *Cuzco 1698 documentos*. Cusco: Centro de Estudios Rurales Andinos “Bartolomé de las Casas”, 1982.

Viñuales, Graciela María y Ramón Gutiérrez. *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Lima: Universidad de Lima, 2014.



**Olavide, un controvertido
personaje olvidado en el Perú**
y una inestimable casa limeña destruida¹

Samuel Amorós

¹ Esta investigación es la continuación editada y ampliada, de la publicación bajo el mismo título incluida en el cederrón: "Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú" (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015), 230-243, ISBN 978-612-47066-0-8.

Resumen: La vivienda y un discutido personaje de la Lima virreinal del siglo XVIII, son estudiados con el fin de rescatarlos del olvido. La morada no solo poseía un notable valor artístico, sino que fue uno de los pocos inmuebles civiles que lograron resistir la devastación provocada por el sismo de 1746. Cuando en el siglo XX la casa fue demolida para construir un edificio comercial, se pretendió introducir a la ciudad en la modernidad, marcando el comienzo de las innovaciones arquitectónicas en el centro histórico.

Palabras clave: *Casa, balcón, sismo, precursor.*

1. Introducción.

Perennizar la memoria de alguna ilustre personalidad del pasado puede resultar una tarea complicada, más aún cuando se trata de un personaje virreinal, un remoto periodo de la historia bastante ajeno del sentir común, que únicamente puede entenderlo como el sinónimo de la dominación española. Por esa razón, algunas construcciones del centro histórico de Lima exhiben inscripciones en homenaje a los protagonistas que habitaron aquellos inmuebles, como si procurasen incentivar nuestro ánimo investigador por averiguar quiénes fueron. Eso es lo que sucede con el edificio situado en el jirón Carabaya N° 516, que hace esquina con la cuadra 2 del jirón Miró Quesada, porque en su fachada hacia esta última calle luce una elaborada placa en bronce bruñido, con una alegoría de la libertad que apoya su mano izquierda sobre una lápida, que muestra el busto en relieve de un hombre maduro de fino traje y peluca postiza. Debajo de él, un verso nos informa que: *“Don Pablo de Olavide tuvo aquí su morada, fue genio precoz, pronta su gloria y su existencia tormentoso ruedo de pruebas crueles y sonoros triunfos. Lima 1725* Baeza 1803†”*.

Si hemos sido lo suficientemente curiosos como para detener nuestro camino para leer aquella leyenda, seguramente nos preguntaremos ¿quién fue aquel personaje que nació en nuestra misma ciudad? ¿Cuáles fueron sus méritos? ¿Por qué murió en España? Y si reparamos en la edificación detrás de la placa, evidentemente concluiremos que no guarda ninguna correspondencia con una vivienda virreinal, por lo cual surgen nuevas interrogantes, ¿Cómo fue la verdadera casa de Olavide? ¿Qué sucedió con aquella construcción? Para responder aquellas dudas necesitamos ir mucho más allá del título de precursor de la independencia, con el cual fue honrado por el Perú del siglo XX. Por eso abundaré en su desempeño durante los años poco conocidos de su vida en Lima, continuaré con su morada y culminaré resumiendo sus múltiples peripecias vividas en España y Francia.

2. Un limeño con una existencia fuera de lo común.

Pablo Antonio Joseph de Olavide y Jáuregui nació en la ciudad de Lima, el 25 de enero de 1725 en la casa paterna situada en la esquina antes indicada. Su madre fue María Ana Teresa de Jáuregui y Aguirre, una criolla con una larga ascendencia americana que terminaba en su quinto abuelo madrileño, Luis Castillo Velasco, quien se mudó a Chile en 1605. La familia de su madre tenía una situación preponderante dentro del virreinato, porque dos de sus hermanos ocupaban cargos políticos en la audiencia de Charcas. Por otro lado, su padre fue el Contador Mayor del Tribunal de Cuentas, Martín de Olavide, hidalgo natural de Lácar, enen reino de Navarra, perteneciente a la monarquía española. Por la historiografía publicada, también se conoce que tuvo dos hermanas menores.

Él cursó los estudios iniciales en el Colegio de San Felipe y gracias a su precoz habilidad en el aprendizaje, logró ser admitido a la temprana edad de 10 años, en el Real Colegio de San Martín de la Compañía de Jesús. Allí destacó frente a sus condiscípulos y maestros, así como ante los que después tuvo en la Universidad de San Marcos, al extremo de obtener a la temprana edad de quince años, los grados de licenciado y doctor en Teología. Entre 1741 y 1742, alcanzó la licenciatura y el doctorado en Derecho canónico y en Derecho civil. El propio año de 1741 ya era uno de los maestros de la Facultad por nombramiento en el Colegio de San Martín, logrando otras dos cátedras el año siguiente. Aunque es posible que Olavide contara con las aptitudes intelectuales que respaldaban aquellos logros, uno de sus más acuciosos biógrafos, no se dejó encandilar por sus títulos y por el contrario cuestionó si verdaderamente se trataba de un ser humano superdotado o si él fue un claro reflejo de lo que podía obtenerse con una combinación de inteligencia, habilidad, astucia y poder. Acerca de la Universidad de San Marcos y nuestro personaje, dicho investigador señalaba:

Pero tanto en su enseñanza como en su organización interna, la Universidad, a mediados del siglo [XVIII], daba señales manifiestas de decadencia: los estudios ya no consistían más que en vanos ejercicios literarios destinados al lucimiento de maestros y alumnos en sesiones y ‘ejercicios’ públicos: los grados universitarios y las cátedras magistrales mismas eran dadas a los más influyentes y a veces al mejor postor. Es, pues, probable, que Pablo de Olavide se beneficiase de las facilidades que le proporcionaba la posición de su familia en Lima.²

Tal y como aparentemente había sucedido con su desempeño académico, el ascenso político de Pablo de Olavide también fue meteórico, porque en julio de 1741 ingresó a la Audiencia de Lima como abogado; mientras que el Consulado de la ciudad (que resolvía los litigios de carácter comercial), lo nombró como asesor; y el Cabildo de Lima lo convocó para que ejerciera el cargo de Asesor General. En octubre de 1741, el virrey José Antonio de Mendoza, la Audiencia y el Cabildo, junto con el Procurador General y el Provincial de la Compañía de Jesús, dirigieron una carta al rey en donde ponderaban las cualidades excepcionales de Olavide, concluyendo que lo hacían digno de obtener el cargo de oidor de la Audiencia. El rey por intermedio del Consejo de Indias “[...] *se rindió ante aquellas alegaciones [...]*”,³ una decisión que también podría haberse apuntalado en el donativo de 32 mil pesos que proporcionó Martín de Olavide, para que en 1745 se hiciera efectiva dicha investidura sobre su primogénito.

En aquel mismo año se produjo el arribo del nuevo virrey José Antonio Manso de Velasco, quien junto con todos los habitantes de la ciudad de Lima padecieron unos meses después, la catástrofe sísmica ocurrida a las 10:30 de la noche del 28

² Marcelin Defourneaux, *Pablo de Olavide: el afrancesado* (México, D.F.: Renacimiento, 1965), 21. La numeración romana subrayada y entre corchetes es propia.

³ Defourneaux, *Pablo de Olavide*, 21.

de octubre de 1746. El vecino puerto del Callao quedó completamente arrasado, porque luego del sismo se produjo un maremoto que acabó de devastarlo, al extremo que de 4,000 habitantes solo sobrevivieron cerca de 200.⁴ La capital del virreinato tampoco escapó a la desolación y en ella murieron 1,141 personas⁵ y “*De las 3,000 casas existentes distribuidas en 150 manzanas, sólo 25 quedaron en pie.*”⁶ Pablo de Olavide, al igual que el virrey y aproximadamente 59,000 personas más lograron salvar la vida luego del desastre. Debo señalar que la información acerca de dónde estuvo Pablo de Olavide durante aquella noche es confusa y contradictoria, porque mientras que Marcelin Defourneaux,⁷ tan igual que la mayoría de sus biógrafos, lo ubica en la casa del conde de Villanueva del Soto, esposo de la hermana de su madre, su cuñado Alfonso de Santa Ortega, corregidor de Tarma lo situó en otra morada:

[...] Mi hermano [político], don Pablo, a quien el temblor cogió en la casa de la condesa del Castillejo, escapó la vida milagrosamente de ella y de esta providencia se sirvió Dios para que mi mujer, su hermana y tía escapen hoy la vida, pues él ocurrió atropellando por todas la calles donde pasaba, venciendo densas polvaredas (que no era el menor peligro), hasta llegar al paraje donde le dijeron que estaba enterrada su familia; avivó el esfuerzo, y juntó algunas personas, que todas estaban poseídas del temor, y con ellas fue desenterrando las personas referidas, las que hubieran quedado en aquel infausto sitio si don Pablo no llega a sacarlas, [...] y sólo el amor de hijo pudo en mi hermano atropellar para sacar a sus padres y hermanas.⁸

Es innegable que en medio del caos, Pablo de Olavide no se dejó abatir por la desesperanza y como habría hecho cualquiera de nosotros, procuró llegar hasta donde estaba su familia, para una vez allí auxiliarlos. Pero el final de la cita se opone al sentir y saber generalizado de entonces, porque señala que nuestro personaje no perdió a sus familiares.⁹ Contradictoriamente y acorde con la versión que se difundida luego, el marqués de Ovando quien era uno de los amigos personales de Olavide, contó en una carta escrita después del sismo, que cuando don Pablo llegó al lugar donde debían estar sus seres queridos:

[...] encontró una escena de desolación: el seísmo se había producido en el momento en que los Olavide salían de casa y todos quedaron enterrados bajo los

⁴ Enrique Silgado, “Historia de los terremotos en el Perú”, en *Terremotos en el Perú*, I Parte (Lima: Rikchay Perú, 1981), 26.

⁵ Silgado, “Historia de los terremotos en el Perú”, 26.

⁶ Silgado, “Historia de los terremotos en el Perú”, 23.

⁷ Defourneaux, *Pablo de Olavide*, 22.

⁸ Citado en Pablo Pérez-Mallaina, *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746* (Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos – Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 2001), 63.

⁹ Estuardo Núñez, “Estudio preliminar”, *Obras selectas* (Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987), XV.

escombros. El padre y la madre de Olavide perecieron; sus dos hermanas, Josefa y Micaela, pudieron ser separadas de las ruinas; [...]”¹⁰

No dejan de llamar la atención las diferentes versiones sobre este particular. Sin embargo, Guillermo Lohmann fue contundente cuando enjuició la engañosa explotación que supo hacer de aquel desastre el novel oidor:

Con reprobables fines de lucro, el respetable togado finge la muerte de su padre entre los escombros, y se adueña de la inmensa fortuna. En hecho de verdad, don Martín [el padre], agobiado por las deudas, para eludir sus compromisos, huye encubierto a su tierra natal Navarra.¹¹

La madre de Pablo de Olavide ya había fallecido con bastante anterioridad. Además, tiempo después y mucho antes del sismo, su padre partió de Lima. Pero se trataba de hechos mantenidos en el seno familiar, por lo que él tuvo la astucia de transformar la desgracia del momento en una ventaja a su favor, obteniendo así conmisericordia y mayores privilegios.

A pesar de la catástrofe, en la ciudad era necesario acabar con el desorden y fue así como el virrey decidió nombrarlo como uno de los comisarios encargados de la reconstrucción. Pero se ha tendido a magnificar y hasta fantasear sobre las labores realizadas por Pablo de Olavide en Lima, de quien se asevera que “[...] *levantó alamedas, puentes, hospitales, y un teatro que quiso fuera el mejor de América, edificado sobre las ruinas de un convento.*”¹² A excepción del teatro, que por sus modestas dimensiones todavía hoy es llamado teatrín, nada más fue realizado por él en la ciudad. Sin embargo, colaboró en la dirección de la limpieza de los escombros, en el restablecimiento del orden y en la eliminación de los campamentos improvisados por los damnificados en medio de las áreas públicas, con el fin de celebrar decorosamente las fiestas por el ascenso al trono de Fernando VI. Como es conocido, por ningún motivo podían dejar de festejarse los sucesos trascendentales de la corona española en cada una de sus posesiones, porque más allá del desastre, las costumbres y las tradiciones continuaban.

Junto con estas labores, Olavide también se ocupó de reunir a todos los objetos de valor que restaban entre las ruinas de las propiedades destruidas, con el fin de restituirlos a sus legítimos propietarios. Pero una vez acopiadas las riquezas, se presentó un serio inconveniente, porque fueron numerosos los casos de familias enteras que perecieron con aquella calamidad y consecuentemente, nadie se presentó a reclamar los bienes encontrados. Ante la interrogante de qué hacer con ellos, el virrey con pleno acuerdo del Cabildo, decidieron

¹⁰ Defourneaux, *Pablo de Olavide*, 22.

¹¹ Guillermo Lohmann, *Pedro de Peralta; Pablo de Olavide* (Lima: Universitaria, 1964), 58-59.

¹² Juan Marchena, *El tiempo ilustrado de Pablo de Olavide: vida obra y sueños de un americano en la España del siglo XVIII* (Sevilla: Alfar, 2001), 19.

destinarlos en la edificación de la nueva iglesia de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro, también conocida bajo la advocación de San Francisco de Paula, que había quedado destruida por el sismo. El joven Olavide se encargó de ello, pero destinó el área del crucero y el presbiterio, para la construcción de un pequeño teatro o teatrín que reemplazase al destruido por el sismo:

[...] Intentó Olavide no solo edificar la nueva iglesia de Nuestra Señora del Socorro, como deseaba el Virrey, sino también un nuevo teatro que sustituyese con ventaja al viejo caserón de las comedias: se comenzaron ambas fábricas por el año 1748, [...] Se levantaron los planos del nuevo templo y de su fachada con sujeción a la bella planta de San Agustín de esta ciudad, como se advierte a simple vista; se zanjaron los cimientos y comenzaron a surgir los muros, más la obra avanzaba con mucha lentitud, [...] ¹³

A instancias de lo señalado en la biografía que escribió sobre él Denis Diderot, ¹⁴ se ha creído que esta acción le valió la acusación de irreverencia por el uso de los fondos recogidos, que luego fue elevada a la corona, que por su parte lo suspendió en todos los cargos y lo convocó a Madrid, para que respondiera por dicha impiedad y malversación de capitales. Pero lo cierto fue que él desatendió sus obligaciones como hombre público, al punto que el propio virrey Manso de Velasco, le llamaba constantemente la atención sobre su discutible accionar, tal y como señala Guillermo Lohmann:

[...] en reiteradas ocasiones le había requerido para el puntual cumplimiento de sus deberes [...] Para nadie era un secreto que aducía la excusa de hallarse enfermo para no acudir a los estrados, pero al mismo tiempo se le veía solazándose en toda suerte de espectáculos públicos. ¹⁵

Pablo de Olavide, prevenido de haber perdido el favor de los poderosos y de la amenaza que estaba por desencadenarse, partió en 1749 hacia la península en un largo y dilatado viaje que se prolongó hasta 1752, “[...] *no sin antes haber hecho escala en Curazao, donde realizó operaciones comerciales ilícitas, [...]*”. ¹⁶ Mientras se hallaba en plena travesía, el Consejo de Indias resolvió suspenderlo en el ejercicio de sus funciones, pero al enterarse de los negocios en Curazao, ordenó su detención domiciliaria y la confiscación de todos sus bienes ni bien puso un pie en España.

¹³ Domingo Angulo, “El barrio de San Lázaro de la ciudad de Lima”, en *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*, vol. 2 (Lima: Librería e imprenta Gil, 1935), 126.

¹⁴ Friedrich Melchior Grimm y Dennis Diderot, “Don Pablo (Paul) Olavidès”, en *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu’en 1790*, vol. 11, (París: Furne, 1831), 233. El enciclopedista conoció a Olavide y aparentemente fueron amigos. Cuando Olavide fue condenado por la Inquisición española en 1778, escribió una biografía a manera de protesta. Por eso refirió el suceso del teatrín, para sustentar la animadversión de los clérigos y sus quejas, como la razón para que dejase el virreinato del Perú y viajase a la península.

¹⁵ Lohmann, *Pedro de Peralta; Pablo de Olavide*, 60-61.

¹⁶ Lohmann, *Pedro de Peralta; Pablo de Olavide*, 61.

Dejaré momentáneamente en suspenso la controvertida existencia del criollo limeño para detenerme a comentar ahora lo poco que se sabe de la casa que habitó.

3. La casa que nuestros antepasados pudieron conocer.

La vivienda de la familia de Pablo de Olavide estaba situada en el mismo lugar en donde hoy se erige un edificio de seis pisos de concreto armado. Pero esa no es la única diferencia, porque hasta mediados del siglo XX, los nombres de las calles eran otros y cambiaban por cada cuadra. Así, la cuadra 2 del jirón Miró Quesada era llamada Núñez, mientras que la cuadra 5 del jirón Carabaya respondía a dos denominaciones: Solisvango o Filipinas, por eso el inmueble estaba antiguamente ubicado en la esquina de las calles Núñez y Filipinas. Se trataba de una construcción que ocupaba un área inferior a la casa de Torre Tagle y sus elevaciones tenían elementos arquitectónicos y ornamentales que ostentaban un menor poder económico y político, en comparación a los de la morada del Marqués. Relaciono aquella morada de Olavide con la de Torre Tagle porque se contaron entre las pocas que soportaron el sismo de 1746, tal y como señaló el marqués de Ovando: “[...] fue con las del Marqués de Torre-Tagle y Don Lorenzo de la Torre, una de las pocas que se mantuvieron en pie, [...]”.¹⁷

Fue así como esta morada era representativa de toda una época y bien pudo ser tomada como una cabeza de serie, al ejercer un importante grado de influencia sobre las siguientes moradas construidas, tratándose así de una predisposición que todavía no ha sido valorada. La casa perduró hasta la llegada de la fotografía, por lo que subsisten algunos testimonios gráficos que permiten reconstruir y analizar su apariencia externa, e inclusive, hasta aproximarnos a su distribución interior. Como estaba situada en una esquina, contaba con dos fachadas y el ingreso principal estaba hacia la calle Núñez. Si ingresábamos al inmueble, el primer espacio que encontrábamos era el zaguán, luego del cual había que pasar debajo de un arco de carpanel para llegar hasta el patio principal de posible forma cuadrangular, configurado por las crujías que estructuraban las habitaciones de todas las viviendas virreinales. Hacia una de las esquinas del patio habría estado el acceso a la escalera principal, que evidentemente conducía al segundo piso, para una vez allí transitar por los pasadizos en voladizo alrededor del patio, que permitían la comunicación con los diferentes aposentos. Volviendo al primer nivel, es probable que la vivienda siguiera la acostumbrada sucesión de espacios de la mayoría de las viviendas del siglo XVIII, es decir que en línea recta con el ingreso desde el zaguán y luego del patio principal, se habría hallado la doble crujía que contenía primero a la sala y luego a la cuadra o comedor. A continuación seguiría un

¹⁷ Citado en José Antonio de Lavalle, *Don Pablo de Olavide: apuntes sobre su vida y sus obras* (Lima: Imprenta del Teatro, 1885), 17.

segundo espacio sin techar, llamado traspatio, luego del cual habrían estado ubicadas las habitaciones destinadas al servicio de la casa.



Detalle de un sector de la fachada de la casa que habitó Pablo de Olavide. En la fotografía de finales del siglo XIX se aprecia a la portada de ingreso al zaguán, así como uno de los excepcionales balcones cerrados y ochavados. Imagen: repositorio de la Pontificia Universidad Católica del Perú, fotografía b/n; 153 x 210 mm, <https://goo.gl/D3dDrX> [Acceso: 17.03.2019].

El sector de la casa del cual existe una mayor información, corresponde al exterior y por ello, es posible afirmar que en el primer nivel había una sucesión de probables tiendas de alquiler, que le habrían rendido una renta constante a Olavide. Pero al menos uno de ellas debió servir de carrocería, que era el lugar en donde se guardaba al vehículo tirado por caballos que todo personaje que se preciara debía poseer. Si tenemos en consideración la forma rectangular del terreno en donde estuvo situada la vivienda, el lado más corto era el correspondiente a la calle Núñez (hoy Miró Quesada) y hacia el centro de esa parte se encontraba el acceso principal que estaba remarcado por una portada, presumiblemente de ladrillo y enlucida en yesería. Siguiendo una tipología bastante común de las portadas civiles limeñas, estuvo compuesta por un pórtico que fusionaba en un todo a las pilastras de cada lado y el dintel. Esto fue posible porque si bien cada una de aquellas pilastras contaba con una basa,

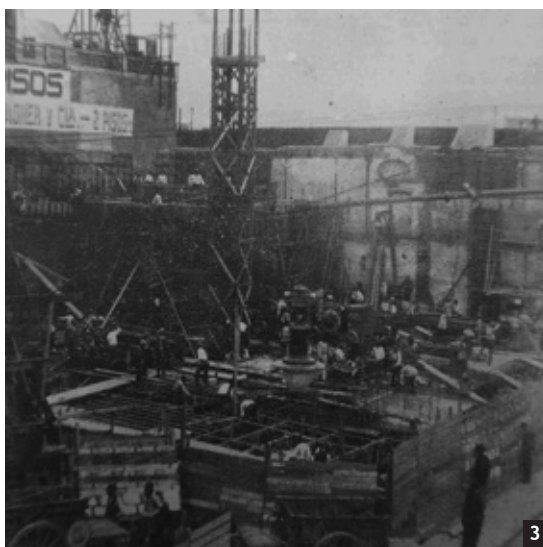
carecía de capitel, generando así el pórtico señalado, en donde el ancho de la pilastra equivalía a la altura del dintel. La portada de un solo cuerpo estaba rematada por un entablamento corrido, que tenía la particularidad de contar a cada extremo con pilastras colgantes, así denominadas porque simulan pender hacia abajo, creando un efecto original que caracterizó a las portadas civiles y religiosas de Lima y el resto del Perú.



1. La portada principal de la casa de Olavide estaba constituida por un pórtico que integraba en una sola forma las pilastras con el dintel. Su único cuerpo estaba rematado por un entablamento corrido que a cada extremo mostraba pilastras colgantes. A los lados de la portada y en el segundo nivel mostraba balcones gemelos que se caracterizaban por tener las esquinas ochavadas. Imagen: Juan José Pacheco Ibarra, Rincón de historia peruana (blog), <http://goo.gl/KQAFqv> [Acceso: 17.03.2019].

2. El balcón cerrado y esquinero de la morada, poseía la misma longitud hacia cada una de las calles y a diferencia de los balcones ochavados, tenía las esquinas definidas por un ángulo de 90°. Imagen: Clemente Palma, director, *Variedades Revista Semanal*, 30 de julio de 1921, s/n.

Pero sin lugar a dudas, los balcones cerrados fueron los elementos arquitectónicos de carpintería que le otorgaron un carácter único a la casa de Olavide. Las fachadas mostraban tres, uno esquinero, encima de una tienda y los otros dos gemelos, colocados simétricamente a cada lado de la portada de ingreso a la casa. Todos los balcones, tal y como se acostumbraba hasta las primeras décadas del siglo XIX, tenían visibles las ménsulas que los sustentaban. En el caso del balcón esquinero, poseía el antepecho compuesto por menudos tableros con diseños ortogonales, mientras que las ventanas superiores demostraban que su aspecto primigenio había sido posteriormente alterado en el siglo XIX, al colocársele ventanas vidriadas en vez de celosías de madera. De otra parte, los balcones gemelos tenían la particularidad de poseer las esquinas en derrame u ochavo y a diferencia del anterior ejemplar, el antepecho estaba constituido por tableros de mayor tamaño, que se alternaban con otros mucho más pequeños; además, tenía las ventanas compuestas por celosías de madera, que como es conocido, permitían los habitantes de Lima observar desde el interior, con la ventaja de no ser identificados desde la calle.



1. Zaguán y parte del patio principal de la casa de Olavide en pleno proceso de demolición.
 2. Frente hacia la calle Filipinas (hoy jirón Carabaya) de la casa destruida.
 3. Parte del proceso de construcción del edificio de concreto armado sobre el mismo lugar en donde estuvo la casa.
- Imágenes:
1. y 2. Imágenes: Clemente Palma, director, Variedades Revista Semanal, 4 de febrero de 1922, s/n.
3. Imagen: Clemente Palma, director, Variedades Revista Semanal, 6 de mayo de 1922, s/n.

El diplomático, literato e historiador peruano José Antonio de Lavalle, publicó en 1859 una biografía sobre Olavide y en él atestiguaba que lenta e irreversiblemente, comenzaba ya a perderse de la memoria colectiva la identificación de la sociedad con el personaje virreinal: *“La casa en que nació y habitó, va perdiendo poco a poco el nombre de ‘casa de Olavide’ con el que*

la conocían las últimas generaciones, [...]”.¹⁸ Pese a ello, para 1921 algunos medios y personas eruditas todavía recordaban su asociación con el antiguo oidor. Fue así como la revista *Varietades*, insertó fotografías del inmueble como una parte de las edificaciones que merecían resaltarse en Lima, dentro del número que dedicó al centenario de la independencia, en julio de 1921. Debo agregar que solamente incluyeron dos casas entre todas, la que había pertenecido al marqués de Torre Tagle y la de Olavide.

Al año siguiente, se produjo la debacle de la morada y lo que no pudo hacer el sismo de 1746, lo consiguió el ser humano y su malinterpretación de la idea del progreso. La vieja casa virreinal había albergado desde 1880 a la firma Emilio F. Wagner de ingenieros que vendían maquinarias y materiales para toda clase de industria.¹⁹ En 1914 dicha empresa fue adquirida por los hermanos Augusto y Fernando Wiese, quienes consideraron a la vivienda inadecuada para sus fines, por lo que encomendaron una nueva edificación en concreto armado a la constructora norteamericana Fred T. Ley & Company, que entre otros proyectos tenía a su cargo la fábrica del hotel Bolívar.²⁰ Entonces, no existía ni remotamente la idea de conservar el patrimonio, ni tampoco se apreciaba a una edificación del pasado, por más que hubiera sido el hogar de un personaje histórico o hubiera marcado una nueva tendencia. De manera que hacia febrero de 1922 la casa ya estaba reducida a escombros y dos años después, fue inaugurado el flamante Edificio Wiese de oficinas, con el cual pretendieron renovar a la ciudad, cuando en realidad destruyeron a un componente esencial que le otorgaba identidad.

Pienso que el nuevo edificio de ese entonces, bien podría haberse inspirado en la obra de Adolf Loos, propiamente en la construida en Viena, en el año 1910 para la firma austriaca de sastres Goldman & Salatsch. Actualmente es conocido como Looshaus y está considerado como uno de los hitos fundacionales de la arquitectura moderna. Es cierto que se trata de una hipótesis de complicada comprobación, pero existe un lejano vínculo entre los dos, que empieza con la esquina ampliamente sesgada en la obra de Loos y tímidamente anunciada en la edificación de Fred T. Ley & Company. Una diferencia importante entre ambos radica en la doble altura que señala el ingreso principal de la obra de Loos, enfatizada todavía más con la verticalidad que le otorgan las cuatro columnas toscanas (ausentes en el edificio limeño); pero coinciden en el uso de la piedra (rústica en Lima y mármol pulido en Viena), estando en ambos casos los siguientes niveles enlucidos y pintados de blanco. Conjuntamente, se aprecia la intención por obtener un similar equilibrio en la fachada entre los muros lisos (llenos) y los vanos (vacíos) de los siguientes cuatro pisos. Igualmente, los dos tienen por culminación a una cornisa de gran vuelo, que termina balanceando

¹⁸ Lavallo, *Don Pablo de Olavide*, 135.

¹⁹ Fabio Camacho, *Aspectos de Lima y sus alrededores* (Lima: Incazteca, 1924), s/n.

²⁰ Camacho, *Aspectos de Lima y sus alrededores*, s/n.

la verticalidad de las ventanas del edificio con la marcada horizontalidad de ese elemento arquitectónico. Queda por agregar que en 1940, el edificio de Lima fue modificado por Héctor Velarde,²¹ quien con su intervención pareciera haber deseado acercarlo, todavía un poco más, al ejemplar vienés. Queda abierta entonces la investigación en fondos documentales que permitan verificar o desmentir la influencia de la obra vienesa sobre la limeña.



1. Viena, Austria. Looshaus o el edificio Goldman & Salatsch de 1910. Imagen: <https://goo.gl/OMOh5p> [Acceso: 23.03.2019].

2. El edificio Wiesse en la actualidad, luego de la intervención de Héctor Velarde en 1940. Imagen: propia, 2018.

²¹ José García Bryce, "Edificio Wiesse", en *Lima y el Callao: guía de arquitectura y paisaje* (Lima: Universidad Ricardo Palma; Sevilla: Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio, 2009): 225.

Los años se sucedieron y los hermanos Wiese fundaron una entidad bancaria que continuaron sus herederos, hasta que a finales del siglo XX fue fusionada con otras entidades financieras hasta perderse todo rastro en ella de su apellido.²² La firma de ingenieros *Wagner* también desapareció y el gran salón techado con bóvedas vidriadas que habían construido para exhibir sus maquinarias ya no tuvo uso, quedando inútil el edificio que había ocasionado la destrucción de la casa de Olavide. En los años recientes el inmueble fue objeto de un nuevo proyecto que lo recicló y cambió de uso, convirtiéndolo en un pequeño y exclusivo centro comercial, con una pastelería-restaurant ubicada en el mismo lugar en donde estuvo el patio principal de la casa, de manera que ahora es posible ingresar para tomar un café y subliminalmente, compartir la misma área en donde Pablo de Olavide pasó su niñez y adolescencia, el mismo lugar en donde probablemente tomó la decisión de abandonar Lima y forjar su futuro en España.

4. La vida de Olavide en España.

Dejamos a nuestro personaje llegando a la península en 1752 y como quedó indicado, le fue seguida una causa judicial por la que preventivamente quedaron incautadas todas sus posesiones, siendo además suspendido en el ejercicio de cualquier función pública por el lapso de diez años. Pero lejos de amilanarse, él buscó otras alternativas para ascender socialmente en la península, por lo cual procedió a consolidar las amistades que aún tenía, para después conocer a nuevas personalidades, entre las cuales se contaba a Isabel María de los Ríos, una acaudalada viuda que lo aventajaba en dos décadas de vida, pero que no fueron impedimento para deslumbrarla, despertar su interés sentimental y en 1755, contraer nupcias con ella. Con la nueva riqueza así obtenida, Olavide se dedicó a una existencia plena de magnificencia y lujo, logrando hasta ser admitido en la distinguida Orden de Santiago. Dos años más tarde, consiguió una benévola sentencia en el juicio que se le seguía, que sencillamente archivó el caso e impuso el perpetuo silencio sobre los hechos ocurridos en Lima, como si nada hubiera sucedido.

Pablo de Olavide también aprovechó varios de aquellos años para viajar por Francia e Italia, nutriéndose con las ideas de la Ilustración para llegar a establecerse en París, en donde permaneció hasta 1765. Cuando regresó a Madrid, conoció al conde de Aranda,²³ quien acababa de ser nombrado para presidir el Consejo de Castilla, un cargo que ostentaba uno de los mayores poderes en la monarquía española. La amistad que consiguió entablar con el noble estadista español rindieron frutos dos años más tarde, cuando Olavide fue nombrado para desempeñar altas comisiones

²² Es importante señalar que Augusto Wiese instituyó en 1960 la Fundación Wiese, con el objetivo de promover la salud y la educación en el Perú. Su activa participación en la sociedad peruana puede consultarse en: <https://www.fundacionwiese.org/> [Acceso: 23.03.2019].

²³ El conde de Aranda se llamó Pedro Pablo Abarca de Bolea.

para la corona, asumiendo la dignidad de Intendente de los cuatro reinos de Andalucía, pero además fungió de Asistente de Sevilla y se encargó de promover la posteriormente exitosa colonización de Sierra Morena, la cual consistió en establecer una sociedad ideal conformada por seis mil campesinos alemanes, sobre un territorio erizado en las proximidades del río Guadalquivir, a unos 330 km al sur de Madrid. Si bien cumplió una destacada labor en cada uno de los rubros indicados, el criollo limeño fue especialmente reconocido por el informe que presentó sobre la Ley Agraria, que fomentaba la protección a los campesinos contra los arrendamientos abusivos, a la vez que propendía al establecimiento de pequeños propietarios. Asimismo, propuso derogar las leyes de los mayorazgos, las capellanías y los privilegios del clero, de manera que la propiedad de las tierras dejó de ser perpetua. También, fue y es ampliamente recordado en España por su plan de la reforma universitaria, que consagró la plena autonomía económica y académica de los centros de estudios, alejándolos del antiguo control religioso que habían tenido por siglos, para lo cual elaboró un nuevo plan de estudios que permitió la renovación de la enseñanza superior en toda la península.

Junto con todos esos logros, combinó su proceder con una actitud abiertamente anticlerical, que a la postre le granjearon enemistades, que se acrecentaron con la envidia que generaba el forastero llegado desde el lejano reino del Perú. Fue así como en 1775 la Inquisición le abrió un proceso, bajo la acusación de herejía, que acabó en 1778, con su destitución y condena a vivir recluido en una casa religiosa. Luego de dos años, consiguió escapar a Francia y allí mantuvo un perfil medianamente bajo hasta que en 1794 el Gobierno del Terror, encabezado por Maximilien Robespierre lo hizo encarcelar, escapando de la guillotina al ser liberado poco tiempo después, gracias a los testimonios favorables que brindaron sus vecinos. Durante aquellos años él pudo replantear sus ideas alejadas de la religión, que sumadas a la fama de traductor y escritor de obras literarias, le permitieron publicar en 1797 *El Evangelio en triunfo o Historia de un filósofo desengañado*,²⁴ una obra en donde enaltecía a la fe católica, aunque en realidad solo era un texto que hoy calificaríamos de plagio, porque: “[...] se trata simplemente de la transcripción literal de pasajes enteros del original francés [...]”,²⁵ es decir de la obra escrita en 1788 por el abate Demourette²⁶ o propiamente el abad Antoine-Adrien Lamourette. Como vemos, ni en la tercera edad el antiguo oidor limeño era capaz de liberarse de su faceta más censurable.

En julio de 1798, el rey Carlos IV de España le concedió el perdón y una vez que retornó a Madrid, su nombre quedó rehabilitado y le fueron restituidos todos sus títulos y privilegios. Finalmente, prefirió retirarse a una llevar una

²⁴ La versión digital de la edición mexicana de 1853 está disponible en: <https://bit.ly/2OLi6B5> [Acceso: 23.03.2019].

²⁵ Lohmann, *Pedro de Peralta; Pablo de Olavide*, 101.

²⁶ Núñez, “Estudio preliminar”, XCIII.

vida apacible en Baeza, en la provincia de Jaén, en Andalucía, cerca de la colonización de Sierra Morena que había emprendido varias décadas atrás. Allí murió el 25 de febrero de 1803, a los 78 años de edad.

Como conclusión, podría decirse que Pablo de Olavide tuvo una existencia diversa y por momentos, hasta errática entre el embuste y la transparencia, como lo demostró con su temprano accionar en Lima, al emprender labores de ayuda, que luego fueron irremediadamente manchadas por la utilización de una desgracia general en su propio beneficio. Al arribar a Europa hizo alarde de astucia y buena fortuna para eludir el peso de la justicia y codearse con el poder, hasta perpetuar el recuerdo de una personalidad que ha dejado una honda huella en España, tanto por su legado intelectual cuanto por su comportamiento político, que se vio sustentado en las reformas que propuso y su propia labor en el mejoramiento de Sevilla, permaneciendo invariablemente en la memoria peninsular, para de allí cruzar el océano y convertir a su nombre en el sinónimo del exitoso criollo que había conseguido triunfar fuera, pese a sus dificultades inherentes. Pero ese eco no logró perdurar por mucho tiempo en el Perú, porque la propia independencia lo convirtió en un personaje más lejano de lo que ya era, al quedar asociado con España. Peor todavía resultó el funesto destino final de su morada en Lima, que destruyó el último vestigio material que restaba de su presencia, de manera que su imagen ha seguido diluyéndose hasta caer casi en el olvido. Muy diferente es su realidad en España, donde las calles de múltiples ciudades llevan su nombre. Además, existen numerosos centros educativos que son así llamados, incluyendo a la propia Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, que se encarga de mantener vigente al intelectual limeño, llegándose a la conclusión de ser mayoritariamente identificado por los españoles que por los peruanos.

Queda una pregunta final, si Pablo de Olavide fue uno de los hombres de confianza del rey Carlos III, hasta el extremo de conseguir los más altos honores, alguien que como todo morador de los territorios españoles, le juró lealtad a la corona reiteradas veces, verdaderamente ¿fue un precursor de la independencia? Al respecto, las palabras de Agustín de la Puente y Candamo fueron esclarecedoras:



Pablo de Olavide en los últimos años de su vida. Imagen: <https://bit.ly/2WPNQR5> [Acceso: 27-03-2019].

No hay fundamento para considerarlo precursor inmediato y beligerante en la lucha política por la independencia del Perú, no obstante, como hombre del siglo XVIII pertenece al marco histórico de la emancipación y podemos así entenderlo

como un precursor remoto que vería con cariño la próxima declaración de nuestra soberanía.²⁷

No obstante todo lo señalado y en un sentido general la respuesta se manifiesta positiva, aunque de una forma indirecta e improductiva, porque si bien lo hizo tardíamente, él aportó los indicios que permiten suponer una simpatía con las ideas libertarias. Además, recordemos que al final de cuentas era criollo y como tal debió compartir con ellos, el generalizado sentimiento de rivalidad por el control del poder con los peninsulares. Fue así como mantuvo conversaciones con John Adams, quien luego sería el segundo presidente norteamericano, con quien fomentó la creación de una Alianza Defensiva entre las dos Américas (norte y sur), la misma que no llegó a materializarse. De forma similar, también sostuvo pláticas con Francisco de Miranda, quien trató de convencerlo para luchar por la causa libertaria americana.²⁸ Por último, no olvidemos que dentro suyo siguió morando el espíritu de la Ilustración que lo hizo proclive a las ideas modernas, pero en ese momento ya era un anciano, que solo pudo escuchar y a lo mejor conjeturar, el futuro independiente del lejano país de donde había partido demasiado tiempo atrás.

Bibliografía

Angulo, Domingo. “El barrio de San Lázaro de la ciudad de Lima”. En *Monografías históricas sobre la ciudad de Lima*, vol. 2, 89-168. Lima: Librería e Imprenta Gil, 1935.

Defourneaux, Marcelin. Traducción de Manuel Martínez Camaró. *Pablo de Olavide: el afrancesado*. Ciudad de México: Renacimiento, 1965.

Camacho, Fabio. *Aspectos de Lima y sus alrededores*. Lima: Incazteca, 1924.

García Bryce, José. “Edificio Wiese”. En *Lima y el Callao: guía de arquitectura y paisaje*, 225-226. Lima: Universidad Ricardo Palma; Sevilla: Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio, 2009.

Grimm, Friedrich Melchior y Denis Diderot. “Don Pablo (Paul) Olavidès”. *Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu’en 1790*, vol. 11, 233-240. París: Furne, 1831.

Iwasaki Cauti, Fernando. “El pensamiento de Pablo de Olavide y los ilustrados peruanos”, *Revista Histórica*, vol. XI, nº 2 (Dic. 1987): 133-162.

Lamourette, Antoine-Adrien. *Las delicias de la religión cristiana o el poder del evangelio para hacernos felices*. Barcelona: Imprenta de Antonio Brusi, 1829 [1788].

Lavalle, José Antonio de. *Don Pablo de Olavide: apuntes sobre su vida y sus obras*. Lima: Imprenta del Teatro, 1885.

²⁷ “El sentido precursor de Olavide”, *El Mercurio Peruano, Revista mensual de ciencias sociales y letras*, año XXXV, vol. XLI, nº 396 (abril de 1960): 158.

²⁸ Fernando Iwasaki, “El pensamiento de Pablo de Olavide y los ilustrados peruanos”, *Revista Histórica*, vol. XI, nº 2 (Dic. 1987): 137.

Lohmann Villena, Guillermo. *Pedro de Peralta; Pablo de Olavide*. Lima: Universitaria, 1964.

Marchena Fernández, Juan. *El tiempo ilustrado de Pablo de Olavide: vida obra y sueños de un americano en la España del siglo XVIII*. Sevilla: Alfar, 2001.

Núñez, Estuardo. “Estudio preliminar”. En *Obras selectas*, IX-CIX. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987.

Olavide, Pablo de. *Obras selectas*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1987.

Pacheco Ibarra, Juan José. “Pablo de Olavide, el limeño que nunca volvió”. *Rincón de historia peruana* (blog), 23 de enero 2011, <https://goo.gl/sRJXzM> [Acceso: 17-03-2019].

Palma, Clemente, director. “La casa de Olavide”. *Varietades Revista Semanal*, año XVII, n° 700 (30 de julio de 1921): s/n.

— “La desaparición de una reliquia colonial. La casa de Olavide”, año XVIII, n° 727 (4 de febrero 4 de 1922): 292-295.

— “Lima se renueva”, año XVIII, n° 740 (6 de mayo de 1922): 1054-1056.

Pérez-Mallaina Bueno, Pablo Emilio. *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Estudios Hispano-Americanos - Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva Agüero, 2001.

Puente y Candamo, José Agustín de la. “El sentido precursor de Olavide”. *El Mercurio Peruano, Revista mensual de ciencias sociales y letras*, año XXXV, vol. XLI, n° 396 (abril de 1960): 156-159.

Silgado, Enrique. Historia de los terremotos en el Perú. *Terremotos en el Perú*, I Parte, 7-68. Lima: Rikchay Perú, 1981.

The image shows the interior of the Church of the Orphans of Lima, featuring a grand, curved balcony with a dark wooden railing. Below the balcony, there is a large, ornate altar with a classical pediment and columns. The church has a high, vaulted ceiling and rows of wooden pews in the foreground. The overall atmosphere is solemn and historical.

La iglesia de los Huérfanos
de *Lima*

Samuel Amorós

Resumen: El templo virreinal respondió a diferentes advocaciones que variaron con el tiempo, pero que mantuvieron inalterable la denominación popular de los Huérfanos, que aludía al hospicio anexo. Así, en el siglo XVII estuvo dedicada a Nuestra Señora de Atocha, pero luego de colapsar en 1687 y al reconstruirse varias décadas después, fue consagrada al culto del Sagrado Corazón de Jesús. A pesar de los daños ocasionados por el sismo de 1746, la constancia y el fervor impulsaron una nueva iglesia que ha perdurado a la fecha.

Palabras clave: *Iglesia, portada, sismo, virreinal.*

1. Introducción.

Las edificaciones virreinales de Lima han sufrido una serie de transformaciones radicales, muchas veces como una consecuencia de los destructivos sismos que la han asolado en el tiempo. La iglesia del Sagrado Corazón de Jesús o mejor conocida como de los Huérfanos, lejos de escapar a ello, fue objeto de reconstrucciones radicales a mediados del siglo XVIII que cambiaron completamente su concepción, motivando posteriores interpretaciones de los investigadores de la centuria pasada, quienes trataron de explicar su particular y paradójica apariencia externa, así como su peculiar interior. Se hace necesario entonces explicar las razones que la hicieron surgir hasta convertirla en un templo emblemático, con características únicas que lo hacen trascender en el tiempo. Igualmente, es preciso analizar la singular arquitectura que ostenta y todavía hoy conmueve a quien la aprecia.

2. Una obra de bien común impulsada por la caridad cristiana.

Como es de suponerse, el propio nombre con el cual es conocida esta iglesia, estuvo en relación directa con los niños sin progenitores, lo cual no implicaba que los hubieran perdido por alguna eventualidad, sino porque sencillamente ellos no fueron esperados ni deseados por sus padres, un mal también compartido con nuestro tiempo que ocasionaba una compleja problemática para la sociedad virreinal, que debía enfrentar las consecuencias que ocasionaban dejar a los niños abandonados en los umbrales de las iglesias y casas religiosas. Ese hecho los exponía a cualquier peligro, como lo eran los perros callejeros que desde el temprano siglo XVI ya abundaban en las vías de las primeras ciudades. La dantesca escena nocturna de ver hasta en dos oportunidades, a una jauría de canes devorando a niños en el área pública de la ciudad, es lo que motivó al religioso franciscano Juan de la Roca a contar lo atestiguado a Luis de Ojeda, más conocido como “Luis Pecador”,¹ quien deseaba expiar sus culpas recolectando limosnas para la edificación de un hospital para esclavos.² Viendo la necesidad apremiante de un hospicio para niños huérfanos para Lima, Luis de Ojeda encaminó todos sus esfuerzos hacia ese fin, logrando involucrar a un importante sector de la sociedad capitalina para su construcción y mantenimiento.

Pero tengamos en cuenta que cualquier obra de bien común debía enlazarse con el fervor religioso de entonces, que implicaba no solo el área que serviría

¹ Richard Chuhue Huamán, “Enterramientos de expósitos y benefactores en la bóveda sepulcral de la iglesia y hospicio de niños huérfanos de Lima”, en *Lima subterránea: arqueología histórica: criptas, bóvedas, canales virreinales y republicanos* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014): 106.

² Bernabé Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, vol. 1 (Lima: imprenta Liberal, 1882 [1629]), 320-321. El autor habría conocido a Luis de Ojeda, por lo que su relato constituye un testimonio de primera mano.

de habitación para los niños huérfanos y el sector de los servicios, sino que además tenía que comprender un espacio de culto, por lo cual compraron el terreno³ en la esquina formada por los actuales jirones Azángaro cuadra 7 y Apurímac cuadra 4, materializándose el fervor religioso en una capilla⁴ dedicada a Nuestra Señora de Atocha. Probablemente, al haber captado la devoción de los feligreses, aquella capilla fue elevada en 1612 a la categoría de vice-parroquia dependiente de la parroquia de la iglesia del Sagrario de la Catedral. Fue a partir del momento de quedar administrativamente separada del hospicio de huérfanos, que la edificación propiamente adquirió la categoría de iglesia.⁵ Bernabé Cobo hace una somera indicación sobre el templo al decir que era una: “[...] *Iglesia mediana que ahora se ha renovado y agrandado y hechósele buena portada. [...]*”.⁶ Esta edificación fue intervenida en 1657,⁷ pero se desconoce en qué habrían consistido las obras ejecutadas.

El plano de Lima de 1685 de Pedro Nolasco Mere⁸ es la única representación gráfica de la iglesia en este periodo. Si bien es cierto que su labor puede no estar libre de eventuales idealizaciones —como la iglesia de San Agustín con dos torres— es muy importante, porque logra darnos una idea aproximada de ese entonces. Es así que en el sector correspondiente a la manzana donde se ubicaban el hospicio e iglesia de los Huérfanos, destaca el templo con una disposición diferente e inversa con la actual. Allí se observa al cuerpo de la iglesia situado paralelamente con la cuadra, pero sin que uno de sus extremos alcance a cualquiera de las esquinas de la manzana. Además, el muro de pies de esta iglesia se orientaba hacia la plaza mayor de la ciudad (al contrario de lo que hoy sucede), lo que motivaba la presencia de un pequeño atrio delantero rodeado en tres de sus lados por edificaciones, con un solo frente hacia la calle, completamente diferente al atrio en esquina de la iglesia actual. Si nos atenemos a lo representado, la iglesia habría tenido una cobertura de doble vertiente, estructurada sobre una armadura de madera, probablemente de par y nudillo. Finalmente, como campanario mostraba una espadaña sobre el muro testero.

³ Chuhue, “Enterramientos de expósitos y benefactores en la bóveda sepulcral”, 111.

⁴ Una capilla es una edificación religiosa que como mínimo exige el espacio necesario para la existencia de un altar en donde se oficie misa, por lo tanto forma parte de un complejo arquitectónico de mayores dimensiones como puede serlo un palacio, una casa religiosa, una hacienda o un hospicio, como en este caso.

⁵ Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, 224.

⁶ Cobo, *Historia de la fundación de Lima*, 321.

⁷ Chuhue, “Enterramientos de expósitos y benefactores en la bóveda sepulcral”, 111. El investigador precisa que se recolectaron 10,000 pesos para refaccionarla, considerando lo elevado de la suma, debió tratarse de una intervención importante.

⁸ Juan Gunther Doering, *Planos de Lima, 1613-1983* (Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana – Petróleos del Perú, 1983), plano 5.

Todos los esfuerzos de los fieles por contar con una iglesia decorosa quedaron desechos por el sismo del 20 de octubre de 1687, que la destruyó por completo, al extremo que hasta la propiedad del mismo suelo sobre la que se había alzado terminó cambiando de dueño. En este momento es importante destacar el hecho que la historia del inmueble permanece con vacíos que no logran explicar lo sucedido entre 1687 y 1708, es decir qué sucedió para que ese terreno —o parte del mismo— pasara a manos del convento Mayor agustino de Nuestra Señora de Gracia de Lima.

He podido ubicar el documento notarial que señala cómo el citado convento agustino vendió “[...] *por tres vidas un solar y casas caídas [...]*”⁹ al maestro carrocero Tiburcio Ortiz, la propiedad que estaba situada “[...] *en la esquina de los huérfanos que tuerce a la chacarilla de la Compañía [...]*”.¹⁰ La primera vida correspondería al propio Tiburcio Ortiz o a su esposa, mientras que la segunda y la tercera recaerían en las personas que ellos nombrasen. El documento indica que el terreno estaba virtualmente baldío, porque debía construirse un cerco perimetral de adobes “[...] *dejando las puertas [ingresos] que le paresieze y fabricar su vivienda [...]*”.¹¹ Fue así como lo que antes había sido un espacio sagrado, se transformó en a partir de ese momento en un profano depósito de carrozas y caballerizas.

3. La constancia de la fe impulsó el retorno de la iglesia de los Huérfanos.

Los vecinos que moraban en las inmediaciones de lo que había sido un templo, así como los responsables del hospicio de niños huérfanos que permaneció al costado, seguramente contemplaron estupefactos y por décadas el severo cambio que ocurrió. Fue entonces necesario que nuevas personas piadosas¹² tomaran la posta dejada por “Luis Pecador” para promover la construcción de otra iglesia situada en el mismo sitio que la anterior, comprando el terreno a los agustinos en 1742 y desalojando inmediatamente a Tiburcio Ortiz del lugar.¹³ Ese mismo año se dieron las labores de limpieza del terreno, así como

⁹ Archivo General de la Nación, Lima (en adelante A.G.N.). Notario Pedro de Cabañas, protocolo 836, año 1708, folio 497.

¹⁰ A.G.N., Notario Pedro de Cabañas, protocolo 836, año 1708, folio 497. La Chacarilla de la Compañía también era llamada de San Bernardo y se ubicaba detrás del Noviciado jesuita de San Antonio Abad que hoy en día es el Centro Cultural de San Marcos. Véase Reinhard Augustin Burneo, *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013), 38-43.

¹¹ A.G.N., Notario Pedro de Cabañas, protocolo 836, año 1708, folio 497. La palabra subrayada y entre corchetes es propia.

¹² Se habría tratado específicamente de José Nieto de Lara y Fernando Carrillo de Cordova, según Rosa Paredes, “Iglesia de los Huérfanos”, en *Lima precolombina y virreinal* (Lima: Artes Gráficas – Tipografía Peruana: 1938), 351.

¹³ Domingo Angulo O.P., transcriptor, “Relación de las circunstancias misteriosas que han acaecido para efectuar la compra del sitio y fábrica de la nueva iglesia vice-parroquia de los barrios de los Huérfanos, con el título del Corazón de JHS Sacramento, y Nuestra Señora del Consuelo”, *Revista del Archivo Nacional*, vol. X, entrega I, (1937), 54.

la reubicación de una acequia que pasaba por él.

[...] El día 15 del mismo mes [de julio], que lo es de la Gloriosa Santa Theresa de Jesús, se tuvo allanado el sitio, y se hizo el diseño de la yglesia, cuyos cordeles y demarcación se delignió por el maestro alarife don Xptobal de Vargas, por Juan de Matamoros y por don Manuel de Torquemada, que hizo un mapa en que delignió todo el sitio, dando en él la forma y planta que ha de tener, a proporción de su longitud, que se reguló para que quedasse libre en el número de 33 varas y 15 de ancho, por donde abre más su latitud; siendo el primero relativo a los años de Jesús Nuestro Salvador y el segundo a los Misterios del Rosario de María Santísima, su Madre y Señora Nuestra. [...]¹⁴

Es importante destacar el inusitado simbolismo que acusa la planta del edificio, el mismo que se corresponde aproximadamente con las dimensiones de la nave de la iglesia existente, que tiene cerca de 33 varas en la longitud, medidas desde el paramento externo del muro de pies hasta la proyección del arco triunfal previo a la capilla mayor. Las 15 varas se verifican en el interior de la nave, entre los paramentos internos del lado del Evangelio hasta el correspondiente en el lado de la Epístola.¹⁵

La otra conclusión que se desprende de lo señalado por la cita textual radica en la identificación de los autores de la iglesia: Manuel de Torquemada quien habría ideado el proyecto, mientras que Cristóbal de Vargas sería el constructor. De Manuel de Torquemada se desconoce su participación en otra obra, pero Cristóbal de Vargas fue un destacado artífice de la época,¹⁶ quien intervino entre otras obras realizadas después, como fueron: la evaluación de la construcción de la iglesia del Sagrario de Lima, luego del sismo que la destruyó; la participación en la construcción del convento de la Buena Muerte de Lima; igualmente, compartió con Salvador Villa la dirección de la reconstrucción de la Catedral de Lima; trazó y participó en la reconstrucción de la Catedral de Trujillo; diseñó el proyecto del convento agustino de Ica; construyó la plaza de toros de Lima, en el sitio de Acho; e hizo lo propio con la iglesia de San Antonio Abad, hoy Panteón de los Próceres.

Volviendo a la iglesia de los Huérfanos, las obras avanzaron en los cuatro años siguientes de forma tal que sin saberlo, quedó terminada poco antes del terrible desastre que se avecinaba sobre la ciudad.

Desafortunadamente, no se indica cuál es la referencia documental de donde se extrajo y hasta la fecha no ha podido ser ubicado el manuscrito original al cual se refiere la publicación. Esto ha motivado que algunos investigadores del siglo XX como Enrique Bernaldes Ballesteros, desestimen la valiosa información que contiene.

¹⁴ Angulo, "Relación de las circunstancias misteriosas", 56. La palabra subrayada y entre corchetes es propia.

¹⁵ Una vara equivale a 0.835 metros y sobre esa base es posible realizar la conversión aproximada de las dimensiones actuales.

¹⁶ Rubén Vargas Ugarte S.J., *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional* (Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968), 469-470.

[...] Esta se fué continuando en la obra de los cimientos, y de la bóveda, cuyo trabajo duró hasta concluir y cerrarla, quedando tan primorosa como hoy se reconoce, y duró hasta fin del mes de Julio del año de 1746; y desde entonces se tuvo por conveniente cesar en el trabajo, por dar tiempo a que se solidasse la obra, y para conducir las cargas de piedra de sillería desde el sitio que llaman el corte de la Nieve, hasta el de la yglesia, para que sirviese para los basamentos y portadas.

Con efecto, se condujeron al sitio, que se hallaba raso y desembarazado, más de quatrocientas cargas de piedra, hasta poco antes que sobreviniese el temblor de la noche de 28 de octubre de 1746. Y desde los primeros meses de este año se dedicaron los Señores Ynquisidores de esta ciudad a fabricar lo que faltaba en la yglesia antigua de los Huérfanos, que era la capilla mayor y quasi la mitad de dicha yglesia, por el lado que cae al Colexio de las Niñas Huérfanas, de que son Patronos los dichos Señores; logrando tenerla corriente para que oyessen misa por sus rejas y puertas, para que por ellas les administrasen los Santos Sacramentos, continuando dicha obra, haciendo levantar las zerchas y bóvedas hasta cerrar todo el cañón con sus nuevas ventanas de luz, y se concluyó con toda perfección, a fin del mes de Septiembre del dicho año de 1746, quedando en todo muy primorosa. [...]¹⁷

Debo destacar la alusión que se hace a las piedras llevadas hasta allí para constituir las portadas, lo cual implica que para ese momento no quedaba rastro alguno de las eventuales portadas a la iglesia anterior. Igualmente y de manera contraria a lo que usualmente sucedía en la construcción de una iglesia virreinal, recién hacia el final de la construcción se edificó la capilla mayor de la iglesia, constituyéndola de forma tal que se habría asemejado a las que tenían las iglesias monacales del siglo XVIII, en las cuales existe un coro destinado para las monjas en uno de los lados laterales del presbiterio, con el cual quedaba separada por intermedio de una reja, a través de la cual las religiosas recibían la comunión. Si asumimos que el plan actual de la iglesia respeta de una manera general la forma obtenida entonces, llegaremos a la conclusión que en el lado contrario a la sacristía, es decir hacia el Evangelio, se ubicaba un vano con una reja, que ahora se ha reducido a una pequeña puerta de madera.

La noche del 28 de octubre de 1746 se produjo un intenso sismo que dejó virtualmente destruidos a la mayoría de edificios de la ciudad de Lima. La iglesia de los Huérfanos no fue la excepción: “[...] *no sólo quedó casi toda en el suelo, sino que sobre el altar mayor cayeron las zerchas, y la pared doble de adobes sobre el retablo mayor, que lo dejó totalmente sepultado, con todo el adorno que tenía, [...]*”.¹⁸ La gran duda que permanece aún es si la planta de la iglesia proyectada y construida en 1742, es la misma que ha llegado hasta nuestros días o si luego de su colapso, fue reemplazada por otra

¹⁷ Angulo, “Relación de las circunstancias misteriosas”, 59-60.

¹⁸ Angulo, “Relación de las circunstancias misteriosas”, 61.

nueva comenzada desde los cimientos.¹⁹ Dudo que esta última opción haya prevalecido y por el contrario, pienso que se mantuvo el mismo planteamiento previo al sismo. Me fundamento en el costo que habría significado la demolición total, fuera que ya todos los fieles habían quedado felices con el resultado final de lo recién construido y estrenado, de manera que luego de la conmoción provocada por el desastre, siquiera desearían que esa iglesia volviera a ser la misma que acababan de contemplar y apenas si habían podido participar del culto en ella. Reconstruirla habría significado un regreso al momento previo al sismo, que había sido la ruptura del mundo conocido. Tengamos presente que ese desastre puso a prueba la tenacidad de los creyentes en la consecución de un edificio que materializara su fe. Además, el documento escrito acerca de la construcción de la iglesia no señala la existencia de un nuevo plan, para lo cual no menciona la construcción de nuevos cimientos, así como tampoco nombra a sus eventuales autores.

[...] En el mes de Junio de 1758 se volvió a dar principio a la obra de la yglesia, en que ya habían comprado y prevenido los Mayordomos las piedras y materiales para empezar a formar sus muros, paredes y basamentos, con las portadas, que todo se fue construyendo con algunos intervalos de tiempo, y quedó concluido este trabajo en el año de 1761, dexándola completamente acabada en la obra de albañilería, equivalente a su alto, formadas las portadas y sus dos torres, hasta emparejar lo trabajado.

Hallándose ya la iglesia en estado de necesitar sus cubiertas y ventanas, se habían prevenido para entonces las maderas necesarias para este efecto, a cuyo trabajo se dió principio a fin de dicho año de 761, el que se continuó hasta principio del año 1766, en que quedó perfectamente acabada su fábrica, con su zimenterio [cementerio],²⁰ torres y portadas, en la forma que hoy aparece. [...] ²¹

A continuación sobrevinieron las labores concernientes al diseño, entallado, ensamblado y dorado de los retablos, así como de lo necesario para otorgar a la iglesia de los ornamentos que requiriese para el culto. Cuando todo estuvo concluido, el templo fue inaugurado el 6 de abril de 1766.²²

No obstante de tratarse de uno de los pocos edificios notables del cual sabemos los nombres de sus autores, algunos estudiosos e investigadores de la segunda mitad del siglo XX han propuesto especulativamente algunas otras opciones que citaré brevemente. Es así como se cree que el sacerdote jesuita Juan Rehr²³

¹⁹ Harold Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Peru* (Cambridge: Harvard University Press, 1949), 253. El investigador manifestó esta misma interrogante hace más de 60 años atrás.

²⁰ En ningún documento virreinal se usa el término atrio sino el de cementerio, porque eventualmente también era usado como el lugar para el enterramiento de fieles.

²¹ Angulo, "Relación de las circunstancias misteriosas", 70-71. La palabra subrayada y entre corchetes es propia.

²² Angulo, "Relación de las circunstancias misteriosas", 73.

²³ Héctor Velarde, *Arquitectura Peruana* (Lima: Studium, 1978), 227.

sería el verdadero autor de la obra, pero no existe ninguna prueba documental y de otra parte, durante los años del proyecto de 1742 y la construcción de la iglesia de los Huérfanos, él se encontraba en el pueblo de San Borja en la Misión de Mojos (en el norte de la actual Bolivia), siendo recién convocado a Lima en 1747, para intervenir en la reconstrucción de la ciudad.²⁴ Emilio Harth-Terré²⁵ expresaba sin embargo, que Rehr pudo haber contribuido en el diseño de las portadas, cuando la iglesia fue reconstruida años más tarde, pero no aporta ninguna prueba al respecto.

La intervención de Juan Rehr también es propuesta por Teresa Gisbert y José de Mesa,²⁶ quienes descartan el aporte de Cristóbal de Vargas y de Manuel de Torquemada al indicar que “[...] *cabe pensar en la intervención de un jesuita pues su simbolismo no pudo ser dado por los maestros de obra. [...]*”,²⁷ refiriéndose a las dimensiones internas que aluden a la edad de Cristo y a los Misterios del Rosario de la Virgen. Aunque no puede desestimarse por completo la existencia de alguna guía espiritual en la consecución de una obra de la arquitectura eclesial, me parece que los investigadores soslayan la extrema religiosidad que rezumaba la sociedad virreinal, muy distinta con las aspiraciones e ideales mundanos de la segunda mitad del siglo XX, que remitía tan solo a los religiosos y a contadas personas piadosas o eruditas aquel entendimiento. Dichos investigadores tampoco son convincentes al especular una influencia de los jesuitas con el plan original del templo, cuando afirman sin aportar mayores fundamentos que: “[...] *La fecha de construcción de la Iglesia muestra que por aquellos años en el Perú, sobre todo los jesuitas y quienes eran allegados a ellos, se interesaron por las plantas curvas de inspiración romana. [...]*”,²⁸ porque aquel hipotético interés en las plantas curvas no logró trascender en la arquitectura virreinal peruana. Más bien, pareciera que se aludiese al sobrevalorado ascendiente que los miembros de la Compañía de Jesús pudieron tener en la sociedad virreinal, que condujo a malentenderse —en el propio siglo XX— en un pretendido arte jesuítico.

[...] Se ha hablado y habla de arte jesuítico, pero la expresión nos parece impropia si a ella se le da el mismo sentido que a estas otras: arte gótico, arte barroco o arte mudéjar. Los Jesuitas no crearon un arte nuevo, de líneas y características definidas; adoptaron el arte que predominaba en su tiempo y, a lo más, podría hablarse de un arte religioso post tridentino o de la contra reforma y asimilarlo al arte usado por la Compañía de Jesús. Esta no hizo sino seguir aquella corriente e insistió algo más de lo que se había hecho en

²⁴ Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices*, 448.

²⁵ “La iglesia del Corazón de Jesús”, *Revista El arquitecto Peruano*, nº 54, Año VI, (enero de 1942): s/n.

²⁶ Teresa Gisbert y José de Mesa, “La huella de Borromini en la arquitectura andina”, en *Arquitectura andina: 1530-1830* (La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1997), 268.

²⁷ Gisbert y de Mesa, “La huella de Borromini en la arquitectura andina”, 269.

²⁸ Gisbert y de Mesa, “La huella de Borromini en la arquitectura andina”, 269.

siglos precedentes en el culto al Santísimo Sacramento, a los Santos y en la veneración de sus reliquias. [...]»²⁹

Como veremos a continuación, la calidad de la arquitectura de la iglesia de los Huérfanos la hizo objeto de particulares interpretaciones acerca de sus autores, un ejercicio mental que propiamente debería haber sucedido en aquellas de las cuales se ignora el nombre del artífice o se tienen dudas de su intervención.

4. La singular arquitectura de la iglesia.

La edificación fue concebida sobre un terreno en esquina, en una ventajosa localización que no solo permitió la existencia de un diminuto atrio delantero, que por una parte está definido por el ingreso frontal en el muro de pies de la iglesia, mientras que a 90° o en escuadra con ella se situó la habitación para el ingreso al despacho parroquial. Propiamente se trataba de la adopción de la misma disposición que desde siglos atrás ya era de uso común en las otras iglesias de las urbes virreinales. El imafrente quedó organizado por dos torres campanario de similares características que flanquean a la portada. Los cubos o cuerpos bajos de dichas torres corresponden a una planta octogonal. En cada cuerpo de campanas se erigen cuatro anchos pilares, que mantienen la indicada forma poligonal, que se enfatiza en los entablamentos de cada cuerpo, para prolongarse en la balaustrada superior y continuar en cada tambor también de forma octogonal, que sustenta un cupulino generado por un arco de medio punto, que se divide en ocho gajos, que convergen hasta la prismática linterna de ocho lados.

Sin duda, la portada principal posee un atractivo diseño que no solo atrae a los fieles, sino a cualquier persona con un mínimo interés por el arte. Está organizada sobre la base de dos cuerpos y una calle, primando en ella la disposición de los elementos arquitectónicos sobre la base del eje de simetría que pasa por la mitad de toda la elevación. El primer cuerpo edificado en piedra contiene en el centro al vano de ingreso a la iglesia, que está coronado por un arco de medio punto, mientras que a los costados y sobre pedestales, se elevan pilastras pareadas a cada lado, con los capiteles asociados al orden toscano. Por su parte, el entablamento se muestra corrido o cerrado desde un extremo hacia el otro, generando un efectivo equilibrio entre la verticalidad de los fustes de las pilastras y la horizontalidad del propio entablamento. La existencia de triglifos y metopas en el friso de este entablamento permiten asociarlo con el orden dórico. Se trata de una solución bastante sencilla y rígida, pero que al estar hecha en piedra, demuestra por una parte poder económico y por otra la intención de perdurar en el tiempo. A pesar de lo expresado, el simple diseño del primer cuerpo queda completamente subordinado y opacado

²⁹ Rubén Vargas Ugarte S.J., *Los jesuitas del Perú y el arte* (Lima: Talleres Iberia – Librería e imprenta Gil, 1963), 9.

por el segundo cuerpo, que no solo expresa movimiento, sino originalidad en la organización de cada uno de sus partes.

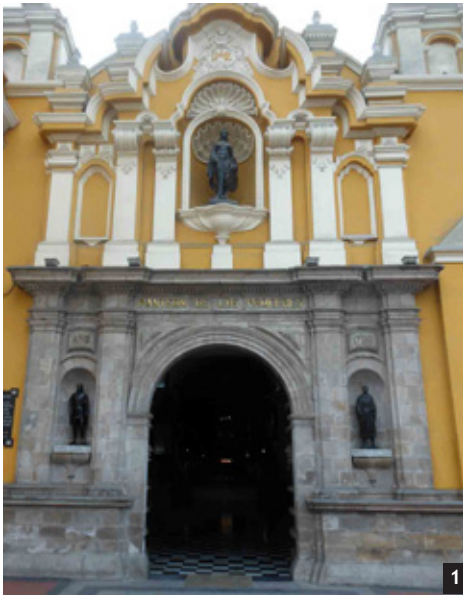


Imafronte de la iglesia de los Huérfanos. En escuadra con ella y definiendo al atrio, está situado el despacho parroquial. Imagen: propia, 2016.

El segundo cuerpo de la portada principal fue acabado en yesería y también está sobre un pedestal, pero a diferencia del cuerpo inferior, está pleno de elementos que le otorgan variedad y complejizan su diseño. Esto es notorio desde su propio ancho que está en disminución de abajo hacia arriba, haciéndonos elevar la mirada hacia el cielo e insinuándonos que allí está la respuesta a todas las interrogantes del creyente. En la calle central se interrumpe la continuidad del pedestal —tal y como también sucede en el primero por la presencia del vano de ingreso a la iglesia— por la presencia de un ventanal elíptico apaisado, iniciándose a partir de allí un persistente contrapunto entre líneas curvas y rectas. Por su parte, los ejes de las pilastras en los extremos del primer cuerpo tan solo son mantenidos hasta la altura del pedestal del segundo, luego del cual terminan en el vértice del pináculo colocado a cada lado. Pese a ello, se mantiene la idea de pilastras binarias en este cuerpo, adicionando pilastras para disminuir el ancho de la calle que procede del primer cuerpo y flanqueando por estos soportes a la hornacina única de la portada, que contiene la efigie de Cristo y el Corazón de Jesús. Continuando con las pilastras, ellas muestran un rasgo original en el capitel que lo aleja de cualquier orden propuesto por los tratadistas de la arquitectura,

porque adopta la forma de una cartela,³⁰ sumándose así esta portada al núcleo arquitectónico de Lima.

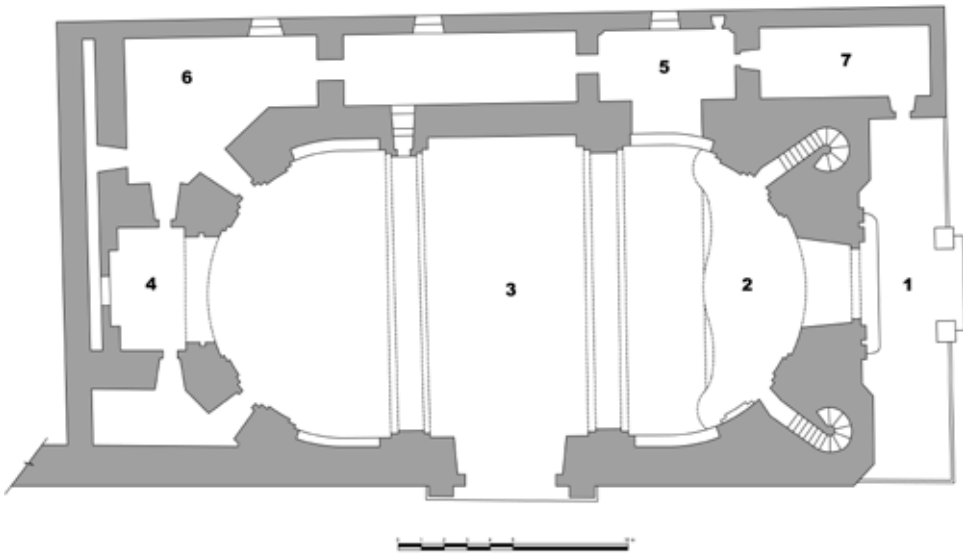
Al detener la mirada en el entablamento sobre el segundo cuerpo, se observa que culmina efectivamente toda la composición arquitectónica, de forma tal que si el arquitrabe se presenta sin interrupciones, siguiendo inclusive un contorno completamente sinuoso al elevarse, generando así una forma alabeada sobre la curvatura de la hornacina de la portada. Pero es en la cornisa en donde se consigue el mayor efecto visual, porque siguiendo una tendencia que venía dándose en las anteriores portadas de otras iglesias limeñas, como la Catedral, la de Nuestra Señora de la Merced o la de San Agustín, se decidió por integrar en un mismo elemento arquitectónico a la cornisa del entablamento con el frontón. Dicha cornisa además muestra interrupciones en los costados, por lo cual no podemos decir que este entablamento sea cerrado, pero tampoco lo es abierto, porque recordemos que el arquitrabe no tiene tal particularidad. Los artífices virreinales lejos de buscar volúmenes ondulantes, trasgredieron con inventiva lo que decían los tratados sobre cómo debían construirse los elementos arquitectónicos, generando así entablamentos que no solo se fusionaban con los frontones, sino que además dotaban de movimiento a la terminación de las portadas.



1 Portada de pies de la antigua iglesia de San Antonio Abad, actual Panteón de los Próceres. Está organizada sobre la base de tres calles y dos cuerpos. Imagen: propia, 2015.
 2. Portada de pies de la portería del Colegio Máximo de San Pablo. Las pilastras unitarias carecen de pedestales, por lo que se asientan directamente desde las basas. Imagen: propia, 2007.

³⁰ Samuel Amorós, “La cartela, historia y confusión”, en *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015), 266.

Claro está que los dos cuerpos de la portada principal de los Huérfanos parecieran estar en una aparente contradicción o paradoja, pero justamente este contraste es el que le otorga una mayor variedad e invita al visitante a ingresar a la iglesia. Antes de hacerlo, es importante señalar que existe una similitud en cuanto a ese mismo efecto también producido en la portada de la antigua iglesia de San Antonio Abad, hoy Panteón de los Próceres, pero en ese caso responde al diseño de tres calles y dos cuerpos. También guarda semejanza con la portada de la portería del antiguo Colegio Máximo de San Pablo, que hace escuadra con la iglesia de San Pedro. Allí la portada es de dos cuerpos y una calle, pero solo cuenta con pilastras unitarias a los costados del vano de ingreso, las mismas que están directamente sobre el suelo, es decir sin pedestales. Es posible que este primer cuerpo haya estado influido por el diseño ambos ejemplares citados, pero esto no convierte a las tres portadas en exponentes de algún tipo de arquitectura jesuítica. Al contrario, simplemente demuestra que cuando los elementos arquitectónicos de un determinado edificio gozaban del afecto de los artífices y de la sociedad, ellos tenían la capacidad de tomarlos como fuente de inspiración, repitiéndolos y variándolos cuantas veces creyeran necesario y fuera posible.



Planta de la iglesia de los Huérfanos con la unidad espacial conformada por el sotacoro y la nave con la forma de un huso. La sacristía quedó con una forma irregular al tener que adaptarse al plan general.

1. Atrio en escuadra.
2. Sotacoro.
3. Nave.
4. Presbiterio o capilla mayor.
5. Baptisterio
6. Sacristía.
7. Despacho parroquial.

Imagen: redibujado por Samuel Amorós, 2016; sobre la base de la planta de Emilio Harth-Terré, 1942.

Aún nos queda un elemento más a considerar del exterior y se refiere a la portada del lado del Evangelio. Se trata una portada de un solo cuerpo y una calle, con pedestales encima de los cuales se sustenta una pilastra unitaria con el capitel asociado al orden toscano. Por encima se ubica un entablamento corrido que no posee alguna característica que permita asociarlo propiamente con alguno de los cinco órdenes, lo cual suele ocurrir con la mayoría de los entablamentos de las construcciones virreinales. Encima del entablamento se desarrolla un frontón recto y cerrado. El diseño es bastante semejante con el de la portada lateral de la antigua iglesia de San Antonio Abad, por lo cual bien podría haber influido una sobre la otra.

El interior de la iglesia responde a un programa bastante simple, porque sigue un eje longitudinal que comprende consecutivamente al sotacoro, la nave y el presbiterio, con la adición hacia el lado de la Epístola del baptisterio como espacio consagrado a este sacramento iniciático del cristianismo en particular, lo cual proclama su carácter inicial de vice-parroquia.



Interior de la iglesia de los Huérfanos. Desde el sotacoro el espacio se amplifica hacia la nave en medio de una profusión de curvas que confluyen hasta el retablo de la capilla mayor. Imagen: propia, 2015.

Aunque la organización del espacio parece sencilla, la propia forma compuesta por el sotacoro y la nave es completamente novedosa y original. No se trata de una elipse ni tampoco de un óvalo, como inadecuada y reiteradamente han

citado Harold Wethey,³¹ Rubén Vargas Ugarte S.J.,³² Jorge Bernal Ballesteros,³³ así como Teresa Gisbert y José de Mesa.³⁴ Por el contrario, “[...] *La planta de la nave no muestra forma propiamente ovalada, pues se descompone en un módulo central de lados rectos delimitado por pilastras, al que se yuxtaponen dos sectores semicirculares, uno a los pies y otro a la cabecera. [...]*”,³⁵ es decir que la unidad espacial conformada por el sotacoro y la nave puede descomponerse en un rectángulo con medios círculos en cada extremo, justamente la forma que se define como un huso, o “[...] *rectángulo de lados menores curvos. [...]*”.³⁶ Se trata de una forma que vuelve a repetirse en la planta de la cobertura sobre el baptisterio, así como en la portería del Colegio dominico de Santo Tomás de la Santísima Trinidad de Lima.³⁷



Interior de la iglesia de los Huérfanos. Vista hacia el sotacoro y coro, a continuación el ingreso del muro de pies. Imagen: propia, 2015.

³¹ Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Peru*, 253.

³² *Itinerario por las iglesias del Perú*, (Lima: Milla Batres, 1972), 54.

³³ *Lima, la ciudad y sus monumentos* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972), 218 y 335.

³⁴ Gisbert y de Mesa, “La huella de Borromini en la arquitectura andina”, 268.

³⁵ Antonio San Cristóbal, *Arquitectura virreinal religiosa limeña* (Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2011 [1988]), 296.

³⁶ Guillermo Fatás y Gonzalo Borrás, *Diccionario de términos de arte y arqueología* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 118.

³⁷ Hoy en día es la Unidad de Gestión Educativa (UGEL) 03, dependiente del Ministerio de Educación.

Lo primero que se observa al ingresar y levantar la vista sobre el umbral es una venera,³⁸ que recuerda al creyente al bautismo por el cual fue incorporado a la fe cristiana, luego de lo cual se desarrolla la pequeña área del sotacoro que se proyecta y fuga completamente hacia la nave con mayor altura. El propio borde sinuoso de la proyección del coro alto que se aprecia desde la entrada, acrecienta el movimiento permanente que es amplificado en extremo por la propia curvatura de las bóvedas del propio sotacoro y de toda la nave. Pero el regreso a la estabilidad queda remarcado con las pilastras sin pedestal, pero con basa y capitel asociado al orden toscano, que delimitan el interior por tramos, en perfecto equilibrio con el entablamento corrido que a su vez sirve de imposta de la bóveda sobre toda la unidad espacial. Ésta se encuentra cubierta por una peculiar bóveda ideada sobre la planta con forma de huso, para lo cual se valieron de una composición consistente en una bóveda de medio cañón corrido con lunetos y cuñas, a la que adicionaron hacia el muro de pies en un lado y el presbiterio en el otro, una bóveda de fondo de horno o de un cuarto de esfera.



Baptisterio de la iglesia de los Huérfanos. Imagen: propia, 2015.

³⁸ Este mismo elemento ornamental también se observa sobre el vano de ingreso en el lado del Evangelio.

Por su parte, el presbiterio se eleva una grada por encima del suelo de toda la iglesia, pero dicho escalón invade mínimamente el área de la nave adoptando la forma de un sector circular. Cuando se traspone el arco triunfal retornamos a una forma conocida, así como a una relativa quietud, porque encontramos que se corresponde con una planta rectangular —con menos ancho que la nave— y cubierta por una bóveda de medio cañón corrido con lunetos y cuñas. Pareciera como si hubiese existido la intención de representar con las formas del interior de la iglesia, lo que sucedía con la propia sociedad, porque el movimiento sin calma del mundo profano del cual venían los feligreses quedó plasmado en el espacio que ocupaban, es decir en el sotacoro y la nave, que a su vez se correspondían con el cuerpo y las extremidades del cuerpo de Cristo inscrito en este y en todos los templos católicos. Por el contrario, para la reflexión, recogimiento y medida que se esperaba del sacerdote que oficiara la misa se destinaba la sosegada área de la capilla mayor, que concernían a la propia cabeza de Cristo.

Un espacio bastante particular y adyacente a la iglesia es el baptisterio, que está separado por una reja de balaustres de madera, pero cuyo interior se destaca por dos figuras antropomorfas cargadoras o propiamente hermes³⁹ ubicados en sus cuatro esquinas, sobre los cuales se elevan las correspondientes pechinas que sustentan la referida bóveda sobre la indicada planta con forma de huso, que además tiene la particularidad de mostrar una sucesión de estrías radiales que confluyen hacia un óculo también en forma de un huso. En el muro paralelo al ingreso desde la iglesia y entre los hermes, fue ubicada una ventana de ojo de buey que usa como cerramiento piedra de Huamanga traslúcida, a través del cual se filtra la luz que parcialmente ilumina el interior. Dicho ojo de buey tiene desarrollada en todo su alrededor una venera sinuosa que en conjunto enlaza este espacio con el de toda la iglesia.

5. El entorno de la iglesia desde el siglo XX.

La iglesia de los Huérfanos logró llegar hasta nuestros días, pero algo muy diferente le sucedió al hospicio de niños anexo, quienes al mudarse en 1930 al Puericultorio Pérez Aranibar, sellaron la desaparición de todo el edificio que habían ocupado por siglos. Solo la iglesia ha quedado como mudo testigo de los avatares que ocasionaron sus múltiples edificaciones. En mayo de 1940, un nuevo sismo dañó e hizo colapsar parcialmente la bóveda de la nave, al extremo que no faltaron quienes propusieron su demolición⁴⁰ al igual que la

³⁹ Se denomina así al soporte antropomorfo que tiene la mitad superior con apariencia humana, sin importar el género que muestre. La mitad inferior puede ser un elemento arquitectónico, como el fuste de una columna o de un pilar; o por el contrario, ornamentación vegetal o follajería.

⁴⁰ Harth-Terré, "La iglesia del Corazón de Jesús": s/n. El investigador alegaba con sobrada justificación al final de su artículo que existían: "[...] *sobrados elementos para reclamar su conservación como Monumento Histórico, y justificada razón para que su reconstrucción sea emprendida a la mayor brevedad.*"

mayoría del patrimonio arquitectónico del centro histórico. Felizmente, en los años siguiente el arquitecto Emilio Harth-Terré la intervino, consolidando su estructura.

La última transformación de sus inmediaciones sucedió el año 2010, cuando las ruinas de lo que había sido la sede inicial del Colegio Guadalupe en el siglo XIX fueron demolidas para constituir en su lugar el parque de la Cultura o Luis Alberto Sánchez, formando una continuidad espacial con el mismo parque Universitario anteriormente creado para el centenario de la independencia. Este hecho permite ahora contemplar desde la iglesia de los Huérfanos al Panteón de los Próceres, una realidad imposible durante el virreinato.

Como vemos, los cambios se han sucedido sin pausa en la ciudad y ahora queda preguntarse qué sucederá si nuevamente la sociedad pierde a la iglesia de los Huérfanos, ¿volverá a renacer? La experiencia obtenida luego del sismo del 2007 de Pisco me hace responder con pesimismo. Solo nos queda documentar lo mejor que podamos al patrimonio arquitectónico que nos restante, porque con buena fortuna, ese testimonio gráfico será lo único que perdure cuando inevitablemente lo perdamos.

Bibliografía

Repositorio:

Archivo General de la Nación, Lima. Notario Pedro de Cabañas, protocolo 836, año 1708, folio 497.

General:

Amorós, Samuel. La cartela, historia y confusión. *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú*, 266-272. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015. Disponible en: <https://bit.ly/2UiP2dO> [Acceso: 25-03-03].

Angulo O.P., Domingo, transcriptor. “Relación de las circunstancias misteriosas que han acaecido para efectuar la compra del sitio y fábrica de la nueva iglesia vice-parroquia de los barrios de los Huérfanos, con el título del Corazón de JHS Sacramentado, y Nuestra Señora del Consuelo”. *Revista del Archivo Nacional*, Vol. X, entrega I, (1937): 51-76.

Bernales Ballesteros, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972.

Burneo, Reinhard Augustin. *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2013.

Chuhue Huamán, Richard. “Enterramientos de expósitos y benefactores en la bóveda sepulcral de la iglesia y hospicio de niños huérfanos de Lima”. En *Lima subterránea: arqueología histórica: criptas, bóvedas, canales virreinales y republicanos*, 101-122. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.

- Cobo, Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*, vol. 1. Lima: imprenta Liberal, 1882 [1629].
- Fatás, Guillermo y Gonzalo Borrás. *Diccionario de términos de arte y arqueología*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Gunther Doering, Juan. *Planos de Lima, 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana - Petróleos del Perú, 1983.
- Gisbert, Teresa y José de Mesa. “La huella de Borromini en la arquitectura andina”. En *Arquitectura andina: 1530-1830*, 263-270. La Paz: Embajada de España en Bolivia, 1997.
- Harth-Terré, Emilio. “La iglesia del Corazón de Jesús”, *Revista El arquitecto Peruano*, n° 54, Año VI, (enero de 1942): s/n.
- Paredes, Rosa. “Iglesia de los Huérfanos”. En *Lima precolombina y virreinal*, 351-360. Lima: Artes Gráficas - Tipografía Peruana: 1938.
- San Cristóbal, Antonio. *Arquitectura virreinal religiosa limeña*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2011 [1988].
- Vargas Ugarte S.J., Rubén. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Talleres Iberia - Librería e imprenta Gil, 1963.
- *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*. Burgos: Imprenta de Aldecoa, 1968.
- *Itinerario por las iglesias del Perú*. Lima: Milla Batres, 1972.
- Velarde, Héctor. *Arquitectura Peruana*. Lima: Studium, 1978.
- Wethey, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.



El balcón de cajón limeño:
esplendor y ocaso

María del Carmen Fuentes

Resumen: El balcón de cajón es el elemento que identifica a la arquitectura de Lima, el presente artículo se inicia con una breve referencia a la casa de morada limeña y los componentes de su fachada, para luego estudiar específicamente al balcón de cajón. Sobre este se analizan las características, los componentes estructurales y ornamentos y la forma en que fueron variando en los diferentes períodos de su construcción, tomando en cada caso algunos ejemplos referenciales.

El estudio concluye con las consecuencias de la promulgación en 1872 del Reglamento de Policía Municipal que prohibió su construcción y puso fin a los balcones cerrados, esta fecha coincide con la ruptura de las murallas y la modernización de Lima, y con ella una nueva organización espacial de la vivienda con fachadas de balcones abiertos de antepecho.

Palabras clave: *vivienda limeña virreinal, casa de morada, componentes de fachada, balcón limeño, balcón de cajón, balcón cerrado.*

Introducción

La Ciudad de los Reyes se fundó el 18 de enero de 1535, y siete años después, el 20 de noviembre de 1542, fue designada capital del Virreinato del Perú. Desde entonces se constituyó en la ciudad más importante de Hispanoamérica, concentrándose en ella las actividades administrativas, económicas, religiosas, culturales y sociales y una población que iba en aumento. Los ambientes urbanos y las construcciones religiosas, civiles y militares que aún se conservan lo atestiguan, así como las descripciones de viajeros y cronistas.

Es en estas descripciones en las que mencionan a los balcones de madera, como los elementos que dan una apariencia morisca a la ciudad, en otros casos son los pintores y grabadores del siglo XIX los que han dejado las imágenes de las calles de Lima con una profusión de balcones formando parte del paisaje urbano de la ciudad.

Aunque hay algunos ejemplos en otras ciudades del Perú como Trujillo o Cusco, es en el centro histórico de Lima donde contamos con el mayor número de balcones, no obstante la desaparición de muchos de ellos, no sólo por la acción de los terremotos, sino por la mala entendida modernidad y la desidia de autoridades y pobladores.

1. La casa de morada en Lima, siglos XVI-XIX.

La casa de morada limeña surgió como respuesta, no sólo a la geografía y al clima; a las formas de concebir el espacio, a las condicionantes económicas de los que la habitaban, sino principalmente a los materiales y la tecnología constructiva a los que tuvieron que adaptarse los constructores españoles.

A diferencia de los primeros estudios sobre la casa limeña que señalaban que el patio era el elemento organizador de la casa, el historiador Antonio San Cristóbal ha demostrado, a partir de la revisión de innumerables conciertos notariales, que este espacio derivó del sistema constructivo del siglo XVI basado en el módulo de las crujías ensambladas en ángulo recto. El ancho de las crujías, por razones constructivas fue alrededor de 21 pies y la altura de los aposentos variaba entre seis y siete varas.¹

De este modo el patio habría existido como una parte integrante de la construcción de la casa y sería el espacio resultante de la ocupación del terreno al construirse los diferentes ambientes formando las crujías.

¹ Un pie equivale a 30.48 cm. y una vara a 83.59 cm.

Hay que señalar también que no hubo un modelo único de casa de morada, la diferente conformación de los aposentos indica que estos tipos fueron varios. En una primera etapa, a partir de 1570 en que empezaron a construirse las primeras viviendas estables, eran mayoritariamente de un piso y cuando había un segundo nivel, en éste se desarrollaba propiamente la vida familiar o era alquilado a otra familia y ambas viviendas se desenvolvían de manera autónoma. Posteriormente se construyeron viviendas de dos pisos manteniéndose el modelo de cuatro crujías paralelas dos a dos alrededor de un primer patio el que se comunicaba con un patio secundario a través de un corredor lateral.

Los componentes espaciales que subsistieron en las casas de morada fueron: el zaguán, que era el espacio intermedio entre la calle y el patio, éste último era el espacio alrededor del cual se distribuían las habitaciones de la casa, era el lugar adonde llegaban los vendedores y hacia el que abrían oficinas, talleres y otras dependencias.

El patio era el área de estar y de comunicación interna, alrededor del primer patio, se ubicaban el salón, las recámaras y las cámaras o aposentos de dormir, se comunicaba a través del corredor lateral con el traspatio al que daban la cuadra, los ambientes de servicio, los corrales y las caballerizas.

El segundo piso se desarrollaba también en torno al patio principal y en la mayoría de los casos se constituyeron en una vivienda independiente, denominada “casa alta” a la que se accedía por la escalera situada generalmente en el vértice en el que confluían las crujías paralela y perpendicular a la calle.

En el proceso de formación del modelo de la casa de morada que se mantuvo hasta el siglo XIX, pueden señalarse algunos momentos importantes: entre 1570 y 1620, apareció en la crujía paralela a la calle, el zaguán en medio de tres espacios de iguales dimensiones y abierto hacia el patio, las habitaciones de ambos lados del zaguán fueron destinadas a tiendas o alguna de ellas al aposento del escudero y/o la carrocera. Con anterioridad ya se habían colocado recintos en las crujías perpendiculares a la calle.

Alrededor de 1620, la sala empezó a ubicarse en una crujía paralela a la crujía frontera a la calle, donde estaba ubicada el zaguán, así se definió el primer patio. La inserción de este ambiente, permitió que se formaran dos viviendas independientes en primer y segundo piso. Es alrededor de estas primeras décadas del siglo XVII que se inició la construcción de los balcones cerrados o de cajón.

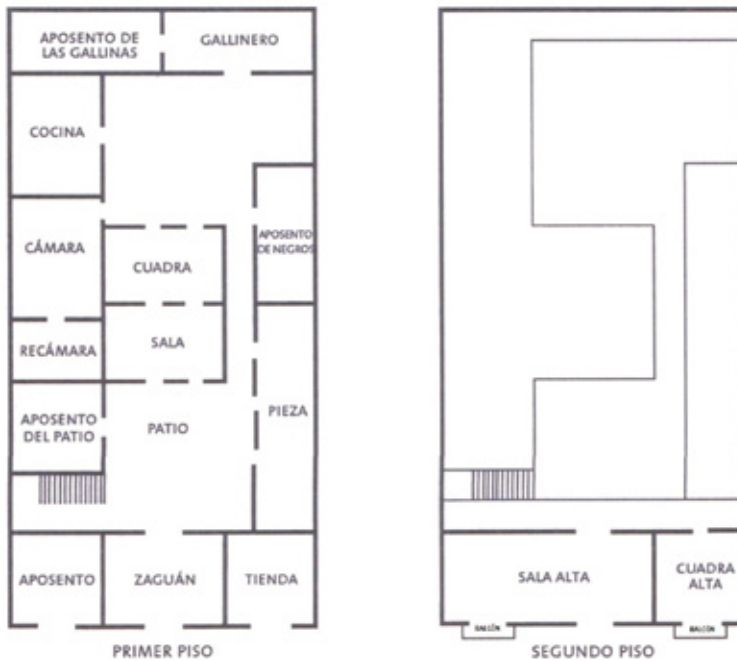
En la sala, denominada también salón o “principal” se recibían a las visitas, se realizaban las recepciones, fiestas, banquetes, etc. por lo tanto era la pieza mejor acondicionada de la casa y de mayores dimensiones. Contaba con una puerta que daba al patio -muchas veces con portada- y además ventanas voladas.

En uno de los muros de la sala, los carpinteros labraban la *tinajera*, que era un mueble ornamental colocado en un vano, donde se colocaban las tinajas para el agua filtrada, en una tabla horizontal estaba la piedra de destilar el agua.

El misionero estadounidense Charles Samuel Stewart, escribía en sus “Cartas sobre una visita al Perú en 1829”:

La mansión que visité en esta ocasión era de un piso, extendiéndose alrededor de dos espaciosos patios. Cruzando el primero de ellos, pasamos a través de una baranda a una antesala de la cual estaba separada por una serie de grandes ventanas y puertas de vidrio con marcos y batidores, ricamente ornamentados. Esta pieza, de treinta pies cuadrados, lujosamente amoblada se comunicaba por puertas de vidrio plegadizas con otra del mismo tamaño en el patio anterior y en la cual fuimos presentados a la dueña de la casa.²

En torno a 1630, se produjo otro aporte en el proceso evolutivo de formación del modelo de la casa de morada limeña. Una nueva crujía, paralela a la sala y a la que se accedía desde ésta, fue ocupada por la *cuadra de estrado*.



Casa chica de Jorge de Ribera (1635) con la cuadra paralela a la sala, modelo que continuó hasta las primeras décadas de la República.

En el segundo piso del frontispicio, dos balcones de celosías.
Imagen: Antonio San Cristóbal. *La casa virreinal limeña*, 165.

² Estuardo Núñez, comp. *Relaciones de Viajeros*, en Colección Documental de la Independencia del Perú. (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1973), 4:334

Amadée Frézier, quien visitó la capital del Virreinato del Perú escribía en 1713:

La actitud que ellas (las limeñas) tienen en su casa es la de estar sentadas sobre almohadones, a lo largo de la pared, con las piernas cruzadas sobre un estrado cubierto con una alfombra a la turca. Pasan así jornadas enteras casi sin cambiar de postura, ni siquiera para comer, porque se les sirve aparte sobre unos cofrecillos que ellas siempre tienen delante de sí para guardar las labores en las que se ocupan [...]³

La cuadra de estrado, con anterioridad a esta fecha, podía estar ubicada en el segundo nivel, y contar con un balcón hacia la calle.

El nombre de este ambiente, habría derivado de su forma cuadrada y aunque San Cristóbal, señalaba la ambigüedad del término este ambiente se usaba como “cuadra de recibimiento” “cuadra de estrado” o “cuadra de sillas” y estaba destinada a las señoras de la casa, allí hacían sus labores y recibían a las visitas.



*A Españoles de forma en Jaques et Saldobles B. sobre en Membre et grappeille C. assise
assise tenant un Chalmecan d'argent pour sucer la tendure de Herbe du
paraguay D. Coupe Mate ou Coupe de Calabasse avec d'argent E. pot d'argent
pour chauffer l'eau au milieu de la quelle est le feu dans un fourneau G.*

Damas españolas de Perú en lo que sería la cuadra de estrado bebiendo yerba mate del Paraguay.
Imagen: Grabado de Amadée Frézier. Lámina XXXVI, *Relación del viaje desde el Mar del Sur a las costas de Chile y Perú*, 222.

³ Biblioteca Ayacucho. Amadeo Frézier. *Relación del viaje desde el Mar del Sur a las costas de Chile y Perú*, [1716]. (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1982), 217

Es recién en el siglo XIX que la cuadra se constituyó como comedor o pieza específica para consumir los alimentos. La ubicación del principal y la cuadra se mantuvo de manera inalterada a través de los años, de igual manera se conservaron las habitaciones de cámara y recámara, el oratorio, y en algunos el escritorio o “apósito de estudio” alrededor del patio principal.

Hacia el segundo patio daban las principales estancias destinadas al servicio cocina, despensa, pozo de agua, aposento de las gallinas, horno, amasijo, caballerizas. Como señaló el historiador San Cristóbal, cuando la casa contaba con caballeriza se necesitaba servidumbre para el cuidado de los caballos y para ellos se destinaba un dormitorio sobre las caballerizas. También había cuartos para las negras y negros y en algunos casos había un cuarto en la azotea destinado a los criados.

[...] en el corral haré una cocina caballeriza y cubrirla con tablas y encima hacer un dormitorio de negros por doscientos pesos de a ocho reales.⁴

La república, hasta aproximadamente 1870, significó, la continuidad de los modos de vida de la época virreinal, la Independencia, no significó cambios profundos en la estructura socio económica del país. Max Radiguet, oficial de marina francés que llegó a Lima en 1841 escribió:

Entre las grandes ciudades de la América Meridional no hay otra que haya quedado más fiel que Lima a las viejas costumbres españolas de antes de la independencia. Hay todo un mundo aparte, toda una civilización elegante y refinada, y nada recuerda en el resto del País, esos refinamientos. Lima, sin duda tiene su importancia como centro de la República peruana; pero no ver de la ciudad de los Reyes, sino ese aspecto es imponerse a la penosa tarea de juzgar la sociedad limeña, tal vez si por su lado menos atrayente⁵.

El 13 de noviembre de 1846 en el diario *El Comercio*, se publicó el aviso siguiente:

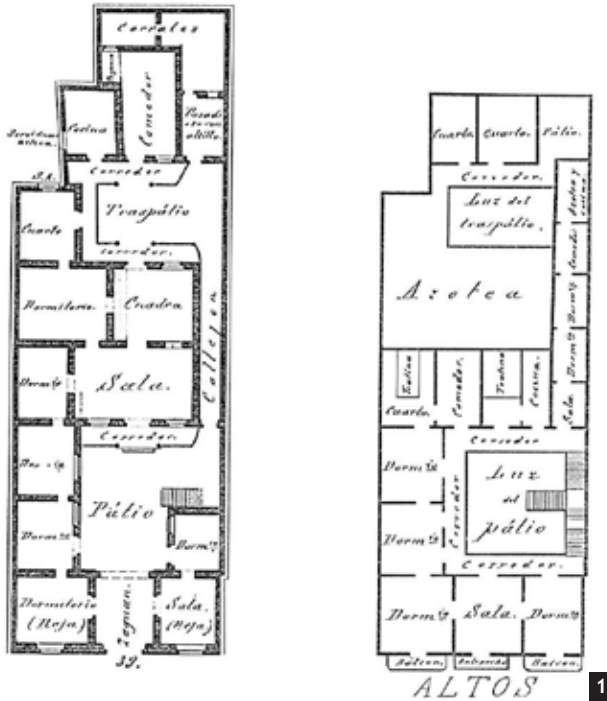
Se alquila una casa en la bajada del Puente a distancia de dos cuadras de Palacio, las piezas de que consta son sala, cuadra, cuarto de dormir, cuarto de estudio, cuarto al corredor, traspatio, comedor, dos piezas altas, azotea, corral, cocina, pozo y callejón, dará razón D. Pablo Alzamora que tienen encomendería frente a la capilla de la bajada del Puente.⁶

⁴ Concierto de obra: Juan Bibas Guerrero para la casa de Pedro de Castilla, 4 de setiembre de 1628. Antonio San Cristóbal, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, 1:223.

⁵ Max Radiguet. “Lima y la sociedad peruana” (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971) Biblioteca Virtual Universal (2003):12 <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89498.pdf> [Acceso:1.03.2019]

⁶ Diario *El Comercio* Viernes 13 de noviembre de 1846 Año 8 n° 2222 p. 1

Comprobamos de este modo, la supervivencia de la distribución de los ambientes de la casa de morada: la sucesión invariable de zaguán, patio, salón y cuadra, los patios conectados por el corredor lateral y hacia el patio interior los ambientes de servicio y cocina. Podemos comprobar también la forma como eran nombrados los ambientes aún en 1895, en el levantamiento y tasación del Inspector Felipe Arancivia, a pesar que el inmueble es —por la distribución de la planta y la composición de la fachada— de época anterior.



1. Planos de la casa del Jr. Moquegua 324
Tasación y levantamiento de F. Arancivia, 1895
Imagen: Archivo de La Sociedad de Beneficencia Pública de Lima

2. Frontispicio característico de las viviendas del siglo XVIII, los balcones cerrados a ambos lados de la portada y en la sala alta el balcón de antepecho. (Inmueble restaurado).
Imagen: propia, 2007.



1



2

1. Casa Torre Tagle (Jr. Ucayali 363). Considerada como el máximo exponente de la arquitectura civil virreinal limeña (1733-1740). La portada -que jerarquiza la puerta de ingreso- mantiene la estructura renacentista, aunque presenta la volumetría de las portadas barrocas. Sobre ella y a eje, se encuentra la ventana de la sala alta flanqueada por los balcones de cajón. Además de la puerta principal, obsérvese la puerta de carrocera, alterada en la restauración de 1958. Otros componentes de la fachada son las ventanas voladas y las ventanas de altillo. Imagen: Repositorio PUCP Colección Fotografías- FOT-0024.jpg (s/f)

2. Casa Riva Agüero (Jr. Camaná 453). Construida desde mediados del s. XVIII, presenta una portada neoclásica y a cada lado de ésta, balcones de las primeras décadas del siglo XIX. Se puede observar además las ventanas voladas y de altillo. Imagen: propia, 2018.

2. Componentes de las fachadas de las viviendas limeñas.

Antes de referirnos al balcón de cajón, tema específico de este artículo⁷, haremos una breve referencia a los elementos: puertas, ventanas y balcones que componían las fachadas de las viviendas limeñas.

La Portada

La arquitectura civil limeña incorporó una portada ornamental alrededor de la puerta de ingreso que daba al zaguán. En las casas virreinales era el elemento

⁷ Parte de la información que se presenta en este artículo corresponde a la Tesis de Maestría en Restauración de Monumentos “El Balcón de Cajón en Lima amurallada en el siglo XIX: Análisis Tipológico”, aún no sustentada por la autora en la Universidad Nacional de Ingeniería.

dominante, mostraba al exterior la posición de los propietarios. La jerarquía de la composición se concentraba en esta portada de dos cuerpos asimétricos. Columnas o pilastras sostenían el primer entablamento y sobre este el segundo cuerpo, alrededor de la ventana de la sala alta.

Las portadas de las casas republicanas en cambio se volvieron extremadamente sencillas y planas, reduciéndose a un acento que marcaba el ingreso.

La Puerta de Carrocera

En la crujía paralela a la calle, algunas viviendas disponían de un ambiente donde se guardaba la carroza. Contigua a la puerta principal, y de mayores dimensiones que esta, se hallaba la puerta que daba acceso al cuarto donde se guardaba el carruaje tirado por caballos,

[...] Item es condición que se han de abrir unas puertas para la carrocera de tres varas y cuarta de ancho y cuatro de alto la ligazón ha de tener de grueso un dozavo y una ochava de ancho las tablas de una pulgada de grueso junta escobalgada como las de las puertas grandes clavazón de bronce clavos de a real y cuartillo las cerraduras de estas puertas [...]⁸

Otras puertas sobre las fachadas correspondían a los ingresos a las casas que se independizaban para ser alquiladas o a los ambientes de la vivienda destinados a tiendas.

Las Ventanas voladas

En las casas virreinales las ventanas voladas -llamadas tardíamente de reja- estuvieron colocadas por lo general a ambos lados de la puerta de ingreso, aunque en fachadas de mayor longitud, el número podía aumentar. Esta ventana dio el nombre a la habitación que la tenía, denominándose “pieza de reja”, que generalmente daba a la calle.

Recibieron esta denominación porque el alféizar sobresalía del plano del muro entre 21 y 28 centímetros. Sobre éste el vano estaba cerrado por una andana de balaustres y más comúnmente una reja de fierro forjado. Coronaban estas ventanas una simple cornisa o un elemento más elaborado denominado coronela o conopeo.

En las fachadas republicanas apenas sobresalían del plano del muro. En algunos casos, hoy lucen modificadas como puertas de ingreso cuando los ambientes que daban a la calle, se convirtieron en tiendas de alquiler.

⁸ Concierto de obra: Sebastián Rodríguez y Bartolomé Calderón para hacer las casas de Doña Isabel de Reyna Verdugo, 30 de mayo de 1636. Antonio San Cristóbal, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, 1:234.

Ventanas de la sala alta

La sala alta era el ambiente que se encontraba en el segundo nivel en la crujía paralela a la calle, sobre el zaguán. Era el vano más importante al ubicarse sobre la portada de ingreso, junto a esta se constituía en el eje de simetría de las fachadas virreinales y republicanas.

En las portadas virreinales esta ventana formaba parte del segundo cuerpo de la portada, y se encontraba flanqueada por pilastras y sobre ella un frontón remataba la composición. En las fachadas republicanas ésta se constituía simplemente en el vano sobre el ingreso.

En los frontispicios de algunas viviendas esta ventana era remplazada por un balcón raso o uno de antepecho.

Ventanas de altillo

Denominadas frecuentemente “ventanas de sobradillo”, fue otro tipo de ventanas en el primer nivel de las viviendas virreinales; eran las denominadas “ventanas de luz”, que correspondían a los entresuelos de los ambientes ubicados a ambos lados del zaguán.

En las fachadas republicanas este tipo de ventana es poco frecuente hasta llegar a desaparecer.

Balcón de cajón

Su nombre original fue balcón cerrado, como se le denominaba en los conciertos notariales de obra, después fue denominado *balcón de cajón*, que es como vamos a llamarlo en el presente artículo. Es aquel volumen cerrado de madera adosado al segundo nivel de las fachadas de las viviendas, recubierto en el frente y en los lados por paneles tallados de madera que se eleva hasta la altura del segundo piso y cuenta con techumbre en lo alto.

Balcón de antepecho

Balcón relativamente corto hacia el que se abre una sola puerta accediendo desde el aposento interior. Estos balcones fueron parte de las fachadas de las viviendas limeñas antes que el balcón de cajón, los primeros estaban compuestos por el antepecho formado por balaustres o tableros llanos o tallados de madera. Posteriormente desde el siglo XVIII, se usaron alternativamente rejas de fierro forjado, fundido o de bronce. La altura de este antepecho era usualmente de 1.00 m. a 1.20 m. El ancho, entre .90 m. y 1.20 m. alrededor de una vara o vara y media.

El balcón de antepecho podía estar protegido en lo alto por una cubierta, denominada guardapolvo en este caso se denomina *balcón de antepecho cubierto*.

[...] he de hacer dos guardapolvos o tejadillos de madera para dos balcones que se han de poner en lo alto de cada balcón que lo defiendan del sol y garua como los que tienen los balcones del doctor [...]⁹



Vivienda Jr. Caylloma 199 esquina Jr. Callao 209 (s. XVIII)

Obsérvese los diferentes tipos de balcón. Hacia la derecha, en el jirón Callao, sobre la que fue la portada, el balcón de antepecho, en el encuentro de ambas calles, el balcón de cajón esquinero, importante ejemplo del siglo XVIII pues mostraba los cambios en el apoyo y en el antepecho del balcón. Hacia el lado izquierdo, sobre el jirón Caylloma un balcón raso y un balcón de antepecho cubierto con guardapolvo. Imagen: propia, 2007.

Balcón raso

Aquel que no sobresale del plomo de la fachada. Está compuesto también por el antepecho, pero no existe la plataforma que sobresale del plano del muro de la fachada, por ello también es denominado *falso balcón*.

⁹ Concierto de obra: Francisco de Quiñónes para las casas de Doña Agustina Calderón de Vargas, 15 de julio de 1607 Antonio San Cristóbal, *La casa limeña de 1570 a 1687*, 1:129.

En el concierto de obra suscrito entre el carpintero Gerónimo de Laredo y Diego Sánchez Vadillo, el primero se obligaba a labrar el 31 de enero de 1626:

[...] dos balcones rasos de cuatro varas de largo poco más con una andana de balaustres y tableros cerrados con su cerquillo cubierto con sus canecillos y en el antepecho una andana de jarrillas y los tableros cerrados y abajo del tablero una faja.¹⁰

3. El balcón de cajón

A. Antecedentes. La influencia árabe, hispana y canaria.

El origen del balcón de cajón limeño se encuentra en el ajimez¹¹ andaluz, refiriéndose a la acepción inicial de este término: “el saledizo delante de una ventana o balcón con celosías para que las mujeres puedan ver sin ser vistas”.

La palabra es de origen árabe, derivada de *aš-šamís*, que significa “expuesto al sol”. El término se leyó desde 1523 en que apareció en las Ordenanzas de la ciudad de Granada: “Otrosí que ninguna persona saque aximez, ni portal, ni passadizo, ni otra cosa semejante fuera de la haz de su propia pared, en las calles o plaças de esta Ciudad”.¹²

*Mashrabiya*¹³ deriva de la palabra “*shariba*” que significa beber. La designación provendría de las salientes pequeñas de madera torneada que colgaban de las fachadas exteriores de las viviendas árabes, y que estaban destinadas a recibir recipientes de cerámica porosa para mantener fresca el agua al ingresar el aire a través de las celosías. El significado de “*mashraba*” que significa “jarra que contiene agua”, habría dado origen a *mashrabiya*, que en los países árabes era el “lugar para beber”¹⁴. En la arquitectura árabe empezó a utilizarse durante la época abasí (750-1258) y continuó su uso aún hasta el siglo pasado, en el que empezaron a ser demolidas.

La introducción de la *mashrabiya* en España se produjo a través del contacto comercial con Egipto hacia fines del siglo XIII en el que dada la importancia del

¹⁰ Ibíd., 1:141.

¹¹ La definición moderna de ajimez es “ventana arqueada, dividida en el centro por una columna”.

¹² Citado en Rafael Cómez Ramos, “Mirador o ajimez, un elemento islámico en la arquitectura occidental”, *Laboratorio de arte* 24, t. 1 (2012): 30.

¹³ Mashrabiyyaat, masrabiyyat, mashrabiya, masaribi, moucharabí, mushrabiya, musharabiya, mashraba

¹⁴ Una teoría alternativa, sin embargo, afirma que la palabra *mashrabiya*, es una corrupción de la palabra “*mashrafiya*”, que se deriva del verbo *sharafa*, que significa mirar sin ser visto. También se señala que podría haber derivado de un tipo de madera conocida como “*mosharrab*” conocida por su resistencia para soportar el intenso calor.

Cairo como centro del sultanato mameluco, se extendió su uso por el territorio que se extendía sobre Egipto, el Levante mediterráneo y el Hiyaz. La madera se importaba del Líbano y Turquía, pues era extremadamente escasa; los artesanos aprendieron a trabajarla en piezas pequeñas sin usar clavos ni pegamento, de este modo se evitaban las deformaciones provocadas por el intenso sol y aire, además de usar pequeñas piezas que no podrían ser utilizadas en otras obras de carpintería. Las técnicas llegaron a perfeccionarse especialmente en época del Egipto copto, de manera que las celosías estaban formadas por miles de piezas cada vez más pequeñas formadas en torno como cadenas y perlas que se ensamblaban formando diseños que no se modificaban a pesar de que el tamaño del mirador fuera en aumento.

Es importante señalar que con la difusión de los miradores en los países islámicos aparecieron diferentes estilos y formas recibiendo nombres diversos.



Difusión de la mashrabiya entre los siglos IX y XIX. Desde España, la influencia llegó a las Islas Canarias y desde allí al Perú.

Imagen base: <https://bit.ly/2SddJTN> [Consulta: 12.02.2019]. Redibujado a partir de Alothman, 2016

En Arabia Saudita especialmente, además de la *mashrabiya*, sobre las fachadas de las viviendas y en varios niveles, otros componentes que hacen particularmente famosas a ciudades como La Meca y Yeda son los rawasheen, plural de *roshān* o *rowshan*, palabra de origen persa cuyo significado es “luz” o “brillo”.

La doctora Faredah M. Al Murahhem, profesora de la Um Al-Qura University de Arabia Saudita, quien ha investigado ampliamente este elemento, sostiene que el término es de origen persa y el objetivo era ocultar el interior de la casa para asegurar la privacidad, es decir sirvió esencialmente como *hijab* (velo)

en las viviendas islámicas¹⁵. El término fue ampliamente difundido en la época mameluca (1248-1516) y se encuentra referencias sobre ellos en documentos normativos sobre la planificación y construcción de las ciudades islámicas. En este período los mamelucos controlaron el comercio entre la India y Venecia, pudiendo intercambiar experiencias del trabajo artesanal de la madera.¹⁶

Al igual que la *mashrabiyya*, el *roshān* —también una ventana que se proyecta sobre la calle cubierta con paneles y pantallas de madera decorativos— tiene como funciones, además de mantener la privacidad de los espacios interiores, actuar como una pantalla del sol del verano, mientras que las ranuras que se abren y cierran permiten que el aire fresco de la calle fluya con facilidad, pues los paneles centrales son deslizables y cerrados con persianas que permiten el aislamiento térmico, la reducción de rayos solares y la filtración de aire arenoso. Los *rawasheen* cubren toda la elevación de los pisos superiores. La diferencia entre *roshān* y *mashrabiyya* radica en el tamaño y ubicación, estas últimas son más pequeñas y están asociadas a los salones, en ellas además se colocaban los cántaros de agua para que se mantuviera fresca.



1. Rawasheen de la casa Nour Wali en Al Balad, zona histórica de Yeda, la segunda ciudad más grande de Arabia Saudita.

Imagen: <https://bit.ly/2VEV98o> [Acceso: 17.03.2019]

2. Shanaseel en antiguas casas de Basora, Iraq. Ciudad de gran importancia comercial entre los siglos IX y XIII.

Imagen: <https://bit.ly/2QdGwHQ> [Acceso: 17.03.2019]

En Irak estos elementos de comunicación con el exterior reciben el nombre de *shanaseel* o *shanasheel*, en Irán *mushabak*, en la India se les denomina *jaali*, hechos mayoritariamente de piedra y en Siria son denominados *koshke*. En

¹⁵ Comunicación vía correo electrónico, 8 de enero de 2013.

¹⁶ Bárbara Dalheimer, señalaba la aparición de las primeras *mashrabiyyas* al norte de la India, desde allí habría empezado su influencia a Bagdad y luego al Cairo.

Yemen son llamados *takhrima*, *aggasi* en Bahrein y en Túnez, donde no tienen vuelo son llamadas *barmaqli* y más propiamente *kharrāj* (de *kharaja*=fuera) que siendo en voladizo hacia la calle descansan en consolas de piedra.

En España se construyeron en varias ciudades como Toledo, Sevilla, Córdoba, Granada y Málaga, pero en 1410 cumpliendo las Ordenanzas de los Reyes Católicos empezaron a demolerse en Sevilla y después de 1498 en otras ciudades al ensancharse las calles. Así durante el reinado de Isabel de Castilla “se prohibieron los balcones y ajimeces que estrechaban y afeaban las calles de Cádiz, Granada y Murcia”¹⁷. Las Ordenanzas de la ciudad de Granada, difundidas en 1523 indicaban: “Otrosí que ninguna persona saque aximez, ni portal, ni passadizo, ni otra cosa semejante fuera de la haz de su propia pared, las calles o plaças de esta Ciudad”.¹⁸

Carlos I, promulgó en 1530, unas ordenanzas prohibiendo la construcción de cualquier saledizo o balcón sobre la calle, como medida de salubridad. La Reina Juana de Castilla también los prohibió en Toledo:

[...] no se fagan, ni labren, ni edifiquen en las calles públicas de la dicha ciudad, ni en algunas dellas, pasadizos, ni saledizos corredores, ni balcones, ya que encontraba las calles “muy tristes y sombrías, e manera que en ellas no puede entrar ni entra claridad, ni sol, e de continuo están muy húmedas e lodosas e suzias.”¹⁹

Desde España, el ajimez pasó a Canarias, los puertos de La Palma, Tenerife y Gran Canarias eran puertos obligados para el mantenimiento de las naves.

A diferencia de las ciudades españolas que cumpliendo las ordenanzas demolieron los ajimeces, en Canarias, en ciudades como La Laguna, La Orotava, Puerto de la Cruz, San Juan de la Rambla, San Sebastián de la Gomera, Santa Cruz de la Palma, Icod de los Vinos, a pesar de que llegaron las ordenanzas, apenas se cumplieron. Las ciudades habían sido planificadas con calles de mayores dimensiones que las españolas, por lo que los saledizos no evitarían el asoleamiento ni la ventilación.

¹⁷ Real Academia de la Historia. *Memorias de la Real Academia de la Historia*. Vol.6, (Madrid: Kraus Reprint, 1821), 371 <https://bit.ly/2HxhUaw> [Acceso:11.03.2019]

¹⁸ Citado en Rafael Cómez Ramos, “Mirador o ajimez, un elemento islámico en la arquitectura occidental”.

¹⁹ Citado por Ignacio Javier Gil Crespo. “La discusión sobre el origen de los balcones canarios y coloniales. Antecedentes en las arquitecturas tradicionales de la península ibérica”, *Estudios canarios* n° 55 (2010), 243.



1



2

1. Ajimez en una casa de Carrera del Darro, Albaicín, Granada

Imagen: <https://bit.ly/30zljx3>

2. Ajimez de la casa del Inquisidor Manuel Pérez Rijo. Icod de los Vinos, Santa Cruz de Tenerife.

Imagen: <https://bit.ly/2QiP6p2> Acceso: [17.03.2019]

Carmen Fraga, mencionaba el acta del Cabildo de Tenerife del 19 de enero de 1518, o la Real Cédula de 1585²⁰, que permitieron la permanencia de estos balcones. Es desde Canarias que viaja al Nuevo Mundo, para establecerse definitivamente en el Perú y en la ciudad de Lima, donde se hallan los mejores ejemplos.

B. Características del balcón de cajón s. XVII-XIX

El inventario y levantamiento de los balcones realizado en Lima, Rímac y Barrios Altos, nos permite señalar las principales características de los balcones de los siglos XVIII y XIX que aún se mantienen en las fachadas de las viviendas limeñas, así como presentar una cronología.²¹

²⁰ Carmen Fraga González. Los archipiélagos atlánticos, en Henares Cuéllar, Ignacio et al. *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. (Barcelona: Lunwerg, 1995), 195.

²¹ Sobre los períodos y tipos del balcón limeño, véase María del Carmen Fuentes. "El balcón de cajón. Componente distintivo de las fachadas de las viviendas limeñas, en Ada Arrieta Álvarez, Adriana Scaletti Cárdenas, y Rita Segovia Rojas, eds. *Miradas en el aire. Los balcones limeños en la memoria fotográfica. Archivo Histórico Riva-Agüero*. Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Puente, 2017. Se establecen tres períodos en la evolución de los balcones de cajón: de 1630 a 1780; de 1780 a 1840; y de 1840 a 1872.

Para los balcones del siglo XVII, las descripciones de los conciertos de obra reseñados en la obra del historiador Antonio San Cristóbal *La Casa Virreinal Limeña de 1570 a 1687*, nos explica cómo fueron de los balcones construidos a partir de 1630, hoy desaparecidos.

Forma de la planta: En el primer período de 1620 y 1780, se hicieron de forma rectangular o “L” cuando estaban colocados en esquina, como está descrito en el concierto notarial firmado por Gerónima de Espinosa y los maestros Bartolomé de Robles y Juan de Andrea el 5 de octubre de 1628 ante notario Gerónimo Bernardo de Quiroz.

[...] un balcón grande de nueve varas por un lado y por la parte que revuelve de la esquina tres varas con sus canecillos rompidos llanos y entablados con su tocadura y solera y tabica y el alto del dicho balcón ha de ser cuatro varas de alto y ha de salir a la calle vara y cuarta y en el repecho ha de tener una faja abajo y sus tableros encima y sobre el tablero una andana de jarrillas y en cada tres tableros uno calado y el antepecho ha de tener vara y ochava de alto y la celosía ha de llevar arriba sus dos tableros llanos y una andana de balaustres encima con sus arquillos y encima unas fajas grandes cubiertas de canecillos y tablas.²²

Durante el proceso de evolución del balcón cerrado virreinal, la forma de la planta fue variando. Se hicieron plantas rectangulares de esquinas rectas, seisavadas u ochavadas de las cuales ya no quedan ejemplos. Los balcones en esquina generalmente iban acompañados de otro balcón en la fachada principal de la vivienda. Aunque inexistente, contamos con el recuerdo, gracias a la fotografía, de los balcones de la Casa de Olavide, demolida en 1921.

Los balcones neoclásicos –levantados entre 1840 y 1872– fueron de planta rectangular y en L, en edificaciones que formaban esquina. Las aristas de estos balcones podían ser rectas, de esquinas redondeadas o de chaflán curvo.

Dimensiones

Largo: fue variable dependiendo de la posición del balcón en la fachada y la época en que fue construido. Inicialmente, el largo oscilaba entre 4 y 6 varas de largo (3.30 y 5.00 metros), como los balcones que se comprometían a labrar los carpinteros en los conciertos de obra del siglo XVII. Posteriormente entre 1780 y 1840, crecieron hasta llegar a los 20 metros y en el período final después de 1840, superaron los 60 metros como el balcón del inmueble ubicado en la esquina de los jirones Lampa y Huallaga.

²² San Cristóbal, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, 1:169

Ancho: en los siglos XVII y XVIII variaba entre 1 vara o vara 1 cuarto (de 0.83 a 1.04 metros), lo necesario para que “quepa una silla atravesada”, este ancho fue constante hasta los balcones del período neoclásico que llegaron a sobresalir del plano del muro hasta 1.40 metros.

Altura: Fue determinante como elemento indicador de un balcón virreinal o republicano. Los primeros tenían en promedio entre tres varas y media y algo menos de las cuatro varas²³ (2.90 y 3.30 metros), siendo de menor altura que el segundo piso de la vivienda, por lo tanto los balcones tuvieron su propia cobertura, esa misma característica se mantuvo en los balcones construidos después del terremoto de 1746.



1. Casa de Olavide, lucía a ambos lados de la portada balcones de planta ochavada y uno en la esquina de las calles Núñez y Filipinas, hoy los jirones Miró Quesada y Carabaya.

Imagen: Repositorio PUCP-Colección Elejalde. ELE-0251.jpg (1900)

2. Detalle de uno de los balcones simétricos ubicado a uno de los lados de la portada.

Imagen: Repositorio PUCP- Colección Fotografías FOT-1149.jpg (s/f)

²³ *Ibíd.*, 2:632

Los balcones neoclásicos medían en promedio 4.50 metros aunque los hubo más altos, siempre llegando a abarcar toda la altura del segundo nivel de la vivienda. En estas edificaciones, el entablamento del balcón continuaba por todo el frente del inmueble.

Ubicación del balcón en la fachada

Los primeros balcones cerrados fueron unitarios sobre la fachada, en los conciertos se señalaba por ejemplo “*sobre el zaguán*” o “*sobre el aposento del zaguán*” como el que se comprometió Francisco de Bravo para la casa de Andrés de Cabala ante el escribano Diego Nieto Maldonado en 1627:

[...] Item un balcón que se ha de hacer sobre el aposento del zaguán para la calle ha de ser de cinco varas y media de largo y de alto cuatro varas y media con los canes necesarios y la hechura de los canes han de ser de boca de vieja [...] ²⁴

En algún caso particular también los había dobles y de igual tamaño, como los que se describen en el concierto de obra entre el maestro carpintero Francisco Gil y Don Jorge de Ribera el 11 de octubre de 1635, que nos permiten hacernos una idea de cómo eran los balcones de este período:

[...] he de ser obligado y me obligo de dar dos balcones con sus celosías de cuatro varas de largo cada uno y de hueco una vara con su andana de columnas de roble y sus tableros de roble moldados de cojinillo y los bastidores a tope y en el antepecho ha de llevar sus columnas chiquititas con ocho canes entablicados abiertos de boca de vieja las cabezas de cada uno y han de tener de alto tres varas y cuarta cada uno de los dichos balcones y entablados con sus puertas de la misma obra [...] ²⁵

Los balcones que flanqueaban la portada también podían ser asimétricos, continuando con esa disposición también en la época republicana. Cuando el inmueble ocupaba una esquina, uno de estos balcones podía ser esquinero, con cada lado de diferente dimensión.

Los balcones construidos después de 1780, empezaron a subdividirse sobre la fachada, pudiendo ser tres, cuatro o cinco como en la casa de Martín de Osambela o en la Casa del Conde de Villar Fuente. Los balcones republicanos neoclásicos podían ocupar todo el largo de la fachada o si era esquinero, una de los lados tenía mayor longitud.

²⁴ *Ibid.*,1:297

²⁵ *Ibid.*,1:309



1. Casa del Conde Villar de Fuente. Jr. Callao 382 esq. Jr. Rufino Torrico
Los balcones de cajón son los elementos que acentuaban la extensión de la fachada, ya no era uno a cada lado de la portada, sino fue dividido en 5 balcones, uno de ellos esquinero.
2. Balcón del siglo XIX. Jr. Lampa 400 esquina Jr. Huallaga 290
Imágenes: propias, 2017.

En resumen, a lo largo de los siglos la ubicación de los balcones podía ser:

- Balcón a todo lo largo de la fachada
- Balcón a un lado de la fachada
- Balcón en el centro de la fachada
- Balcones simétricos a ambos lados de la portada
- Balcones asimétricos a ambos lados de la portada
- Balcón sobre la portada
- Balcón en esquina
- Balcón de gran longitud en esquina

Color. El color verde fue el más empleado como dejaron registrado en sus obras los artistas del siglo XIX. Algunos viajeros señalan el uso del color amarillo o dorado en los balcones:

El viajero inglés Roberto Proctor, de visita en Lima entre 1823 y 1824, escribió:

La mayor parte de las ventanas son con reja de hierro trabajado en varias formas caprichosas; y por ser ésta y los balcones a menudo dorados, dan a la ciudad grande apariencia de riqueza y esplendor²⁶

²⁶ "Narración del viaje por la Cordillera de los Andes y residencia en Lima, y otra partes del Perú en los años 1823 y 1824" en Núñez, Estuardo, comp. Relaciones de Viajeros. Colección Documental de la Independencia del Perú, 2:196



Continúa abajo



Procesión de Semana Santa en la calle de San Agustín de Lima.

Acuarela de Pancho Fierro (1830) donada a la Hispanic Society of America en 1919.

Dimensiones: 1.44 x 4.75 metros.

Obsérvese la continuidad de los balcones de cajón con celosías y ventanas de agalla sobre las fachadas de las viviendas y el color verde predominante en ellos, aunque uno de ellos ya es de color marrón.

Imágenes: <https://bit.ly/2VSmsB3> y <https://bit.ly/2Qja3Ql> [Acceso: 11.03.2019]

En el período final algunos balcones empezaron a pintarse de color marrón, como puede entenderse por el cuarto artículo de la *Circular sobre pinturas de las calles*, que promulgado el 16 de setiembre de 1847, ordenaba:

Que en lo relativo a los balcones y ventanas no se haga alteración en el color, porque el verde es el más á propósito y cómodo aunque de ménos duración; pero que respecto á las puertas de la calle, si los dueños se conviniesen á darles color de caoba debe permitirseles por ser más a propósito y económico pues se mantiene por mucho tiempo sin alterarse.²⁷

C. Componentes estructurales

A pesar de la permanencia del balcón en los siglos XVII, XVIII y XIX, la estructura fue siempre la misma, dividida en: Apoyo, antepecho, ventana y remate (con sobreluz en los balcones con celosías).

Apoyo o sustentación del balcón, formado por la prolongación de las vigas que sostenían el techo del segundo piso que formaba la plataforma del balcón. En los balcones virreinales, estas cabezas de viga eran labradas y en algunos

²⁷ Bailly, Felipe, ed. *Colección de Leyes, Decretos y Órdenes publicadas en el Perú desde el Año de 1821 hasta el 31 de diciembre de 1859*, t. 3º (Lima: Ministerio de Gobierno-Culto y Obras Públicas, 1861), 275. <https://bit.ly/2Me64qe> [Acceso: 20.03.2019]

casos iban sobre otras ménsulas o canes de menor tamaño. Una ornamentación común era la de “boca de vieja”²⁸

En el concierto del 9 de agosto de 1612 el carpintero Juan Mateo de Rivas se compromete con Juan Beltrán de Mondragón a labrar “un balcón de madera con siete canes abiertos de boca de vieja de cuatro varas de largo y vara y cuarta de vuelo [...]” y en el concierto entre el maestro carpintero Francisco Gil y Diego de Orozco de fecha 11 de diciembre de 1641, se especificaba “[...] y los canes han de tener una cuarta de alto con tocadura y una sexma de grueso menos un dedo y de uno a otro ha de haber media vara”

Después de 1780, las cabezas de las vigas empezaron a cubrirse con una tabica el frente, en los balcones republicanos estuvieron completamente cubiertos, tanto al frente como la base de la plataforma que se cubría con un entablado.



1. Detalle balcón de la Casa Berckemeyer. Jr. Conde de Superunda 541 (s. XVIII). Único balcón limeño que conserva la estructura de los primeros balcones cerrados: las ménsulas expuestas, los tableros llanos en el antepecho, la andana de balaustres sobre este, la ventana de celosías y sobre ésta la fila de balaustres con pequeños tableros llanos denominado sobreluz y una cornisa como remate.

2. Detalle balcón de Jr. Cusco 484- Casa Javier Prado (s. XIX). Típico balcón neoclásico con el apoyo cubierto, antepecho con recuadros, la alta ventana de paños vidriados separados por pilastras estriadas y follajería entre los arcos. El remate formado por un ancho entablamiento con denticulos en la cornisa.

²⁸ La denominación de boca de vieja se refiere a la forma del tallado del extremo de las ménsulas dividiendo en dos niveles la ménsula y recortando el extremo inferior hacia adentro; el picadillo se hacía con gubias y formones, dando como resultado diseños de aristas vivas y en punta de diamante.

Antepecho, siempre cerrado formado por tableros. Los antepechos virreinales estaban “compuestos básicamente o bien sólo de tableros cerrados o abiertos y también de alguna andana de balaustres o jarrillas”²⁹ los tableros también podían ser calados y con cojinillos o de canutillo, los que se comprometen a labrar los carpinteros, y sobre ellos, una andana de balaustres.



Balcón Jr. Cailloma 149 esquina Jr. Callao.

Valioso ejemplar del siglo XVIII que conserva las características de los primeros balcones. El antepecho de cojinillos y tableros calados, el área vidriada corresponde a la que estuvo cubierta inicialmente por las celosías. El sobreluz -antes formado por balaustres- aparece cubierto. La angosta cornisa constituye el remate del balcón.

Imagen: propia. 2019

(Ver página 142, en la imagen el balcón conservaba las ménsulas cubiertas al igual que parte del antepecho, mostrando la forma en que los balcones iban modificándose)

El estilo rococó, a mediados del siglo XVIII, redondeó los bordes de los tableros llanos, inicialmente se mantuvo la andana de balaustres para luego retirarla por completo del antepecho. Aunque quedan muy pocos, los balcones de la casa Goyeneche y del Jirón Huallaga 859 ejemplifican este período.

Después de 1780, se introdujo un elemento ornamental que consistía en una cartela colocada entre los tableros a la altura del borde superior del antepecho. Los tableros también podían estar formados por tableros llanos con alguna ornamentación central, como en el caso de los balcones de la casa de Osambela que lucen guirnalda y medallón.

²⁹ Antonio San Cristóbal, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, 2:630.

El antepecho del balcón posterior a 1840, presentaba uno, dos o tres recuadros en cada uno de los paños de paneles cuadrangulares o rectangulares, que correspondían a cada una de las ventanas.

Ventana, sobre el antepecho. El cerramiento de este vano se fue modificando a través de los siglos. Inicialmente se usaron las llamadas “ventanas de agalla” formadas por las *celosías*, que consistían en tableros de listones o varillas de madera entrecruzados en una trama de 45°. También se usaron listones rectos, a manera de persianas

Posteriormente, en el último cuarto del siglo XVIII el vidrio reemplazó a las celosías y las ventanas fueron “de contrapeso”, sin embargo, fueron conocidas como “ventanas de guillotina”.

Inicialmente el área vidriada ocupaba el vano cubierto antes por las celosías, para luego ocupar también el área superior. En algunos balcones, solamente el área inferior fue vidriada con el marco en forma de arco escarzano, es la parte que se deslizaba verticalmente, manteniéndose fija la estructura de cerramiento del balcón, seguramente a medida que el vidrio fue abaratando su precio, las vidrieras se incrementaron.

La presencia del vidrio, modificó la estructura del balcón. Desapareció la andana de balaustres sobre los tableros en el antepecho y del mismo modo el sobreluz.



1. Detalle del balcón del s. XVIII del Jr. Huallaga 861. El sobreluz ha sido reemplazado por tableros rococó semejantes a los del antepecho. La ventana es de agalla con celosías.

2. Detalle del balcón del Jr. Carabaya 141. Los paños rectos del antepecho se ornamentaron con una cartela. El vidrio ocupa sólo el vano en arco.

3. Detalle del balcón neoclásico del Jr. Miró Quesada 410. Recuadros en cada paño del antepecho y la ventana de contrapeso, vidriada en toda su altura.

Imágenes: propias 2007

Los balcones neoclásicos construidos entre 1840 y 1872, tuvieron varios tratamientos, el arquitecto José García Bryce los clasificó como: “ventanas a arquillos, a simple arquitrabe o dispuestas según el llamado “motivo de Palladio” a arquillo y arquitrabe alternados”³⁰ los paños vidriados que componen el balcón podían ser simples o dobles y el número variaba según la longitud, se separaban por pilastras de órdenes dórico, jónico o corintio.

Cuando la parte superior de las ventanas era en arco, el espacio entre ellos, limitado por el entablamento denominado albanega podía quedar liso o recibir alguna ornamentación, como follajería, o un pequeño orificio vidriado.

Las ventanas de los balcones decimonónicos corresponden a tres modelos diferentes:

- ventana rectangular
- ventana en arco de medio punto sobre pilastras y su variación con arcos entre pilastras
- ventana en arco de medio punto alternada con una ventana rectangular



Modelos diferentes de ventanas vidriadas en los balcones del tercer período (1840-1872).

1. Ventana rectangular. Detalle balcón Jr. Callao 712.

2. Ventana en arco de medio punto sobre pilastras. Detalle balcón Jr. Camaná 301 esq. Jr. Callao 177.

3. Ventana en arco de medio punto entre pilastras. Detalle balcón Jr. Cusco 677.

4. Ventana en arco de medio punto alternada con una ventana rectangular. Detalle balcón Jr. Rufino Torrico 544.

En todos los casos los paños están separados por pilastras jónicas. Obsérvese también el entablamento que forma el remate: arquitrabe, friso ornamentado con meandros y follajería en dos de los casos. Imágenes: propias, 2017.

³⁰ José García Bryce. “Neoclasicismo y Arquitectura Republicana”, *El Arquitecto Peruano*, Año XX, n° 231-232-233 (1956): 23.

Remate, en los balcones de los siglos XVII y XVIII, estaba formado inicialmente por andanas de balaustres, —que formaban el sobreluz— los que fueron eliminados luego de introducirse el vidrio para las ventanas. Inicialmente se reemplazaron por tableros llanos y encima una angosta moldura hacía las veces de la cornisa, en otros se incluyó un friso. El arquitrabe estuvo formado por una sola moldura o tres filetes en los entablamentos jónicos. El friso, la moldura central y más ancha, podía ser llana o estar ornamentada por triglifos y metopas, meandros u otro diseño de líneas continuas. La cornisa solía ser enriquecida con dentículos. Existían varios diseños de entablamento gracias a la producción industrial de las piezas que hacía posible la combinación de los diferentes elementos en los balcones.

D. Evolución del balcón de cajón en Lima s. XVII-XIX.

En 1639, el agustino Antonio de la Calancha se refería a la capital diciendo:

La ciudad de Lima está en un llano sin cuevas ni repechos; son sus calles derechas, anchas, grandes i hermosas todas con salida, igualdad i correspondencia pobladas de balcones i ventanages, que en muchas calles son tantos y tan largos, que parecen calles en el ayre; las mas portadas son de ladrillo, i mucho número dellas de labrada cantería. Las casas son alegres, i el tercio dellas dobladas con altos y açoteas; ³¹

Con estas apreciaciones del siglo XVII, no podemos estar seguros si los balcones a los que se refieren corresponden necesariamente a los balcones de cajón, más aún cuando la primera referencia al balcón cerrado que el historiador Antonio San Cristóbal encuentra en los archivos tiene la fecha de 16 de noviembre de 1610. El carpintero Francisco García se comprometía con Bernabé de Medina:

[...] en hacerle una caja de balcón que el susodicho tiene en las casas de la plaza la cual me obligo de hacer en esta manera primeramente ha de tener cinco varas de largo y dos varas y tres cuartas de alto y ha de tener dos andanas³² de balaustres de madera amarilla encima de las celosías ha de tener siete canchillos abiertos entabacados por cubierta en la frente ha de llevar cuatro paños de celosías con las varillas que sean de cedro por la delantera y en los costados no ha de llevar celosías y cada celosía ha de llevar tres nudos de goznes ha de ir entablado por encima de junta encabalgada. ³³

Desde entonces, son numerosos los conciertos notariales que describen los balcones, cerrados o de antepecho que se labraron en Lima. Los balcones descritos en el concierto de obra entre el maestro carpintero Francisco Gil

³¹ *Coronica moralizada del Orden de San Augustin en el Peru con sucesos egenplares en esta Monarquía.* (Barcelona: Pedro Lacavalleria, 1638), 244. <https://bit.ly/2wcG3MW> [Acceso: 6.03.2019]

³² Línea de balaustres en una puerta, reja o balcón.

³³ San Cristóbal, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, 2:626-627

para las casas de Don Jorge de Ribera el 11 de octubre de 1635, nos permiten hacernos una idea de cómo eran los balcones de este período, aunque no existan:

[...] he de ser obligado y me obligo de dar dos balcones con sus celosías de cuatro varas de largo cada uno y de hueco una vara con su andana de columnas de roble y sus tableros de roble moldados de cojinillo y los bastidores a tope y en el antepecho ha de llevar sus columnas chiquititas con ocho canes entablicados abiertos de boca de vieja las cabezas de cada uno y han de tener de alto tres varas y cuarta cada uno de los dichos balcones y entablados con sus puertas de la misma obra [...]³⁴

Este primer período que se inició hacia 1620 estuvo marcado por cuatro sismos, dos terremotos el mismo día, a las cuatro y a las seis de la mañana del 20 de octubre de 1687 ocasionando grandes estragos en la arquitectura de la ciudad, el Palacio Real y las torres de varias iglesias cayeron sobre las bóvedas quedando destruidas. En 1699, un fuerte temblor ocasionó nuevos derrumbes, después de este sismo, se prohibió la construcción con adobe y ladrillo en los pisos altos, debiéndose usar telares de quincha, por ser más flexible y ligera.

El 28 de octubre de 1746 ocurrió el más devastador sismo seguido por un tsunami que puso fin al período barroco en Lima. El S.J. Rubén Vargas Ugarte, siguiendo las Relaciones del Marqués de Obando y la del Capitán de la Guardia del Virrey D. Victoriano Montero del Águila, escribió:

De las tres mil casas que componían las 150 islas o manzanas que se encerraban dentro de la muralla, apenas veinte se mantuvieron incólumes a los embates del terremoto. Las calles se veían embarazadas por los escombros y el interior de los edificios ofrecía un aspecto desolador.³⁵

La reedificación de la ciudad provocó algunos problemas como el suscitado a raíz de las recomendaciones del astrónomo, matemático y Cosmógrafo Mayor de Virreinato del Perú, Louis Godin, que entre otras, señalaba —al no haberse aceptado el traslado de la ciudad— limitar a cinco varas la altura de las construcciones (un poco más de 4.00 metros), es decir no construir altos, ni siquiera de quincha, y demoler los ya existentes, lo que ocasionó una gran controversia. Estas medidas fueron promulgadas por el Virrey Manso de Velasco el 17 de enero de 1747 causando la reacción de algunas familias prominentes entre las que se encontraban los marqueses de Torre Tagle, los condes de Torre Blanca y los Marqueses de Maenza.

³⁴ *Ibíd.*, 1:309

³⁵ Rubén Vargas Ugarte *Historia General del Perú*. (Lima: Carlos Milla Batres, ed.1971) 4:258

Después de muchas querellas, en las que prevalecieron las razones económicas, el Virrey dio marcha atrás, ordenando que los pisos altos de adobe sean demolidos aunque hubieran quedado en buen estado, no así los de quincha que estuvieran seguros y fuertes, “hasta tanto que su Majestad, con vista de los autos que se le remitirán, resuelva lo que tuviese por más conveniente”.³⁶



1. Detalle de uno de los dos balcones del Palacio Torre Tagle, considerados los más notables del siglo XVIII. El apoyo consiste en elaboradas ménsulas representando hermes femeninas con follajería y roleos, el antepecho ornamentado por tableros cruciformes y relieves en escuadra. Sobre la ventana de celosía dos andanas de jarrillas en el sobreluz con una angosta cornisa como remate.

2. Casa Jr. Conde de Superunda 341. Vivienda del siglo XVIII que conserva la composición simétrica de la fachada con único balcón en todo el frente que mantiene la estructura original de los primeros balcones. Imágenes: propias: 2019, 2015.

Gracias a esta norma que dejó sin efecto la demolición de los segundos niveles, algunos ejemplos, además de los balcones del Palacio Torre Tagle, han llegado hasta nuestros días.

Aunque desconocemos la fecha de su construcción, la casa del Jr. Conde de Superunda 341, es un referente imprescindible, por ser el único balcón limeño del siglo XVIII que conserva la estructura de los primeros balcones cerrados.

Un segundo momento en la evolución del balcón puede señalarse después que concluye la reconstrucción de Lima hacia 1780. Alrededor de esta fecha también se produce la transición del rococó al neoclasicismo, estilo en el que sobresalió el presbítero Matías Maestro.

³⁶ Pablo Emilio Pérez Mallaina Bueno, *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla: CSIC. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. (Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero, 2001), 148.



1



2



3



4

1. Casa Larriva (1780-1800). Jr. Ica 426
Imagen: Dibujo de Mauricio Rugendas, enero de 1843. *El Perú Romántico del siglo XIX*, 109.
2. Casa Erazo Jr. Azángaro 532
3. Casa de Osambela (1798-1808) Jr. Conde de Superunda 298.
4. Detalle de uno de los 3 balcones del inmueble ubicado en Jr. Moquegua 343.
Imágenes 2, 3, 4: propias 2014.

Por esa misma época se construyó la casa de Larriva, en la actualidad presenta una fachada modificada, pues el tercer balcón que estaba sobre la portada, como la representó en su dibujo a lápiz Mauricio Rugendas en 1843, fue retirado en la intervención a cargo del arquitecto Rafael Marquina realizada entre 1948 y 1955, para completar un segundo cuerpo de una portada renacentista que

posiblemente tuvo en sus orígenes. Obsérvese el balcón sobre la portada en el dibujo, presenta características semejantes a los de los inmuebles del mismo período: de mayor volumen, ventanas en arco y cartelas en el antepecho, lo que lo hace diferente de los balcones a los lados de la portada que presentan todavía motivos rococó en sus tableros, uso de celosías y sobreluz de balaustres como los que se usaron en el período anterior.

La casa de Osambela, es uno de los ejemplos más importantes de este período. Un cambio con respecto a los balcones anteriores es el uso del vidrio en los cinco balcones sobre la larga fachada, cuyos muros pertenecieron al convento dominico. El estilo neoclásico se manifiesta únicamente en la decoración de guiraldas en los paños de los balcones.

El tercer inmueble es la casa Erazo, que al igual que los balcones de Osambela, presentan una cartela como ornamentación del antepecho y en ambos inmuebles el tratamiento del entablamento del balcón es muy similar. Lo que los hace notables es la ornamentación sobre la ventana vidriada, sólo compartida con el balcón de Jr. Huallaga 236.

El último período en la evolución del balcón de cajón, se inició a partir de 1840 y tuvo su fin en 1872 cuando el Municipio prohibió su construcción. Este período coincide con el *boom* del guano que marcó significativamente la economía del Perú Republicano entre 1840 y 1880. Así, en el segundo gobierno de Ramón Castilla, en Lima hubo nuevos ricos que vivían rodeados de lujo, importando todos sus enseres de Europa.³⁷

Esta etapa es la de mayor esplendor en la construcción de los balcones, que se colocaron en casas recién construidas o sobre casas existentes, y son estos balcones los que podemos encontrar en mayor cantidad en Lima, Barrios Altos, el Rímac e incluso el Callao, y los que necesitan ser salvaguardados y puestos en valor.

Los elementos que componían el balcón se producían de manera industrial, el arquitecto García Bryce, afirmaba que “los diseños eran estandarizados, razón por la cual en Lima, cinco o seis diseños-tipo de balcón se repetían un sinnúmero de veces”.³⁸

³⁷ Levin. *Las economías de exportación. Esquema de su desarrollo en la perspectiva histórica*. (México: Uteha, 1964)

³⁸ José García Bryce. “150 años de Arquitectura Peruana” *Boletín sociedad de arquitectos del Perú*, n° 11, (Julio 1961- Noviembre 1962):42



1. Jr. Ucayali 218 y 230
 2. Malecón Rimac 129
 3. Jr. Callao 232
 4. Jr. Trujillo 269 esq. Jr. Huaura
 5. Jr. Carabaya 500 esq. Jr. Miró Quesada 198.
 6. Jr. Conde de Superunda 201 esq. Jr. Camaná 200.
- Imágenes: propias, 2019

No sólo se repetían los modelos, sino que los elementos se combinaban de muchas maneras en cualquiera de los componentes estructurales pudiendo identificar variantes en los diferentes tipos.

En este período, el balcón presentaba características específicas que nos permiten diferenciarlo de los anteriores. Como puede verse en los ejemplos, el balcón se convierte en una galería vidriada que quedaba integrada por completo a la vivienda, porque el entablamento del balcón continuaba a lo largo de todo el frontispicio.



Calle Valladolid, segunda cuadra del jirón Callao, 1868.

Obsérvese la continuidad de los balcones sobre la calle. Los más cercanos, en primer plano a la derecha e izquierda corresponden al período final. Algunos de menor tamaño y altura, corresponden a los levantados en el siglo XVIII.

Imagen: Fotografía Courret, <https://bit.ly/2Eqtimk> [Acceso: 24.03.2019]

En el primer gobierno de Ramón Castilla (1845-1851) se realizaron importantes obras públicas: la Penitenciaría, el Palacio de la Exposición, el Hospital Dos de Mayo. Es en este período que llegaron al Perú los primeros arquitectos profesionales como Maximiliano Mimey, José Tiravanti, Miguel Trefogli, Domingo García, Antonio Leonardi y Manuel San Martín entre otros, para hacerse cargo de obras institucionales. Algunos además, formaron parte del Municipio como arquitectos o inspectores.

Por otro lado, la migración hacia la capital, el abandono de los ocupantes iniciales de la zona central trajo consigo la tugurización de estas viviendas, convirtiendo a los balcones cerrados en un ambiente de uso, transformándolos en cocinas y baños. De este modo se intensificaron los deterioros, al humedecerse la madera o al ser presa de la acción del fuego.

El día 3 de marzo de 1864 el Comercio publicaba en la Crónica de la capital:

Incendio.- En una habitación interior de la casa de los señores Gibbs que tiene balcón para la calle de Santa Apolonia, y en la cual vive un sombreroero, hubo ayer amagos de incendio. Había en esa vivienda una chimenea que fue la que incendió, pero felizmente se acudió con tiempo y se logró evitar la propagación del fuego; pero fue necesario derribar una de las paredes de la vivienda que comenzaba a incendiarse.³⁹



Dstrucción de los balcones por acción del fuego.
Balcón en la esquina de los jirones Camaná e Ica (hoy inexistente)
Imagen: Los incendios en Lima de antaño
<https://bit.ly/2VGyXe4> [Consulta: 24.03.2019]

³⁹ El Comercio. Lima, jueves 3 de marzo de 1864. n° 813 Año XXVI, 2

Además de estos perjuicios, el cambio de moda en la arquitectura —la que proponía balcones de antepecho con balaustres torneados de madera o de fierro forjado—, y el estricto cumplimiento del Reglamento de Policía Municipal puso fin al balcón de cajón en la arquitectura limeña en el último tercio del siglo XIX.

E. El Reglamento de Policía Municipal para la ciudad de Lima y sus consecuencias.

El 20 de julio de 1872, se aprobó el *Reglamento de Policía Municipal para la ciudad de Lima*, el mismo reemplazaba al “Reglamento de Policía para la Capital de Lima y su provincia” decretado por Agustín Gamarra, presidente provisorio de la República, el 11 de noviembre de 1839.

En el anterior Reglamento como en algunas disposiciones anteriores, se señalaba en el Capítulo II Del Ornato de la población:⁴⁰

Art. 203° Los edificios que se fabriquen o refaccionen deben guardar la línea recta de planes y frente con los colaterales, dejando la extensión correspondiente á la calle, so pena de ser demolidos á costa de sus dueños.

Art. 204° Los guarda-polvos de las tiendas se pondrán con la uniformidad y seguridad posibles, sin que ofendan á la vista y armonía y al tránsito de los carruajes. Los **balcones** que nuevamente se hicieren guardarán también la posible uniformidad en su resalto y altura, debiendo fabricarse unos y otros con anuencia y reconocimiento gratuito de la policía, Los infractores incurrirán en la pena del artículo anterior.

El nuevo Reglamento de Policía Municipal para la ciudad de Lima⁴¹ de 1872 se encontraba organizado en 6 títulos, estos eran: Salubridad, Comodidad, Ornato, Recreo, Seguridad y Disposiciones Generales conteniendo 250 artículos.

El Tercero denominado **Ornato**, comprendía 17 artículos: del 114° al 131°.

Transcribimos los artículos referentes a los balcones:

Art. 116° También es necesario obtener licencia para obras de menor importancia, como abrir ó cerrar huecos, alzar pisos, **renovar balcones**, antepechos, etc. Que linden con la calle.

⁴⁰ Bailly, Felipe, Editor. *Colección de Leyes, Decretos y Órdenes publicadas en el Perú desde el Año de 1821 hasta el 31 de diciembre de 1859*, t. 3° (Lima: Ministerio de Gobierno-Culto y Obras Públicas 1861), 86.

⁴¹ Manuscrito original consultado en el Archivo Histórico Municipal de Lima. Publicación disponible en: <https://bit.ly/2wegeMm> [Consulta: 12.03.2019]

- Art. 118° La altura del piso bajo ó principal no podrá ser menor de cuatro metros y cincuenta centímetros medidas desde el nivel de la acera, y de cuatro metros los altos.
- Art. 119° La altura de los **balcones** y antepechos será a lo ménos, de cuatro metros y veinte centímetros sobre la acera.
- Art. 120° En toda fábrica, los resaltes de cuerpos avanzados sobre la calle, tales como ventanas, pilastras, jambas, columnas, mamparones, etc. etc., hasta la altura de tres metros, no excederán de catorce centímetros en su mayor vuelo: los **balcones** y antepechos, de noventa centímetros, medidos desde la alineación de la calle hasta la parte más saliente; **quedando prohibido en adelante la construcción ó reconstrucción de balcones cubiertos.**
- Art. 124° Las paredes, ventanas ó **balcones** destruidos en parte; las puertas rotas, incompletas o sin cerraduras y los edificios sin puertas siempre que den á las calles, se repararan por los dueños ó inquilinos, dentro del plazo que fijase la Municipalidad, la que, en caso de omisión ó retardo, hará el reparo por cuenta y costo del duelo, sin perjuicio de la multa á que hubiere lugar.

El Reglamento caía en contradicciones, por un lado en el artículo 116° se señalaba que era necesario solicitar licencia para renovaciones u obras de menor importancia en los balcones, a estas reparaciones también se hacía referencia en el artículo 124°. En el artículo 119° se señalaban las características de la altura que debían tener los balcones y antepechos sobre la acera, y por último el artículo 120° los prohibía.

Con posterioridad a la aprobación de este Reglamento, fueron varias las solicitudes de vecinos que pedían se les exceptúe de la disposición de no colocar balcones, pues algunos los tenían listos como doña Dominga Casquero de Ferreyros quien presentó una solicitud a la Municipalidad de Lima el 11 de febrero de 1873.⁴² (Se ha mantenido la ortografía original en todos los casos)

Doña Dominga Casquero ante VS con el debido respeto digo: Que desde el mes de Mayo último comencé la fabrica de un balcon de madera en una casa de mi propiedad situada en la calle de Puente-Amaya⁴³, abajo del Puente, en esta Capital, faltando únicamente en la enunciada obra, lo que se llama en términos del arte, los remates.

Como se há dado en lo posterior un nuevo Reglamento de fábricas, en el cual quedan prohibida la facultad de hacer esa clase de balcones sustituidos con

⁴² Archivo Histórico Municipal de Lima. Libro III, Folio 66, Letra C, N° 132.

⁴³ La dirección -como constaba en el gráfico que acompañaba la solicitud- correspondía al Jr. Trujillo 541.

barandas de fierro, me veo en la necesidad de ocurrir á la justificación de VS, para que con acuerdo de la H. Corporación que preside, me conceda la respectiva licencia á efecto de que pueda quedar concluida la fabrica de mi casa en breves días, y no continúe sufriendo la pérdida de sus arrendamientos, ni se me haga entrar en nuevos gastos, cuando sería del todo imposible además, darle nueva forma á la balconería.

Para obtener la licencia impetrada acompaño el Croquis y Plano de la obra manifestando hallarse esta casi concluida; para que la H. Corporación se sirva acceder á mí solicitud.[...]

A pesar de que el balcón se encontraba listo, la solicitud fue denegada con la respuesta del Regidor Gaspar Puente el día 12 de marzo.

El 4 de abril, la recurrente volvió a presentar su solicitud señalando:

[...] A pesar de haber comenzado dicha fabrica hace como un año cuando todavía no havia dicho reglamento, y de lo que se me ha inferido gran perjuicio a mis intereses, por tener la madera comprada y la mayor parte labrada para la obra como se acostumbraba antes. Por lo que ocurro á VS, para que se digne mandar se me devuelva dicho recurso y plano, y se me de licencia para continuar la obra según el nuevo plano Municipal por lo espuesto.

A V.S. pido que se sirva acceder a mi pedido por ser de justicia Divina [...] ⁴⁴

Finalmente, el mismo regidor Puente, daba el veredicto final:

[...] no ha lugar á la solicitud de la recurrente en la parte que á ello se refiere. En cuanto á la licencia que se pide, presentese el interesado como lo prescribe el art. 114 del reglamento de Policía Municipal.⁴⁵

Otro caso es el de Mariano Álvarez, quien solicitaba el 17 de marzo de 1876: ⁴⁶

[...] que estando haciendo algunas reparaciones en una casa de mi propiedad en la calle de Villalta (cuadra 2 del Jr. Ucayali) me es indispensable hacerlas también en sus balcones. Estas ultimas consisten en entablar el piso de ellos, poner al corriente las celosías, restituir dos barras de fierro que se quitaron momentáneamente para hacer una puerta en los bajos y reemplazar uno que otro madero. Siendo esta una obra en parte de la casa que da a la calle publica.

⁴⁴ Archivo Histórico Municipal de Lima. Libro II, Folio 141, Letra C, N° 281.

⁴⁵ Art. 114° No se permitirá deformidad ni inseguridad en la parte exterior de los edificios, con cuyo fin el que haya de edificarla ó variarla, deberá presentar á la Municipalidad, en plano de un centímetro por metro, la planta y elevación de la fachada que vaya á construir ó refaccionar, para que aquella, prévio informe de su arquitecto y de su comisión de ornato, conceda ó niegue su licencia.

⁴⁶ Archivo Histórico Municipal de Lima. N° 160 serie 2ª Folio 82 Año 1876.

El informe del arquitecto Miguel Trefogli, fue como sigue:

[...] Esta sección en vista de lo espuesto por el recurrente, tiene que informar que no debe V.S, conceder la licencia que se solicita por las razones siguientes.

Aun cuando en el reglamento de Policia Municipal, en su artículo N° 120 solo aparece prohibir la construcción y reconstrucción de balcones cubiertos, puesto á la orden del día, en Junta Directiva de 16 de Setiembre 1873, un informe de un Sr Regidor de Distrito en una solicitud igual a la presente, esta acordó someter al asunto á la deliberación del Concejo, por implicar la interpretación de un artículo del Reglamento de Policía Municipal vigente desde que el espíritu del artículo citado fue el de **prohibir en lo absoluto toda obra en los balcones afin de hacer desaparecer cuando antes la deformidad que presentan al ornato público.**

La Junta General en sesión de 26 de setiembre, tomó en consideración la consulta relativa á balcones cubiertos y acordó prohibir absolutamente la construcción, reconstrucción y refacción de ellos.

Las respuestas ante estas y otras solicitudes fueron siempre negativas. Los arquitectos Miguel Trefogli, Octavio Tagliani, profesionales extranjeros que trabajaban en la Municipalidad de Lima fueron los principales detractores de los balcones de Lima. Tal vez en el desconocimiento de la permanencia del balcón cerrado como elemento principal de las fachadas de las casas limeñas desde el siglo XVII, radique su rechazo.

Al igual que Miguel Trefogli, el agrimensor, tasador, arquitecto y maestro mayor de obras públicas nacido en Lima, José Antadilla, se refería a ellos como “insulto al aseo y ornato”⁴⁷ incluso antes del Reglamento.

El balcón de cajón, pese al Reglamento y a la suspensión de las obras aún estuvieran iniciadas, formaba parte de la identidad de los limeños, así lo expresaban en los continuos reclamos.

Jorge de Tezanos Pinto y Fabrizio Cáceres presentaron el día 16 de enero de 1873 una solicitud para que se les exceptúe de la disposición que prohibía hacer balcones en sus propiedades de la calle de Fano (cuadra 6 del Jr. Lampa) y en la calle Sacristía de San Marcelo (cuadra 6 del Jr. Rufino Torrico) en los términos siguientes:

Poseedores los que firman de **balcones arreglados a la costumbre del país que datando desde época antiquísima**, les habían acordado derechos de que estaban en pacífica posesión, y penetrados de que no existía en la república disposición ni reglamento alguno que impidiese componerlos, renovarlos, alterarlos o construirlos, ni de que fijan mas reglas en materia de edificios particulares que

⁴⁷ Archivo Histórico Municipal de Lima. Informe del arquitecto José Antadilla sobre la inspección de los balcones del convento de los Desamparados, 9 de febrero de 1866.

las que se contienen en la ley de 29 de Nov. de 1856⁴⁸, y autorizados además por la carta fundamental del estado que deja amplia libertad para hacer todo aquello que la ley no prohíbe, no tuvieron embarazo para proyectar la reconstrucción de sus respectivas propiedades ni para mandar efectuar sus obras, celebrando, al efecto contratos con arquitectos empresarios bajo planos que especialmente se formaron después del correspondiente estudio, en cuyos planos se consideraron balcones en reemplazo de los existentes, mejorados por supuesto, conforme al gusto del día. [...] ⁴⁹

Ante la respuesta negativa, los señores Tezanos Pinto y Cáceres, volvieron a presentar otra solicitud el 4 de febrero del mismo año, la misma que fue denegada por lo que el caso se llevó hasta la Corte Superior de Justicia.

El Reglamento de Policía Municipal para la ciudad de Lima y su inflexible cumplimiento significó el fin de los balcones cerrados de cajón, no sólo porque algunos nunca llegaron a colocarse —pese a encontrarse listos— sino por aquellos a los que tampoco se les permitió siquiera hacer alguna reparación.

Los balcones que desde entonces se permitieron en las fachadas de las viviendas limeñas, fueron de antepecho o de antepecho con guardapolvos como la licencia que se otorgó al empresario Pablo Chalon quien solicitó el 17 de enero de 1873 una licencia para construir una casa alta y baja en la Calle Gallinacitos esquina Juan Pablo (cuadra 3 del Jr. Puno esquina cuadra 6 del Jr. Azángaro), según la fachada que adjuntaba.



Plano de fachada completa que acompañaba la solicitud de licencia Sr. Pablo Chalon presentada el 17.01.1873 y rechazada el 24.01.1873. Archivo Municipal de Lima. Redibujó de plano original.

La respuesta del arquitecto Octavio Tagliani el 24 del mismo mes fue la siguiente:

En el plano están proyectados cinco balcones cubiertos, los que según el Artº 120 del Rº. M. (Reglamento Municipal) no se pueden construir.

El ornato de las ventanas del piso terreno, también se debe modificar, porque tal como están marcadas en el plano, tendrían un resalte mucho mas de M. 0.14. (catorce centímetros) como prescribe el mismo artº 120: á mas de ser estas ventanas incomodas para el tráfico de los transeúntes, como lo pruevan a cada

⁴⁸ Por esta Ley, el Presidente Provisorio Ramón Castilla creó las Municipalidades.

⁴⁹ Archivo Histórico Municipal de Lima. Libro II, Folio 21, Nº 42.

paso las ventanas que hoy existen en Lima, sus formas no son las que puedan influir en el buen gusto arquitectónico.⁵⁰

El solicitante, ingresó el 27 de junio del mismo año el proyecto incluyendo en la nueva propuesta balcones abiertos reemplazando a los balcones de cajón adecuándose a lo señalado en el Reglamento Municipal de este modo obtuvo la licencia.



1. Detalle del plano original presentado en la primera solicitud del 17.01.1873.

2. Plano que muestra la misma sección de la fachada, arreglado a lo prescrito por el Reglamento Municipal, que acompañaban la nueva solicitud de licencia presentada por el Sr. Pablo Chalon el 27.06.1873 aprobada el 30.06.1873

Archivo Municipal de Lima. Redibujo de la propuesta original

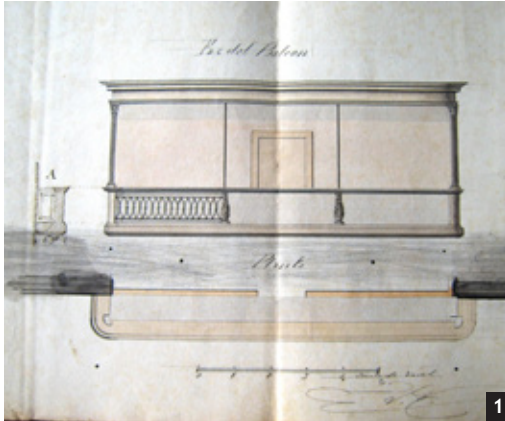
A partir de 1872, los únicos balcones que recibieron la aprobación de los arquitectos de la Municipalidad de Lima fueron los abiertos de antepecho o de antepecho con guardapolvo y balaustrada de madera, yeso o fierro forjado.

Situación actual de los balcones de cajón

Si bien a partir de 1872 no se construyen más balcones de cajón, quedaron muchos que con el tiempo han ido desapareciendo por injustificadas razones.

⁵⁰ Archivo Histórico Municipal de Lima Libro II Folio 24 Letra CH, N° 47.

Han sido muy pocas las acciones y programas, con excepción del *Programa Adopte un Balcón*, ejecutado entre los años 1997 y 2002 en el que se recuperaron 72 balcones.



1. Propuesta de balcón de antepecho con guardapolvo.

Imagen: Archivo Municipal de Lima s/expediente.

2. Balcón posterior a 1872. Jr. Miró Quesada 858. Imagen: propia, 2007.

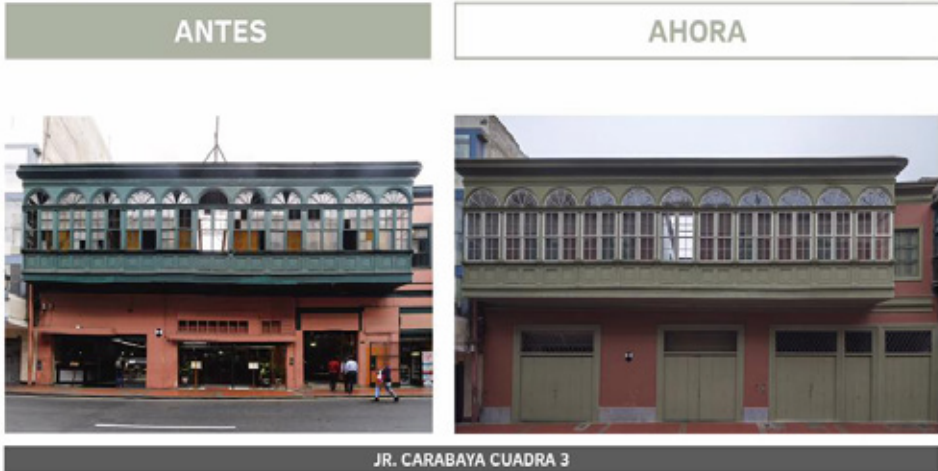


Imagen: <https://bit.ly/2uTKXxP> [Acceso: 1.03.2019]

En la Actualidad, se está llevando a cabo un programa de intervención en 21 fachadas y balcones a cargo de Programa Municipal para la recuperación del Centro Histórico de Lima - PROLIMA, en algunos inmuebles de la Municipalidad y de la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima en el Centro Histórico y en los Barrios Altos, con el objetivo de “mejorar la imagen de la ciudad”. Es una

intervención que ha iniciado con la recuperación de la fachada, aunque los deterioros continúan al interior.

Para terminar, las siguientes imágenes nos explican el riesgo de los balcones sobre todo aquellos ubicados en zonas comerciales como este inmueble del Jr. Miró Quesada 801 esquina Jr. Paruro en pleno Mercado Central; antes, una casa de morada, pronto una galería comercial con un balcón de cajón de nuevo diseño.



Imágenes: 1: Sandra Negro, 2007.
2-4: Propias, 2010-2018

Bibliografía.

Al-Murahhem, Faredah Mohsen. Behind the Roshān: Visualising the Roshān as an Architectural Experience in Traditional Domestic Interiors. <https://bit.ly/2HxH5JU> [Acceso: 12.02.2019]

Alothman, Hiba. An evaluative and critical study of mashrabiya in contemporary architecture. Tesis para optar el grado de maestría en Ciencias en Arquitectura. Escuela de Posgrado de Ciencias Aplicadas de la Universidad del Cercano Oriente. Nicosia, 2017.

<http://docs.neu.edu.tr/library/6505208522.pdf> [Acceso: 12.02.2019]

Arrieta Álvarez, Ada, Adriana Scaletti Cárdenas, y Rita Segovia Rojas, eds. *Miradas en el aire. Los balcones limeños en la memoria fotográfica*. Archivo Histórico Riva-Agüero. Lima: Fundación M.J. Bustamante de la Puente, 2017.

Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Lima: Universitaria, 1969.

Bailly, Felipe, ed. *Colección de Leyes, Decretos y Órdenes publicadas en el Perú desde el Año de 1821 hasta el 31 de diciembre de 1859*. T. 3° Lima: Ministerio de Gobierno-Culto y Obras Públicas, 1861. <https://bit.ly/2HLLkjW> [Acceso: 20.03.2019]

Biblioteca Ayacucho. *Amadeo Frézier. Relación del Viaje por el Mar del Sur*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1982.

Bonilla, Heraclio. *Guano y burguesía en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1974.

Bonilla Di Tola, Enrique, dir. *Lima y el Callao. Guía de Arquitectura y Paisaje*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2009.

Cobo, Berbabé. *Historia de la Fundación de Lima*. Lima: González de la Rosa, 1882.

Colección Arte y Tesoros del Perú. *Pintura en el Virreinato del Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1989.

Cómez Ramos, Rafael, "Mirador o ajimez, un elemento islámico en la arquitectura occidental". *Laboratorio de Arte*, 24 t.1 (2012): 29-36.

Crespo Rodríguez, María Dolores. *La arquitectura doméstica de la Ciudad de los Reyes (1535-1750)*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Escuela de Estudios Hispano-Americanos. Universidad de Sevilla. Diputación de Sevilla. 2006.

Cuadra, Manuel. *Arquitectura en América Latina. Perú, Bolivia, Ecuador y Chile en los siglos XIX y XX*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 2010.

Dalheimer, Bárbara. "Los balcones de Lima". *Humboldt* n° 85 (1985): 36-45

De Lozoya, Marqués. *El arte peruano y sus posibles relaciones con Canarias*. La Laguna de Tenerife: CSIC-instituto de Estudios Canarios, 1944.

Durán, María Antonia. *Lima en el Siglo XVII. Arquitectura, urbanismo y vida cotidiana*. Sevilla: Tecnographic, 1994.

Fathy, Hassan. *Natural Energy and Vernacular Architecture. Principles and Examples with reference to Hot Arid Climates*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Fernández Muñoz, Yolanda. *El Balcón Barroco y su recuperación en la Ciudad de los Reyes*. Ponencia presentada en el Tercer Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano., Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001. <https://bit.ly/2HxJFiU> [Acceso: 21.02.2019]

Fernández Muñoz, Yolanda. *Los Balcones de Lima y su conservación*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2007.

García Bryce, José. "Neoclasicismo y Arquitectura Republicana". *El Arquitecto Peruano* Año XX, n° 231-232-233 (1956)

— "150 Años de Arquitectura Peruana", *Boletín Sociedad de Arquitectos del Perú*, n° 11, (Julio 1961- Noviembre 1962): 39-51.

— "Arquitectura en Lima, 1800-1900". *Amaru* n° 13 (1967): 45-56

— La Arquitectura del Virreinato y República. En: *Historia del Perú*, t. IX, Lima: Mejía Baca, 1980.

Gil Crespo, Ignacio Javier. “La discusión sobre el origen de los balcones canarios y coloniales. Antecedentes en las arquitecturas tradicionales de la península ibérica”. *Estudios canarios* n° 55 (2010): 223-252

— “Transferencia de elementos arquitectónicos entre España y el Nuevo Mundo: el caso de los balcones de madera de Puerto Rico”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, n° 57 (2011): 603-644

Gisbert, Teresa y José De Mesa. “La influencia Hispano-Musulmana en el Arte Virreinal: El Balcón”. *Historia y Cultura* n° 9, (s/f): 29-41.

Günther, Juan. *Planos de Lima 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima, 1983.

Harth Terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto. “Las bellas artes en el virreinato del Perú. Nota para una historia del balcón en Lima”. *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXIII, (1959): 400-443.

— “Las bellas artes en el virreinato del Perú. Historia de la casa urbana virreinal en Lima”. *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXVI, I, (1962):109-206.

Henares Cuéllar, Ignacio et al. *El mudéjar iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo*. Barcelona: Lunwerg, 1995.

Martín Rodríguez F. *Arquitectura doméstica canaria*. Tenerife: Litografía Romero, 1998.

Milla Bartres, Carlos, ed. *Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1972.

Milla Bartres, Carlos, ed. *Juan Mauricio Rugendas. El Perú Romántico del Siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1975.

Negro, Sandra, comp. *Reflexiones en torno al Patrimonio cultural del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma. Instituto de Investigación del Patrimonio Cultural, (2015).DVD.

Núñez, Estuardo, comp. *Relaciones de Viajeros*. 4 vols. en *Colección Documental de la Independencia del Perú*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1973.

Pérez Mallaina Bueno, Pablo Emilio. *Retrato de una ciudad en crisis: la sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Sevilla: CSIC. Escuela de Estudios Hispano-Americanos; Lima: PUCP. Instituto Riva-Agüero, 2001.

Ramón Joffré, Gabriel. “El umbral de la urbe: Usos de la Plaza Mayor de Lima (siglos XVII-XIX)”. En Aguirre Anaya, Carlos, Marcela Dávalos y María Amparo Ros, eds. *Los espacios públicos de la ciudad siglos XVIII y XIX*. (México: Casa Juan Pablos- Instituto de Cultura de la Ciudad de México, 2002), 265-288.

— “El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940”. *Ensayos en ciencias sociales*, (2004): 9-33

San Cristóbal, Antonio. “Los períodos de la arquitectura virreinal peruana”. *Anales del Museo de América* t. I, (1993): 159-181.

— *La casa Virreinal Limeña de 1570 a 1687*. 2 t. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003.

Vargas Ugarte, Rubén. *Historia General del Perú*. (Lima: Carlos Milla Batres, ed.1971) vol. 4



La capilla de la hacienda
Santa María de Maranga
en Lima

Samuel Amorós

Resumen: Este inmueble constituye uno de los últimos remanentes de las edificaciones rurales virreinales de Lima. Por esa razón se examina la historia del establecimiento de la hacienda y la arquitectura de la capilla, pasando por los primeros intentos por estudiarla, hasta culminar con el análisis de la construcción. El valor estético de su fachada, así como el excepcional mérito artístico del único retablo que posee, debería convertirla en objeto del cuidado y admiración de todos.

Palabras clave: *capilla, hacienda, retablo, trampantojo.*

1. Introducción.

Cerca de una de los ángulos de un parque y completamente inmersa en el área urbana del actual distrito limeño de San Miguel, perdura el último vestigio tangible de la hacienda Santa María de Maranga. Si bien la edificación ha sido objeto de someros estudios en el pasado, poco se ha ahondado sobre la misma. Por otra parte, la historia y los propietarios del emporio inicialmente agrícola, posteriormente agroindustrial y finalmente agropecuario que posibilitaron su construcción y mantenimiento, no han sido correlacionados con ella, ante su escasa referencia en las fuentes primarias. La problemática expuesta motiva la siguiente investigación, que reseñará la historia de la hacienda y tratará las características generales de la ahora inexistente casa principal, sobre la base de la documentación gráfica existente, para luego desarrollar la arquitectura de la capilla.

2. La hacienda Santa María de Maranga en el valle de Magdalena.

La antigua propiedad agraria estuvo localizada al suroeste de la ciudad de Lima, a unos 8.4 km de distancia, medida desde la plaza mayor hasta la casa principal¹ y capilla² de la hacienda. Sus orígenes históricos nos conducen al temprano 1534, cuando Francisco Pizarro entregó la encomienda de Malanca³ —luego Maranga— a Nicolás de Ribera Gómez de la Reguera, también llamado el Mozo, para diferenciarlo de Nicolás de Ribera y Laredo, más conocido como el Viejo por su antigüedad como conquistador del Perú. Si bien el manejo y tenencia del territorio que habitaron los indígenas que le fueron encomendados, pasó por múltiples manos a lo largo de los siglos, la evangelización se mantuvo a cargo de los religiosos franciscanos, por intermedio de la doctrina de indios que establecieron en la reducción de Santa María Magdalena, donde construyeron la iglesia del curato en el terreno que para tal fin les donó el curaca Gonzalo Taulichusco, el 14 de agosto de 1557⁴ también conocida como de la Bendita Magdalena. La cristianización de los nuevos creyentes en aquella área adoptó

¹ Dentro de una hacienda existían diferentes viviendas, desde las correspondientes a los galpones donde habitaban los esclavos, las moradas de los empleados y la correspondiente al propietario, que por esa razón era llamada como principal. En consecuencia, la denominación popular de “casa hacienda” —recién empezada a usarse desde el siglo XX— es impropia, confusa y sin asidero histórico alguno.

² Es una edificación con altar para el oficio de la misa y se diferencia de una iglesia o templo, porque está integrada a un conjunto arquitectónico mayor, como puede serlo la propia iglesia, un convento, un palacio o una hacienda.

³ Fernando Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima. Historia del valle del Rímac*, Vol. III (Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República – Municipalidad Metropolitana de Lima, 2012) 59-60.

⁴ José Antonio Benito, “Iglesia de Santa María Magdalena, Pueblo Libre”, *José Antonio Benito* (blog) <https://goo.gl/Tc5Qif> [Acceso: 23.03.2019]. Aunque ha sufrido múltiples transformaciones, sobre ese mismo lugar hoy está la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, en el distrito limeño de Pueblo Libre.

el nombre de Santa María de Maranga, que luego se extendería para denominar a la posterior hacienda y capilla. Sobre esta última, es importante señalar que sin el auxilio de prospecciones arqueológicas, resulta imposible determinar si la actual edificación procede de algún antecedente del temprano siglo XVI o siquiera, establecer si conserva algún remanente construido durante la centuria siguiente. Lo único que está claro es que estuvo bajo el cuidado de los franciscanos, quienes se encargaron de inculcar en los indígenas el modo de vida occidental y: “[...] desde luego, orientaban sus aspiraciones familiares e individuales en torno del credo católico y del incondicional avasallamiento respecto de la Corona, [...]”.⁵ Pero la densidad de la población originaria del área no logró escapar del constante decrecimiento que significaron el choque cultural, las epidemias y la sobreexplotación, también acontecida en otros lugares del virreinato del Perú, siendo así que entre 1530 y 1571, la población disminuyó de 10,000 habitantes a tan solo 502 cabezas de familia.⁶ Este significativo hecho impulsaría después el ingreso de esclavos africanos para que fueran empleados como mano de obra en el lugar.



Plano de Lima de 1790 que detalla las propiedades rurales al sureste de la ciudad. Imagen: sobre la base de un sector del Plano 18 de Juan Gunther, 1983.

Mientras continuaron pasando los años, décadas y siglos, los dueños de la hacienda cambiaron por las sucesivas ventas, así como las propias dimensiones de la finca fueron alternativamente ampliándose y/o reduciéndose.

⁵ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, 73.

⁶ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, 74.

Fernando Flores-Zúñiga⁷ ha logrado documentar, sobre la base de una amplia investigación en fuentes primarias, quiénes fueron los diversos propietarios y las modificaciones del área en el trascurso del tiempo, por lo cual no me detendré en cada caso y por el contrario, únicamente me concentraré en las contadas referencias registradas⁸ sobre la arquitectura de la hacienda.

Fue así como en 1733 —casi doscientos años después del tiempo del encomendero Nicolás de Ribera el Mozo— los terrenos de la hacienda fueron vendidos por Francisca Xavier Núñez de Rojas, a su hijo Gregorio de Villalba.⁹ Como parte de la documentación notarial de dicha venta, el alarife Francisco de Sierra realizó la tasación de la casa principal de la hacienda:

[...] Primeramente reconoció la casa principal compuesta y fabricada sobre terraplenes, fábrica toda de telares de muy buena disposición, cubierta con mangles, cañas bravas y esteras, solada toda y la azotea, con corredores que son de telares, como los arcos y pilares, un mirador con su escalera cubierto con mangles y cañas bravas y antepecho de telares. Puertas y bentanas en buen uso y escalera para subir a las casas con sus pilares y solada, y su pasamano de adobes, todo en buen uso, asimismo reconocí el molino de azeyte con su prensa y piedras, solera y boladora, sobre mesa de ladrillo y cal, todo esto que es menester, fábrica costosa y de duración, como también la albeca [alberca] y piedras en el molino en que se muele la asueptuna [aceituna], la bodega con sus tinajones y todo cubierto con mangles, cañas bravas y esteras, sus paredes dobles con sus puerta y bentanas, asimismo pasó a ver un cuarto del mayordomo con dos piezas y corral cubierto con mangles, como los demás cubiertos. Asimismo vido el galpón que está maltratado en todo y lo que estaba servible tasó y reconoció [...]¹⁰

La descripción señala que la casa principal estaba construida sobre un terraplén o plataforma, un hecho confirmado por las pocas imágenes de la misma que todavía perduran, pero resultaría especulativo afirmar que estuvo edificada sobre los vestigios de una pirámide trunca prehispánica, porque bien podría haberse tratado de un promontorio natural o artificial. Lo cierto es que la demolición de dicha morada durante el siglo XX no quedó registrada en ninguna parte y mucho menos se hizo un estudio arqueológico del lugar. Pero la cita es abundante en información, como cuando señalaba que la superficie del piso estaba “solada”, aunque sin detallar si el acabado estaba compuesto por ladrillos u otro material que sirviera como baldosa; así como también se refiere

⁷ Fernando Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima. Historia del valle del Rímac*, vol. IV (Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República – Municipalidad Metropolitana de Lima, 2015), 479-544.

⁸ Sobre ese particular, deseo resaltar la acuciosa investigación realizada por Fernando Flores-Zúñiga, quien en la publicación anteriormente citada, registra la ubicación de cada uno de los tres documentos que me han servido como una fuente primaria de inestimable valor.

⁹ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 497.

¹⁰ Archivo General de la Nación de Lima (de aquí en adelante A.G.N.). Notario Diego Cayetano Vásquez, protocolo 1175, 1733-1740, folios 176-176v. Las palabras subrayadas y entre corchetes son propias.

a los pilares y arcos, cuya curvatura desafortunadamente no es precisada, pero que lograban configurar una galería o corredor, como era entonces llamado este espacio de tránsito. Igualmente, mencionaba el empleo de “telares”, es decir, los paneles de quincha popularizados en Lima luego del sismo de 1687,¹¹ para conseguir muros flexibles y livianos en las construcciones. No deja de llamar la atención la presencia de un mirador para otear el horizonte, pero es poco probable que este mismo haya perdurado intacto y en todo caso, posiblemente fue reconstruido varias veces. Con respecto a la capilla, no existe referencia alguna, lo que anida una duda razonable, porque podría inferirse que para ese momento todavía no existía, pero es importante recordar que estando bajo la tutela de los franciscanos, la propiedad del inmueble correspondía al arzobispado de Lima y no formaba parte de la venta. Esta podría ser la causa por la cual Francisco de Sierra simplemente no la consideró.

Complementariamente, el alarife también nos otorgó luces sobre la faena agroindustrial que sucedía entonces en la hacienda, haciendo énfasis en el molino que producía aceite de oliva, un hecho que se complementaba con la tasación de los aperos o enseres de la hacienda realizada por el capitán Joseph de Villarreal y el teniente Bartolomé de Palencia,¹² quienes también incluyeron a las especies vegetales cultivadas, de las que destacaban 300 olivos y 300 plantones de la misma especie, estando el resto del campo sembrado de alfalfares. Por último, los militares tasadores también indicaron los nombres y la edad de cada uno de los esclavos, los mismos que se contabilizaron en 15,¹³ un número que sumado a los pocos empleados que pudiera tener la hacienda y la eventual presencia de los propietarios, holgadamente habrían cabido en el interior de la capilla que ha llegado a nuestros días, si es que ya existía para ese tiempo.

La hacienda volvió a ser vendida en 1751 a Gregorio de Villalta y Núñez,¹⁴ quien fue el responsable de una significativa transformación y del comienzo de la prosperidad, manifiesta en los 40 esclavos que explotaban la caña de azúcar,¹⁵ que vino a reemplazar al cultivo de olivares. La administración de la propiedad recayó en Ambrosio Adarmes primero y en Juan Ortiz de Foronda después, quien acabó comprando la hacienda en: “[...] *noviembre de 1764 en casi 168 mil pesos, toda vez que lo había sido en poco más de 45 mil treinta años atrás, revela un balance absolutamente positivo respecto de su crecimiento y desarrollo como*

¹¹ San Cristóbal, Antonio. *La casa virreinal Limeña de 1570 a 1687*, vol. II. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003: 519.

¹² A.G.N. Notario Diego Cayetano Vásquez, protocolo 1175, 1733-1740, folios 176v-177v. La tasación se realizó el 10 de mayo de 1733.

¹³ A.G.N. Notario Diego Cayetano Vásquez, protocolo 1175, 1733-1740, folios 177-177v.

¹⁴ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 502.

¹⁵ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 504-505.

predio rústico. [...]”.¹⁶ El azúcar y la chancaca o panela obtenidos de la caña generaron importantes ganancias, motivadas por el gusto de los limeños del dulce en las bebidas y postres. Más tarde, los dividendos se incrementaron ante la disminución de estos productos, provocada por paralización de la producción de las haciendas que eran regentadas por los jesuitas, cuando ellos fueron expulsados en 1767 de todos los dominios españoles. Pero antes de continuar, es importante señalar que el documento notarial de la compra realizada por Juan Ortiz de Foronda no contiene ninguna tasación, tan solo se indica que para obtener dicho precio se: “[...] *importaron los quarteles de caña, negros, piezas de cobre, oficinas, vivienda nueva, ganados, alfalfares y demás aperos y herramientas [...]”*.¹⁷ Aunque no se brinda ningún otro detalle, es digna de resaltar la referencia sobre una “*vivienda nueva*”, seguramente necesaria si consideramos que en 1746 la ciudad de Lima y alrededores quedaron arrasados por un devastador sismo. En consecuencia, tiene sentido pensar que la casa principal tasada en 1733 por Francisco de Sierra, padeció serios daños que obligaron a renovarla después, tan igual como a la hipotética capilla anexa.

Juan Ortiz de Foronda legó la hacienda de Santa María de Maranga a su sobrino Tomás Panizo Ortiz de Foronda, el 17 de abril de 1810.¹⁸ Este último señalaba el deplorable estado material en que la halló:

[...] cuando entré en posesión de la hacienda de Maranga, la encontré parada con los fondos de casa de pailas rotos, con solo tres paradas en el trapiche sin plantadas, ni ganados, ni herramientas y todos los edificios, amenazando ruina, por estar dicha hacienda en mi casa, más de sesenta años, emprendí con la mayor fatiga y trabajo, organizarla en un todo [...]¹⁹

Es interesante observar que los inmuebles de la propiedad requerían de periódicas intervenciones integrales, como consecuencia de los materiales y procedimientos de construcción perecederos que se empleaban, los mismos que desafortunadamente no fueron detallados, pero que por lo mismo, cuestionan que tan fieles a los originales pudieron ser los remanentes que llegaron al siglo XX y al propio XXI. Tomás Panizo continuaba señalando acerca de su intervención, que en la: “[...] *casa alta y baxa y mirador, todo nuevo y amueblado todo, la capilla como se ve, aun después de haber sufrido, cinco saqueos [...]”*.²⁰ Si bien es remarcable el hecho que por primera vez se mencionase la existencia de la capilla, también causa una justa inquietud la referencia a los cinco saqueos

¹⁶ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 505.

¹⁷ A.G.N. Notario Francisco de Luque, protocolo 607, año 1764, folio 847v. El subrayado es propio.

¹⁸ A.G.N. Notario Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 45, 1826-1835, folio 1200. Se trata del testamento de Tomás Panizo Ortiz de Foronda, quien indica allí cómo llegó a convertirse en el dueño de la hacienda, brindando una importante información sobre el estado de la misma.

¹⁹ Notario Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 45, 1826-1835, folios 1200-1200v.

²⁰ Notario Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 45, 1826-1835, folio 1201.

sucedidos por efectos de la guerra de independencia, que fueron provocados por la tropa de José de San Martín, las huestes realistas y posteriormente por la milicia de Simón Bolívar, bajo el comando de Antonio José de Sucre.²¹ Tomás Panizo también aportó mayor información al respecto y al enviar este postrero mensaje a sus hijos dentro de su testamento, nos legó también una certera relación de los hechos:

[...] porque el destrozo de nuestros fundos, han sido en el mayor extremo destrozados, particularmente Maranga, la que ha sufrido cinco saqueos y otras tantas habilitaciones se han perdido. Las tropas colombianas que hicieron en ella cuartel general, no han dejado más de las tierras, pegándole fuego a las oficinas cargando con los cobros y con quanto había, sin libertarse ni las efigies de la capilla, cuya reposición necesita mucho dinero, pero su existencia y la situación en que se halla en el día se le debe a la actividad, recursos y fatiga personal de vuestra madre, tomando algunos empeños para irla reponiendo, por lo que se halla al presente del modo que está a la vista [...]²²

Los daños provocados por la soldadesca en la capilla se habrían concentrado en la mayor parte de los bienes muebles, probablemente centrados en el vandalismo y el hurto de los objetos litúrgicos elaborados en metales preciosos, es decir cálices, custodias, atriles, candelabros y floreros, así como de las propias imágenes sagradas, tal cual indicaba Tomás Panizo.

La propiedad continuó en poder de los descendientes de Tomás Panizo hasta las primeras décadas del siglo XX, pero antes de continuar avanzando, es preciso anotar que la casa principal, capilla y parte de las instalaciones agroindustriales, fueron representadas en el primer gráfico que se conoce del lugar, realizado por el diplomático francés Leonce Angrand en 1838.²³ En él se puede visualizar la escalera de dos idas que era necesario ascender para alcanzar la parte superior del terraplén donde estaba la casa principal rodeada por una galería en donde resaltaba una sucesión de pilares enlazados por arcos trilobulados, así como el volumen en un nivel superior de lo que podría haber sido el mirador de la casa. A la derecha de éste y en el centro de la composición, destacaba el trazado desplegado a mano alzada por Angrand para plasmar la capilla de Santa María de Maranga, que a excepción del pretil ahora inexistente, se asemeja en buena medida a la edificación que ha llegado a nuestra época. Más hacia la derecha, se observan los edificios que presumiblemente habrían estado destinados a la explotación agroindustrial de la caña de azúcar.

²¹ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 520-521. El investigador agrega que el hijo mayor de Tomás Panizo protestó por uno de los últimos saqueos, ante el general Antonio José de Sucre. Pero el Gran Mariscal de Ayacucho, solo atinó a ordenar su inmediata y brutal ejecución.

²² A.G.N. Notario Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 45, 1826-1835, folio 1202.

²³ *Imagen del Perú en el siglo XIX*, lámina 82, 106.



La hacienda Santa María de Maranga en las primeras décadas del siglo XIX. De izquierda a derecha: la casa principal con una galería envolvente conformada por arcos trilobulados, la capilla y las instalaciones agroindustriales para la explotación de la caña de azúcar. Imagen: Leonce Angrand, [12 de agosto de 1838], 1972, lámina 82, 106.

A mediados del siglo XIX se produjo la abolición de la esclavitud en el Perú y la consecuente llegada de labriegos procedentes de China para el trabajo en la hacienda, pero las condiciones miserables en que laboraban los llevaron al extremo de sublevarse en 1871,²⁴ a pesar de lo cual, la propiedad y sus dueños sobrevivieron, manteniendo la ventajosa condición económica alcanzada.

No queda claro el momento en que se produjo un nuevo giro en la producción de la hacienda, que empezó elaborando aceite de oliva, luego azúcar y finalmente leche, aunque es posible que este último cambio se hiciera de una forma gradual. Hacia la primera década del siglo XX ya quedaba registrado el nuevo régimen de propiedad que correspondía a la Sociedad Maranga Limitada: “[...] *persona jurídica ya dedicada para entonces a actividades agropecuarias expresadas en la crianza de ganado vacuno con fines de producción lechera. Accionista importante de esa empresa era por esos años don Rafael Escardó Salazar, [...]*”²⁵ quien se convirtió en uno de los personajes de mayor relevancia económica, conjuntamente con la propiedad, que a partir de ese momento comenzó a ser simplemente nombrada como Hacienda Maranga.

Fernando Flores-Zúñiga considera que la Sociedad Maranga Limitada pudo ser fundada por los hermanos Carlos y Federico Panizo y Orbegoso (descendientes del antes citado Tomás Panizo), quienes entregaron la gerencia de la empresa a Rafael Escardó, el mismo que llegó a convertirse en el dueño de toda la propiedad a la muerte de ambos hermanos, acaecida respectivamente en 1924 y 1926.²⁶ A partir de ese momento y durante más de tres décadas, la *Leche Maranga* se convirtió en un estimado producto de la más alta calidad, por lo que fue intensamente consumido por la sociedad limeña. Correspondería también al propio Escardó lo que probablemente sería la última intervención en la casa principal:

²⁴ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 529-530.

²⁵ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 540.

²⁶ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 541.

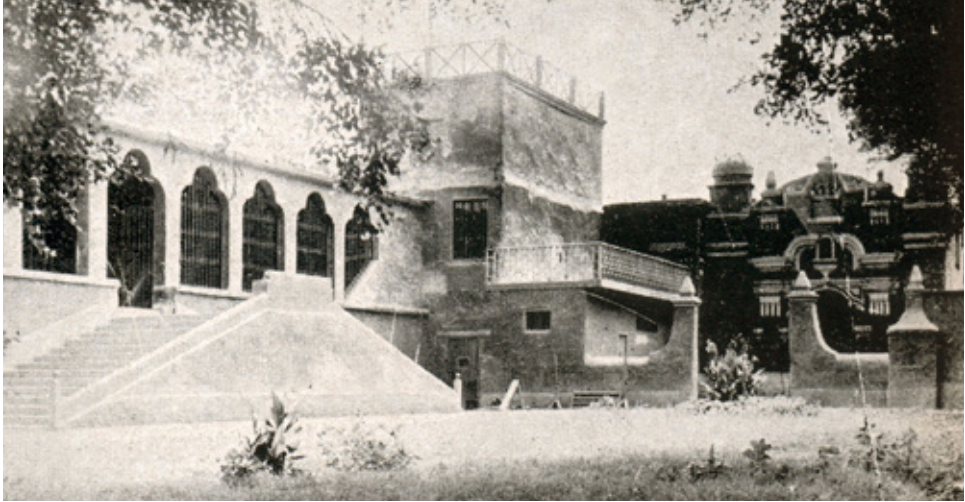
La Arquitectura Colonial, dejó también huellas en la campiña limeña. La casa de la hacienda Maranga que aparece en la fotografía, así lo demuestra. Construida por los jesuitas primeros propietarios de ese predio, se conserva admirablemente merced al amor y al gusto artístico que ha puesto para restaurarla su actual propietario el ingeniero Don Rafael Escardó.²⁷

La fotografía de alrededor de 1938, publicada por Alberto Santibáñez Salcedo,²⁸ es básicamente la misma a la que se refiere el texto anterior y en ella es notoria la presencia de la casa principal, que aún mantenía un aspecto semejante al representado en 1838 por Angrand. Tratándose de una foto, es posible observar con mayor detalle a los diversos componentes arquitectónicos, destacándose así que todos los pilares carecen de las molduras que diferenciaban las correspondientes basas, fustes y capiteles. Es posible que la intervención auspiciada por Escardó —mal llamada restauración— significase la adulteración de la casa, tan igual como podría haber ocurrido con la expresión original de la capilla. Por otra parte, también es necesario resaltar la existencia de un balcón abierto con una balaustrada por antepecho, ubicado entre la casa y la capilla, el mismo que bien podría haber servido de mirador. En ese mismo lugar Angrand dibujó en 1838 dos arcos trilobulados, pero al comparar la mayor dimensión mostrada en el gráfico con la correspondiente a la foto, concluyo que existe una divergencia, que me conduce a pensar que el artista francés bien pudo idealizar la apariencia original, con la consiguiente pérdida de exactitud. Por otra parte, no puedo dejar de referirme a la leyenda urbana que tendía a conceder a los jesuitas la autoría de cualquier obra de la arquitectura virreinal destacable, que en este caso y como ya ha quedado comprobado, está completamente fuera de lugar, porque los religiosos de la Compañía de Jesús no estuvieron involucrados de ninguna manera con la hacienda.

En este momento es necesario preguntarse qué sucedió con la casa principal de la hacienda, más allá que Escardó o sus antecesores modificaran o no su apariencia primigenia, se trataba de un vestigio virreinal que debió ser conservado. Sin embargo, ya no existe y el detalle mostrado en la fotografía aérea de 1942 resulta revelador, porque al costado izquierdo de la capilla —donde estuvo dicha morada— solo se observa un área libre con dos árboles de gran tamaño. Podría considerarse que el sismo de 1940 en Lima la destruyó por completo, pero la envergadura de los árboles hace dudar que en tan solo dos años hubieran logrado crecer así. En consecuencia, queda como una tarea pendiente la investigación del final de dicha obra derivada de la arquitectura virreinal.

²⁷ Fabio Camacho, *Aspectos de Lima sumario florilegio e índice gráfico de la capital del Perú* (Lima: Editorial Incazteca, 1929), s/n. El subrayado es propio.

²⁸ "La arquitectura civil en Lima", en *Lima precolombina y virreinal*, 391-407 (Lima: Artes Gráficas Tipografía Peruana, 1938), 406.



La casa principal y la capilla de la hacienda Santa María de Maranga a comienzos del siglo XX. Entre ambas edificaciones se elevaba el mirador desde el cual era posible contemplar más allá de los linderos de la propiedad. Imagen: Alberto Santibáñez Salcedo, 1938, 406.

Rafael Escardó murió en 1952²⁹ y si bien sus descendientes inmediatos continuaron produciendo y comercializando leche fresca, la ciudad de Lima inició un vertiginoso crecimiento que pronto coparía y urbanizaría a toda el área rural de sus alrededores. Fue así como el gobierno del presidente Manuel Prado comenzó la obra de la Avenida de la Marina, que luego sería culminada por el presidente Fernando Belaúnde,³⁰ estableciendo una vía que unió a Lima con toda su área suroeste, para prolongarse hasta los linderos del ingreso al puerto de El Callao. Simultáneamente y a tan solo 800 metros de lo que había sido la casa principal y la capilla, se construyó el local para albergar a la Feria del Pacífico en 1960, que consistía en una serie de edificios que anualmente recibían las innovaciones tecnológicas para la industria, así como electrodomésticos, que luego se ampliaría para la exposición y venta de todo tipo de productos, del mismo modo que proyectos gubernamentales de planificación, conjuntamente con espectáculos de música al aire libre y juegos mecánicos, que en conjunto congregaban a decenas de miles de personas. Estos dos factores confluyeron simultáneamente con la creación de las diferentes etapas que constituyeron la actual Urbanización Maranga, que puso a la venta toda el área de la antigua hacienda, fraccionándola en pequeños terrenos de alrededor de 200 m² que fueron la base para el asentamiento en viviendas unifamiliares de personas provenientes de la clase media limeña, que hicieron desaparecer por completo todo rastro de la anterior propiedad rural, exceptuando a la capilla que hoy casi aparece como una intrusa en medio de la ciudad.

²⁹ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 544.

³⁰ Flores-Zúñiga, *Haciendas y pueblos del Lima*, vol. IV, 544.



La hacienda Santa María de Maranga en 1942.

1. Capilla. 2. Área libre con dos árboles donde originalmente estuvo la casa principal. Imagen: sobre la base de la reproducción de Jimena Rondón, en Flores-Zúñiga, vol. IV, 569.

3. Las tentativas para estudiar su arquitectura durante la segunda mitad del siglo XX.

El inmueble ha sido objeto de breves y algunas veces imprecisos comentarios, que intentaron explicarlo y correlacionarlo con el arte europeo, sobre la base de un pensamiento empírico. Fue así como el arquitecto Héctor Velarde fue quien mayor espacio y tiempo le dedicó a la capilla —y a pesar de confundirla con una iglesia— logró describirla y cronológicamente la situó a mediados del siglo XVIII, aunque sin explicar el razonamiento que lo llevó a dicha aseveración, así como tampoco indicar por qué consideraba que en esta obra de arquitectura religiosa “[...] *la gracia de las proporciones se funde con el naturalismo popular mestizo de su plástica arcillosa y colorida.*”³¹ Tal vez y por sus minúsculas dimensiones, se haya aventurado a compararla con el producto del arte popular de los artesanos de Quinua, en Ayacucho, pero lo cierto es que sus adjetivos, conjuntamente con el lirismo desbordante de las frases que solía emplear en sus escritos, en muy poco ayudan para comprender a esta obra artística.

El historiador del arte Jorge Bernalles Ballesteros dedicó hace más de cuatro décadas un documentado y elaborado estudio a la arquitectura virreinal limeña. En él le dedica unas palabras a la casa principal: “[...] *En algunas ocasiones se hacían sobre pequeñas lomas, de modo que dominasen todo el campo, caso de la casa de Maranga (trabajada en 1648 por el maestro mulato Diego de Lagama,*

³¹ “Iglesias rurales de Lima,” *El Arquitecto Peruano*, n° 306-307-308, (enero/febrero/marzo, 1963): 96.

[...]”.³² Si nos dejásemos guiar solamente por lo allí expresado, concluiríamos que se trata una referencia documental más antigua que cualquiera de las señaladas en el acápite anterior. Pero el propio Bernales indica en una nota al pie de página, que se fundamenta en lo señalado por Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto en el artículo que escribieron en 1962.³³ El problema es que al revisar esta publicación uno se percata del error cometido por Bernales, porque si bien se trata de una casa construida por Diego de Lagama sobre una plataforma, ésta se ubicaba en “[...] *la chacara de Trapiche en el valle de Bocanegra, a inmediaciones de Lima.* [...]”.³⁴ Dicho valle de Bocanegra conformaba una extensa área, en parte de la cual se erige hoy el aeropuerto internacional Jorge Chávez, en la provincia constitucional de El Callao, a más de 6 km al norte de la otrora casa principal de la hacienda Santa María de Maranga.



La capilla de la hacienda Santa María de Maranga en la actualidad. Ignoro si el luminoso amarillo con el que recientemente fue pintada, corresponde al resultado de un análisis estratigráfico de los colores originales o al gusto de algún funcionario. Imagen: propia, 2017.

³² *Lima, la ciudad y sus monumentos* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972), 198.

³³ “Las bellas artes en el virreinato del Perú. Historia de la casa urbana virreinal en Lima,” *Revista del Archivo Nacional*, vol. XXVI, entrega I, (1962): 158.

³⁴ Harth-Terré, “Las bellas artes en el virreinato del Perú”: 158.

El pintor, escultor y escritor del arte Juan Manuel Ugarte Eléspuru, se aventuró a elaborar una extraña interpretación de la capilla en donde imagina que ella le dice socarronamente al espectador:

[...] Vengo de origen renacentista en versión hispano-criolla. Mi portada es neoclásica, pero no muy estricta, como buena limeña, me permito ‘lisuras’ de lenguaje en el que se mezclan acentos del barroco y su derivación rococó: pero tengo muy presente mi ancestro renacentista [...]³⁵

Las múltiples vertientes que Ugarte creyó ver confluír en la arquitectura de la capilla —matizadas libremente por su ingenio— fueron el producto de considerar al arte como una expresión estática, rígidamente dictada por las corrientes estilísticas europeas que por cierto, recién comenzaron a ser definidas por los historiadores del arte de fines del siglo XIX. Por el contrario, los elementos arquitectónicos, así como los elementos ornamentales del arte virreinal peruano no estuvieron regidos por reglas y su simple presencia en un edificio, no convierte al mismo en un simple y directo ejemplar renacentista o barroco, porque su empleo estuvo sujeto al gusto de quienes encargaron la obra, los mismos que estaban muy lejos de cualquier academicismo, del mismo modo que los propios artífices empíricos que los llevaron a cabo. Un claro ejemplo de lo expresado queda establecido por el arco trilobulado sobre la entrada, porque se trata de un elemento arquitectónico y ornamental cuyos más antiguos usos lo remontan al gótico europeo, pero a nadie se le ocurriría adjetivar a dicha fachada como gótica. Por el contrario, el arco trilobulado tuvo un prolongado uso en la arquitectura limeña, siendo extensamente empleado en el siglo XVIII para definir los contornos de diversas arquerías claustrales de las casas religiosas de la ciudad. De esta manera, los limeños mantuvieron presente a esta forma como una poderosa imagen reiterativa que expresaba su propia identidad y memoria:

[...] Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. [...]³⁶

Si únicamente nos apoyásemos en la difusa sombra de las catalogaciones del arte europeo, tan solo observaríamos a una diversidad de elementos, que la simpleza del juicio tendería a convertirlos en inclasificables o peor todavía, en eclécticos. Por el contrario, se hace necesaria una óptica más amplia y sin prejuicios que nos permita librar a los edificios y al arte en sí de las

³⁵ *Lima Incógnita* (Lima: Banco Central de Reserva del Perú, 1992), 172.

³⁶ George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011), 60.

ataduras de los estudios del pasado, que logre comprender y transmitir el mensaje plasmado en los muros y coberturas de la arquitectura legada por las generaciones pasadas.

4. La arquitectura de la capilla.

El inmueble fue construido sobre la base de una estructura de muros portantes de adobes,³⁷ ocupando así un pequeño volumen, generado por tan solo 17.50 m de largo, 8.50 m de ancho y poco más 8 m de alto. Teniendo en consideración al consecutivo ordenamiento longitudinal de los espacios internos que siguen desde el ingreso hasta el fondo de la capilla, se obtiene una disposición suroeste-noreste, lo que invalida cualquier interpretación que pretenda otorgarle algún carácter simbólico,³⁸ u orientarla hacia alguna de las remanentes pirámides truncas prehispánicas de las proximidades.

La fachada principal de la capilla sigue el ordenamiento general barroco, de acuerdo al cual la portada quedaba simétricamente flanqueada por torres gemelas, con la particularidad que en este caso no son propiamente campanarios, sino tan solo volúmenes completamente llenos que los simulan. Héctor Velarde no estuvo ajeno a la observación de dicha particularidad al enjuiciar que:

[...] Se reducen a perillones prismáticos cuyas caras en ángulos de 45° con relación al plano de fachada lucen su arista central a plomo a de ésta imprimiéndole a esas torrecillas un movimiento de facetas que alivia sus masas y hace más agudo su juego con el conjunto [...]³⁹

Estos elementos arquitectónicos y ornamentales difieren de los cuerpos de campanas de las torres de cualquier iglesia limeña. Podría pensarse en el caso de los cuerpos ciegos de las torres de la iglesia de San Antonio Abad –hoy en día Panteón de los Próceres– como un antecedente inmediato, pero aún en ese caso, su anónimo artífice ideó formas que inmediatamente remiten a los cuerpos campanas. Por el contrario, en la capilla de Maranga se observan lo que a mi entender son dos pináculos,⁴⁰ pero de gran tamaño que generan la ilusión de unas torres, un artificio que adelanta la gran sorpresa del interior.

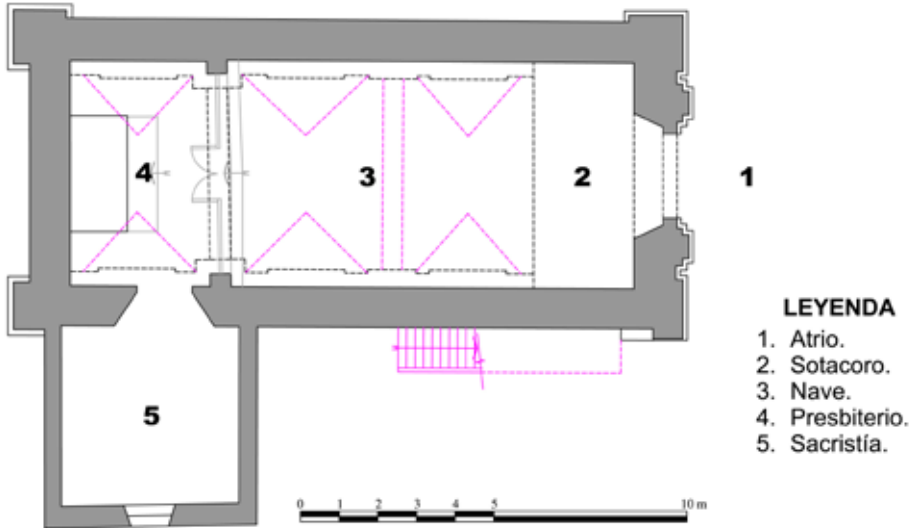
³⁷ Los muros de la capilla tienen más de un metro de espesor.

³⁸ Como es sabido, la orientación de los templos cristianos debía obedecer al eje oeste – este, por aludir a la dirección por donde regresaría Jesucristo el día del Juicio Final. Al respecto véase: Hani, Jean. La orientación ritual. *El simbolismo del templo cristiano* (Barcelona: Sophia Perennis, 1996), 41-46.

³⁹ Velarde, "Iglesias rurales de Lima," 98.

⁴⁰ El contorno elíptico de las pequeñas cúpulas o cupulinos que culminan a estos pináculos tampoco debe ser confundido con alguna descabellada influencia bizantina, porque tal y como ocurre en los mismos casos de los cuerpos de campana de las torres de la iglesia de Trinitarias de Lima, lo más probable es que se trate de reconstrucciones emprendidas a finales del siglo XIX o del propio XX, que las alejaron de cualquier planteamiento virreinal.

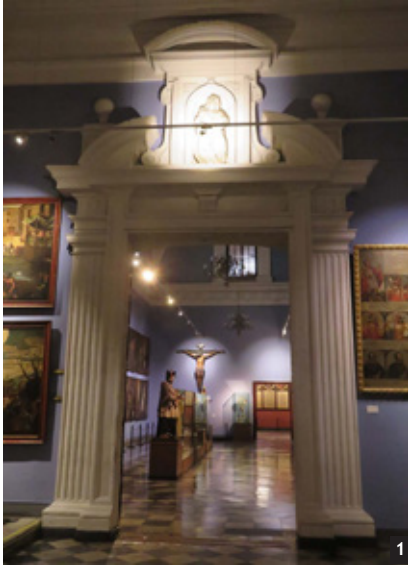
Pináculos que nos remiten hacia aquellos de forma esférica empleados en algunas portadas tempranas de Lima, como sucede con la correspondiente a la sacristía de la catedral.



Planta de la capilla de la hacienda Santa María de Maranga.
Relevamiento arquitectónico: Sandra Negro y Samuel Amorós, 2017.

La única portada de la capilla está organizada en dos cuerpos y una calle, ordenándose sobre la base de pilastras con cartelas por capitel.⁴¹ En entablamento que separa a un cuerpo del otro no es ni abierto ni cerrado, es decir mixto, porque el arquitrabe se desarrolla sin interrupciones de un extremo hacia el otro, mientras que la cornisa permanece abierta en arcos, comprendiendo a una hornacina entre ellos. De esta manera y por el señalado uso de las cartelas como capitel, esta portada se vincula claramente con el núcleo arquitectónico de Lima, como queda patentizado al compartir tales elementos con la iglesia de Trinitarias, un hecho que no debería sorprender si tenemos en consideración la enorme influencia que ejerció la arquitectura de la capital virreinal sobre su entorno rural, generando una continua evocación en la memoria de todos sus moradores y vecinos. Complementariamente y sobre la hornacina, se observa una ventana rematada por una venera de desarrollo carpanel, que podría haber sido usada alternativamente como una segunda hornacina.

⁴¹ Acerca del concepto y uso de este elemento en la arquitectura virreinal peruana puede consultarse: Samuel Amorós, "La cartela, historia y confusión," en *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú*, (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015), 266-272. De otra parte, el aspecto de las cartelas empleadas en la portada de la capilla es bastante peculiar, por el uso de estrias colgantes de las volutas que se fusionan con el fuste de la pilastra. Se trataría de una variación inédita en la historia de la arquitectura virreinal, a no ser que su forma original haya sido desvirtuada en las múltiples intervenciones ocurridas en la edificación a lo largo del tiempo.



1. Portada de la sacristía de la catedral de Lima de inicios del siglo XVII. El entablamento y el frontón curvo abierto fueron edificados como elementos independientes. La verticalidad de las pilastras laterales queda culminada por los pináculos de forma esférica. Imagen: propia, 2017.

2. Fachada principal de la iglesia de Trinitarias de Lima de la primera mitad del siglo XVIII. La portada de una calle y dos cuerpos se ordena con medias columnas en el primer cuerpo y pilastras con cartelas en el segundo. El entablamento que separa cada cuerpo es abierto en arcos de cornisa, integrándose con el frontón curvo abierto. Los angostos cubos de los campanarios enfatizan su verticalidad por el uso de pilastras que se prolongan al cuerpo de campanas y terminan en los cupulinos. Imagen: propia, 2009.



Fachada principal de la capilla de la hacienda Santa María de Maranga. La portada de una calle y dos cuerpos está organizada sobre la base de pilastras con cartelas por capitel en ambos cuerpos, mientras que el entablamento que separa cada cuerpo es mixto, con la cornisa abierta en arcos. Los pináculos de grandes dimensiones cumplen la función volumétrica de aparentar cuerpos de campana ciegos, sin conseguir cambiar la horizontalidad predominante en toda la elevación. Imagen: propia, 2017.

La entrada de la capilla se caracteriza por el uso de un arco trilobulado y si bien dicho el empleo de este elemento arquitectónico no fue usual en la entrada de las edificaciones limeñas, tiene como únicos antecedentes conocidos a los existentes en las porterías de los conventos mayores de la orden franciscana y agustina de la ciudad.



Interior de la capilla de la hacienda Santa María de Maranga, en donde destacan la ausencia de elementos arquitectónicos y estructurales esenciales en su cobertura.

1. Vista hacia el presbiterio y muro testero. Es notoria la falta del arco triunfal que debería coronar los pilares embebidos. Imagen: María del Carmen Fuentes, 2002.

2. Vista hacia el sotacoro y muro de pies. Todavía perdura el resalto de la cornisa que señalaba el ahora inexistente arco fajón que estructuraba la bóveda de medio cañón corrido. Imagen: propia, 2017.

Una vez traspuesto el umbral, se penetra en el sotacoro de poca profundidad cubierto por una bóveda que sigue la curvatura de un arco escarzano, sobre la cual se ubicaba el coro alto, destinado a los músicos y coristas que acompañaban el oficio de la misa.⁴² El programa arquitectónico de la capilla es bastante simple, porque a continuación se encuentra la nave y hacia el fondo y tres gradas más arriba, el presbiterio. Ambos espacios están cubiertos por una bóveda de medio cañón corrido generado por un arco de medio punto, pero su contorno o intradós, así como su propio diseño, me generan serias dudas sobre su autenticidad. Si observamos el contorno del entablamento interior que a su vez es la imposta de la bóveda, notaremos la presencia de resaltos o quiebres generados por la existencia de pequeños balcones delante de mamparas cuya transparencia permite la iluminación cenital del interior.

⁴² El acceso al coro alto es actualmente imposible, porque ya no existe la escalera que permitía llegar hasta allí.

Pero extrañamente, estos elementos no están acompañados de los lunetos que generan a su vez bóvedas cónicas o cuñas, que no solo efectivizan la irradiación de la luz, sino que otorgarían al interior un juego de formas, luces y sombras, tal y como sucede con la mayor parte de las iglesias y capillas de Lima. Del mismo modo, el espacio de la nave resulta extremadamente largo —más de 10 m— como para haber sido construido sin un arco intermedio o fajón, tal y como lo sugiere claramente el propio resalto que todavía perdura en la mitad de dicha longitud. Otro elemento imprescindible en el interior de cualquier capilla e iglesia, que hayan sido organizadas con una nave y presbiterio, es el arco triunfal, que se debería proyectar sobre las gradas que permiten ascender al fondo de la edificación. Aunque todavía subsisten los pilares embebidos en cada los extremo del presbiterio de la capilla de Maranga, no queda el menor vestigio del arco triunfal que debieron sustentar.



Muro testero de la capilla de la hacienda Santa María de Maranga, en donde se integran en uno, arquitectura, escultura y pintura, gracias al efecto provocado por el trampantojo que integra calles laterales al retablo arquitectónico de calle única, reproduciendo hornacinas para albergar a la izquierda a San José y a la derecha a San Antonio de Padua, así como soportes con rocallas, para continuar con la prolongación hacia cada extremo del entablamento. El conjunto de un solo cuerpo tiene por remate a la representación pictórica del calvario, entre cortinajes y querubines. Imagen: propia, 2017.

El retablo colocado delante del muro testero corresponde a un diseño completamente original, del cual ya no existe ningún otro exponente conocido. Si bien se trata de un elemento arquitectónico de madera organizado sobre la base de un cuerpo y una calle, el artista desconocido que lo realizó, decidió ampliarlo sobre la base de un diseño mucho más complejo, pintando en perspectiva detrás de él y sobre un lienzo, las calles laterales que incluyen hornacinas a izquierda y derecha, conteniendo respectivamente a San José y San Antonio de Padua, entre soportes y la prolongación del entablamento. El anónimo artista remató al cuerpo único del retablo, pintando un calvario que además de Jesucristo crucificado, muestra a la Virgen, San Juan Evangelista y Santa María Magdalena, conjuntamente con cuatro querubines y de ellos, dos levantan los cortinajes que permiten la transición entre la representación pictórica y la arquitectura manifestada nuevamente en el borde curvo de la bóveda de medio cañón corrido, creando así un efectivo trampantojo que fusiona en un todo arquitectura inmueble, arquitectura mueble, escultura y pintura, generando una quimera que todavía impresiona a quienes hemos tenido la fortuna de contemplarlo, a pesar de su deplorable estado de conservación. No puedo dejar de señalar que San Antonio de Padua, es el santo franciscano que permite enlazar certeramente a estos religiosos con las actividades litúrgicas de la capilla.

Por último y hacia el lado del Evangelio se encuentra el acceso a la sacristía, de la cual solo queda la ubicación original, porque el delgado espesor de los muros y su precaria cobertura corresponden a una construcción de las últimas décadas del siglo XX.

5. Los alrededores de la capilla en la actualidad.

La edificación se localiza actualmente en el parque Paul Harris del distrito de San Miguel, a poco más de cien metros de la cuadra 5 de la avenida Rafael Escardó —llamada así en homenaje al antiguo e ilustre vecino— y recién fue declarada como patrimonio cultural de la nación el 23 de enero de 1973. Si bien está completamente rodeada de jardines, así como de viviendas de dos o tres pisos, el auge inmobiliario que provocó la bonanza económica en el Perú del nuevo milenio, ha generado que en las inmediaciones de dicho espacio público se comiencen a construir edificios de viviendas multifamiliares, así como la nueva sede de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, que incluye un volumen de siete niveles, por lo que la pequeña capilla de poco más de ocho metros de altura, comienza a quedar literalmente engullida por la ciudad.

Donde se encontraba la vieja casa principal de la hacienda ahora se encuentra por un lado, una reproducción en concreto y de 9 m de diámetro, del emblema del Rotary Club o rueda rotaria de absoluto mal gusto, que fue construida a fines del siglo XX por la filial de esta organización en la urbanización Maranga.

En el otro lado, la mencionada casa de estudios donó en 2016 a la comunidad del distrito de San Miguel, un área de esparcimiento, constituida por tres campos deportivos, lo cual genera que a toda hora se escuche el griterío que generan las prácticas de las competencias colectivas.

Aunque la capilla ha perdido el pretil⁴³ original que definía su atrio delantero, todo el perímetro del área libre a su alrededor se encuentra separado del parque por una reja, pero los jardines que incluyen ahora se encuentran convertidos en un verdadero cubil de gatos, siguiendo una mala práctica en Lima que ha comenzado a generalizarse desde el parque central del distrito de Miraflores.



El lugar que por siglos ocupó la casa principal de la hacienda Santa María de Maranga forma ahora parte del parque Paul Harris, el fundador estadounidense del Rotary Internacional. La antigua capilla rural es lo único que todavía perdura, recordándonos nuestra identidad y un pasado que nos pertenece a todos. Imagen: <https://goo.gl/RHmSOC> [Acceso: 23-03-2019].

Por lo expresado y a pesar de todas las vicisitudes acontecidas y todavía sufridas por ella, no cabe duda que se trata de una edificación singular que debería ser totalmente puesta en valor para el disfrute, no solo de todos los vecinos del distrito de San Miguel, sino de toda la colectividad en general. Sin embargo la respuesta común que las autoridades suelen esgrimir es que en el Perú hace falta solucionar múltiples problemas mucho más urgentes, postergando

⁴³ Es el muro bajo –que a veces incluye a pilares coronados por pináculos– que separa el atrio de una edificación religiosa, como una iglesia o una capilla.

al patrimonio cultural al último de los lugares, como si el conocimiento de quiénes somos y hacia dónde vamos no tuviera valor. Seguramente por eso tenemos que convivir con la inseguridad ciudadana, el cambio climático y los gobernantes que nos merecemos.

Bibliografía

Repositorio:

Archivo General de la Nación de Lima. Notario Diego Cayetano Vásquez, protocolo 1175, años 1733-1740, folios 176-176v.

- Notario Francisco de Luque, protocolo 607, año 1764, folios 846v-850.
- Notario Ignacio Ayllón Salazar, protocolo 45, 1826-1835, folios 1197-1206.

General:

Amorós, Samuel. La cartela, historia y confusión. *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú*, 266-272. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015. Disponible en: <https://bit.ly/2UiP2dO> [Acceso: 25-03-03].

Benito, José Antonio. “Iglesia de Santa María Magdalena, Pueblo Libre”. *José Antonio Benito* (blog) <https://goo.gl/Tc5Qif> [Acceso: 23-03-2019].

Bernales Ballesteros, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1972.

Camacho, Fabio. *Aspectos de Lima sumario florilegio e índice gráfico de la capital del Perú*. Lima: Editorial Incazteca, 1929.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2011.

Flores-Zúñiga, Fernando. *Haciendas y pueblos del Lima. Historia del valle del Rímac*, vol. III. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República - Municipalidad Metropolitana de Lima, 2012.

- *Haciendas y pueblos del Lima. Historia del valle del Rímac*, vol. IV. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República - Municipalidad Metropolitana de Lima, 2015.

Harth-Terré, Emilio y Alberto Márquez Abanto. “Las bellas artes en el virreinato del Perú. Historia de la casa urbana virreinal en Lima.” *Revista del Archivo Nacional*, vol. XXVI, entrega I, (1962): 109-206.

Santibáñez Salcedo, Alberto. “La arquitectura civil en Lima”. En *Lima precolombina y virreinal*, 391-407. Lima: Artes Gráficas Tipografía Peruana, 1938.

Ugarte Eléspuru, Juan Manuel. *Lima Incógnita*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú: 1992.

Velarde, Héctor. “Iglesias rurales de Lima”. *El Arquitecto Peruano*, n° 306-307-308, (enero/febrero/marzo, 1963): 94-98.

Patrimonio y memoria:
El cementerio general de Lima



María del Carmen Fuentes

Resumen: El Panteón General de Lima fue construido en 1808. Con anterioridad a ese año, los enterramientos se realizaban en los atrios y bajo la iglesia y otros ambientes de las casas religiosas. El artículo explica el proceso de aceptación de los limeños del nuevo lugar de enterramiento y la forma en que el cementerio— pensado como el lugar donde todos eran iguales ante Dios— terminó siendo el reflejo de la jerárquica sociedad limeña.

Palabras clave: *panteón limeño, cementerio, arquitectura funeraria, patrimonio funerario.*

El fin de la vida tiene diferente significado dependiendo del grupo cultural, su ubicación temporal y geográfica, las creencias religiosas, la actividad laboral, aspectos que han dado origen a innumerables prácticas, ritos y costumbres que forman parte del rico patrimonio inmaterial de los pueblos.

En el Perú, las ceremonias relativas a la preparación del cadáver, el lavado de la ropa, el velatorio, el cortejo, el entierro, las misas posteriores, la “votada de luto” al cumplirse el primer año, la conmemoración de los primeros aniversarios, o la celebración del Día de muertos¹, constituyen un conjunto de ritos, desconocidos para la población ajena al lugar y poco a poco olvidados o reemplazados por prácticas contemporáneas foráneas.

De igual forma, el patrimonio material está constituido por las manifestaciones artísticas de escultura, pintura, fotografía, etc. y el urbanismo y la arquitectura contenedora de las sepulturas, lápidas, cenotafios que han hecho de algunos camposantos verdaderos ejemplos de patrimonio funerario como el hoy denominado Presbítero Matías Maestro, que fue el primer cementerio de Lima, inaugurado el 31 de mayo de 1808. Antes de esta fecha los entierros se realizaban en las bóvedas sepulcrales debajo de casas religiosas, iglesias y atrios.

Los entierros al interior de las iglesias, formaron parte de la educación moral de los fieles “*que reflexionarían sobre su final mortal, y en consecuencia, reconducirían sus acciones, en pos de su salvación eterna*”.² Las bóvedas sepulcrales o criptas se encontraban debajo del presbiterio, de las capillas laterales y naves. Al igual que la sociedad limeña, los espacios de enterramiento estaban jerarquizados, el lugar era más importante a medida que se acercaba a la capilla mayor. Las criptas ubicadas debajo de capillas de una advocación particular a cargo de una cofradía, acogían a los miembros de ésta.

Asimismo, el ajuar funerario y la forma en que se colocaba el cadáver dependían de la posición económica. Los cuerpos de la gente “más decente” reposaban en ataúdes, los de indios y mulatos se colocaban sobre tablones.

Erwin Greenwich, describe las inhumaciones en la Catedral de Lima:

Cuando los entierros se hacían en el piso del templo, las fosas del entierro eran abiertas con antelación, se removía el piso del templo en una extensión de dos o tres varas, procedían a extraer la tierra necesaria para dar cabida al ataúd, y

¹ Véase María del Carmen Fuentes. “La celebración de Día de Muertos en Perú” en, Sandra Negro (comp.) 2015. *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú*, 442-452. DVD.

² María José Collado Ruiz. “La salida de los entierros de las iglesias hacia los cementerios extramuros en la capital granadina. Un largo y difícil proceso”. *Tiempo y sociedad* n° 12 (2013): 141

cuando había sido sepultado acomodaban las losas o los ladrillos cuidadosamente para hacer desaparecer toda señal del sitio en que se había hecho el entierro.³

El hedor de los cadáveres era insoportable en las iglesias, los viajeros europeos, además de sus impresiones sobre las costumbres y ritos, señalaban el olor que se sentía en las iglesias que impedía que los feligreses terminaran de escuchar la misa.

William Bennet Stevenson, explorador inglés que permaneció varios meses en Lima escribió en 1824:

Antes de que se estableciera el cementerio, todos los muertos eran quemados en las iglesias, o también, colocados en bóvedas, muchas de las cuales tenían sus puertas de madera, abriéndose en los pisos; y no obstante haberse usado gran cantidad de cal, la hediondez y otros efectos disgustantes eran algunas veces casi insufribles.⁴



Vista de la cripta sepulcral en la iglesia y hospicio de niños huérfanos de Lima.
Imagen: Richard Chuhue.
<https://goo.gl/wrgRnH> [Acceso: 3.03.2019]

³ Edwin Greenwich Centeno. "Las criptas de la Catedral de Lima. Una mirada a la vida y muerte en la vida virreinal", en: Chuhue, Richard y Pieter Van Dalen, eds. *Lima subterránea. Arqueología histórica. Criptas, bóvedas, canales virreinales y republicanos*. (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014), 59

⁴ Memorias de William Bennet Stevenson sobre las campañas de San Martín y Cochrane en el Perú", en Estuardo Núñez, (comp.) *Relaciones de viajeros*, Colección Documental de la Independencia del Perú, 3:156. (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1973).

Cementerios extramuros

La construcción de cementerios en las afueras de la ciudad se inició en Alemania, al fundarse el *cementerio de Dorotheenstadt* en Berlín en 1762.

En Francia, los Edictos de París en 1763 y Toulouse 1774, antecedieron al Decreto Real de 1776 promulgado por Luis XVI por el que se prohibían los enterramientos en las iglesias, ordenándose su transferencia a cementerios fuera de las murallas. El Edicto de Saint-Cloud de 1804 promulgado por Napoleón, reglamentó las prácticas funerarias, prohibiendo los enterramientos dentro de los núcleos urbanos e iglesias.

En España, la construcción de cementerios fuera de la ciudad, tiene su origen en la Real Cédula sobre *“Restablecimiento de la Disciplina de la Iglesia en el uso y construcción de cimiterios, según el Ritual Romano”*, promulgada por Carlos III el 3 de abril de 1787. Este fue uno de los aportes de los borbones en materia sanitaria que repercutió sobre los virreinos en América.

A raíz de la epidemia en la localidad de Pasajes en la provincia de Guipúzcoa, en marzo de 1781 que provocó una gran mortandad, y que fuera atribuida a las exhalaciones pestilentes de los cadáveres enterrados en la iglesia parroquial, Carlos III remitió una Orden al Consejo de Castilla el 24 de marzo de ese mismo año *“para que medite y discurra sobre el modo más propio y eficaz de precaver en adelante las tristes resultas de esta naturaleza que suelen experimentarse.”* A partir de esa fecha se recogieron los informes de científicos, médicos y prebostes para confrontar las opiniones sobre el grado de infección que provocaban en el aire y la salud pública los cadáveres.

La primera medida fue tomada con la Real Orden de 3 de agosto de 1784 en la que se disponía que a partir de entonces ningún entierro podía realizarse al interior de las iglesias. El primer cementerio construido en España fue el Cementerio del Real Sitio de San Ildefonso inaugurado en 1785. El reglamento de su funcionamiento fue publicado el 9 de febrero de 1785, y fue en este documento en el que se basaron los primeros cementerios en España y sus colonias. En la cláusula 3 de la Real Cédula, se lee:

Se harán los cimiterios fuera de las poblaciones siempre que no hubiere dificultad invencible ó grandes anchuras dentro de ellas, en sitios ventilados é inmediatos á las Parroquias, y distantes de las casas de los vecinos; y se aprovecharán para capillas de los mismos cimiterios las ermitas que existan fuera de los pueblos, como se ha empezado á practicar en algunos con buen suceso.⁵

⁵ Contendida en: Novísima Recopilación de las Leyes de España. Tomo I- Libro I- Título III: De los cimiterios de las Iglesias: entierro y funeral de los difuntos, 19. (la ortografía es la original)
<https://goo.gl/ETdTM8> [Acceso: 13.03.2019]

Cuatro años más tarde Carlos IV, promulgó la Real Cédula de 27 de marzo de 1789 ordenando específicamente el establecimiento de medidas relacionadas con la erección de cementerios en sus territorios de ultramar. Al respecto, la ley dice:

Por tanto por esta mi Real Cédula, ordeno, y mando, a mis virreyes del Perú, Nueva España, y Nuevo Reyno de Granada, a los presidentes, y gobernadores de mis Reynos de las Indias, e Islas Filipinas, y demás ministros que exercen mi VicePatronato Real, y ruego, y encargo, a los muy Reverendos Arzobispos, y Reverendos Obispos de las Iglesias Metropolitanas, y catedrales de los mismos dominios que cada uno por su parte informen por mano de mi infraescrito secretario con justificación, y la brevedad posible lo que se les ofreciere, aserca del insinuado establecimiento con consideración a las circunstancias territoriales, respectivas comprendiendo también en caso de que se estime conveniente, el estado de las rentas de las fábricas de sus iglesias: Si estas podrán sufragar el coste de los mencionados cementerios: el número que se necesita en cada población, con proporsión a su vecindario: a lo que podrá ascender su costo por un prudente cálculo, y de que, otros arbitrios, o medios se podría echar mano, no siendo aquel suficiente para que tenga efecto su construcción, con el menor gravamen, posible de mi Real Erario por ser así mi voluntad. ⁶

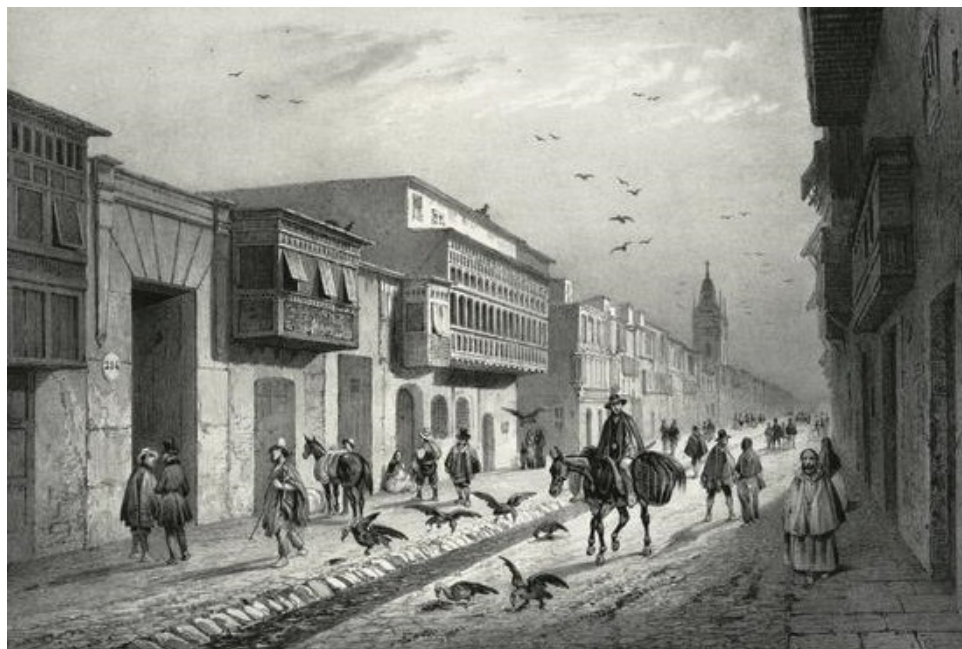
En el virreinato del Perú fueron el científico criollo Hipólito Unanue y los principales intelectuales en Lima, reunidos en la Sociedad de Amantes del País, fundada en 1790, quienes exhortaban y promovían la inhumación de los cadáveres en cementerios alejados de la ciudad. Además de defender la teoría miasmática, propugnaban volver a las costumbres del cristianismo primitivo, cuando los entierros se hacían en lugares alejados de la ciudad. Hasta ese momento, como lo hemos señalado, los entierros se realizaban en el interior y en los atrios de las Iglesias. El hecho que las sepulturas quedaran visibles en los atrios o zonas contiguas, era parte del proceso de evangelización de los fieles.

El propio Unanue, señaló en 1803 que los templos limeños habían quedado reducidos “a unos inmundos cementerios, mezclándose en aquellos el hedor de la podre con los inciensos” que se ofrecían a Dios.⁷ Siendo uno de los principales representantes de la ciencia ilustrada, estudió la influencia de las condiciones ambientales de un lugar sobre la salud de la población. En 1806 se publicó en Lima su obra “*Observaciones sobre el Clima de Lima y sus influencias en los seres organizados, en especial el hombre*”, al igual que lo había hecho en publicaciones anteriores, en ésta difundía la doctrina miasmática, según la cual

⁶ Real Cédula del 27 de Marzo de 1789 sobre Establecimiento de Sementerios, Expediente respuesta del Gobernador de Cuenca a la solicitud del Virrey Mendinueta en el año de 1800, AGN, sección Colonia, fondo Hospitales y Cementerios, tomo 8, fs. 455-455 rv (la ortografía es la original). Citada en: Diego A. Bernal Botero “La Real Cédula de Carlos III y la construcción de los primeros cementerios en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada (1786-1808)” (tesis de magister, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2013), 70 <https://goo.gl/SqQTFa> [Acceso: 13.03.2019]

⁷ “Discurso sobre el Panteón que está construyendo en el Convento grande de San Francisco de esta Capital el R. P. Guardián Fray Antonio Dios”. Lima. Real Imprenta de Niños Expósitos. Citado por Carlota Casalino. “La Muerte en Lima en el siglo XIX: una aproximación demográfica, política, social y cultural” (tesis de magister Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999), 353

las exhalaciones que desprendían los cuerpos enfermos, materias corruptas o aguas estancadas eran la causa de las enfermedades y epidemias y deberían ser sometidas a vigilancia y aislamiento.



Calle Valladolid, (actual cdra. 2 del jirón Callao, Lima) - Grabado del álbum del viaje de La Bonite (1836-1837)

Obsérvense la acequia en medio de la calle y los gallinazos, volando alrededor. Para muchos eran aves de mal agüero, para otros un mal necesario pues eliminaban la basura y los cadáveres de animales abandonados en las calles.

Imagen: <https://goo.gl/SVRnww> [Consulta: 3.03.2019]

En la ciudad de Lima a inicios del siglo XIX, con una población de alrededor de 50,000 habitantes,⁸ los principales focos de contaminación —como lo señala Jorge Lossio⁹— lo constituían las acequias que recorrían la ciudad, las calles donde se abandonaban animales muertos, los basurales alrededor de la muralla o a la orilla del río; los mataderos, curtiembres, y los lugares de venta como mercados, pulperías y fondas.

En 1796 el virrey Manuel Amat y Juniet dio inicio al proyecto del cementerio para Lima, iniciando el expediente para solicitar autorización para su construcción, la misma que le fue encargada al arquitecto Matías Maestro Alegría (1766-1835). Nacido en la ciudad española de Vitoria, Álava, en el País Vasco,

⁸ Los censos de 1791 y 1812 señalaban una población de 52 627 y 63 900 habitantes respectivamente.

⁹ Lossio, Jorge. *Acequias y Gallinazos. Salud ambiental en Lima del siglo XIX*. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003)

Maestro llegó a Lima en 1790 formando parte del viaje científico y político alrededor del mundo, conocido como la Expedición Malaspina. Fue un hombre polifacético: licenciado en Derecho y con estudios de dibujo, aritmética y geometría, fue además pintor, escultor, decorador y músico. A los tres años de su llegada a la capital del Virreinato del Perú se ordenó de sacerdote. Esta multidisciplinaria y la protección del arzobispo Juan Domingo Gonzáles de la Reguera, y posteriormente del virrey José Fernando de Abascal y Souza le permitió recibir encargos de envergadura en la reconstrucción de la ciudad de Lima después del terremoto de 1746¹⁰.

Sobre Matías Maestro, Manuel Atanasio Fuentes escribió:

Pocos hombres han dejado en el país un recuerdo mas vivo de su piedad que ese sacerdote que empleó todos los años de su vida, en hacer el bien á la sociedad, y sobre todo á la parte desvalida y menesterosa; dotado de una honradez y de una pureza superiores á todo elogio, de un carácter suave y bondadoso, todo caridad, todo amor y todo mansedumbre, apenas habrá personas de las que tuvieron la dicha de tratarlo, que no lloren hasta hoy su muerte, y no tribute á su memoria un respetuoso homenaje.¹¹

Las obras se iniciaron el 23 de abril de 1807, y el panteón de Lima —como se le denominó comúnmente— se inauguró el 31 de mayo de 1808. Antes de Lima, ya se habían construido cementerios en las ciudades de Trujillo, Tarma y Ate entre 1782 y 1790, y en 1804 en Arequipa, en el área rural de Pampa de Miraflores; al inicio hubo mucha reticencia entre la élite limeña por enterrarse en el cementerio general, alejado de la ciudad y fuera de las murallas.

Estar alejado de un lugar sagrado, como lo era la iglesia, y más aún de la posibilidad de cercanía a la virgen y a los santos, o al santo de su devoción, le negaba al individuo la posibilidad de por la intermediación de aquella o de aquellos, su alma recibiera un mejor tratamiento a la hora de presentarse ante la corte celestial. Además, que tuviera la posibilidad de gozar de los beneficios de la salvación y el goce eternos.¹²

Se seguía pensando que la cercanía a la capilla mayor de los templos aumentaba las posibilidades de salvación del alma, por ello había que persuadir a la población

¹⁰ Sobre su obra véase José García Bryce. “Del Barroco al Neoclásico en Lima: Matías Maestro”, *Mercurio Peruano* (mayo-junio 1972): 48-68.

¹¹ Manuel Atanasio Fuentes. *Estadística General de Lima*, 305 Lima: Tip. Nacional de M.N. Corpancho <https://goo.gl/xN7dxV> [Acceso: 11.03.2019]

¹² Silvia Cogollos Amaya y Martín Eduardo Vargas Poo. Las discusiones en torno a la construcción y utilidad de los “dormitorios para muertos” (Santafé, finales del siglo XVIII), en: Jaime Humberto Borja Gómez. *Inquisición, Muerte y Sexualidad en la Nueva Granada*. Bogotá: Ariel-CEJA, 1996, 144-145, en: Diego Bernal Botero, “La Real Cédula de Carlos III y la construcción de los primeros cementerios en la Villa de Medellín, Virreinato del Nuevo Reino de Granada”, *Boletín de Monumentos Históricos*, n° 19, mayo-agosto (2010): 30.

de que el cementerio, a pesar de estar alejado de las iglesias, era un lugar sagrado y que además en las tumbas se mantendría el orden jerárquico de la sociedad. Hipólito Unanue, tuvo una importante participación en el convencimiento de la población, a quienes prometió que no se intervendría en las pompas fúnebres.

También hubo oposición por parte del clero: al dejar de enterrarse en las iglesias, dejarían de percibir los pagos por las inhumaciones, los mismos que variaban y que desde los más económicos en el atrio, iban aumentando progresivamente hasta llegar al presbiterio, de igual manera variaba el costo por el sufragio de las almas.

El lugar seleccionado para el primer cementerio general era el más elevado de la ciudad, ubicado a la salida de la Portada de Maravillas, en la dirección del viento.

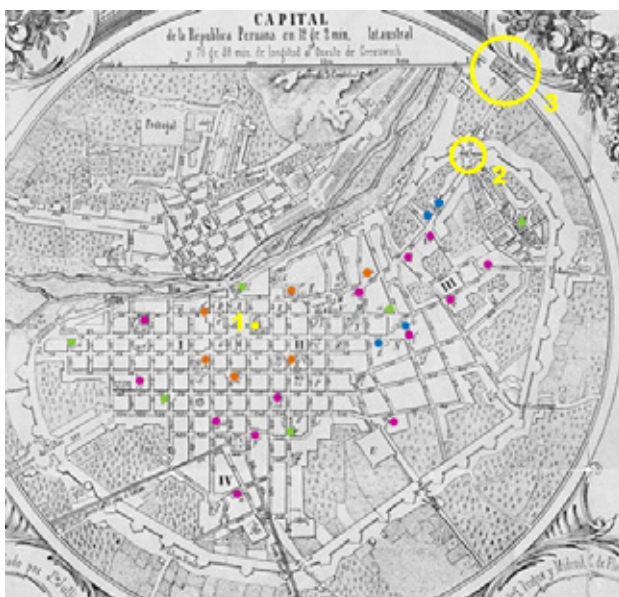


Imagen: Planos de Lima
Colección Juan Gunther Doering,
1983

1. Plaza Mayor y Catedral
2. Portada de Maravillas
3. Cementerio General

Principales casas religiosas:

- Conventos
- Monasterios
- Parroquias
- Hospitales

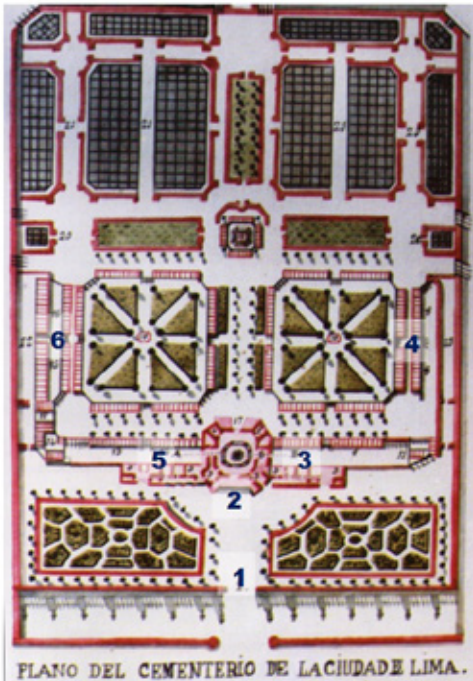
Detalle de Plano de Lima rectificado por Manuel A. Fuentes,
publicado en su Estadística General de Lima, 1858.

El camposanto proyectado por Matías Maestro ocupaba el sector al que actualmente se accede por la puerta cuarta y abarcaba varias zonas, distribuidas como se muestra en el plano de la página siguiente. Aunque la premisa para la construcción del nuevo cementerio general fue que “Todos somos iguales ante el Creador” sin embargo la diferencia era clara.

A continuación presentamos los testimonios de algunos viajeros que dejaron sus impresiones del cementerio general, así como de los ritos y costumbres en los entierros:

El navegante ruso Vasili Mikhailovicht Golovnin, visitó el cementerio de Lima el día 16 de febrero de 1818 y escribió:

El Panteón consiste en un edificio redondo, de altura y tamaño muy medianos, con dos alas pequeñas. Encima del centro del edificio se halla una pequeña cúpula, debajo de la cual hay un catafalco de lo más ordinario, sobre el que está colocado un ataúd de vidrio que contiene una representación de Cristo hecha de cera con muy poco arte. En el techo de la cúpula están pintados medianamente bien unos ángeles, querubines y serafines, en actitud de volar por varias partes¹³. Al lado de esta capilla hay una extensión bastante amplia, cercada por un muro alto. Este sitio es el cementerio común de la ciudad. Sin embargo no tiene ningún monumento ni piedra sepulcrales, como se ve en otros países. Para el entierro de genta acaudalada que puede pagar 200 pesos por el sitio, han construido unos muros de ladrillos que tienen cerca de 10 metros de largo, 2 metros de alto y los mismos de fondo. Estos muros tienen tres hileras de nichos que parecen desde afuera unas bocas de horno; se extienden casi todo lo ancho del muro y tienen un tamaño suficiente para que pueda entrar un ataúd.[...] En cuanto a los pobres, los meten sencillamente en la tierra.¹⁴



Plano del Cementerio de la Ciudad de Lima
Antonio Pereira y Ruiz (1816).

Copia del Proyecto de Matías Maestro
Biblioteca Municipal de Santa Cruz, Tenerife
(Colección Benítez).

1. Ingreso al jardín
2. Capilla, habitaciones de los capellanes y sirvientes, sacristía, depósito de cadáveres
3. Línea de sepulcros para los Virreyes
4. División de nichos para personas distinguidas
5. Línea de sepulcros para el clero
6. Línea de sepulcros para legos religiosos y cofradías.

Imagen: Leonardo Mattos-Cárdenas (1992)
Urbanismo Andino e Hispano Americano. Ideas y realizaciones (1530-1830), 207.

¹³ Hacía referencia a la pintura realizada por el pintor español José Pozo, que representaba la entrada triunfante a la Gloria de Santo Toribio, Santa Rosa y San Francisco Solano recibidos por Jesucristo y rodeados de ángeles.

¹⁴ "Viaje alrededor del mundo en la corbeta Kamtchatka en 1817, 1818 y 1819" en Estuardo Núñez, comp. *Relaciones de Viajeros*, en Colección Documental de la Independencia del Perú, 1: 160-161

El viajero inglés Roberto Proctor, que visitó el Perú entre 1823 y 1824, quince años después de haberse inaugurado el Cementerio, describió los ritos de un entierro:

Cuando está en peligro de muerte alguna persona importante, se manda a buscar el sacerdote para sacramentarla. La hostia, en espléndido carruaje tirado por cuatro caballos, es llevada por un sacerdote que canta o lee todo el camino, y la sigue una procesión a pie, con cirios y antorchas, acompañada por soldados para mantener el orden. Es recibida en la puerta de calle por los parientes arrodillados del agonizante; y cuando concluye la ceremonia se vuelve al templo del mismo modo. Los funerales de personas de calidad, se celebran generalmente con una procesión de sacerdotes por la noche, iluminada con antorchas, que acompaña el cadáver desde la casa a la iglesia. Después se coloca en una carroza fúnebre para llevarlo a enterrar en el cementerio público, una milla de la ciudad. Este cementerio consiste en una capilla y un gran terreno cercado de pared, y despiden el olor más pestífero, pues los cadáveres se ponen apenas bajo la superficie del suelo.¹⁵



1. Capilla original del Cementerio

Desafortunadamente demolida en 1937, la capilla presentaba una planta octogonal con una terminación piramidal, cuyo vértice remataba en un pináculo.

En el frontispicio el vano estaba flanqueado por pilastras pareadas de orden jónico.

Imagen: <https://goo.gl/b441Ur> [Acceso: 3.03.2019]

2. Carroza fúnebre de primera clase.

Imagen: Manuel A. Fuentes. *Estadística de Lima*. (1858).

¹⁵ "Narración del viaje por la Cordillera de los Andes y residencia en Lima, y otras partes del Perú, en los años 1823 y 1824" en Estuardo Núñez, comp. *Relaciones de Viajeros*, 2: 263

Charles Samuel Stewart, A.M. fue un misionero estadounidense quien como capellán de la Marina de los Estados Unidos, recorrió los mares del Sur, en Lima visitó el Cementerio el 3 de julio de 1829 y escribió:¹⁶

El Panteón se distingue perfectamente desde el puente y las murallas de Lima y desde varios puntos del camino que conducen a él. El edificio principal, con frente a la calle, es un octógono de noventa pies de circunferencia y con un majestuoso domo que se ve desde todas las direcciones emergiendo entre las dispersas plantaciones de cipreses, dentro de un recinto que cubre cinco a seis acres de terreno. En una rotonda, inmediatamente debajo del domo y en el centro del edificio hay un sarcófago de vidrio conteniendo una reproducción a tamaño natural de nuestro Salvador en su tumba, el único objeto que atrae especialmente la atención cuando se le atraviesa para pasar al interior.

Cuando ocurre un entierro el cuerpo no es depositado en la tierra, sino que es colocado en posición horizontal en un nicho de las anchas paredes edificadas para este propósito. Se le rodea luego con cal y la apertura frontal es cerrada con yeso. Estos nichos están ordenados en filas unos encima de otros y se alquilan por cierto tiempo, de acuerdo con la riqueza y el rango de la persona fallecida y a cuya expiración los restos son arrojados en una fosa común, o, si la persona es pobre o desconocida, son arrojados sobre una muralla de la parte posterior donde la superficie del terreno está blanqueada con los fragmentos de los restos humanos y literalmente “un lugar de calaveras. [...]”



1. El Cementerio Presbítero Maestro, estuvo proyectado como una Ciudad para los muertos, con avenidas, jardines y departamentos, como se le denominó a los diferentes cuarteles, inicialmente con sólo tres niveles de nichos. Imagen: propia, 2017

2. Entierro en las primeras décadas del siglo XX. Puede observarse únicamente la presencia masculina, las mujeres no acompañaban a los deudos al cementerio. Imagen: <https://goo.gl/Uz1nZU> [Acceso: 16.03.2019]

En 1847, durante el gobierno del Presidente Ramón Castilla, se autorizó la construcción de mausoleos. Esta posibilidad coincidió con la bonanza por la extracción del guano y del salitre que favoreció el enriquecimiento de algunas

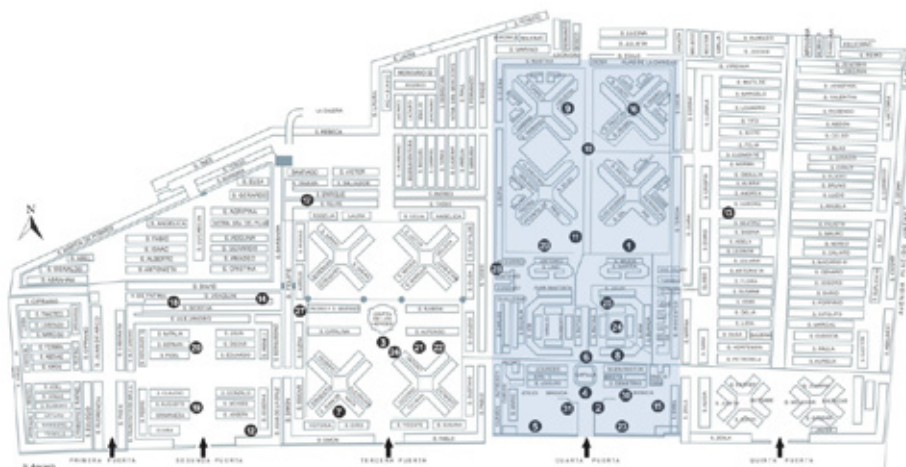
¹⁶ “Cartas sobre una vista al Perú en 1829” en Estuardo Núñez, comp. *Relaciones de Viajeros*, 4:346

familias y la recuperación económica de la antigua aristocracia. Desde entonces empiezan a encargarse a Francia e Italia mausoleos que eran seleccionados de los catálogos que ofrecían un variado repertorio.

La variedad y riqueza de la escultura y arquitectura de mausoleos, monumentos y tumbas, entre los que se cuentan más de 850, y alrededor de 220,000 nichos dispuestos en 350 cuarteles, hizo posible su declaración como Patrimonio Monumental de la Nación el 28 de diciembre de 1972 y el 9 de junio de 1999 la Sociedad de Beneficencia Pública de Lima lo declaró Museo Cementerio a iniciativa del Consejo Internacional de Museos (ICOM - PERU) en coordinación con el Instituto Nacional de Cultura.

Sobre las esculturas y mausoleos, así como el significado de sus elementos ornamentales y símbolos, se han hecho investigaciones e inventarios como el realizado por el Instituto de Investigaciones Museológicas de la Universidad Ricardo Palma,¹⁷ tema que no formará parte del presente artículo.

Existe un segundo plano del Cementerio General, fechado en 1890, publicado en el artículo del arquitecto José García Bryce sobre Matías Maestro, y nos muestra una planta diferente del Cementerio. Aunque conserva la distribución de la parte anterior, presenta una disposición central de los cuarteles, organización que se repite en los sectores a los que actualmente se ingresa por la tercera y quinta puertas como podemos observar en el plano actual del ahora denominado Cementerio Matías Maestro.



Plano actual del Museo Cementerio Presbítero Maestro. La parte coloreada, corresponde a la construcción inicial del cementerio desde 1808. Los números indican las principales esculturas y mausoleos que se visitan en el recorrido. Imagen: Folleto del Museo, 2018.

¹⁷ Véase Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas. Museo Cementerio Presbítero Maestro. *Primera Jornadas de Inventario de Esculturas*. (Lima: Universidad Ricardo Palma 2007).CD-ROM.



1. Actual baldaquín emplazado en el mismo lugar donde antes estuvo la capilla. La plataforma octogonal de la base corresponde al recinto de la capilla de la que se ha conservado la mesa del altar, el podio y el piso original.

2. Mausoleos de estilo neogótico, de izquierda a derecha: Mausoleo de Miguel Iglesias, autor Roselló y Cía. 1909, Mausoleo de Leonardo Pflucker y Rico, autor anónimo, mediados s. XIX.

3. Monumento a Alfonso Ugarte, obra de J. Campeny, 1880. Imagen: <https://goo.gl/sd1UVF> [Acceso: 16.03.2019]

4. Cripta de los héroes, obra de Emile Robert, inaugurada en 1908. Imágenes 1, 2 y 4: propias, 2018

A lo largo de sus 211 años, el Cementerio Presbítero Maestro ha sido la morada final de muchos personajes de la historia familiar para algunos, pero de la historia del país para todos los peruanos. Como bien señalaba Carlota Casalino, “*es un típico lugar de la memoria, entendido éste como aquello donde se cristaliza y refugia la memoria colectiva y la memoria nacional*”.¹⁸

Patrimonio funerario

El primer documento internacional en el que se encuentra una referencia específica al patrimonio funerario es la **Declaración de Newcastle**¹⁹ suscrita con motivo de celebrarse el X Seminario Internacional del Fórum UNESCO - Universidad y Patrimonio llevado a cabo del 11 al 16 de abril de 2005 en la Universidad de Newcastle upon Tyne, Reino Unido denominado “*Paisajes culturales en el siglo XXI. Legislación, gestión y participación pública: El patrimonio como desafío de la ciudadanía*”.

El artículo 8 señala: “*Que los paisajes culturales no son solamente lugares agradables y amenos sino que también pueden ser lugares de dolor, sufrimiento, muerte, guerra, terapia, reconciliación y recuerdos*”

Ese mismo año 2005, en el VII Encuentro Iberoamericano y I Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario, llevado a cabo del 27 de octubre al 2 de noviembre en México y Morelia, se suscribió la **Carta Internacional de Morelia. Relativa a cementerios patrimoniales y arte funerario**.²⁰

Marcando la vigencia de documentos internacionales anteriores, se señalaron las siguientes tipologías dentro del patrimonio material e inmaterial:

- Los sitios; porque toman paisajes y equipamientos urbanos donde la arquitectura y el arte funerario constituyen conjuntos, necrópolis, cementerios y otras manifestaciones similares, en ubicaciones con mayor o menor significado y valor urbanístico respecto al territorio donde se encuentran.
- Los monumentos, conjuntos y elementos arquitectónicos (abiertos, cubiertos o subterráneos, públicos o privados) la vegetación asociada y

¹⁸ Carlota Casalino Sen, El Bicentenario de la Fundación del Cementerio más importante del Perú. En: Mixmade S.A.C. *200 Años del Presbítero Maestro. Primer Cementerio Monumental de América Latina*, 2008, 24

¹⁹ Declaración de Newcastle en Instituto Nacional de Cultura del Perú. *Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*. Lima: INC, 291-294

²⁰ Carta Internacional de Morelia. Relativa a cementerios patrimoniales y arte funerario. <https://goo.gl/s4Swrm> [Acceso: 16.03.2019]

los objetos culturales y artísticos allí ubicados; porque forman géneros y tipos reconocibles según las culturas y las épocas en que fueron concebidos, materializados y utilizados al llevar incorporados mensajes, imágenes, signos y símbolos de identidad y otros atributos estrechamente ligados a los valores de las sociedades que los crearon y porque alcanzan dimensiones rituales, estéticas o expresivas verdaderamente notables.

- Los usos y costumbres funerarias; especialmente aquellas que mejor caracterizan la actitud de cada cultura, época o creencia ante la inevitabilidad de la muerte, porque ellas acompañan y hacen uso del patrimonio cultural material y porque cada una da distinto testimonio de la riqueza cultural y espiritual de los pueblos, así como del derecho a la cultura y su diversidad que prevalecen en distintas regiones del mundo.

Y por último, la **Declaración de Paysandú**,²¹ suscrita en la ciudad de Paysandú, República Oriental del Uruguay, con motivo del XI Encuentro de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, llevado a cabo del 20 al 23 de octubre de 2010, en el que el eje temático fue “La Dimensión pedagógica de los Cementerios Patrimoniales”. En esta se señala que los cementerios, espacios privilegiados de la memoria constituyen

[...] un acervo muy significativo de legados culturales, históricos, artísticos, artesanales, paisajísticos, arquitectónicos, simbólicos y de tradiciones usos y costumbres de una comunidad viva con sus muertos.

Por tanto

[...] ofrecen la posibilidad de construir proyectos pedagógicos integrales que fomenten el valor educativo que estos espacios contienen y potenciar así su valor patrimonial.

El Cementerio General de Lima es la manifestación más importante del patrimonio funerario de nuestro país y de América Latina. Es un conjunto urbano al que se encuentran asociadas manifestaciones arquitectónicas y artísticas de gran valor allí ubicadas: tumbas, mausoleos y monumentos acompañados de una iconografía relacionada al significado de la muerte. Asimismo, las costumbres y ritos que se cumplían durante los funerales, romerías posteriores, desentierro para el traslado de restos; y los que año a año se siguen celebrando en el Día de Muertos, u otras conmemoraciones particulares, constituyen un apreciable patrimonio inmaterial.

Cumple además una valiosa función pedagógica como museo, ofreciendo programas de visita, como la iniciativa de *Noches de Luna Llena* o las actividades

²¹ Declaración de Paysandú. <https://goo.gl/VJAE9m> [Acceso: 16.03.2019]

para determinadas fechas como las que se programan en el Día de la Canción criolla, conjuntamente a las de su incorporación en los programas de desarrollo turístico.



El Programa Noches de Luna Llena tenía como objetivo visitar el museo cementerio, a través de recorridos temáticos de personajes como héroes de la Patria, escritores, presidentes, intelectuales entre otros, que han marcado la pauta de la historia del país
Imagen: <https://goo.gl/KWipwr> [Acceso: 3.03.19]

El Cementerio Presbítero Maestro representa una fuente inagotable de temas de estudio e investigaciones, a pesar de que se ha escrito mucho sobre su historia y sobre las manifestaciones de arte que acoge.

La salvaguarda, conservación y difusión de nuestro patrimonio funerario, así como la preservación del espíritu del lugar –conformado por los elementos materiales e inmateriales– es tarea de todos, este compromiso y participación contribuirá a fortalecer en cada peruano el sentido de pertenencia e identidad.

Bibliografía

Barentzen Gamarra, Hilda. El romántico panteón general de la ciudad de Lima en el siglo XIX. *Escritura y Pensamiento*, enero-junio (2006): 67-102

Bernal Botero, Diego. 2013. “La Real Cédula de Carlos III y la construcción de los primeros cementerios en el Virreinato del Nuevo Reino de Granada (1786-1808)”. Tesis para optar el grado de magister en Historia. Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2010

Bernal Botero, Diego. “La Real Cédula de Carlos III y la construcción de los primeros cementerios en la Villa de Medellín, Virreinato del Nuevo Reino de Granada”. *Boletín de Monumentos Históricos* n° 19, (mayo-agosto 2010): 29-49.

Casalino Sen, Carlota. “La Muerte en Lima en el siglo XIX: una aproximación demográfica, política, social y cultural”. Tesis para optar el grado de magister en historia. Pontificia Universidad Católica del Perú, Escuela de graduados, 1999.

Hipólito Unanue: “El Poder político, la ciencia ilustrada y la salud ambiental”. *Revista Peruana de Medicina Experimental y Salud Pública*, 25(4) (2008): 431-38.

Castrillón Vizcarra, Alfonso. *Escultura monumental y funeraria en Lima*, en Colección Arte y tesoros del Perú, *Escultura en el Perú*, 325-385. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1991.

Chuhue, Richard y Pieter Van Dalen, eds. *Lima subterránea. Arqueología histórica. Criptas, bóvedas, canales virreinales y republicanos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2014.

Collado Ruiz, María José. “La salida de los entierros de las iglesias hacia los cementerios extramuros en la capital granadina. Un largo y difícil proceso”. *Tiempo y sociedad* n° 12 (2013): 138-163. <https://goo.gl/Dyao78> [Acceso: 3.03.2019]

Fuentes, Manuel A. *Estadística General de Lima*. Lima: Tip. Nacional de M.N. Corpancho: 1858.

Fuentes, María del Carmen. La celebración de Día de Muertos en Perú en Negro, Sandra (comp.) 2015. *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015. DVD.

García Bryce, José. “Del Barroco al Neoclasicismo en Lima: Matías Maestro”. *Mercurio Peruano* (mayo-junio 1972): 48-68.

Instituto Nacional de Cultura del Perú. *Documentos Fundamentales para el Patrimonio Cultural. Textos internacionales para su recuperación, repatriación, conservación, protección y difusión*. Lima: INC, 2007.

Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas. Museo Cementerio Presbítero Maestro. Primera Jornadas de Inventario de Esculturas. Lima: Universidad Ricardo Palma 2007. CD-ROM.

Lossio, Jorge. *Acequias y Gallinazos. Salud ambiental en Lima del siglo XIX*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.

Mattos-Cárdenas, Leonardo. *Urbanismo Andino e Hispano Americano. Ideas y realizaciones (1530-1830)*, Lima: Fondo Editorial Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad de Ingeniería: 2004.

Mixmade S.A.C. ed., *200 Años del Presbítero Maestro. Primer Cementerio Monumental de América Latina*, 2008.

Núñez, Estuardo. comp., *Relaciones de Viajeros*. Colección Documental de la Independencia del Perú, 4 vol. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1973.

Parga Otero, Melodi. “Patrimonio Funerario: espacios por redescubrir”. *Mito | Revista Cultural*, (junio 2015) <https://goo.gl/z3eAin> [Acceso: 3.03.2019]

Ramón Joffré, Gabriel. “La política borbónica del espacio urbano y el cementerio general (Lima 1760-1820)”. *Histórica*, vol. 28, n° 1 (2004): 91-130



*El simbolismo en el excepcional
pilar esquinero del atrio de la
iglesia de*
Santo Domingo de Arequipa

Sandra Negro

Resumen: En la esquina del atrio de la iglesia de Santo Domingo de Arequipa se erige un inusual pilar, con relieves colmados de simbolismo. Estos se hallan vinculados a una de las tempranas órdenes religiosas que misionaron en el Perú, con la llegada de fray Vicente de Valverde en 1532 acompañando a la hueste perulera. La investigación analiza los diseños en sus dimensiones morfológicas, simbólicas e iconográficas, proponiendo y sustentando una posible temporalidad del mismo. Se concluye en la importancia de su patrimonialidad y en la necesidad de su conservación y tutela.

Palabras clave: *pilar, pilastra, cartela, iconografía, simbolismo, metalenguaje.*

1. Introducción

Arequipa, ciudad con una larga y compleja historia, en relación a su arquitectura virreinal y republicana, está ubicada a 1,015 km al sur de Lima. Su emplazamiento ha sido sacudido por devastadores terremotos, que han impulsado a sus habitantes a reconstruir con tenacidad sus moradas, iglesias, conventos, hospitales y todo aquello que debía ser reparado o simplemente vuelto e edificar.

La fundación española se llevó a cabo por disposición de Francisco Pizarro el 15 de agosto de 1540, siendo su ejecutor el teniente de gobernador Garcí Manuel de Carbajal. El nombre original fue el de Villa Hermosa y su trazado contempló 49 manzanas cuadrangulares, de 400 pies de lado (111.20 m), separadas por calles de 37 pies de anchura (10.30 m.)¹, trazado que se había empleado un lustro antes en la Ciudad de los Reyes o Lima, capital del virreinato del Perú. La manzana de la plaza mayor no fue central en la cuadrícula, exhibiendo en su ubicación un desplazamiento hacia el suroeste.

En la distribución inicial de solares, los primeros moradores fueron alrededor de un centenar y si bien las órdenes religiosas regulares de agustinos, dominicos, mercedarios, franciscanos y jesuitas, comenzaron prestamente con la edificación de sus templos y casas religiosas, a la par que paulatinamente se establecían algunas órdenes femeninas monacales, debieron quedar libres cerca de sesenta solares —formados por la cuarta parte de una manzana— que no se llegaron a ocupar y que quedaron como reserva del Cabildo para ser asignados en el tiempo a los nuevos individuos que se irían avecindando.²

El desarrollo de la arquitectura civil y religiosa arequipeña, no posibilita su clara división en periodos histórico-estilísticos, debido a que los ciclos de alta sismicidad y la presencia de volcanes en actividad, generaron una dinámica propia de destrucción-reformulación-reconstrucción, proceso donde la estilística tuvo un papel de menor envergadura, que en otras ciudades virreinales como Lima o Cusco.

Si bien el primer sismo documentado en la ciudad española de Arequipa ocurrió en 1555 —lo que llevó a sus pobladores a tomar como patrona de la ciudad a Santa Marta³— no fue hasta el 22 de enero de 1582 cuando ocurrió el primer

¹ Enrique Nuere, *La carpintería de armar española* (Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1990), 254, señala que la vara era una unidad de medida que podía variar según las épocas y lugares, aunque su valor más frecuente fue de .84 m. Después de compulsar un considerable número de conciertos de obra en el Archivo General de la Nación de Lima, he podido determinar que una vara en el Perú virreinal usualmente equivalía a .834 m. Un pie correspondía a la tercera parte de una vara, es decir a .278 m.

² Ramón Gutiérrez, *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)* (Lima: Epígrafe Editores, 1992), 33.

³ Enrique Silgado, *Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú (1513-1974)*, (Lima, Instituto de Geología y Minería, 1978), 16.

devastador terremoto, del cual se ha deducido que alcanzó los 8 grados de magnitud de momento.⁴ La destrucción fue tal, que el 19 de febrero de ese año, el virrey Martín Enríquez de Almansa y Ulloa, mandó convocar un cabildo abierto, para conocer la voluntad de sus habitantes, en relación al eventual traslado de la ciudad a otro paraje, habida cuenta de las constantes réplicas del sismo.



Mapa de la ciudad de Arequipa a finales del primer tercio del siglo XIX, donde es posible visualizar la permanencia del trazado en cuadrícula regular desde su fundación en 1540.

El trazado inicial estaba sobre la barranca del río Chili y la plaza mayor fue erigida ligeramente excéntrica con respecto a las 49 manzanas de la traza inicial.

Imagen:

Museo Histórico de Arequipa

1. Plaza mayor

2. Catedral

3. Iglesia de Santo Domingo

El 14 de abril de ese mismo año, se llevó a cabo el cabildo abierto, presidido por el corregidor Melchor de Cadalso Salazar. Los moradores llegaron al acuerdo de no reubicar la ciudad. La razón esgrimida fue que no había un sitio cómodo para tal finalidad en las inmediaciones. Señalaron que estaban dispuestos a reconstruir en el mismo lugar, las iglesias dañadas y las más de

⁴ Instituto Nacional de Defensa Civil, *Sismos ocurridos en el Perú a través del tiempo* (sitio web), consultado 6 de enero de 2018, https://www.indeci.gob.pe/compend_estad/2006/7_otras_estad/7.1_sismos/7.1.4_hist_sismos.pdf

trescientas viviendas afectadas, solicitando para ello ayuda económica al virrey.⁵

2. Los terremotos y los ciclos de construcción-destrucción-reconstrucción de la arquitectura.

La iglesia y convento de Santo Domingo comenzaron a edificarse en las primeras décadas después de la fundación de la ciudad.⁶ Aunque la ausencia de documentos nos impide conocer la traza de este inmueble, por las informaciones recogidas después del terremoto de 1582, sabemos que los dominicos ante la escasez y poca calidad de la madera disponible, optaron por techar su templo con una cubierta de madera,⁷ posiblemente de par y nudillo, lo que posibilita deducir que la iglesia debió tener por entonces una planta rectangular alargada de inspiración gótica. Si bien no hay información explícita acerca de la presencia de un atrio esquinero, este debió formar parte del trazado inicial, considerando el emplazamiento del templo, retirado del plomo de la calle.

Los esfuerzos para consolidar nuevamente la ciudad, se enfrentaron el 18 de febrero de 1600 a la erupción del volcán Huaynaputina, situado a 79 kilómetros lineales al sudeste de la ciudad de Arequipa, en la actual región de Moquegua. Por entonces, el motivo documentado en varios cronistas, entre los que se halla Felipe Guamán Poma de Ayala, fue la ira divina, que “[...] rrevento el bolcan y sallio fuego y se asomo los malos espíritus y salio una llamarada y humo de senisa y arena que cubrió



La ciudad de Arequipa, representada por el cronista Felipe Guamán Poma de Ayala, después de la erupción del volcán Huaynaputina en 1600 (1980: imagen 1053).

⁵ Víctor Barriga, *Los terremotos en Arequipa 1582-1767. Documentos de los Archivos de Arequipa y Sevilla* (Arequipa: La Colmena, 1952), 5-7.

⁶ Ramón Gutiérrez, *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, 40.

⁷ Emilio Harth-Terré, "Arequipa, crisol de arte plateresco", *Diario El Comercio*, Lima, 19 de septiembre de 1954.

*toda la ciudad y su comarca adonde se murieron mucha gente [...]”*⁸. A lo largo de varios días el cielo diurno, oscurecido como si fuera de noche, estaba colmado de truenos y relámpagos que se alcanzaban unos a otros. Si bien una semana más tarde la situación se estabilizó, la copiosa lluvia de cenizas volcánicas continuó a lo largo de todo el año.

Algunos de los rituales para conjurar este castigo de Dios, fueron las oraciones, penitencias, misas y procesiones. En el dibujo de Guamán Poma de Ayala, se puede visualizar que en la plaza mayor se está llevando a cabo una procesión, bajo un cielo convulso y una ciudad sumida en cenizas y oscuridad. La procesión está encabezada por un individuo que carga una cruz, mientras que otros hacen lo propio con un anda. Los siguen un grupo de personas, una de las cuales lleva en su hombro una cruz penitencial.

Tomando en cuenta que desde finales del siglo XVI, Santa Marta era la patrona reconocida como protectora frente a los terremotos, en 1601 se acordó evocar como protector de las erupciones volcánicas a San Genaro⁹, obispo y mártir de Nápoles, ciudad que también lo tenía como patrono y donde se halla el volcán Vesubio.



Arequipa, iglesia de Santo Domingo, coro alto a los pies del templo y sotacoro cubierto por una bóveda de sillar de medio cañón corrido, generada por un arco trilobulado. Este sotacoro y los pilares que separan la nave central de las laterales son las únicas partes de la iglesia que habrían soportado el terremoto de 1687. Imagen: propia, 2015.

⁸ Felipe Guamán Poma de Ayala, *El primer nueva corónica y buen gobierno* (México: Siglo Veintiuno editores, 1980), 973.

⁹ Víctor Barriga, *Los terremotos en Arequipa 1582-1767*, 145-147.

Los daños en la arquitectura de la ciudad fueron de consideración y en el área rural no solamente se perdieron las cosechas, sino que la gruesa capa de cenizas previno por largo tiempo que se pudiese cultivar. La caída en la producción vitivinícola fue total. De las 200,000 botijas de vino que se producían anualmente, después del impacto de la erupción volcánica, esta se redujo a solamente 10,000.¹⁰ La recuperación fue lenta y tomó cerca de una década, tiempo en el cual surgió con gran fuerza la producción vitivinícola en la región de Ica, acaparando una parte significativa de las rutas comerciales y mercados arequipeños.

La tenacidad empleada en la reconstrucción de los inmuebles y la recuperación de las tierras de labor, fue interrumpida una vez más el 24 de noviembre de 1604, cuando ocurrió un gran terremoto en la costa sur del Perú, el cual afectó a las actuales ciudades de Arequipa, Moquegua y Tacna.

Si bien no ha sido posible documentar la evolución de la iglesia de Santo Domingo en la primera mitad del siglo XVII, posiblemente en algún momento a principios de la segunda mitad de la centuria, debió ser reconvertida a planta basilical de tres naves, con cruz latina inscrita y crucero. Dos inscripciones establecen la datación de una parte del templo actual. La primera se ubica en el intradós de la bóveda de medio cañón corrido que cubre el sotacoro y señala: *Año 1677*. La segunda es una placa conmemorativa de la reinauguración del templo en 1680 y está ubicada sobre uno de los pilares que separan la nave central de las laterales.



Arequipa, iglesia de Santo Domingo. 1. Detalle de la tarja con escusón, ubicada en el intradós de la bóveda del sotacoro, que data el templo como de 1677. Imagen: Samuel Amorós, 2016. 2. Arcos formeros de medio punto solucionados con ladrillos que separan la nave central de las laterales. El entablamento presenta la cornisa con un diseño limeño dieciochesco, el mismo que se refuerza con la presencia ménsulas en voladizo debajo de cada luneto. Imagen: propia, 2015.

¹⁰ Antonio Vázquez de Espinoza. *Compendio y descripción de las Indias Occidentales* (Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, tomo CXXXI, 1969) 327 y ss.

A los pocos años, el 21 de octubre de 1687 —al día siguiente de los dos grandes terremotos de Lima (a las 4:15 y a las 6:00 de la madrugada), cuyos estragos se sintieron desde Trujillo al norte hasta Arequipa al sur, seguidos por un severo maremoto que golpeó los puertos del Callao y Pisco, arrasando además las calas entre Lima y Moquegua¹¹ —ocurrió un intenso terremoto en Arequipa que afectó la ciudad, con serios daños en las casas de morada, iglesias y conventos,¹² así como en los valles próximos de Majes y Sihuas. Por haber ocurrido en el día de la conmemoración de Santa Úrsula, le se conoció regionalmente con dicha advocación.

Si bien otros sismos de consideración en 1715 y 1725 afectaron la arquitectura de la ciudad de Arequipa y los alrededores, incluyendo Sihuas, Majes, Víctor y Camaná, afectando hasta el puerto de Arica, no fue hasta el 13 de mayo de 1784, que un poderoso movimiento telúrico volvió a dejar la ciudad una vez más en ruinas. Las réplicas se prolongaron a lo largo de todo ese año y como era costumbre, fueron atribuidas a la ira de Dios, realizándose una serie de rituales y ceremonias de reparación y súplica a la Divina Providencia.¹³

El clérigo e historiador español Juan Domingo de Zamácola y Jáuregui, capellán y secretario privado del obispo Manuel Abad Yllana, describe este terremoto señalando que:

Serían las 7:35 [...] cuando sucedió el gran terremoto que tuvo una duración de 4 1/2 a 5 minutos. Según opiniones verídicas, [fue] tan violento que se ha considerado de los mayores que ha padecido el reino. [...] Tres movimientos se reconocieron sensiblemente. El primero de un vaivén fuerte y ruidoso que dio tiempo que se librasen las gentes, duró como 2 minutos. El segundo en forma de remolino, estábamos viendo desgranarse los edificios, saliendo los sillares del medio de las paredes y moviendo toda la fábrica duró cerca de un minuto. El tercero fue como un trueno de abajo para arriba que hizo hervir toda la tierra como 1/2 minuto y este fue el que todo lo destruyó porque lo halló movido y después siguió como al principio muy cerca de dos minutos, acabando de rajar cuanto quedó pendiente¹⁴.

¹¹ [¿Joseph de Buendía?], Relación del temblor que arruinó Lima el 20 de octubre de 1687, en Manuel de Odriozola, *Terremotos. Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado* (Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro, 1863), 25-33, citado por Lizardo Seiner Lizárraga, *Historia de los sismos en el Perú. Catálogo: siglos XV-XVII* (Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 1997), 375.

¹² Toribio Polo, "Sinopsis de los temblores y volcanes del Perú", *Boletín Sociedad Geográfica de Lima*, vols. VIII y XVI (1904): 323.

¹³ Yony Wuilfredo Amanqui Tacar, "Mentalidad ante los terremotos en la Arequipa colonial", *Historia 7*, II época, n° 7 (octubre 2004): 95-114.

¹⁴ Juan de Zamácola y Jáuregui, *Apuntes para la historia de Arequipa* (1804) (Arequipa: Imprenta de la Bolsa, 1888), 5.



Estado en que quedó el crucero de la iglesia de Santo Domingo después del terremoto de 1868. Imagen: Museo de Arte de Lima. Fondo de Adquisiciones, 1996.

Los principales eventos naturales destructivos, reseñados brevemente hasta aquí, permiten concluir que el patrimonio arquitectónico del siglo XVIII en la ciudad de Arequipa, que ha sobrevivido las catástrofes descritas, es exiguu y que la mayor parte del mismo corresponde a reconstrucciones y reformulaciones del siglo XIX y primera mitad del XX. A pesar de estas tragedias humanas y patrimoniales, el periodo cronológico entre 1600 y 1784, fue aquel en el cual se mantuvo el trazado primigenio de la ciudad y se definió su arquitectura a partir del empleo de la piedra sillar¹⁵, comenzando por los muros y bóvedas de

¹⁵ La cadena volcánica que delimita la ciudad de Arequipa hacia el este, se generó hace centenares de miles de años. Forman parte de la misma los volcanes Misti, símbolo urbano y regional, el Chachani y el Pichupichu y a corta distancia el imponente Coropuna. El sillar, nombre local para la ignimbrita, es una formación usualmente de color blanco, algunas veces con tonos cenicientos. Existen también en menor volumen, depósitos de color rosado, a veces con tonalidades anaranjadas. La ignimbrita tuvo su origen en una fuerte explosión del material ígneo cargado de gas, que fue empujado violentamente hacia el exterior a través de unas fisuras situadas en las faldas del volcán Chachani. Esta masa gaseosa a alta temperatura, fue llenando las depresiones que hallaba en su transitar, hasta terminar deteniéndose al pie de las barreras formadas por la cadena de La Caldera y las montañas situadas al noroeste del río de Yura. La sustancia depositada fue consolidándose con la fusión de las partículas minerales, originando con el enfriamiento de la masa, el subsecuente endurecimiento del material. Las sucesivas erupciones cubrieron repetidamente la cuenca, hasta unos alcanzar en algunos recodos los 250 metros de espesor. Dicha toba volcánica devitrificada es de consistencia blanda, debido a que su consolidación se debió solamente al peso del material

sus iglesias y claustros en el siglo XVII, para extenderse a la arquitectura de vivienda en el XVIII.¹⁶

En relación a la iglesia de Santo Domingo, es importante tomar en cuenta que si bien la planta suele ser el elemento arquitectónico más permanente a través del tiempo, por el contrario el colapso de los entablamentos y cubiertas, debió ser una ocurrencia común frente a sismos de tanta intensidad. La reconstrucción del entablamento, que señala el arranque de la bóveda de medio cañón corrido que cubre la nave central, optó por un diseño en el cual la cornisa se proyectaba en un marcado voladizo con un movimiento entrante y saliente, que fue enriquecido al centro de cada tramo de la nave, con una ménsula saliente que acompañaba el luneto. Esta propuesta arquitectónica, que fue muy común en Lima durante el siglo XVIII, no fue usada en ningún otro templo arequipeño.



Iglesia de Santo Domingo, atrio esquinero que vincula las portadas de pies y del evangelio. Imagen: Efraim Revelo, 2009.

acumulado. Clarence Fenner, "Incandescent tuffs flows in southern Peru", *The Geological Society of America Bulletin*, vol. 50 (1949): 879-893.

¹⁶ Ramón Gutiérrez, *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, 52.

La ciudad fue presa de otros destructores sismos en 1821, 1831 y 1833.¹⁷ No obstante, el más severo terremoto que afectó Arequipa en el siglo XIX, ocurrió en 1868 generando además en la costa un poderoso maremoto. Una vez más la ciudad quedó en ruinas y las iglesias, reconstruidas a consecuencia del gran sismo ocurrido ocho décadas antes, volvieron a perder sus torres campanarios, bóvedas y cúpulas.

Este terremoto implicó un nuevo proceso de reedificación de la mayor parte de la arquitectura histórica de la ciudad. Las bóvedas de la iglesia de Santo Domingo fueron reconstruidas en el año de 1873,¹⁸ mientras que el campanario esquinero en forma de torre, corresponde a una construcción de 1891.¹⁹

3. El pilar esquinero en el atrio de la iglesia.

Los ciclos reconstructivos en las edificaciones religiosas y civiles en Arequipa, han sido una constante a través de su historia. Sin embargo, un espacio arquitectónico que perduró hasta bien entrado el siglo XIX fue el atrio. Este podía tener una disposición frontal a los pies del templo, lateral con frente sobre el lado del evangelio o de la epístola de la iglesia, hallarse en compás con el ingreso a la portería conventual, ser esquinero cuando el templo se hallaba en un solar situado en un cruce de calles, o por finalmente, podía rodear completamente la edificación. Este último diseño fue frecuente en las reducciones de indios, donde la extravención del culto promovió intensamente el binomio interior-exterior en la arquitectura y el arte.

El atrio cumplía diversas funciones, desde simbólicas hasta rituales y ceremoniales. Dentro del aspecto simbólico, el atrio constituía un espacio intermedio entre el mundo no sacralizado que era lo exterior —en este caso la ciudad— de naturaleza profana e inmanente, frente al universo consagrado, santo y trascendente formado por el interior del templo. Ceremonialmente era el espacio dedicado al ritual de pasaje de la muerte y el subsecuente enterramiento del cuerpo, funcionando como cementerio. Este se complementaba además y de acuerdo a estrictos códigos sociales preestablecidos, con el uso del subsuelo de la iglesia para la misma finalidad.

El atrio debía estar constructivamente delimitado. Por esta razón era usual que contara con un muro pretil, con frecuencia estructurado con pilares cada cierto tramo, que ayudaban a sustentar la longitud de la pared. Los pilares, o

¹⁷ Enrique Silgado, *Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú (1513-1974)*, 37-40.

¹⁸ Harold Wethey, *Colonial architecture and sculpture in Peru* (Cambridge: Harvard University Press, 1949), 144 y 304. El autor señala que en el arco triunfal figura la inscripción *A mayor gloria de Dios y de la santísima Virgen, año de 1873*, la cual al presente no ha podido ser ubicada.

¹⁹ Jorge Polar, *Arequipa* (Arequipa: Tipografía Mercantil, 1891), 177.

en todo caso el alféizar, solían tener remates con pináculos como un elemento ornamental adicionado.



Pilar esquinero en el atrio de la iglesia. Imagen: propia, 2015.

En la iglesia de Santo Domingo, por estar ubicada en el cruce de las actuales calles Santo Domingo y Piérola, el atrio fue propuesto como esquinero, vinculando la portada de pies con aquella del evangelio. El templo se encuentra actualmente 90 cm más bajo que el nivel de la calle. Por esta razón, el pretil resuelto con bloques de sillar y que tiene una altura de 1.20 m no logró delimitar el espacio. En fecha indeterminada debieron eliminarse los pináculos ornamentales, que probablemente existieron, apoyando sobre el alféizar una sencilla reja de varillas de hierro. Se han conservado o eventualmente reconstruido, los pilares que flanquean el ingreso a la portada de pies y a la portada lateral.

En la esquina del atrio se levanta un voluminoso pilar esquinero, con un diseño arquitectónico y ornamental de notable complejidad. No ha sido posible documentar la fecha aproximada de su construcción, que es única en la ciudad.

Es probable que haya sido adicionado con las reconstrucciones llevadas a cabo entre 1873 y 1891, como consecuencia del devastador sismo de 1868. Esta propuesta se sustenta en que no tiene una correlación constructiva con el pretil de sillar y se percibe como un volumen agregado al nivel de la calle y encima de la acera, invadiéndola parcialmente, no arrancando desde el nivel del suelo del atrio y la iglesia.

El pilar tiene una planta en forma de un polígono irregular de doce lados, seis de los cuales son superficies más anchas y lisas, que se alternan con otros seis lados más estrechos, que han sido cajeados y decorados con dos glifos de sección triangular. En el pedestal se recurrió a una ingeniosa solución, ya que se han adosado cinco medias columnas que coinciden con cinco de los lados lisos del polígono. El sexto lado es la cara interior del pilar hacia el atrio y carece de pedestal, porque las cinco medias columnas están apoyadas al nivel de la acera de la calle actual. Cada media columna está acompañada por dos traspilastras, lo que genera que terminen siendo tangentes entre sí, componiendo una basa visualmente densa y compacta.



Pedestal del pilar esquinero, formado por cinco medias columnas adosadas a un polígono irregular. Imagen: propia, 2015.

El pedestal está formado por una basa lisa y dos fajas, alternadas con molduras en forma de toro con filetes intermedios. La superficie de las dos fajas ha sido exornada con glifos de sección de media caña, de labor notablemente imperita.

Del total de las seis caras más anchas y lisas del polígono irregular, cinco de ellas están ornamentadas, mientras que la sexta carece de decoración, y es aquella orientada hacia el interior del atrio y lado del evangelio de la iglesia.

La propuesta ornamental de las cinco caras restantes, contiene en relieve los diversos elementos con significados simbólicos.

Tomando como inicial el elemento decorativo en forma de una pequeña iglesia, ubicado sobre el lado del polígono con frente hacia la esquina de la calle y siguiendo el sentido horario, la siguiente cara ostenta una cruz flordelisada y la que le sigue lleva una estrella. A continuación está la cara sin ornamentación alguna. Le sucede el lado del polígono con la representación de una vara de flores de lirio y el sexto y último lado ancho del polígono, muestra un perro.

Las superficies sobre las cuales han sido esculpidos estos símbolos no tiene el mismo tratamiento ornamental. Los lados con la maqueta de la iglesia, la estrella y la vara de flores de lirio, presentan una cartela alargada rematada con un roleo. Desde la voluta superior arranca una doble fila de hojas de acanto estilizadas. Apoyándose sobre la segunda fila de hojas, aparecen los elementos simbólicos dominicos señalados.

Los dos lados restantes del polígono, aquellos que ostentan la cruz flordelisada y el perro, tienen un desarrollo ornamental distinto, que se expresa en una palmeta de notable tamaño, con dieciocho lóbulos. Es una decoración de origen muy antiguo, que se vincula con el mundo religioso Mesopotámico alrededor de los 3,000 años a.C. Se trata de un elemento decorativo que se inspiró en las distintas variedades de palmeras existentes en diferentes latitudes y temporalidades. Dentro del mundo cristiano occidental, ha significado la victoria sobre la muerte y la redención.²⁰ Encima de cada palmeta fueron esculpidos tallos de flores de lirio.

Sobre dicha superficie, al alcanzar la altura de la voluta superior de la cartela de las otras tres caras del polígono, se ha incorporado una ménsula, que recuerda aquellas empleadas en los retablos y portadas, como elemento complementario de las hornacinas que alojaban las efigies sacras. Encima de esta ménsula se han esculpido los elementos simbólicos (uno en cada cara del polígono) de la cruz flordelisada y el perro llevando una antorcha encendida en sus fauces. Para reforzar aún más la interpretación que se trató de emular la hornacina de un retablo, encima de los símbolos dominicos, se representó un dosel de tela esculpido en relieve, como si estuviese adosado a la superficie del fondo. Esta fue una solución decimonónica frecuente en el Perú, que reemplazó el empleo de las veneras, usadas durante el Barroco, desde mediados del siglo XVII a las últimas décadas del XVIII, para coronar la bóveda de fondo de horno de las hornacinas. Esta decoración es un elemento que refuerza la propuesta que el pilar fue construido en el siglo XIX, después del terremoto que destruyó una buena parte de la ciudad en 1868.

²⁰ Ana María Quiñones, "La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media" (tesis doctoral, Universidad Complutense, Facultad de Historia y Geografía, 2002), 197-277.

4. El simbolismo dominico en los relieves del pilar.

Los cinco lados más anchos del polígono irregular, muestran los símbolos vinculados con Santo Domingo de Guzmán y otros asociados a la Orden de los Predicadores. Estos son la cruz flordelisada, la estrella, la vara de lirios, el perro llevando una antorcha en la boca y por último, la representación arquitectónica de una iglesia. El origen y significado de estas representaciones son las siguientes:

- **Cruz flordelisada:**

Tiene la forma de cruz griega con los cuatro brazos de igual longitud y los extremos flordelisados. Como diseño, forma parte del escudo de la Orden de los Predicadores. En algunas representaciones artísticas de Santo Domingo, este puede llevar un bastón largo simple o eventualmente rematado con una cruz flordelisada.

La beata Cecilia Cesarini, quien lo conoció en Roma, aseguraba que siempre llevaba consigo un bastón, el cual se conserva con las reliquias del santo en el convento de Santo Domingo de Bolonia.²¹

No obstante, este diseño de cruz con los extremos rematados en flor de lis, que en heráldica es la representación de la vara de la flor del lirio, no ha sido usado exclusivamente por los dominicos. Diversas órdenes militares españolas la utilizaron, como en el reino de León donde surgieron las órdenes de Santiago (1151) y de Alcántara (1154); y en el reino de Castilla donde emergió la orden de Calatrava (1158). La cruz flordelisada dominica, se distingue de las restantes por usar el blanco y negro, que son los colores del hábito de la Orden, que en este caso no aplica porque el relieve no ha sido pintado.

La vinculación del santo con la cruz flordelisada tuvo un origen familiar. Fue miembro de una familia predestinada, ya que su padre fue el venerable Félix de Guzmán y su madre Juana de Aza, fue beatificada en 1821. Tuvo dos hermanos, Antonio y Manés que también ingresaron a la vida religiosa. El primero es un venerable de la Iglesia y el segundo fue beatificado en 1834. El escudo de armas de la casa de Aza, ostentaba este mismo diseño heráldico.

²¹ Diana Lucía Gómez-Chacón, "Santo Domingo de Guzmán", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n° 10 (2013): 93, e-ISSN: 2254-853X.



1. Santo Domingo de Guzmán por Pedro Berruguete (1493-1499). Ávila: Real Monasterio de santo Tomás. En la imagen la coronación del bastón del santo remata en una cruz flordelisada. Imagen: <https://goo.gl/6B4KFM> [Acceso: 14.01.2019]
2. Escudo de la casa de Aza, linaje de la madre del santo y que tenía como motivo central la cruz flordelisada. Imagen: <https://goo.gl/GyAEhA> [Acceso: 14.01.2019]
3. Arequipo: iglesia de Santo Domingo: emblema dominico de la cruz flordelisada, esculpido en uno de los lados anchos del polígono del pilar esquinero en el atrio de la iglesia. Los pétalos de la flor han sido extendidos y curvados de manera que fueron transformados en volutas. Imagen: propia, 2015.

- **Estrella:**

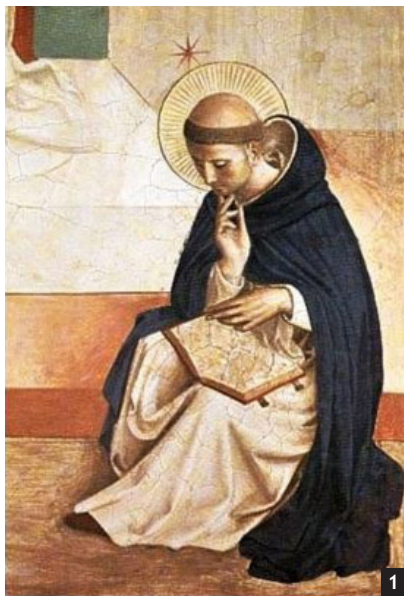
Formó parte de un pasaje de la vida de santo Domingo y por esta razón aparece representada con frecuencia al centro de su frente, iluminándole el rostro o eventualmente por encima de su cabeza. Este motivo ha sido descrito por varios hagiógrafos dominicos, quienes coinciden en señalar que tal vez fue su madre, Juana de Aza o bien la madrina del niño, quien vio sobre su frente una estrella, cuyo resplandor iluminaba toda la tierra. Un contemporáneo suyo, Pedro Ferrando escribió que:

“[santo Domingo] llegaría a ser luz para los habitantes de la tierra y alumbraría a los que descansan en las tinieblas y en la sombra de la muerte. Y resplandeció sobre el mundo como la estrella de la mañana, y con él se vio nacer al siglo una nueva luz, cuya claridad se ha difundido ya por toda la tierra”.²²

La estrella representada en el arte a finales del periodo Gótico y durante el Renacimiento en relación a santo Domingo, tenía ocho puntas que

²² Miguel Gelabert y José María Milagro, *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996), 295.

simbolizaban la regeneración espiritual.²³ En la vocación dominica, también significa —además de orientar la propia vida hacia Cristo— tener la misión de saber encaminar a los demás con la palabra y el ejemplo.



1. Florencia, convento de san Marcos: fresco de Fran Angelico (1441), *La burla de Cristo*. Detalle de la imagen de santo Domingo de Guzmán con una estrella de ocho puntas sobre su cabeza. Imagen: <https://goo.gl/9yDrkc> [Acceso: 13.03.2019].

2. Arequipa: iglesia de santo Domingo, pilar esquinero: estrella de ocho puntas, que su madre o su madrina vieron sobre su frente como premonición que sería como la estrella de la mañana sobre la tierra. Imagen: propia, 2017.

En el pilar esquinero de la iglesia de santo Domingo en Arequipa no obstante, la estrella representada es de siete puntas en vez de ocho.

La cualidad de una estrella es fundamentalmente aquella de dar luz. Los órdenes angélicos habitan en siete cielos. El lucero de siete puntas es el símbolo de la totalidad en movimiento o un dinamismo total. El siete es el número del Antiguo Testamento y allí es nombrado 77 veces. San Agustín señaló que el séptimo día es aquel del descanso, la cesación de toda labor, momento en el cual el ser humano es invitado a dirigirse a Dios para descansar solamente en Él (*De Génesis ad litteram*, 4,16).²⁴ Las siete puntas también en este caso concreto en que apareció en la frente del recién nacido, puede referirse a los siete dones del Espíritu Santo (Isaías, 11:2), que son sabiduría,

²³ Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Milán: Grupo Editorial Armenia, 1996), 361. En el Medievo el ocho fue además el número emblemático de las aguas bautismales.

²⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Dizionario dei simboli* (Milán: Rizzoli, 1989), 376.

entendimiento, consejo, fortaleza, ciencia, piedad y temor de Dios. Estos posibilitan discernir los caminos en la fe, el saber orientar y escuchar, distinguir lo correcto de lo incorrecto, lo verdadero de lo falso.

- **Vara de lirios:**

La flor de lirio (que no es igual que la azucena), encarna el candor, la pureza, inocencia y virginidad.²⁵ En las religiones tales como la egipcia, cretense, persa-aqueménide y romana, por ser de temprana floración, fue asociado a la primavera y el inicio de un nuevo ciclo biológico. El Cristianismo, al incorporarlo a su universo ideológico, lo consideró como símbolo de la regeneración y por lo tanto atributo de Cristo y emblema de la Redención.



1. Italia, Perugia: capilla de San Nicolás en la iglesia de santo Domingo. Tríptico de madera con témpera (ca.1437) realizado por el beato Fra Angelico. En la tabla de la izquierda aparecen santo Domingo con una vara de lirios y un libro abierto, y a su costado san Nicolás. Imagen: <https://bit.ly/2HPNQHc> [Acceso: 24.03.2019]

2. Arequipa, pilar en el atrio de la iglesia de santo Domingo: lado del polígono ornamentado con una vara de lirios, símbolo de la pureza y castidad del santo. Imagen: propia, 2015.

También fue reconocida como una alegoría de la purificación alcanzada a través del Bautismo. A partir del Medievo fue asociada a la pureza, castidad y virginidad, vinculándola con la Virgen María.²⁶

²⁵ Chevalier y Gheerbrant, *Dizionario dei simboli*, 376.

²⁶ Quiñones, *La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media: su simbolismo*, 543-545

El tallo de lirios como un atributo de santo Domingo, simboliza su castidad y pureza. En ocasiones los lirios han sido estilizados, generando un tallo vegetal rematado en una flor de lis.²⁷

En el pilar arequipeño que estamos analizando, la superficie del lado del polígono que corresponde, contiene en relieve una vara de lirios, que es uno de los atributos del santo. Las flores visibles son tres, acompañadas de los que posiblemente sean uno o más capullos de la flor.

- **Perro sosteniendo una antorcha en la boca:**

Este atributo proviene del periodo de gestación del santo, el cual produjo a su madre intensos dolores que no le permitían conciliar el sueño. Un día al quedarse medio dormida, tuvo una visión en la cual le fue revelado que aquello que llevaba en su vientre no era un niño, sino un cachorro con una antorcha encendida en sus fauces el cual al salir de su vientre incendiaría el mundo.

Angustiada por esta visión, peregrinó hasta el monasterio de santo Domingo de Silos, para rezar ante el sepulcro del santo. Fue allí que comprendió que su hijo sería un gran predicador, que con su santa palabra llevaría por el mundo el fuego que Jesucristo vino a traer a la tierra. La imagen del cachorro motivó el apelativo de *domini canes*, que se aplica a la Orden de los Predicadores, que en un sentido alegórico señala que sus miembros son los vigilantes de la viña del Señor.

En la cara del pilar esquinero en el atrio de la iglesia de santo Domingo de Arequipa, entre los símbolos de la vara de lirios y la representación de una iglesia, se halla el relieve que encarna un perro con una antorcha encendida en las fauces. Si bien en las alegorías artísticas, fue común representar al perro de pie y al lado derecho del santo, aquí ha sido esculpido echado sobre una roca, con el cuerpo de perfil y la cabeza rotada completamente de frente, así como los ojos que fueron reproducidos perfectamente frontales al observador y no ligeramente desfasados hacia los lados como correspondía. En cuanto a la posición, el perro está de espaldas a la portada de pies y del evangelio. Al tener el templo la advocación del santo, entonces el perro debió estar girado con la cabeza hacia la iglesia y no al revés, como ha sido representado.

²⁷ Domingo Iturgaiz, "Iconografía de Santo Domingo de Guzmán en el Beato Angelico, *Ciencia Tomista*, n° 368 (1985): 511-579.



1. Representación de santo Domingo de Guzmán en óleo sobre lienzo por Claudio Coello, alrededor de 1685. Al costado derecho aparece un perro moteado con una tea encendida en la boca. A corta distancia un orbe con una pequeña cruz encima. Madrid, Museo del Prado. Imagen: <https://goo.gl/SjxkVa> [Acceso: 18.03.2019].

2. Arequipa, iglesia de Santo Domingo: representación de un perro con una antorcha en la boca en una de las caras del pilar esquinero en el atrio. Imagen: propia, 2017.

Si bien en la iconografía a través de la historia, a corta distancia del perro y la antorcha se solía disponer un orbe o “globus cruciger”, es decir el globo terráqueo con una cruz encima, para señalar que la predicación del santo iba a encender el fuego de Jesucristo en el mundo, aquí la representación ha asumido de forma literal esta interpretación. El orbe ha sido colocado encima del lomo del perro, en directo contacto con las llamas de la antorcha. En conjunto se trata de un relieve de escasa calidad, por la rigidez de las formas, el inadecuado volumen y el escorzo, que combina de modo innatural posturas de perfil, frontales y oblicuas.

- **Iglesia:**

El atributo de la maqueta de una iglesia, apoyada en un antebrazo, ha sido común entre los doctores de la Iglesia.²⁸ No obstante, esta eventualmente ha sido utilizada en santos fundadores de órdenes o en los donadores de las iglesias.

²⁸ Es un título honorífico otorgado por el papa o un concilio ecuménico a determinados santos, debido a su erudición y en reconocimiento a su condición de maestros de la fe en todos los tiempos.

Como fundador de la Orden de los Predicadores, santo Domingo de Guzmán a veces ha sido representado cargando la maqueta de una iglesia. Existe también una segunda razón, que se ha difundido a través de la leyenda. Domingo de Guzmán, acompañado de su obispo, fue a ver al Papa Inocencio III para pedirle que le permitiera fundar una orden religiosa dedicada a la predicación del Evangelio. El papa vacilaba acerca del éxito de la empresa. Sin embargo, mientras dormía soñó que dos hombres de aspecto humilde sostenían una iglesia que se estaba ladeando y que parecía iba a colapsar. Esa iglesia era la Basílica de San Juan de Letrán o Basílica Lateranense.

Por otro lado, tanto Domingo de Guzmán, como Francisco de Asís habían tenido revelaciones similares, pero si bien se identificaban a sí mismos en el sueño no sabían quién era el otro religioso. Al día siguiente, cuando Domingo se dirigió a una audiencia con el papa, se encontró con el fraile visto en su sueño. Ambos se reconocieron y abrazaron fraternalmente. Luego juntos se dirigieron a la presencia del papa, quien interpretó el sueño como que ambas órdenes religiosas serían las columnas que sostendrían a la Iglesia en el devenir de los siglos.



1. Toledo, iglesia conventual de San Pedro Mártir: pintura sobre tabla representando a santo Domingo de Guzmán, realizada para el retablo mayor y ejecutada por Juan Bautista Maíno entre 1612 y 1614. En la mano derecha lleva una pluma, por su calidad de estudioso de las Sagradas Escrituras y en la izquierda la maqueta de una iglesia. Imagen: <https://goo.gl/Jf67mx> [Acceso: 10.01.2019].
2. Arequipa, iglesia de Santo Domingo: representación de la maqueta de una iglesia en una de las caras del pilar esquinero en el atrio. Imagen: propia, 2015.

El diseño de la maqueta de una iglesia en el pilar esquinero de la iglesia de santo Domingo de Arequipa, tiene una propuesta arquitectónica que se acomuna con la catedral, la misma que fue destruida por un incendio en 1844 y seriamente afectada por el terremoto de 1868, motivos por los cuales fue reconstruida en 1884 con un diseño neoclásico.

El templo sobre el pilar dominico, ha sido colocado sobre una peana, que retoma de manera simplificada el nivel de tiendas delante de la catedral, las que generaban la renta para el sostenimiento del culto y que fueran edificadas en el siglo XVIII.²⁹ En la maqueta sobre el pilar, encima de esta plataforma arranca un muro de pies flanqueado por columnas que se fusionan en el remate con un frontón triangular recto y cerrado, muy similar al diseño del frontispicio catedralicio. La fachada en la maqueta dominica, está acompañada por dos campanarios en forma de torre, con el cuerpo de campanas de sección cuadrada, en cuyas esquinas se erigen columnas que entregan a un entablamento. Si bien la propuesta arquitectónica general es la misma, la catedral en el siglo XIX tenía un doble cuerpo de campanas, que en la representación sobre el pilar o fue simplificado a uno solo o corresponde al diseño de la catedral a principios del siglo pasado. Por último, el remate de las torres catedralicias era en forma de un chapitel, diseño que se repite de forma más achatada en el pilar dominico.



Arequipa, catedral.

1. Fue reedificada con una fachada neoclásica después del sismo de 1868. Imagen: publicada por Ramón Gutiérrez, *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, 115. No indica la fuente de la imagen. El cubo bajo de las torres carece de óculos y exhibe dos cuerpos de campanas en sucesión.

2. Frontispicio de finales del siglo pasado, con óculos en el cubo bajo de las torres y un único cuerpo de campanas.

3. Pilar del atrio de la iglesia de santo Domingo. Detalle del relieve de la maqueta en forma de iglesia, de mayor similitud al diseño del frontispicio de finales del siglo XIX y principios del XX. Imágenes 2 y 3: propias, 2017.

²⁹ Ramón Gutiérrez, *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*, 115.

Todo parece indicar que la catedral, como la obra religiosa más influyente en la ciudad, inspiró el diseño de la maqueta en forma de iglesia en el pilar dominico y es otro argumento adicional, que sitúa cronológicamente al mismo a finales del siglo XIX principios del XX.

En la actualidad, es frecuente que en Arequipa algunos lugareños muestren esta maqueta de iglesia, de complejo y profundo significado simbólico, histórico y hasta patrimonial, por sus vínculos formales con el frontispicio de la catedral, como la iglesia más pequeña del Perú, lo que constituye no solamente una falacia, sino que disminuye el verdadero significado y permanencia histórica del pilar.

En el siglo XVII, este tipo de elemento decorativo recibió el apelativo de "juguete", por ser una imitación a pequeña escala de un elemento original. Con esta denominación figuran en la relación de Fray Juan Meléndez con ocasión de la canonización de Rosa de Santa María.³⁰

- **La figura angélica.**

El fuste del pilar, analizado en sus distintos símbolos, remata en un entablamento en el cual el arquitrabe está compuesto por cuatro molduras, la segunda de las cuales está exornada con una hojarasca. Le sigue un friso en forma de faja y decorado con glifos a media caña. Culmina con una cornisa compuesta por seis molduras, la tercera de las cuales está enriquecida con denticulos. Sin duda se trata de un entablamento muy elaborado, considerando que es la terminación de un pilar esquinero.

Encima del pilar y para darle mayor altura, volumetría visual y al mismo tiempo, esbeltez —lo que generalmente se obtenía mediante el empleo de pináculos— fue colocada sobre una peana, una escultura angélica de pie y de cuerpo entero. Dicha peana, a manera de una basa, está decorada con hojas de agua con el ápice curvado hacia adentro, decoración que una vez más, nos conduce a finales del siglo XIX.

La figura angélica está vestida con una larga túnica que llega a cubrir en parte los pies, si bien deja al descubierto parcialmente el brazo derecho. Con este antebrazo sujeta y apoya sobre su pecho un libro cerrado. El rostro tiene una expresión vacua y el cabello esculpido en apretados rizos, está sujeto mediante una cinta alrededor de la cabeza. Las alas son amplias, largas hasta el suelo y cerradas cerca del cuerpo.

³⁰ Fray Juan Meléndez, *Festiva pompa, culto religioso, veneracion reuerente, fiesta, aclamacion, y aplauso. A la feliz beatificacion de la bienauenturada virgen Rosa de S. Maria. Tercera del Orden de Predicadores* (1671: 84). <https://archive.org/details/festiuapompacult00mel> (Acceso: 24.03.2019).

El elemento simbólico vinculado a santo Domingo de Guzmán es el libro cerrado en las manos del ángel. Entre los atributos del santo, este podía ser portador de un libro abierto o cerrado en su mano derecha. En las representaciones pictóricas, el libro abierto solía contener alguna cita bíblica vinculada con el santo o la orden religiosa. En otras efigies, cuando el libro aparece cerrado, puede ser interpretado como un atributo intelectual del santo, que dedicó toda su vida al estudio³¹ o se trata de las Sagradas Escrituras, que debido a la profundidad y complejidad del conocimiento, deben ser expuestas a la veneración y no a la comprensión de los fieles.³²

Para finalizar, es significativo destacar la complejidad de elementos simbólicos que contiene este pilar esquinero y sus significados. Para muchos puede haber pasado inobservado, pero sin duda merece ser visualizado con detenimiento. Al mismo tiempo, debe ser conservado y gestionado, ya que es una joya patrimonial de Arequipa, que es oportuno se difunda en su verdadera y real significación, en un mundo donde lo secular ha dejado un inmenso vacío en la utilización del simbolismo como metalenguaje.

Bibliografía

Amanqui Tacar, Yony Wuilfredo. "Mentalidad ante los terremotos en la Arequipa colonial", *Historia 7*, II época, n° 7 (octubre 2004): 95-114.

Barriga, Víctor. *Los terremotos en Arequipa 1582-1767. Documentos de los Archivos de Arequipa y Sevilla*. Arequipa: La Colmena, 1952.

[¿Buendía Joseph de?]. Relación del temblor que arruinó Lima el 20 de octubre de 1687, en Manuel de Odriozola, *Terremotos. Colección de las relaciones de los más notables que ha sufrido esta capital y que la han arruinado* (Lima: Tipografía de Aurelio Alfaro, 1863), 25-33, citado por Lizardo Seiner Lizárraga, *Historia de los sismos en el Perú. Catálogo: siglos XV-XVII*. Lima: Universidad de Lima, 1997.

Chevalier Jean y Alain Gheerbrant. *Dizionario dei simboli* (Milán: Rizzoli, 1989).

Cirlot, Juan. *Diccionario de símbolos*. Milán: Armenia, 1996.

Fenner, Clarence Norman. "Incandescent tuffs flows in southern Peru", *The Geological Society of America Bulletin*, vol. 50 (1949): 879-893.

Gelabert Miguel y José María Milagro. *Santo Domingo de Guzmán visto por sus contemporáneos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

Gómez-Chacón, Diana Lucía. "Santo Domingo de Guzmán", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n° 10 (2013): 89-106, e-ISSN: 2254-853X.

³¹ Diana Lucía Gómez-Chacón, "Santo Domingo de Guzmán", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, n° 10 (2013), consultado 13 de enero de 2018: 92.

³² Armando Petrucci, "La comprensión cristiana del libro entre los siglos VI y VII", *Seminario Internacional de Estudios sobre la Cultura Escrita* (Valencia, Universitat de Valencia, 2002), 18.

Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno* [1589-1615]. 3 vols. México: Siglo Veintiuno, 1980.

Gutiérrez, Ramón. *Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)*. Lima: Epígrafe Editores, 1992.

Harth-Terré, Emilio. “Arequipa, crisol de arte plateresco”, *Diario El Comercio*, Lima, 19 de septiembre de 1954.

Instituto Nacional de Defensa Civil. *Sismos ocurridos en el Perú a través del tiempo*. Acceso el 6 de enero de 2019. https://www.indeci.gob.pe/compend_estad/2006/7_otras_estad/7.1_sismos/7.1.4_hist_sismos.pdf

Iturgaiz, Domingo. “Iconografía de Santo Domingo de Guzmán en el Beato Angelico”, *Ciencia Tomista*, n° 368 (1985): 511-579.

Meléndez, Fray Juan. *Festiva pompa, culto religioso, veneracion reuerente, fiesta, aclamacion, y aplauso. A la feliz beatificacion de la bienaventurada virgen Rosa de S. Maria. Tercera del Orden de Predicadores*. Acceso el 20 de marzo de 2019. <https://archive.org/details/festiuapompacult00mel/page/n4>

Nuere, Enrique. *La carpintería de armar española*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1990.

Petrucci, Armando. “La concepción cristiana del libro entre los siglos VI y VII”, en *Seminario Internacional de Estudios sobre la Cultura Escrita*, 1-38. Valencia, Universitat de Valencia, 2003.

Polo, Toribio. “Sinopsis de los temblores y volcanes del Perú”, en *Boletín Sociedad Geográfica de Lima*, vols. VIII y XVI, 1904.

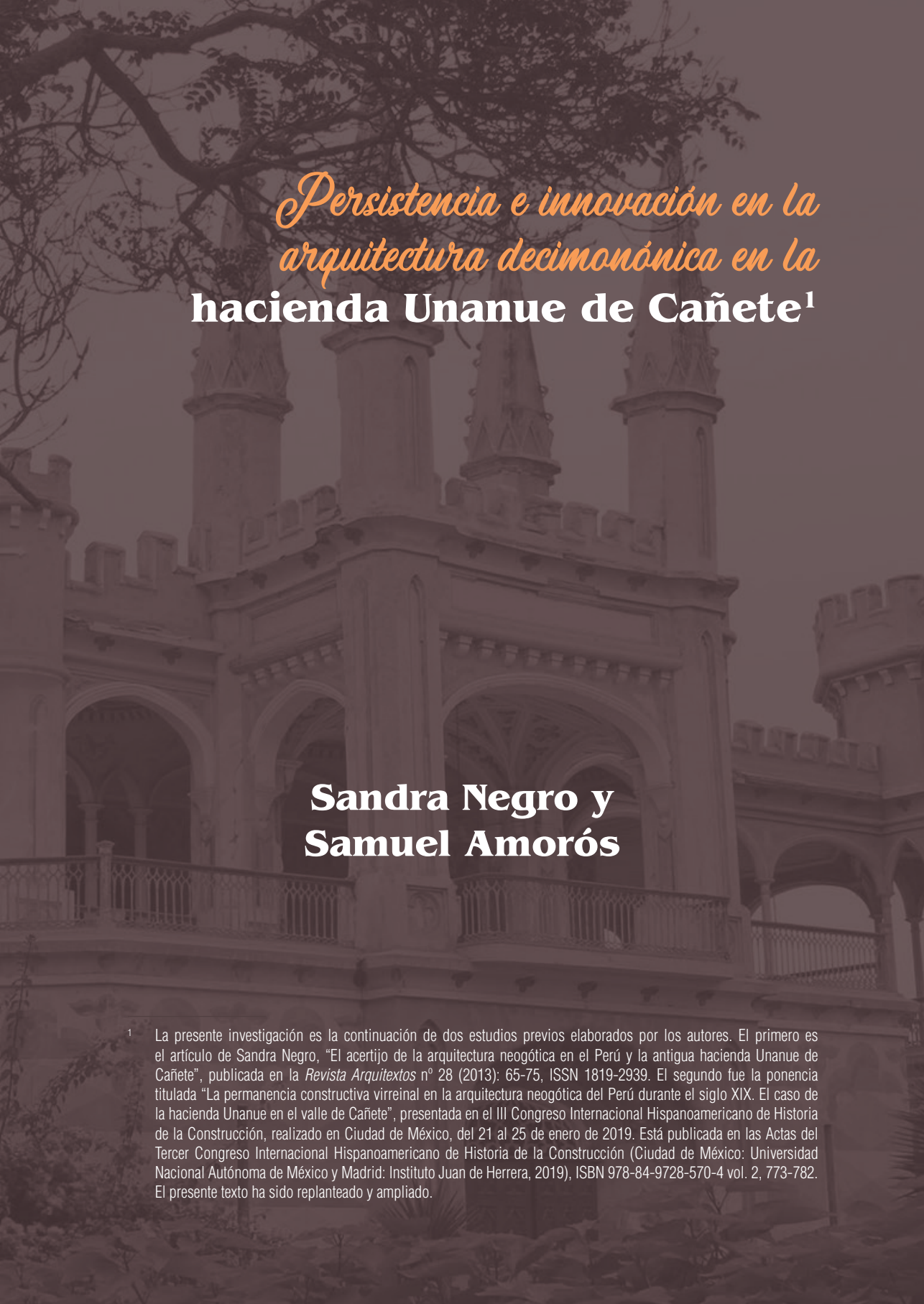
Polar, Jorge. *Arequipa*. Arequipa: Tipografía Mercantil, 1891.

Quiñones, Ana María. “La decoración vegetal en el arte español de la Alta Edad Media”. Tesis doctoral. Universidad Complutense, Facultad de Historia y Geografía, 2002. <https://eprints.ucm.es/2389/1/T18298.pdf>

Silgado, Enrique. *Historia de los sismos más notables ocurridos en el Perú (1513-1974)*. Lima, Instituto de Geología y Minería, 1978.

Zamácola y Jáuregui, Juan de. *Apuntes para la historia de Arequipa*. Arequipa: Imprenta de la Bolsa, 1888.

Wethey, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.



*Persistencia e innovación en la
arquitectura decimonónica en la
hacienda Unanue de Cañete*¹

**Sandra Negro y
Samuel Amorós**

¹ La presente investigación es la continuación de dos estudios previos elaborados por los autores. El primero es el artículo de Sandra Negro, “El acertijo de la arquitectura neogótica en el Perú y la antigua hacienda Unanue de Cañete”, publicada en la *Revista Arqutextos* n° 28 (2013): 65-75, ISSN 1819-2939. El segundo fue la ponencia titulada “La permanencia constructiva virreinal en la arquitectura neogótica del Perú durante el siglo XIX. El caso de la hacienda Unanue en el valle de Cañete”, presentada en el III Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción, realizado en Ciudad de México, del 21 al 25 de enero de 2019. Está publicada en las Actas del Tercer Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019), ISBN 978-84-9728-570-4 vol. 2, 773-782. El presente texto ha sido replanteado y ampliado.

Resumen: La arquitectura correspondiente a las moradas de los propietarios de las haciendas del siglo XIX ha sido escasamente estudiada, siendo objeto de especulaciones y hasta de fantasiosas interpretaciones. Por ello se aborda el análisis de los antecedentes del neogótico en Europa y América, así como su llegada al Perú, todo lo cual condujo a la creación de un inmueble inédito en el ámbito rural. De manera similar, se estudian las características espaciales, formales e innovaciones constructivas que concurren en esta edificación de la costa sur del Perú.

Palabras clave: *neogótico, hacienda, casa principal, ojival, quincha.*

1. Introducción.

El Perú republicano de mediados del siglo XIX todavía se debatía políticamente en la incertidumbre propia de una república joven e independiente. El naciente Estado se vio coyunturalmente involucrado en seis escenarios bélicos entre 1821 y 1866, los que ralentizaron su consolidación como nación. Estos tuvieron un costo social considerable e implicancias directas en el debilitamiento financiero subsecuente, aunque sin alcanzar el horizonte de cargas económicas abrumadoras.²

La explotación de nuevas e inimaginables riquezas no convencionales por entonces, generó un vuelco inesperado en la sociedad y finanzas decimonónicas. El aprovechamiento del guano y el cambio económico que este produjo, se debieron al aporte del científico Alexander von Humbolt, quien llevó consigo algunas muestras a Europa en 1802. El gobierno autorizó su libre extracción en 1830, con la finalidad de estimular la agricultura nacional. No obstante su uso fue restringido, porque requería una experiencia paulatina de aplicación, ya que usado en exceso quemaba irremediabilmente los cultivos. Fue recién a partir de 1840 cuando comenzó su exportación a Europa, generando ingentes ingresos para el Estado. Los beneficios se sintieron a partir de mediados de siglo, impulsando una economía solvente, perceptible en gran parte de los ámbitos de la sociedad peruana.

En el área rural dos cultivos tuvieron una significación económica de primer orden: el algodón y la caña de azúcar. El primero de ellos se vio favorecido por la Guerra de Secesión estadounidense (1861-65), que ocasionó su carestía en los mercados internacionales, en especial en las hilanderías inglesas. Esta situación —que se prolongó durante muchos años debido a la destrucción de las haciendas algodoneras y la quiebra económica dejada por la guerra— generó el aumento sostenido del precio, beneficiando a los agricultores ubicados principalmente en la costa central y sur del Perú, los que en una buena proporción habían reemplazado el cultivo de la vid por el algodón, ya que la producción de aguardiente de uva o pisco, ya no resultaba rentable frente a la competencia de la destilación menos costosa del aguardiente de caña de azúcar. El cultivo de la caña fue el segundo en importancia económica. Este requirió de extensas obras de irrigación, que estuvieron aparejadas con la llegada de las primeras máquinas a vapor y la construcción de vías férreas para desplazar los productos finales a los puertos de embarque.

Si el guano abrió un paréntesis de prosperidad económica en el Perú, impulsando los monocultivos extensivos y la consolidación del latifundio, la explotación del salitre fue la que cerró este lapso de bienestar al desencadenar la Guerra del Pacífico. La divulgación en Europa de la noticia de los ricos yacimientos de nitrato de sodio o salitre en la Pampa del Tamarugal (Tarapacá), se dio a partir

² Jorge Basadre, *Historia de la República del Perú 1822-1933*, vol. 8 y 9 (Lima: Lumen, 1970).

de las observaciones realizadas por el naturalista francés Joseph Dombey, quien formaba parte de la expedición científica española de Hipólito Ruiz y José Pavón que visitó el Perú en 1778. La explotación apenas comenzó en 1820 y recién fue significativa una década más tarde. Al comenzar el último cuarto del siglo, su rendimiento económico desató los apetitos descomedidos del Estado chileno, interesado en explotar los yacimientos bolivianos en el salar del Carmen, sin reconocer los debidos pagos de derechos e impuestos acordados. El Perú, que había suscrito el Tratado de Alianza Defensiva con Bolivia, se vio involucrado en una situación que finalmente desembocó en una cruenta guerra que se extendió en toda la región entre 1879 y 1883.

Las consecuencias de esta guerra fueron desastrosas para el Perú, que perdió un importante territorio y quedó en ruinas. La reconstrucción fue lenta y llena de dificultades de toda índole. Sin embargo, a partir de la última década del siglo XIX el despegue económico se hizo efectivo, alentado una vez más por la agricultura extensiva del algodón y la caña de azúcar, asociada cada vez más a las poderosas haciendas situadas en la costa. En las regiones andinas en cambio, el crecimiento estuvo orientado a la explotación de la ganadería ovina —productora de lanas— cuya comercialización generó la eclosión de importantes sociedades ganaderas. Paralelamente se desarrolló el campesinado parcelario comunero, que no logró una incidencia significativa en la economía nacional. Por otro lado, la minería comenzó a alcanzar sus primeros logros económicos sostenidos a partir de las primeras décadas del siglo XX.³

A mediados del siglo XIX, la riqueza originada por la explotación del guano y el salitre, así como aquella derivada de la agricultura latifundista del algodón y el azúcar, generaron el florecimiento de una próspera burguesía. Ésta en gran medida, se hallaba influenciada por las ideas originadas en Inglaterra y difundidas ampliamente a través de Estados Unidos de América, que las transmitió a los nacientes países que se desprendieron con la Independencia de los virreinos ibéricos.

Entre dichas influencias se hallaba el hecho de considerar indispensable para la formación intelectual de los jóvenes adinerados de entonces, quienes antes de llegar a la edad adulta —determinada por el matrimonio y consecuentemente a la plena asunción de responsabilidades en el patrimonio familiar— participaban de un recorrido por varios países europeos, lo que por entonces era conocido como el Grand Tour.

Su valor primario residía tanto en tomar conocimiento del arte clásico greco-romano y las obras del Renacimiento, como en el acercamiento a la sociedad aristocrática europea. El periplo podía ser muy variado, pero generalmente se

³ Ernesto Yepes del Castillo, "Los inicios de la expansión mercantilista en el Perú (1890-1930)", en *Historia del Perú*, vol. VII, 305-396 (Lima: Juan Mejía Baca, 1980).

consideraban de visita obligada Francia, Italia y a veces Alemania. La duración podía abarcar desde algunos meses hasta varios años, dependiendo de las posibilidades económicas y disponibilidad de tiempo de cada persona. Las modas del momento hicieron variar el recorrido básico, para extenderlo hasta la India y Egipto, considerados en la época en el límite de lo exótico y desconocido.

Por entonces en Europa continental se vivía un auténtico delirio por el diseño neogótico, como una reacción frente al neoclasicismo academicista. El movimiento había surgido en Inglaterra a mediados del siglo XVIII, con la intención de generar una búsqueda teórica de los valores despreciados por los clasicistas. El origen de la arquitectura neogótica se retroalimentó de la literatura inglesa, que por entonces inició una narrativa de ficción fantástica, cuya primera obra fue la novela *El castillo de Otranto* (1765) de Horatio (Horace) Walpole, IV conde de Oxford. Esta evolucionó complejizándose hasta llegar a la última obra de este género, escrita por Charles Maturin y titulada *Melmoth el errabundo* (1815),⁴ donde desarrollaba un discurso popular y fantástico, poblado de castillos y monasterios medievales – en ocasiones en ruinas– insertados en paisajes sombríos y poblados por oscuros y extraños personajes, monstruos, licántropos, demonios y fantasmas.



1. Inglaterra, Londres, Twickenham. **Strawberry Hill**, casa neogótica construida por el arquitecto Horace Walpole en 1749. Imagen: <https://bit.ly/2TOF3Ib> [Acceso: 30.03.2019].

2. Alemania, Baviera. **Castillo de Neuschwanstein** mandado a edificar por Luis II de Baviera en 1866. Fantasía romántica de muros y torres que pretendían armonizar con el paisaje del entorno. Fue la obra que en 1967 inspiró la construcción del castillo de Cenicienta en Disneyworld de Orlando, Florida, Estados Unidos de América. Imagen: <https://bit.ly/2WDDVJe> [Acceso: 30.03.2019].

⁴ Julia Briggs, *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story* (Londres: Faber 1977).

Horace Walpole no solamente fue un escritor, sino también se desempeñó como político y un arquitecto innovador.⁵ En 1748 adquirió una pequeña casa del siglo XVII en Twickenham, cerca de Londres, que por entonces se llamaba Chopped Straw Hall.⁶ El nombre le resultó insufrible e insustancial, así que intentó hallarle uno nuevo, hasta encontrarlo en unos documentos antiguos relativos a las tierras que rodeaban la vivienda; en ellos se referenciaba este paraje con el apelativo de “Strawberry Hill”,⁷ nombre que de inmediato adoptó. Con el tiempo y la ayuda de sus dos amigos, el decorador John Chute (1701-1776) y el diseñador Richard Bentley (1708-1782), reconstruyó completamente la vivienda, ampliando la propiedad y el diseño de sus jardines de los 20,000 m² iniciales hasta alcanzar los 190,000 m². Fue la primera casa que sin contar con un diseño o materiales constructivos medievales, se reedificó completamente con formas y ornamentaciones góticas.⁸ Esta propiedad finalmente generó el resurgimiento del arte gótico en Inglaterra.

Hacia comienzos del siglo XIX, el entusiasmo romántico por lo medieval, se extendió por toda Inglaterra. Su difusión no conoció fronteras, llegando a Alemania y Francia donde se llevaron a cabo extensas intervenciones en edificios medievales, así como la construcción de inmuebles nuevos con el lenguaje arquitectónico de vanguardia, consolidando plenamente el “*estilo neogótico*”, como la arquitectura realizada a imitación de la gótica medieval. Estos diseños fueron colmadamente aceptados por la sociedad burguesa a partir de su difusión, impulsada por dos de sus más féridos representantes: el arquitecto francés Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) y el sociólogo y crítico de arte británico John Ruskin (1819-1900).

2. La estética de la arquitectura neogótica en el Perú.

Esta corriente arquitectónica se extendió por diversos países de América Central y del Sur, a partir de mediados del siglo XIX, si bien su empleo estuvo circunscrito a edificios puntuales. En el Perú, las propuestas de diseños neogóticos comenzaron a ser edificadas a partir de la década de 1850-60. Este interés coincidió con los nuevos capitales generados por el comercio internacional y principalmente por la agricultura latifundista, que estimularon la consolidación de una alta burguesía, que se fue extendiendo paulatinamente en todo el país.

Se trata de una de las manifestaciones arquitectónicas menos estudiadas en el Perú hasta el presente. Las razones son varias y entre ellas podemos

⁵ Timothy Mowl, *Horace Walpole: The Great Outsider* (Londres: Murray, 1998).

⁶ El nombre puede ser traducido culturalmente como “salón de paja triturada”.

⁷ El nombre puede ser traducido culturalmente como “colina de fresas”.

⁸ Stephen Calloway et al., *Horace Walpole and Strawberry Hill* (Orleans House Gallery: Richmond upon Thames, 1980).

señalar que la historia de la arquitectura desarrollada entre 1800 y 1900, es una etapa escasamente investigada y aún menos documentada. El desarrollo de varios movimientos arquitectónicos en rápida sucesión y en ciertos casos de manera casi coetánea —tales como el *neorrománico*, *neoindigenista*, *neogótico*, *neoárabe* (llamado también *morisco*, del anglosajón *moorish style*), *neoplateresco*, *neocolonial*, casas de inspiración *Tudor*, logias y patios *neorrenacentistas* italianos y otros— ha llevado a los pocos estudiosos del tema a generalizaciones y ambigüedades que no delimitan ni cronológicamente, ni en propuestas arquitectónicas, la secuencia y dinámica de los movimientos arquitectónicos decimonónicos y su correlación con la historia nacional.⁹

Uno de los pocos investigadores en el tema ha sido el arquitecto José García Bryce, quien ha publicado un significativo número de artículos en torno a la arquitectura limeña del siglo XIX, sin profundizar nunca en el neogótico. Con frecuencia lo ha insertado de manera general en los “*estilos pintoresquistas y exóticos*”, dedicando unas escasas líneas al tema y afirmando que:

En Lima misma, hay o hubo ocasionales ejemplos del neogótico [...] pero mucho más acogida que el gótico tuvo en los suburbios la moda de la arquitectura de techos a dos aguas muy empinados y muros reforzados con madera de Inglaterra y el norte de Europa.¹⁰



1. Arequipa, antiguo hospital Goyeneche edificado entre 1905 y 1921. Fue gravemente afectado por los terremotos de 1958 y 1960. La capilla (edificio central) fue demolida en 1962 y actualmente de los edificios laterales solo se conserva el primer piso. Imagen: <https://bit.ly/2FPzFRg> [Acceso: 30.03.2019].
2. Arequipa, Mollendo. Castillo Forga, edificado hacia 1908 por José Miguel Forga Salinger con el dinero heredado de su padre, un rico comerciante de lana de camélidos. Imagen: propia, 2015.

⁹ Al presente, el número de inmuebles que todavía se conservan a nivel nacional superan los cincuenta, habiendo desaparecido por lo menos una cantidad igual durante el último siglo.

¹⁰ José García Bryce, “Arquitectura virreinal y la República”, en *Historia del Perú*, vol. IX. Lima: Mejía Baca, 1982), 137-138. El autor concentró sus investigaciones principalmente en la arquitectura de Lima, siendo escasos sus trabajos de otras regiones del Perú.

No deja de llamar la atención el amplio intervalo cronológico durante el cual en mayor o menor medida, elementos neogóticos formaron parte del lenguaje arquitectónico en el Perú. Su permanencia temporal fue extensa, si tomamos en cuenta que se trató de un movimiento que en el Perú no tenía un sustento ideológico o político concreto. Las primeras obras comenzaron apoyándose en el impulso económico generado por la explotación del guano y el salitre hacia 1860, para concluir alrededor del año 1930. Sin embargo, su apogeo estuvo situado entre 1890 y 1915, durante la reconstrucción de la posguerra del Pacífico. Hacia 1915, comenzó a verse paulatinamente desplazado por la arquitectura neocolonial, que terminó imponiéndose de manera definitiva hasta mediados de la centuria.

Si bien en Europa los elementos clásicos del neogótico fueron el arco ojival, las vidrieras de colores y las bóvedas de crucería con arbotantes y contrafuertes, estos no fueron los elementos más reiterativos en la estética desarrollada en el Perú. Podemos señalar de manera general que se prefirieron los volúmenes densos y pesados, con frecuencia acompañados por torrecillas cilíndricas u octogonales en las que no fueron inusuales las estrechas saeteras decorativas. Los vanos reiteraron el empleo de los arcos ojivales con arcos trilobulados inscritos. Las superficies de las fachadas con frecuencia estuvieron recorridas por amplias bandas lombardas. Los bordes de los volúmenes solían estar coronados con almenas y merlones, lo que generó que muchas de las viviendas terminaran siendo equivocadamente identificadas como “castillos”. La decoración más permanente fueron las frondas y grumos formados por hojarascas.

El neogótico en el Perú influyó decididamente la arquitectura civil de las viviendas, llegando a superponerse a un elemento profundamente limeño como fueron los balcones cerrados. Existen varios casos documentados, entre los que podemos mencionar los balcones originales de la Casa de Pilatos, cuyas ventanas estaban rematadas en arcos ojivales con arcos trilobulados inscritos, y una decoración de cuadrifolias en el tablero del antepecho.¹¹ La estética de este movimiento alcanzó la arquitectura rural de las haciendas, tanto en las viviendas principales, como en las instalaciones industriales, como ocurrió en la hacienda Lurifico en Chepén, Trujillo o en la hacienda Cayaltí en Chiclayo. Su permanencia permeó de tal manera la sociedad peruana, que surgieron diversos proyectos de iglesias y sedes religiosas con este lenguaje arquitectónico. Ni siquiera la muerte con su carga emotiva quedó exceptuada. Basta visitar el cementerio Presbítero Maestro de Lima para corroborar el empleo del neogótico en el diseño de mausoleos, criptas y nichos.

¹¹ La Casa de Pilatos es hoy sede del Tribunal Constitucional del Perú. No se ha documentado en qué año los balcones originales cerrados fueron reemplazados por otros de diseño neogótico. El terremoto de 1940 los dejó seriamente afectados, razón por la cual algunos años más tarde fueron desmontados. Una comisión integrada por los arquitectos Rafael Marquina, Héctor Velarde, José García y Víctor Pimentel evaluó la necesidad de reponer los balcones con un diseño que se acercara al original.

3. Cronología y propietarios de la casa principal en la antigua hacienda Unanue.

De las edificaciones relativas al neogótico, merece especial atención la casa principal de la antigua hacienda Unanue en Cañete, debido a su temporalidad, diseño, ornamentaciones y empleo de materiales constructivos.

En relación a la fecha de su construcción, se ha afirmado de manera repetitiva que fue hacia 1843. Esta posibilidad merece ser acuciosamente investigada por diversas razones, que nos conducen a especular que la edificación debió llevarse a cabo probablemente algunos años más tarde. Entre tales motivos tenemos que su propietario, José Unanue de la Cuba —nieto de don Hipólito Unanue y Pavón— viajó a Europa en 1843. Ha sido frecuente señalar que Unanue se sintió profundamente impresionado con los “castillos” que poblaban las orillas del río Rin en Alemania.

Por entonces la arquitectura de varios países de Europa occidental estaba experimentando con la estética neogótica, bajo las influencias de Augustus Pugin (Inglaterra) y Georg von Hauberrisser (Alemania). Sin duda estos fueron los países donde arraigó con más fuerza. En el caso de Alemania es conocido su atavismo por el gótico, que sus arquitectos continuaron empleando tardíamente entre los siglos XIV al XVI, mientras que el resto de Europa por tales centurias se hallaba en pleno Renacimiento e iniciaba la ideología religiosa del Barroco. Por el contrario, para el Imperio Germánico el neogótico enfatizaba las identidades nacionales.

Si José Unanue de la Cuba recién emprendió el viaje a Europa en 1843, no es probable que ese mismo año iniciara la construcción de la casa principal de la hacienda homónima en Cañete. Más bien, debió tomar tiempo conseguir al arquitecto idóneo, para desarrollar un proyecto que a todas luces era un capricho arquitectónico de manifiesta escenografía teatral. De manera que el inicio de la obra debió situarse hacia 1850-60, siendo un proyecto pionero con este diseño en el Perú. La obra no pudo estar terminada para 1879 cuando estalló la Guerra del Pacífico. Entre las consecuencias del conflicto bélico, ocurrió el sistemático desvalijamiento y destrucción por parte de la tropa chilena de las prósperas haciendas, en particular las situadas en la costa peruana. Esto nos hace reflexionar que de haber estado en construcción, se habría hallado en la etapa inicial de las obras, ya que sus primorosas fachadas no habrían resistido el embate de un saqueamiento.¹²

¹² Esta reflexión tiene su correlato en las narraciones hechas por su tataranieta, Eugenio Alarco Larrabure, en una entrevista aparentemente realizada en el año de 1999, la cual si bien está publicada reiterativamente, nos ha resultado imposible ubicar la fuente original. En ella, Alarco sostiene que a José Unanue de la Cuba le tomó sesenta años para hacer realidad su sueño de tener la residencia más suntuosa de la costa peruana y que compró, provenientes de un castillo en Baviera (Alemania), un conjunto de muebles, rejas, ventanas, mármoles y otros muchos objetos, que trajo al Perú en buque, desembarcando directamente en el muelle de Cerro Azul.

A partir de la última década del siglo XIX, en las extensas tierras de cultivo irrigadas a lo largo de todo el año por el generoso río Cañete, diversas haciendas algodoneras y cañeras protagonizaron un nuevo comienzo después de los difíciles años de la posguerra. Entre ellas se hallaban San Benito, La Quebrada —conocida también como San Juan Capistrano— Casablanca, Santa Bárbara, Montalbán, Arona y Unanue.

Las dos últimas haciendas, Arona y Unanue estuvieron históricamente vinculadas hasta finales del primer tercio del siglo XIX. En las postrimerías del siglo XVII, existía una hacienda azucarera en Cañete que llevaba el nombre poco usual de Matarratones. A mediados del siglo siguiente, fue adquirida por Agustín Hipólito de Landaburu y Rivera, acaudalado hombre de negocios quien optó por cambiarle el nombre al de San Juan de Arona. No sabemos cómo era la arquitectura de la vivienda principal por entonces, ya que hace falta una extensa investigación en los fondos documentales de archivo para intentar ubicar alguna información en torno a esta etapa de la propiedad.

La fortuna de Landaburu y Rivera no provenía solamente de la explotación de sus propiedades agrícolas, sino que además a partir de 1760 optó por financiar en Lima la construcción del coso del Haacho (o plaza de toros de Acho), que fue inaugurado en 1766. Su ingente fortuna y destacada posición en la sociedad limeña de entonces, hizo que concertara con don José Hipólito Unanue y Pavón la educación de su único hijo adolescente Agustín Leocadio.

Hipólito Unanue fue originario de Arica, trasladándose a Lima alrededor de 1777 para ingresar a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, inclinándose por las ciencias naturales. Por entonces se dedicó plenamente a sus estudios, si bien en aquellos tiempos no era una especialidad económicamente muy promisoría. Se graduó como Bachiller en Medicina en 1783, prestando su juramento en 1786 e ingresando de inmediato como profesor en dicha universidad. Con el transcurrir del tiempo, Unanue se convirtió en un brillante médico, fundador de la Escuela de Medicina de San Fernando. También se desempeñó exitosamente como naturalista, meteorólogo, catedrático universitario, político y precursor de la Independencia.¹³ Aunque su esfera y vínculos profesionales y políticos habían cambiado profundamente, su nexa afectivo con la familia Landaburu nunca se interrumpió.

Retomando a don Agustín Hipólito de Landaburu y Rivera, tenemos que continuó gestionando económicamente la plaza de toros hasta su muerte. A partir de

¹³ Proclamada la Independencia del Perú por San Martín en 1821 e instalado el Protectorado, Unanue se desempeñó como ministro de Hacienda (1821-22). Fue diputado por Puno e integró el primer Congreso Constituyente del Perú, cuya presidencia ejerció entre 1822 y 1823. Bajo el gobierno de Bolívar fue ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores (1824), ministro de Hacienda (1824-25) y nuevamente ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores (1825). Ejerció la vicepresidencia del Consejo de Gobierno, cuando en abril de 1825 Bolívar emprendió su gira al sur. En 1826 fue nombrado ministro de Justicia y Negocios Eclesiásticos, pero tras la partida de Bolívar se retiró de la política activa, instalándose en su casa de la hacienda Arona en Cañete.

entonces se hizo cargo su viuda, doña Mariana de Belzunce y Salazar, con quien se había casado en segundas nupcias. Esta prosiguió administrando el coso de Acho, aconsejada por su propio hermano Juan José, quien siempre había mantenido buenas relaciones con el extinto, asesorándolo en sus negocios.

Al fallecer esta última, su hijo Agustín Leocadio Landaburu y Belzunce, heredó una sustancial fortuna y diversos bienes inmuebles. En la última década del siglo XVIII, tomó la decisión de dejar definitivamente el Perú para emigrar a España. Poco antes de partir el 20 de diciembre de 1799, hizo testamento y al no tener descendencia, dejó la mitad de sus bienes para ser repartidos entre las tres personas de mayor significado para él: su tío Juan José Belzunce y Salazar, Hipólito Unanue, su preceptor de la juventud y amigo entrañable, y su mejor amigo Matías Larreta. Tanto su tío, como su mejor amigo fallecieron antes que el testador. Por esta razón, Hipólito Unanue terminó heredando la mitad de los bienes de Landaburu y Belzunce. La otra fracción fue subastada públicamente, para pagar las deudas y obligaciones pendientes. En la subasta se presentó un único postor, quien declaró que adquiriría los bienes a nombre de Hipólito Unanue.



Hacienda San Juan de Arona. Antigua propiedad agrícola que se remonta al siglo XVII, si bien la vivienda neoclásica que ha llegado al presente debió ser edificada alrededor de 1840-50. Declarada Monumento Histórico Nacional el 28-12-1972. Imagen: <https://bit.ly/2OI4TNm> [Acceso: 30.03.2019].

En 1801, Unanue tomó posesión de la propiedad que por entonces era conocida con el nombre de San Juan de Arona. Entre 1815 y 1817 compró en subasta pública las haciendas Pepián, Cerro Blanco e Isque de Gómez. En 1826 y con poco más de 70 años de edad, el ilustre sabio decidió retirarse de la política e instalarse en la hacienda, cuya vivienda principal debió estar situada en San Juan de Arona y por lo tanto no era la que hoy conocemos con el apelativo de

“castillo Unanue”. Si bien no ha sido posible de momento identificar con certeza los restos de la vivienda en la que pasó sus últimos años Hipólito Unanue, es probable que fuera la primera y temprana edificación, que luego de sucesivas modificaciones se transformaría en la casa principal de la hacienda Arona que ha llegado a nuestros días.

A la muerte de don Hipólito en 1833, la propiedad fue heredada por sus dos hijos José y Francisca. Esta última estaba casada con Pedro Paz Soldán y al heredar la mitad de la propiedad, los cónyuges decidieron renovar la antigua casa o quizás, edificar una nueva vivienda principal. Años más tarde vivió allí el hijo de la pareja, Pedro Paz Soldán y Unanue, quien tomó el pseudónimo de *Juan de Arona*, en honor al nombre de la propiedad cuando su abuelo materno don Hipólito Unanue y Pavón la heredó de Landaburu y Belzunce.

La otra mitad de la propiedad pasó a ser administrada por su hijo y heredero José Unanue de la Cuba. Esta abarcaba además las tierras de las desmembradas haciendas de Pepián, Isque de Gómez y Cerro Blanco, así como las tierras del Guayabal, que en conjunto se convirtieron en la vasta Hacienda Unanue. Al presente no hay información documentada acerca de la existencia de una vivienda en esta heredad.

En todo caso no debió ser arquitectónicamente importante, ya que José Unanue al retornar al Perú, imbuido de la arquitectura neogótica extendida por Europa occidental, consideró la idea de mandar a edificar la vivienda principal en su hacienda, con este lenguaje arquitectónico por entonces poco conocido en el Perú y generador de un prestigio vanguardista. Mientras que su padre don Hipólito Unanue y Pavón, fue un científico y político dedicado a apoyar la consolidación de la naciente república peruana, su hijo entró a formar parte de la naciente aristocracia, insertándose en el tejido social como un acomodado hacendado que vio sus finanzas y poder afianzados en el medio rural. La coronación de su prestigio fue poseer una casa única, de un lujo desconocido por entonces en las inmediaciones de Lima.

Ante la ausencia de estudios sistemáticos en torno al tema, en el pasado se ha recurrido a la simplificación teórica, afirmando que se trata de diseños eclécticos, con elementos de heterogéneas tradiciones y decoraciones, conjugados de manera antojadiza. La falta de referentes analíticos han sido llenados con recursos tales como las comparaciones formales extremas y con frecuencia poco veraces.

La más frecuente referencia en relación al “castillo Unanue” ha sido afirmar que su riqueza formal y ornamental lo hace solamente equiparable con el castillo del emperador Pedro II de Brasil, cerca de Río de Janeiro. El error radica en que dicho inmueble no fue un palacio o un castillo, sino que se trataba de una edificación ubicada en la bahía de Guanabara, cerca de Río de

Janeiro y diseñada por el ingeniero Adolfo José del Vecchio para el Ministerio de Hacienda. La finalidad era la de contar con un puesto aduanero en la isla Fiscal (o isla de las Ratas), para controlar el puerto de la ciudad. El diseño de ambos proyectos no tiene semejanza alguna, antes bien el diseño de la aduana de Fiscal ostenta algunas similitudes formales con el castillo Rospigliosi de Lima, mandado a edificar en 1929, supuestamente con la finalidad de brindar alojamiento al rey Alfonso XIII en su viaje a Lima, a quien Carlos Julio Rospigliosi conoció en su primer viaje a Europa.



Brasil, bahía de Guanabara. Edificio de la Isla Fiscal, puesto aduanero diseñado por el ingeniero Adolfo José del Vecchio, inaugurado en 1889. Imagen: <https://bit.ly/2UvplGc> [Acceso: 30.03.2019].

4. Diseño formal, arquitectura y funcionamiento.

El inmueble está formado por tres secciones, funcionalmente diferenciadas, las cuales se hallan alineadas sobre un eje norte-sur. La primera sección, orientada al norte, constituye la vivienda principal, organizada en dos niveles. La segunda es un traspatio con habitaciones complementarias de servicio. Por último, la tercera es un patio delimitado por un muro perimetral cuya función original es indeterminada, aunque podría haber albergado las caballerizas. No obstante, sus restos edificatorios colapsados requieren de una prospección arqueológica para determinar su temporalidad y funcionamiento.

- **La vivienda principal: diseño y construcción del nivel inferior.**

La construcción de la vivienda estuvo planteada en dos niveles, siendo el inferior una plataforma cuadrangular de 960.00 m² y 6.45 m de altura, que permitió desarrollar las habitaciones de la vivienda en el segundo nivel, otorgándole un importante protagonismo volumétrico. Para su construcción, posiblemente fue aprovechada una edificación prehispánica de las muchas

existentes en el área, la cual tendría la forma de una pirámide trunca, hipotéticamente resuelta con tapias de barro. Esta posibilidad debe ser confirmada mediante prospecciones arqueológicas. La eventual pirámide debió ser perfilada, nivelada y rellena donde fuera necesario, con piedras y tierra compactada.



Frontispicio de la vivienda principal de la antigua hacienda Unanue. Imagen: propia, 2018.

Una vez lograda esta plataforma, se procedió a construir un grueso muro doble en todo el contorno. Hacia la plataforma se emplearon adobes de 48 x 24 x 10 cm unidos con mortero de barro. Paralelo a este primer muro y hacia el exterior se adosó otro, resuelto con ladrillos de iguales dimensiones que los adobes, unidos con argamasa de cal y arena. En las cuatro esquinas del cuadrángulo fueron intersecados torreones de planta octogonal, construidos de manera similar con un doble muro de adobes/ladrillos. En este primer nivel, las cubiertas son bóvedas semiesféricas de ladrillos.

Sobre los lados este y oeste de la plataforma, se adicionaron baluartes de planta ochavada. El orientado al este, presenta troneras para iluminar la escalera hurtada semicircular, que facilita ascender al nivel de las habitaciones que componen la vivienda, siendo también un acceso secundario desde el jardín. Los muros que la delimitan son de ladrillos, con sectores en adobe. La cubierta es una bóveda anular de medio cañón corrido, con una solución estructural poco común. La línea de ápice está formada por tres hiladas de ladrillos dispuestos de canto y unidos con argamasa de cal y arena. La

curvatura se completa con cuatro hiladas de adobes a cada lado de este eje, siempre aparejados de canto y unidos con mortero de barro. La superficie fue revestida con un enlucido de barro amasado con pajas cortas. El desarrollo de bóvedas de medio cañón corrido con esta solución constructiva, es un aporte excepcional y único que no ha sido documentado hasta el presente.

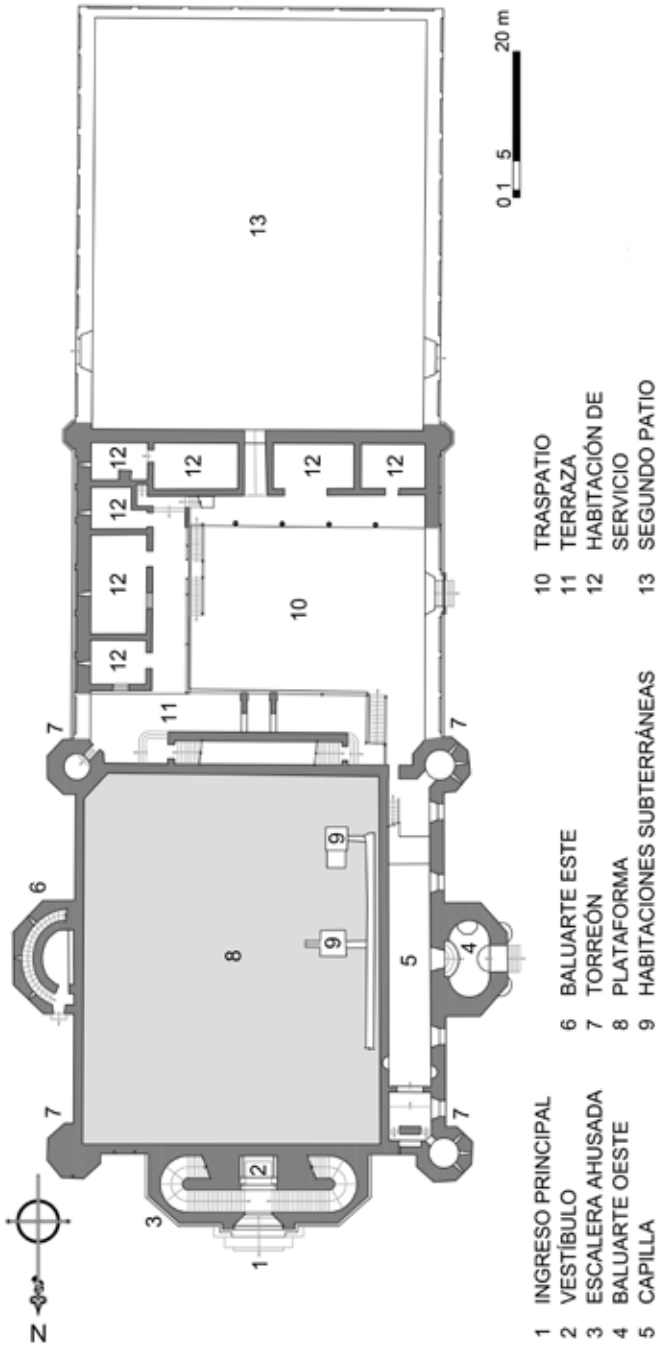


Fachada este con un baluarte adosado a la plataforma del primer nivel que contiene la escalera que asciende al segundo nivel de la vivienda. La iluminación se ha logrado mediante troneras. La bóveda que cubre el desarrollo semicircular de la escalera es anular y resuelta con adobes y ladrillos. Imágenes: propias, 2018

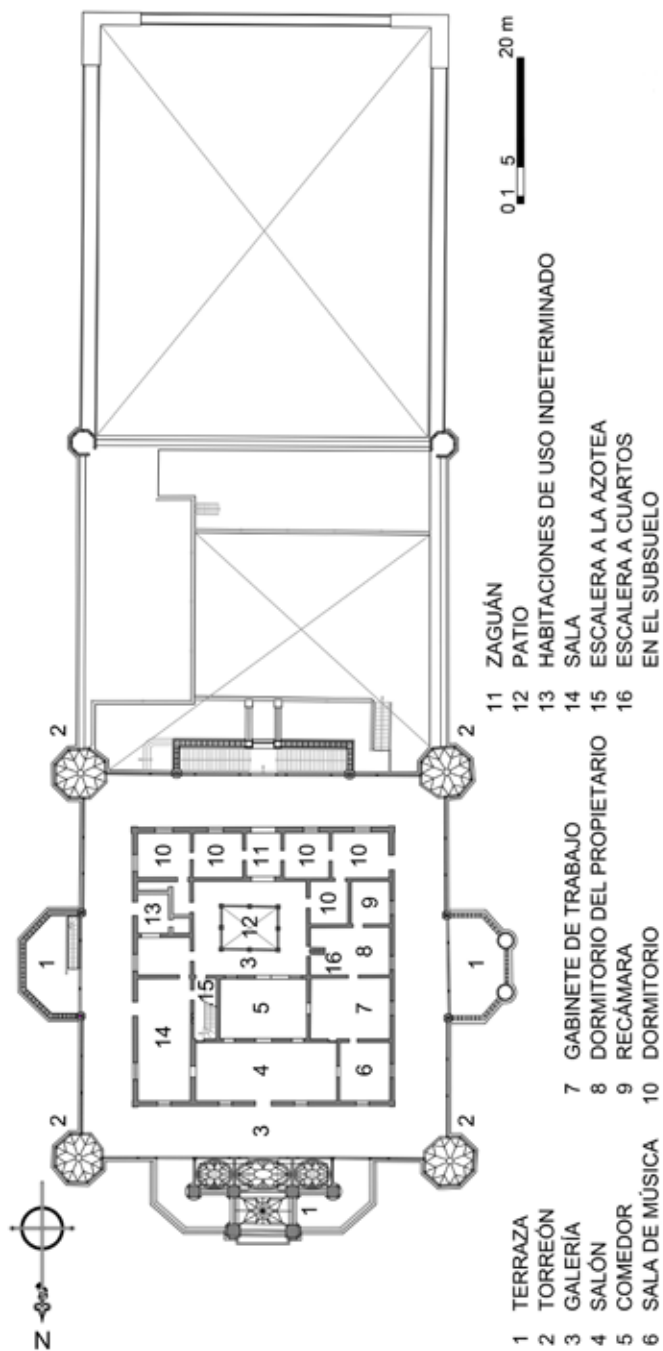


El baluarte al oeste es la antecapilla, cuya planta hacia el exterior se mantiene ochavada y exhibe en el segundo nivel una terraza con dos garitas ornamentales. El interior de dicha antecapilla tiene forma de huso, por lo que la cubierta es una bóveda de media naranja ahusada, generada por un arco carpanel, habiendo sido construida con ladrillos dispuestos de canto. Tiene lunetos ciegos que generan cuñas que la intersecan. Este espacio facilita el ingreso a la capilla desde el exterior, contando ésta con otro acceso desde el interior de la vivienda.

La capilla es de planta rectangular alargada, de nave única de 33.45 m de largo y 3.85 m de ancho. El presbiterio está separado de la nave mediante un arco conopial de diseño Tudor. El primer nivel del baluarte esquinero de la fachada principal y lateral hacia el oeste, funcionaba como la pequeña sacristía de la capilla. Debido a la estrechez de la nave, estructurar un pequeño coro alto para los músicos era un reto. Este se resolvió construyéndolo de madera en el primer tercio de la nave a partir de los pies y anclándolo sobre los muros laterales. Se accedía a este segundo nivel mediante una estrecha escalera que arrancaba desde la nave. Los muros de esta capilla siguen siendo mixtos



Cañete, vivienda principal de la hacienda Unanue. Planta del nivel inferior. Imagen: relevamiento arquitectónico y planimetría, Sandra Negro y Samuel Amorós, 2018.



Cañete, vivienda principal de la hacienda Unanue. Planta del nivel superior. Imagen: relevamiento arquitectónico y planimetría, Sandra Negro y Samuel Amorós, 2018.

de adobes/ladrillos, mientras que la cubierta es plana, con vigas madres de madera sobre las que se apoyan cuartones. El cerramiento se completa con un entablado de madera. Encima de este espacio arquitectónico está situada la galería oeste de la vivienda.



1. Fachada oeste con un baluarte adosado que contenía el acceso a la capilla a través de una anteiglesia.
2. Anteiglesia cubierta con una bóveda de media naranja ahusada con lunetos ciegos.
3. Nave de la capilla separada del presbiterio mediante un arco Tudor. Imágenes: propias, 2013.

En el lado norte se erige el frontispicio con el acceso principal, que ostenta un baluarte similar a los anteriores, pero de planta ochavada alargada que le otorga jerarquía a través de una mayor volumetría. El espacio interior es una propuesta espacial neorrenacentista que privilegió los ejes de simetría. Tiene forma de huso, organizado a partir de un espacio cuadrangular que señala el arranque de dos escaleras curvas opuestas entre sí. A continuación y en el eje norte-sur, hay un vestíbulo cuadrangular edificado con muros de ladrillos, que luego fueron revestidos con yesería.

La ornamentación sobre los tres muros que lo contienen, está formada por recuadros cuadrangulares delimitados por molduras en yesería en relieve. La superficie interior y exterior de dichos recuadros tiene un acabado de falso marmoleado. Sobre éstos se adosó una banca de madera, generando un recibidor de proporciones armónicas y acabados lujosos.



1. Vestíbulo en el ingreso principal de la casa con un diseño neorrenacentista en lo espacial y ornamental.
2. Del vestíbulo arrancan escaleras dobles y opuestas con un desarrollo en planta ahusado y cubierta con bóveda anular de medio cañón generada por un arco de medio punto. Imágenes: propias, 2018.

El intradós del arco de medio punto que estructura la cubierta del vestíbulo, ostenta paneles similares pero aquí han sido resueltos pintándolos con la técnica del trampantojo. La cubierta sobre el vestíbulo, es una bóveda de medio cañón corrido, que también fue resuelta íntegramente con ladrillos dispuestos de canto y es la que sustenta el desarrollo ascendente de las escaleras. La superficie del intradós de la bóveda contiene cuatro recuadros cuadrangulares con molduras de yesería en relieve y en su interior, fue pintado con la técnica del trampantojo un rosetón en cada uno de ellos.

El luneto tiene una horadación que simula un ojo de buey, aunque es ciego. Dicha forma circular se enfatiza con molduras de yesería en relieve. A ambos lados y siguiendo su desarrollo geométrico curvo, lo acompañan dos triángulos que al centro tienen pintado un trifolio.

Las escaleras siguen un desarrollo ahusado con 39 escalones que se desenvuelven dentro del baluarte ochavado. Los escalones, de mármol blanco, entregan a un descanso en el segundo nivel, que hacia el norte es una terraza y al sur la galería frontal de la vivienda. La cubierta de las escaleras es una bóveda anular generada por un arco de medio punto y ha sido resuelta íntegramente con ladrillos dispuestos de canto.

Por último, en el lado sur de la plataforma fue desarrollada otra escalera de dos idas simétricas, dentro de un baluarte de planta rectangular y que comunica la vivienda con el traspatio. Este baluarte fue reforzado mediante dos arbotantes de ladrillos, que trasladan el empuje de la plataforma del nivel inferior de la vivienda hacia la plataforma baja construida en el traspatio. Los escalones están conformados por pasos y contrapasos de ladrillos.

- **La vivienda principal: morfología y edificación del nivel superior.**

Encima de la plataforma cuadrangular del primer nivel, se desarrollan las habitaciones de la vivienda. Esta es un cuadrángulo de aproximadamente 25.00 m de lado, que generan un área de 628.70 m². El diseño en planta no presenta un planteamiento neogótico o neorrenacentista, sino que mantiene los lineamientos conceptuales utilizados en las viviendas barrocas limeñas del siglo XVIII. Entre éstos podemos señalar los siguientes: 1. El espacio arquitectónico está organizado en cinco crujías paralelas, 2. Mantiene el concepto de doble crujía en las habitaciones formadas por el salón o principal con el comedor o cuadra, 3. Los vanos del muro norte del salón, están alineados con aquellos del muro que lo separa del comedor, 4. Tiene un patio interior que organiza la circulación de las habitaciones a su alrededor, 5. En el muro sur, se genera un zaguán que comunica la galería exterior con el patio interior, 6. Los cuartos para los huéspedes están dispuestos a ambos lados del zaguán, 7. Los muros han sido construidos con telares de quincha, 8. Los revestimientos de las paredes tienen dos capas de enlucido de barro, la primera mezclada con pajas largas y la segunda con pajas cortas, además de una delgada

capa final de yesería, **9**. Los pisos son de tablones de madera dispuestos sobre durmientes, y **10**. Las cubiertas son planas y estructuradas con vigas madres y cuarterones, con cerramiento de tablones.



1. Salón principal de la vivienda. Las paredes tuvieron originalmente lujosos empapelados, de los cuales quedan algunos jirones. El techo con cuarterones de madera, tiene una decoración de diseños geométricos con baquetas de madera que generan figuras geométricas de cuyos centros cuelgan pinjantes.
2. Patio rodeado con una galería cuya techumbre plana de madera se sustenta con columnas lisas. Imágenes: propias, 2018.

Si bien no ha sido posible corroborar documentalmente las funciones que se desarrollaron en cada una de las habitaciones de la vivienda, la inferencia en la mayor parte de los casos ha sido factible, debido a que el diseño mantuvo en gran parte las características propias de las viviendas virreinales urbanas y rurales de la región en el siglo anterior. Las habitaciones privadas, ocupadas por el dueño de la hacienda a mediados del siglo XIX, fueron brevemente descritas por el viajero alemán Ernst Middendorf, quien además tuvo acceso a las estructuras arquitectónicas en el subsuelo, que fueron excavadas en la plataforma del nivel inferior. Refiere que estas habitaciones eran frecuentes en las casas rurales y que servían para guardar objetos de valor, esconder a

personas en caso de sublevaciones o persecuciones y de ser necesario, como una vía de escape. En la narración describe:

Finalmente llegamos al antiguo gabinete de trabajo situado al lado de la gran sala y que comunicaba con el dormitorio del dueño de casa. Había allí, junto al sitio en que estaba antes el escritorio, una puerta que conducía, por una estrecha escalerilla, a un largo corredor y al final de éste, a una bóveda pequeña. De esta bóveda se salía por una puerta —ahora ya clausurada— a un apartado patio desde el cual se podía llegar al jardín y al patio.¹⁴



1. Dormitorio del propietario con acceso a estructuras arquitectónicas situadas en el subsuelo, dentro del nivel de la plataforma sobre la que se edificó la vivienda.

2. Uno de los pasadizos de las estructuras en el subsuelo que conducía a pequeñas habitaciones y posiblemente al exterior de la vivienda.

Imágenes: propias, 2018.

Dichas habitaciones y pasadizos tienen una altura promedio de 2.00 m lo que posibilitaba transitar cómodamente por ellas. Algunas paredes han sido edificadas con ladrillos y otras con adobes. Las cubiertas son bóvedas de medio cañón corrido. Aquellas de los pasadizos, que en promedio tienen 65 cm de anchura, han sido construidas con ladrillos dispuestos de canto, mientras que en las habitaciones se utilizó la misma técnica constructiva que la bóveda sobre la escalera hurtada ubicada dentro del baluarte al este. La línea de ápice está formada por dos hiladas de ladrillos dispuestos de canto y unidos con argamasa. La curvatura se completa con hiladas de adobes a cada lado de este eje.

Gracias a lo expresado por Middendorf, sabemos que el acceso a dichos espacios en el subsuelo se encontraba en el dormitorio del propietario. Al descender desde el piso de la habitación mediante una escalera de ladrillos,

¹⁴ Ernst Middendorf, *Perú. Observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*, vol. II (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973), 95.

se alcanza un pequeño cuarto cuadrangular, que en promedio tiene 2.30 m de lado. A partir de allí y por medio de un pasadizo de 2.00 m de longitud se alcanza a otro pasadizo transversal, que se desarrolla hacia dos direcciones completamente opuestas. Si se transita por la derecha y luego de poco más de 9.00 m, se encuentra que está interrumpido por un derrumbe, pero siguiendo lo dicho por Middendorf, es probable que fuera la senda que conducía hasta el jardín y el patio, por lo que debió usarse como una vía de escape rápido y secreto ante cualquier eventualidad. Si por el contrario, el visitante se dirige hacia la izquierda del pasadizo transversal, luego de 9.70 m debe voltearse otra vez hacia la izquierda, para tomar el siguiente y corto pasadizo de 1.70 m, hasta llegar a una habitación subdividida espacialmente en dos, por las diferentes curvaturas de las bóvedas que la cubren. Primero se encuentra una bóveda de medio cañón corrido generada por un arco de medio punto y a continuación otra similar, pero de menor altura y formada por un arco escarzano, que en conjunto techan la habitación de 2.00 m por 3.75 m, que probablemente sirvió como una bodega, despensa o sitio para guardar objetos de valor.

No obstante lo señalado, dichas estructuras subterráneas han sido objeto de las más desatinadas leyendas urbanas, que han venido estimulando falazmente la fantasía de los visitantes. Se afirma con ligereza que los túneles se desplazaban por kilómetros debajo de los suelos arenosos, sin ventilación natural alguna más allá de las bocas de acceso a los mismos. En el caso de la vivienda principal de la hacienda Unanue se asevera que en ella había tres túneles, de los cuales uno conectaba con la hacienda Montalbán situada a 3 km de distancia, otro supuestamente se comunicaba con la hacienda Arona distante 5 km y de allí proseguía hasta la playa de Cerro Azul a 10 km de distancia. El último de los túneles según se afirma a nivel popular, conducía hasta la playa de Cochahuasi situada a una distancia de 3 km.

Resulta imposible que estos espacios en el subsuelo y techados con bóvedas de ladrillo, sirviesen para desplazarse de una hacienda a otra. El costo de su construcción no estaba justificado y además implicaba el imprescindible diseño de ductos de ventilación cada cierto tramo, así como considerar la pendiente necesaria para evitar la acumulación de líquidos y otras varias dificultades complejas o por lo menos muy costosas de sortear. Naturalmente que la imaginación popular tiende a desbordarse con facilidad y las fábulas más alambicadas y tenebrosas tienen el éxito asegurado. Por el contrario y muy alejados del misterio, los espacios en forma de pasajes y habitaciones en la plataforma del primer nivel de la vivienda, tuvieron una función utilitaria, como aquellos que fueron construidos a finales del siglo XVIII en la casa principal de la hacienda San José de Chíncha.

- **Materiales y aportes en la construcción.**

El núcleo central de la vivienda retomó la tecnología edificatoria empleada en las regiones costeras del país durante el siglo XVIII, con algunas modificaciones que constituyen importantes aportes decimonónicos. Las paredes son paneles de quincha con telar doble. En el borde inferior de cada muro, dispusieron en paralelo dos vigas soleras de madera, con sección cuadrada de 8 a 10 cm de lado. El distanciamiento entre estas soleras definía el espesor del muro, que oscilaba entre los 50 cm para los muros perimetrales y los 35 cm para los muros medianeros. Sobre dichas soleras, se erigieron pilarotes o pies derechos de madera escuadrada con una sección similar a la viga solera, uniéndose a esta mediante un ensamble de caja y espiga, fijado con clavos lanceros. Una idéntica solución fue empleada en el extremo superior de los pies derechos, de modo tal que se generó un bastidor de madera, aunque sin travesaños horizontales o codales. El espaciado entre los pies derechos osciló entre los 44 y los 70 cm. Simultáneamente, el espacio libre entre los paneles de madera, fue relleno hasta un tercio de su altura con adobes unidos con mortero de barro, lo que generaba una suerte de entibo que tenía la función de estabilizar el muro. Si bien el ensamblado de los paneles de madera era propio de la quincha virreinal peruana desde finales del primer tercio del siglo XVII,¹⁵ en los paneles de la vivienda hay una ausencia total de codales pero por otro lado, muestra la novedad de rellenos con materiales pesados.

Sobre esta estructura fueron clavadas cañas huecas enteras (*Arundo donax*) dispuestas horizontalmente y fijadas a los pies derechos usando clavos de media chilla. Para evitar la fractura longitudinal de la fibra de la caña, se usó una tira de pellejo de vaca sin curtir humedecida (huasca), que acompañaba la fila de clavos en su unión con la madera. Una vez acabadas a nivel estructural y de cerramiento, fueron revestidas con dos capas de barro arcilloso. La primera amasada con pajas largas y un espesor de 4 cm; la segunda amasada con pajas cortas y un espesor promedio de 4.5 cm. El acabado final fue un enlucido muy delgado de yesería, sobre la cual se aplicó pintura decorativa al temple.

Las habitaciones en promedio tuvieron una altura desde el piso hasta el entablado de 4.65 m. Las cubiertas fueron planas y estructuradas con vigas madres de sección rectangular con 25 cm de peralte. Encima de éstas se dispusieron cuarterones de sección cuadrada de 9 cm en promedio de lado, dimensión similar a la empleada para los pies derechos de los telares de quincha. El cerramiento se realizó mediante un entablado con uniones a media madera, que evitaron el uso de cintas y saetines propios de la arquitectura de los siglos precedentes. Sin embargo, fue común el uso de

¹⁵ Antonio San Cristóbal, *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, vol. 2 (Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú), 529.

tabicas en la unión de las vigas madres con los muros, solución recurrente en los siglos XVII y XVIII en el Perú. El acabado final de las techumbres en algunas habitaciones, fue el uso de molduras de madera que generaban recuadros en forma de estrellas de ocho puntas y rombos, dentro de los cuales se ensamblaron pinjantes. En otras, se creó un cielorraso de telas enyesadas que fueron decoradas con pinturas geométricas y fitomorfas.



1. Detalle de la construcción de los muros en el nivel superior de la vivienda: empleo de bastidores de madera dobles en paralelo, rellenos parcialmente con adobes. El cerramiento fue en ambas caras con cañas enteras clavadas a los pies derechos.

2. Núcleo de la vivienda en el segundo nivel con un techo plano de cuarterones de madera y entablado. La galería rodea completamente las habitaciones y en cada una de las cuatro esquinas fue enriquecida con un torreón de planta octogonal.

Imágenes: propias, 2018.

El núcleo arquitectónico de las habitaciones está rodeado en sus cuatro lados por una galería continua, cuya anchura promedio es de 4.70 m. Este espacio además de generar una circulación fluida, constituye un mirador excepcional por hallarse a una considerable altura. A un lado se halla sustentada en los muros perimetrales del núcleo de habitaciones, mientras

que en el otro extremo se apoya en pilares octogonales de madera, que se erigen no solamente en los cuatro frentes del inmueble, sino que integran los cuatro torreones octogonales que intersecan ambos niveles de la vivienda.

En las galerías la cubierta es plana, estructurada con cuartones de madera de sección rectangular y el cerramiento resuelto con un entablado. La diferencia en relación a las cubiertas planas del siglo precedente radica en la apariencia de las cuatro esquinas, donde los cuartones fueron dispuestos radialmente para poder ensamblar con uno de los lados del octógono de los torreones esquineros.



Uno de los cuatro torreones octogonales esquineros con arquería sustentada por pilares octogonales y cubierta plana con nervaduras ornamentales y trampantojo en los plamentos que generan la visión de una bóveda gótica de crucería. Imagen: propia, 2016.

En los cuatro torreones esquineros de planta octogonal, que detentan un área promedio de 14.50 m en cada uno de ellos, los ocho pilares sustentan arcos marcadamente ojivales. Dichos pilares están consecutivamente ensamblados a caja y espiga a una viga solera que los arriostra, repitiéndose la misma operación con la viga carrera superior. Cada pilar fue obtenido uniendo dos cuartones de 9 cm de sección, generando que esta fuera de 18 cm y cuya parte empleada para configurar el fuste fue ochavada en las esquinas, lográndose un octógono regular de 7.5 cm de lado. El sector del pilar oculto en la arquería, mantuvo la sección cuadrangular original y sin ochavar. La

cobertura de cada uno de los torreones fue estructuralmente resuelta por una sucesión de cuarterones, en cuya cara inferior fue clavado un entablado plano. Sobre éste se adicionaron nervaduras ornamentales de madera, que aparentan el diseño de una bóveda de crucería estrellada. Encima de este nivel, se eleva un tercer cuerpo, formando habitaciones que se alcanzaban mediante una escalera situada a un lado del patio de la vivienda. En este tercer cuerpo, se abren ventanas rectangulares en siete de los lados, que originalmente tuvieron batientes de celosías.

- **La plasmación del lenguaje neogótico exterior.**

Este quedó definido por la propuesta de diseño arquitectónico y ornamentaciones de las fachadas, las cuales se unificaron a partir de dos elementos: la plataforma inferior densa y compacta, con los torreones esquineros que la aligeraban volumétricamente a nivel visual y la arquería de la galería envolvente en los cuatro lados del nivel superior de la vivienda. En esta última se usaron los mismos pilares de fuste octogonal y capitel toscano, que los utilizados en los torreones esquineros, desde donde arrancan arcos carpaneles, ojivales y Tudor con alternancias y distanciamientos asimétricos. En las fachadas este y oeste, los arcos Tudor acompañan el ochavado de los baluartes, mientras que en la norte son ojivales. En la fachada sur, todos los arcos son carpaneles. A pesar de las variaciones en la forma de los arcos, estos visualmente se perciben como análogos. Esto se debe tanto al empleo del mismo diseño de los pilares octogonales lisos y capiteles toscanos, como al trifolio estilizado pintado dentro de las albanegas.

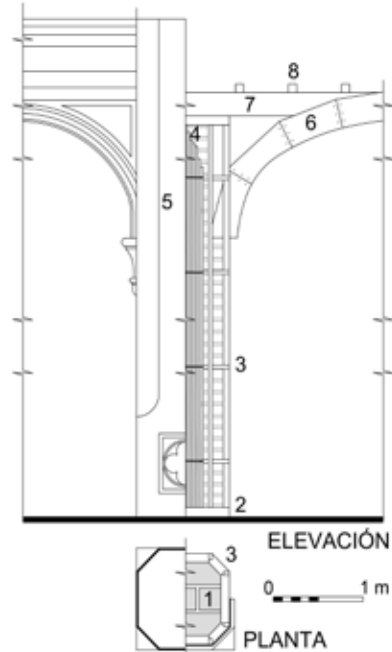


1. Grupo de danzantes en ocasión festiva en la galería norte, probablemente hacia 1920-1930. Imagen: <https://bit.ly/2OTM8GB> [Acceso: 30.03.2019].

2. Alternancia de arcos conopiales, Tudor y carpaneles en las fachadas norte y este. Imágenes: propias, 2018.

La construcción de los arcos mantuvo en uso la tecnología constructiva de la arquitectura virreinal del siglo XVIII. Los pilares octogonales por encima del capitel, se prolongaban en forma cuadrangular con los mismos 18 cm de lado. Estos fueron unidos en la parte superior a una carrera, cuyas secciones a su vez fueron acopladas entre sí y a eje de cada soporte, con un

ensamble de pico de flauta. Para otorgarle mayor estabilidad a los soportes, fueron añadidas unas tornapuntas de sección cuadrada, clavadas a 45° en la sección cuadrangular del pilar y en la viga solera. A continuación fueron asegurados con clavos unos tirantes de madera de sección rectangular, con un espaciamiento entre sí de unos 25 cm que unían las vigas soleras con las tornapuntas en cada uno de los lados (anterior y posterior) del pilar.



1. Uno de los seis pilares que componen el espacio arquitectónico en la terraza principal. Imagen: propia, 2018.

2. Esquema constructivo: 1. pilar de ladrillos hasta 1.06 m y continúa con adobes, 2. solera, 3. pie derecho y codal, 4. cañas enteras, 5. acabado de yesería, 6. cerchas de camones y contracamones, 7. viga carrera y 8. cuarterones. Imagen: elaboración propia, 2018.

En los arcos ojivales —cuya luz libre promedio alcanzó 1.60 m— la rosca del arco fue fusionada con la archivolta, diseño propio del lenguaje arquitectónico neogótico, por lo que la curvatura fue resuelta con haces de carrizos amarrados, adaptados al contorno ojival y clavados a las tornapuntas. En cambio, en los arcos carpaneles y Tudor, cuya luz libre varía entre los 3.10 y los 4.25 m— fue necesario disponer en el entramado constructivo de diversos camones, unidos entre sí a media madera y a su vez clavados sobre los tirantes y tornapuntas. Los camones y sus respectivos contracamones, formaban una cercha sobre cada uno de los frentes del pilar. El cerramiento se realizó con carrizos enteros clavados a la estructura de madera, empleando una tira de cuero sin curtir humedecida (huasca) que acompañaba la fila de clavos en su unión con la

madera. El espacio entre las dos cerchas que producía el grosor de la arquería, fue cerrado mediante cañas clavadas en el espesor de la cercha, generando el intradós. Por último, esta arquería fingida, que en realidad estructuralmente era un pórtico, fue revestida con yesería generando diversas molduras en la archivolta, acordes con la expresión plástica neogótica. Esta segunda técnica constructiva, fue propia de la arquitectura virreinal en la costa del Perú a lo largo de todo el siglo XVIII.

En la fachada principal y encima del baluarte ochavado, se proyectó una volumetría visualmente importante, que enriquece notablemente el inmueble y le otorga el definitivo ordenamiento y estética neogótica. Adosado a la galería y cubriendo las entregas de las dos escaleras de desarrollo ahusado y el descanso central de las mismas, se generó un espacio rectangular delimitado hacia el norte por cuatro voluminosos pilares cuadrados con las esquinas ochavadas, cuyo tramo central es más ancho que los laterales. Delante de este último y hacia el norte, se adicionó un tramo cuadrangular sobre la terraza delimitada por pilares similares, alineados verticalmente con el vano de acceso en el primer nivel, el mismo que sobresale volumétricamente del baluarte.



1. Entrega de la escalera doble de desarrollo elíptico que arranca en el ingreso principal de la vivienda. Las cubiertas son planas, si bien el empleo de pechinas, impostas y nervaduras de madera generan la ilusión óptica de una bóveda de crucería.
2. Bóveda de arista encamionada sobre la terraza principal con nervaduras ornamentales de madera que se perciben como una bóveda de crucería estrellada. Imágenes: propias, 2018.

En estos seis pilares se utilizó una tecnología inspirada en el siglo anterior y con aportes decimonónicos. Los pilares arrancaron en el primer nivel de la plataforma y fueron de ladrillos. Estos sirvieron para estructurar las bóvedas de medio cañón corrido del vestíbulo de ingreso y las anulares de las dos escaleras. Al llegar al segundo nivel, continuaron siendo de ladrillos para conformar la basa de 1.06 m de altura. A partir de allí, se continuó edificando cada pilar con adobes hasta la altura de 4.31 m. Alrededor de estos pilares se ancló una solera sobre la que erigieron ocho pies derechos, dos por cada cara del pilar, hasta alcanzar una carrera similar en la parte superior del mismo. A lo largo de los pies derechos fueron intercalados codales, para lograr una mayor estabilidad estructural. Por último, el cerramiento se realizó con cañas enteras clavadas a los soportes de madera, mientras que el acabado final fue de yesería.

La cubierta de los tres tramos sobre la entrega de las escaleras es plana y la transición entre las plantas rectangulares y el cerramiento elíptico, se logró mediante el uso de pechinas. Nuevamente fueron aplicadas nervaduras ornamentales de madera con la finalidad de generar la ilusión óptica de bóvedas de crucería estrelladas recortadas. Por último, encima de los dos pilares de los extremos se adicionaron garitas ornamentales, con una estructura de madera, cerramiento de cañas y acabado de yesería.

La cubierta sobre el tramo cuadrangular fue construida como una bóveda de arista encamionada, con nervaduras ornamentales de madera que generan la impresión visual de una bóveda de crucería estrellada, con el cerramiento de tablonés, todo lo cual fue luego enyesado y pintado al temple. Encima de estos cuatro pilares fueron superpuestos pináculos en forma de esbeltas agujas neogóticas, de quincha y yesería que en sus aristas ostentan ganchillos.

Para terminar de enfatizar la imagen neogótica, el remate de las fachadas del nivel superior fue ornamentado con un almenado, donde los merlones tienen una vez y media la anchura de las almenas. Este se extendió en el borde de los tres baluartes, en las garitas y sobre los cuatro torreones esquineros. Fue estructurado con listones de madera, cerramiento de cañas enteras y acabado final con yesería. Dicho almenado en quincha constituye un caso único en la arquitectura neogótica americana. Las fachadas generan la visión de un imponente castillo medieval, en una región donde las casas principales de las haciendas solían ser de un solo piso y considerablemente más modestas.

- **Arquitectura y construcción en el traspatio.**

Hacia el sur se desarrolla el traspatio que ocupa un área de 917.60 m², similar a la utilizada en la vivienda principal. Desde el lado sur del nivel superior de la vivienda, se desciende a una plataforma intermedia de 2.00 m de

altura a través de una escalera de dos idas simétricas y opuestas. La pared sur que delimita esta escalera, se encuentra reforzada por dos arbotantes contruidos con ladrillos. Encima de este nivel y adosados al muro perimetral hacia el este, se dispusieron cuatro habitaciones de servicio, contruidas con adobes y techadas con vigas madres, cuarterones y entablado. Delante de las habitaciones se desarrolla una galería, delimitada por pilares octogonales de madera, morfológicamente similares a los empleados en la vivienda principal, aunque con la diferencia que aquí tienen capiteles de zapata.

Desde el torreón sur/este del segundo nivel de la vivienda hay un tránsito a la azotea —que a la vez es la cubierta de dichas habitaciones de servicio— y desde allí se accede al segundo cuerpo del torreón octogonal sur del traspatio. En éste las paredes, cornisa y almenado fueron contruidos con quincha. Desde aquí y a través de un estrecho camino de ronda es posible alcanzar el torreón sur/oeste, de construcción similar al anterior y completar la vuelta hasta llegar al torreón sur/oeste de la vivienda principal.



1. Traspatio con habitaciones de servicio. 2. Torreón sureste al que se accede desde la azotea del segundo nivel de la vivienda. Imágenes: propias, 2018.

Para descender al nivel del patio propiamente dicho, se edificaron dos escaleras: la primera de 15 contrapasos que arranca desde el extremo oeste de la plataforma y facilita el acceso desde la vivienda a la capilla y la segunda ubicada frente a los cuartos de servicio y diseñada con dos idas simétricas y opuestas, de 13 contrapasos cada una. Ambas fueron construidas con ladrillos.

Al nivel del patio fueron edificadas tres amplias habitaciones de servicio, las cuales estuvieron acompañadas por una galería techada, sustentada en columnas de madera con capiteles de zapata.

Los muros perimetrales del traspatio fueron edificados con adobes, considerando dos vanos anchos de ingreso/salida, uno hacia el sur que comunicaba con el segundo patio y el otro hacia el oeste que abría hacia los campos de cultivo. Estos muros estuvieron rematados con una cornisa solucionada con ladrillos moldurados, sobre los cuales se erigió un almenado, construido con adobes, cuyas caras laterales y las superiores a doble vertiente, estuvieron revestidas con ladrillos pasteleros. El acabado final fue de yesería.

- **La indeterminada función del segundo patio.**

Hacia el sur del traspatio y con la comunicación entre ambos a través de un ancho vano, situado a manera de pasaje entre los cuartos de servicio y mediante una rampa para salvar el desnivel existente, se construyó un segundo patio de 1,162 m². El muro perimetral fue edificado con adobes y rematado con una cornisa de ladrillos moldurados sobre la cual se apoya un almenado de iguales características que las del traspatio.

Al centro del espacio hay un montículo de muros caídos de adobes que imposibilitan identificar espacios o morfología arquitectónica alguna. Tampoco ha sido posible documentar si esta edificación fue coetánea con la construcción de la vivienda principal y las habitaciones del traspatio. Al presente se desconoce su función, más allá de las especulaciones no sustentadas. Es necesario considerar una prospección arqueológica para determinar la distribución, funcionamiento y temporalidad de esta edificación. Lo cierto es que este patio comunica con el campo a los lados este y oeste mediante dos vanos opuestos, cada uno de 2.40 m de ancho y delimitados por jambas molduradas que rematan en arcos Tudor.

5. Arquitectura, teatralidad y paisajismo.

Los abundantes recursos edificatorios utilizados, por un lado recogieron la extensa experiencia barroca regional de los siglos precedentes y por otro, aportaron innovadoras soluciones constructivas, con una tendencia hacia la

arquitectura fingida logrando una volumetría perceptivamente destacada, con ribetes de espléndida. Esta se vio sin duda enriquecida con las ornamentaciones pictóricas exteriores, que logran el efecto visual de una volumetría medieval trasplantada en la campiña cañetana.

El primer nivel compacto de la vivienda, solamente interrumpido por algunas saeteras dispuestas en ritmos simétricos, tiene una ornamentación pictórica de un almohadillado en planchas con puntas de diamante, con varias tonalidades de ocre, que logran un ostentoso efecto volumétrico ilusorio de macidez y densidad. En el borde superior se representó una banda lombarda, la cual exhibe arquillos ojivales trilobulados. La técnica del trampantojo utilizada es extraordinaria, considerando el tiempo y el lugar, ya que produce un efecto de profundidad muy bien logrado.



1. Enriquecimiento pictórico que resalta la percepción del lenguaje neogótico: almohadillado en planchas y banda lombarda con arquillos trilobulados y pinjantes.
2. En el borde superior de los muros del núcleo habitacional se retomó el almohadillado pictórico, esta vez en una composición de rombos y banda lombarda más elaborada con arquillos conopiales que contienen otros trilobulados. De las puntillas cuelgan pinjantes en forma de piñas. Imágenes: propias, 2013.

Los muros del núcleo habitacional han sido pintados con un almohadillado de bloques cuadrados, organizados en franjas diagonales, alternando colores amarillo y azul púrpura. En el borde superior se repite el diseño de la banda lombarda, empleando tonalidades grisáceas claras y oscuras, con el pintado de las sombras proyectadas, todo lo cual genera una sensación óptica de tridimensionalidad extravagante y teatral.

Para completar esta visión rural de ensueño, la propiedad contaba originalmente con un jardín botánico, los que fueron muy escasos en el Perú de finales del siglo XIX y principios del XX. Se trata de un importante rasgo neogótico trasmutado desde Europa al valle de Cañete. Este no fue un espacio natural con un paisaje que sugiriera infinitud, ya que no era posible en el medio geográfico y social del momento. No obstante, se organizó en una amplia área rectangular, orientada hacia el este. Allí se diseñó un jardín con palmeras, nogales y pinos, rodeados de abundantes arbustos de magnolias. En el lugar habitaba una fauna formada por pavos reales, alpacas traídas desde Huancavelica, faisanes y gansos. También había un estanque con peces de colores tornasolados y dorados, en cuyo contorno se cobijaban las tortugas. Este jardín sin duda era el complemento perfecto para esta vivienda que se hallaba entre la quimera y la materialidad.¹⁶

6. Comentario final.

La Reforma Agraria implementada en 1971, expropió las tierras y los inmuebles de la antigua hacienda Unanue a sus propietarios de entonces, el señor Juan Antonio Rivero Tremouille y su esposa doña Margarita Larrabure y Correa. En una abierta contradicción, la misma Junta Militar de Gobierno, presidida por el General Juan Velasco Alvarado, la declaró Monumento Histórico Nacional el 28 de diciembre de 1972, por constituir un testimonio de la antigua prosperidad del país. Lo que no se hizo entonces, ni a lo largo de cuatro décadas de abandono, es que el Estado asumiera su responsabilidad implementando los fondos necesarios para la formulación de los lineamientos para la conservación, tutela y puesta en valor, de esta y otras tantas propiedades rurales que simplemente desaparecen frente a nuestros ojos. La apatía y el desinterés por el rico patrimonio cultural del Perú es una de las mayores e inexplicables paradojas en la vida nacional.

¹⁶ Sandra Negro, "El acertijo de la arquitectura neogótica en el Perú y la antigua hacienda Unanue de Cañete", *Revista Arquitectos* n° 28 (2013): 74.



Extraordinaria arquitectura rural del siglo XIX en la campiña cañetana, resuelta con técnicas constructivas propias del siglo XVIII y un lenguaje arquitectónico y pictórico propio del neogótico. Imagen: propia, 2018.

El escaso interés por la arquitectura del siglo XIX en el Perú y las situaciones de la propia historia del inmueble, han contribuido a su paulatino deterioro y abandono. Requiere con suma urgencia de una intervención que consolide su permanencia por su valor histórico y arquitectónico y constructivo. Es el único ejemplo de arquitectura neogótica resuelta en quincha en el Perú y América Latina que ha llegado al presente. Las técnicas edificatorias empleadas han desafiado el tiempo, la incuria y los frecuentes movimientos sísmicos de la región y constituye un patrimonio cultural del siglo XIX que debe ser rescatado y adecuadamente gestionado.

Bibliografía

Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú 1822-1933*, vol. 8 y 9. Lima: Lumen, 1970.

Briggs, Julia. *Night Visitors: The Rise and Fall of the English Ghost Story*. Londres: Faber 1977.

Calloway, Stephen, Michael Snodin y Clive Wainwright. *Horace Walpole and Strawberry Hill*. Orleans House Gallery: Richmond upon Thames, 1980.

García Bryce, José. "Arquitectura virreinal y la República". En *Historia del Perú*, vol. IX. Lima: Mejía Baca, 1982.

Middendorf, Ernst. *Perú, observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*, vol. 2. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1973 [1894].

Mowl, Timothy. *Horace Walpole: The Great Outsider*. Londres: Murray, 1998.

Negro, Sandra. El acertijo de la arquitectura neogótica en el Perú y la antigua hacienda Unanue de Cañete. *Revista Arquitectos*, nº 280 (2013), 65-75.

Negro, Sandra y Samuel Amorós. La arquitectura encamionada del siglo XVIII en el colegio menor de la Compañía de Jesús en Ica, Perú. San Luis Gonzaga. *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, vol. 2, 1149-1158. Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017.

- La permanencia constructiva virreinal en la arquitectura neogótica del Perú durante el siglo XIX. El caso de la hacienda Unanue en el valle de Cañete. *Actas del III Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción*, vol. 2, 773-782. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México y Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2019.

San Cristóbal, Antonio. *La casa virreinal limeña de 1570 a 1687*, vol. 2. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2003.

Yepes del Castillo, Ernesto. “Los inicios de la expansión mercantilista en el Perú (1890-1930)”. En *Historia del Perú*, vol. VII, 305-396. Lima: Juan Mejía Baca, 1980.VV



El Panteón de los Próceres:
*de la adoración de los santos
al culto de los héroes*

Samuel Amorós

GRAN MAESTRO AL. RAMÓN CASTELLÁ
FALLECIÓ EL 20 DE MAYO DE 1907
EN LA PROVINCIA DE NAVARRA

Resumen: Esta edificación jesuita, originalmente fue usada como templo y sufrió una serie de transformaciones, en su advocación, forma y aspecto, así como en el régimen de propiedad. En la segunda década del siglo XX la adoración de los santos mutó por el culto hacia los héroes fundadores de la nación, como una parte del discurso político de un régimen que buscaba reformular los símbolos del país.

Palabras clave: *iglesia, jesuita, héroe, portada.*

1. Introducción.

Las iglesias cristianas son consideradas por sus fieles como edificios sagrados, hacia donde acuden para estar en comunión con Jesucristo. Esa es la razón por la que los sentidos son exaltados desde la entrada hasta su interior. Sin embargo, estas construcciones no comparten con Dios el don de la inmutabilidad y el paso del tiempo no solo las afecta, sino que puede llevarlas al colapso o eventualmente, hacerlas susceptibles de transformaciones que alteran su fisonomía e inicial función. El antiguo templo jesuita dedicado a San Antonio Abad en la ciudad de Lima, constituye un claro ejemplo de la transmutación de los valores religiosos por los cívicos, entroncándose así con la patria y la independencia como las dos coordenadas rectoras de una nueva nación, que expresaban el mensaje político que hace casi cien años atrás, procuró trasuntarse a la sociedad peruana.

Como veremos, la edificación ha sufrido diferentes intervenciones que han ido desde reconstrucciones integrales, hasta cambios de propietarios y un parcial abandono de la veneración de los santos, para situar allí a los héroes de la independencia. El propio espacio urbano adyacente tampoco es el mismo, porque el actual parque Universitario no existía en la ciudad virreinal. De manera que revisando los pormenores de la historia del inmueble, conseguiremos acercarnos a la comprensión del mismo y a su problemática, la misma que será cabalmente complementada, si cada lector decide después ir a visitarlo.

2. De san Antonio Abad a san Carlos.

Los religiosos de la Compañía de Jesús llegaron a Lima en 1568,¹ para de inmediato fundar el Colegio Máximo de San Pablo, situado a tan solo 3 cuadras al sureste de la plaza mayor de la ciudad. Entre 1592 y 1593, la Casa de probación o Noviciado compartió el mismo espacio con dicho Colegio Máximo, pero luego fue trasladado a Santiago del Cercado,² en el extremo oeste de la ciudad. En 1599 el Noviciado volvió a mudarse a la huerta de San José, “[...] en las proximidades del río Rímac. Sin embargo, este cambio tampoco se mantuvo durante mucho tiempo, pues la extrema humedad y la insalubridad de la zona hicieron mella en la salud de los internos. [...]”.³ Los inconvenientes presentados impulsaron a los jesuitas a comprar una vasta propiedad en los linderos de la ciudad, ubicada a tan solo 650 metros, en línea recta y al suroeste del Colegio Máximo. Esta nueva posesión fue

¹ Rubén Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú y el arte* (Lima: Talleres Iberia – Librería e imprenta Gil, 1963), 14.

² Reinhard Augustin Burneo. *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos – Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Programa Patrimonio para el Desarrollo, 2013), 18.

³ Burneo, *Orígenes y evolución*, 19.

conocida bajo el nombre de la chacarilla de San Bernardo y en una parte de ella, pronto comenzó a construirse el nuevo Noviciado.

El esfuerzo económico que significó la compra de la citada chacarilla — originalmente destinada a la siembra y cosecha de productos de panllevar—, se vio recompensado por la generosa dádiva del opulento comerciante Antonio Correa Ureña, quien donó los fondos para la construcción de toda la edificación religiosa en 1608.⁴ El agradecimiento de los jesuitas hacia este benefactor se vio reflejado en varios hechos, siendo uno de ellos bastante significativo, porque: “*El Noviciado llevaría el nombre de San Antonio Abad, en memoria del fundador. [...]*”,⁵ aludiendo subliminalmente al comerciante Antonio Correa Ureña, a quien posteriormente le permitieron inclusive habitar piadosamente y hasta su muerte, en una de las habitaciones próximas a la iglesia que había permitido edificar, para que finalmente, sus restos fueran inhumados en el subsuelo de dicho templo.⁶

Sobre la iglesia del Noviciado y su bienhechor, Reinhard Augustin Burneo afirma que fue: “[...] *construida a semejanza de la iglesia que mandó levantar el mismo Antonio Correa en su ciudad natal de Valdemoro (España) [...]*”.⁷ Pero parece que fue aquella edificación religiosa hispana bastante menos que un templo, porque tan solo se habría tratado de una capilla dentro de la iglesia parroquial del municipio de Valdemoro (situado a 25 km al sur de Madrid), tal y como precisa Nuria Martín García: “[...] *ilustres hijos del pueblo, como Antonio Correa El Indiano, un jesuita conocido así popularmente por haber residido en Perú desde finales del siglo XVI. Era un valdemoreño de pro que había fundado una capilla en la iglesia parroquial [...]*”.⁸ Por los cambios ocurridos en esa la edificación, es difícil de corroborar si al menos en parte, dicha capilla se mantiene todavía intacta en la iglesia parroquial de Valdemoro, consagrada a Nuestra Señora de la Asunción. De otra parte, la cita anterior también señala dos importantes y desconocidas informaciones sobre Antonio Correa que merecen investigarse a futuro. La primera es que lo sindicca como un religioso jesuita y la segunda que deja entrever, es que en algún momento habría regresado a España.

Bernabé Cobo conoció al templo de San Antonio Abad hacia la década de 1630 y lo describió de la siguiente manera: “[...] *una Iglesia muy curiosa y ricamente labrada, cuya capilla mayor está cubierta de una media naranja labrada de*

⁴ Burneo, *Orígenes y evolución*, 20.

⁵ Armando Nieto S.J., “IV Centenario del Noviciado de San Antonio Abad”, en *Jesuitas del Perú. Anuario 2010* (Lima: Oficina de Desarrollo y Procura de Fondos – Compañía de Jesús, 2010), 71.

⁶ Nieto, “IV Centenario del Noviciado San Antonio Abad”, 71.

⁷ Burneo, *Orígenes y evolución*, 22.

⁸ *Edificios que son historia: Valdemoro* (Valdemoro (Madrid): Ayuntamiento de Valdemoro, 2007), 282.

artesonos de cedro, con tan gran primor y hermosura que no hay en todo el Reino de este género otra [...]”.⁹ La media naranja o cúpula artesonada sobre la capilla mayor, también fue objeto de elogios de los cronistas Diego Córdoba y Salinas y Antonio Vázquez de Espinosa,¹⁰ aunque desafortunadamente no perduró en el tiempo. En sincronía con el tiempo en que empezó a construirse la iglesia, la planta habría sido gótica de una nave,¹¹ de una forma rectangular alargada y con el ingreso —posiblemente único— ubicado en el muro de pies. De tal forma que habría seguido el sencillo programa arquitectónico de ingreso, sotacoro, nave y capilla mayor o presbiterio. Sin el sustento de la consulta de alguna fuente de información primaria, sería demasiado especulativo conjeturar sobre las características generales de la portada que enfatizaba el ingreso desde la calle. De acuerdo a lo referido por Rubén Vargas Ugarte, muy tardíamente y en 1648 “[...] *se terminó la bóveda de la única nave y se estaba haciendo la capilla mayor.*”¹² Esto último se contradeciría con lo afirmado por Cobo una década atrás, cuando ponderaba la cúpula de artesonos.

El volumen de la iglesia estuvo dispuesto longitudinalmente y paralelo a la calle nombrada también como del Noviciado, dentro de una súper manzana que comprendía además el área del complejo arquitectónico religioso y de la chacarilla de San Bernardo. Para situar a la iglesia en una esquina a mitad de la cuadra, los jesuitas crearon un amplio espacio previo descubierto o atrio-plazuela, luego de la fachada del muro de pies del templo, como se registra en los mapas de Lima elaborados desde mediados del siglo XVII.¹³ Se trataba de un área libre cuya existencia era imprescindible en las afueras de un templo, no solo porque recibía a los fieles que salían de misa o podía usarse como el lugar para estacionar a los carruajes de los vecinos notables, sino porque también allí se celebraban todas las festividades patronales vinculadas con el templo, pero además, en las noches de las celebraciones, permitían encender los fuegos artificiales de la arquitectura efímera que allí se edificaba.¹⁴

El 20 octubre de 1687 se produjo el primero de los más devastadores sismos cuya recordación todavía se mantiene, porque destruyó la mayor parte de Lima virreinal. Sobre este particular hecho existen dos testimonios de primera

⁹ *Historia de la fundación de Lima* (Lima: Imprenta Liberal, [1639]1882), 274.

¹⁰ Jorge Bernal Ballesteros, *Lima, la ciudad y sus monumentos* (Sevilla: Escuela de Estudios Hispano – Americanos, 1972), 161.

¹¹ Antonio San Cristóbal, *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII* (Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 2005), 180-182.

¹² Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú*, 82.

¹³ Juan Gunther Doering, *Planos de Lima 1613 – 1983* (Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 1983), planos 4, 5, 7, 8 y 9.

¹⁴ Samuel Amorós, “El espacio público creado delante de las iglesias de la Lima virreinal”, en *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú* (Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015), 189-190.

mano. Uno de ellos pertenece a la relación de daños producidos en la ciudad de Lima del escribano Diego Fernández Montaña, escrita un año después de la catástrofe. Él contaba que en: “*El Noviciado de la Compañía de Jesús está caída la iglesia [...]*”.¹⁵ Esto mismo fue corroborado por el religioso de la Compañía de Jesús Francisco López Martínez, quien señaló que la ruina había alcanzado a “[...] *La Compañía de Jesús - El Noviciado [...]*”.¹⁶ Sin embargo, a mediados del siglo XX Rubén Vargas Ugarte aseveró contradictoriamente que la iglesia de San Antonio Abad permaneció prácticamente indemne: “*En el año 1687 el terremoto que asoló Lima, no causó mayores daños en este templo, [...]*”,¹⁷ sin indicar la fuente primaria de dónde extrajo dicha afirmación. Proviendo las dos primeras referencias de testigos presenciales de los sucesos, las considero fidedignas y de mayor crédito. Se desconoce si en las décadas siguientes se efectuaron algunas labores de reconstrucción en la edificación religiosa, pero lo cierto fue que otro desastre sísmico volvió a presentarse unas décadas más tarde, en una escala todavía mayor.



Calle del Noviciado e iglesia de San Antonio Abad. La fila de casas delante de la iglesia fue posteriormente demolida en 1857 para dar lugar a la calle Inambari, que en 1898 fue ensanchada y prolongada para constituir la avenida de la Colmena. Finalmente, hacia 1924 todo ese sector pasó a formar parte del parque Universitario. Imagen: apunte a mano alzada de Leonce Angrand, [7 de noviembre de 1838], 1972, lámina 57, 84.

¹⁵ Citado en Lizardo Seiner Lizárraga, *Historia de los sismos en el Perú. Catálogo: siglos XV – XVII* (Lima: Universidad de Lima, 2009), 362.

¹⁶ Seiner, *Historia de los sismos*, 383.

¹⁷ Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú*, 82.

El viernes 28 de octubre de 1746 aconteció uno de los peores sismos registrados en Lima, que demolió a casi toda la urbe. La destrucción en todo el Noviciado fue relatada en 1747 en una carta escrita por el jesuita Pedro Lozano a Bruno Morales, procurador de la corte de Madrid: “[...] *la casa del Noviciado, su iglesia y capilla interior cayeron del todo por tierra. [...]*”.¹⁸ No obstante, el conjunto religioso, al igual que la ciudad entera, volvieron a rehacerse después.

Así como sucede con la mayor parte de las otras edificaciones virreinales, tampoco se sabe con certeza quién o quiénes fueron los autores de la obra que debió reconstruirse, pero desde mediados del siglo XX los investigadores de la arquitectura virreinal aportaron nuevas luces. Así sucedió con el pionero artículo escrito por Emilio Harth-Terré en 1942, acerca de la iglesia del Corazón de Jesús¹⁹ o Los Huérfanos, cuando hizo notar la relativa semejanza de las portadas de pies y laterales con la vecina —a tan solo cien metros de distancia— de San Antonio Abad,²⁰ proponiendo con sustento, que Cristóbal de Vargas podría haber estado involucrado en ambas edificaciones.

Recientemente, Leonardo Mattos-Cárdenas ha contribuido a reforzar este planteamiento, al publicar el plano de la planta del Noviciado jesuita²¹ —con la iglesia incluida— de la autoría del citado Cristóbal de Vargas, el mismo que desgraciadamente no contiene el año de su realización. Como él mismo asevera “[...] *aún es un problema irresuelto determinar si la planimetría en cuestión fue hecha después del terremoto de 1746 o se trata de una propuesta anterior al sismo, lo cual es más probable. [...]*”.²² Conuerdo con esa hipótesis, reforzada por la particularidad también hecha notar por Mattos-Cárdenas, que la planta de la iglesia carece de la portada lateral,²³ la que fue construida luego del señalado sismo.

¹⁸ En José Manuel Valega, “Aspectos sociológicos y costumbristas”, en *Historia general de los peruanos: hasta 1973* (Lima: Talleres gráficos de IBERIA, 1973), 347.

¹⁹ “La iglesia del Corazón de Jesús”, en revista *El Arquitecto Peruano*, n° 54 (enero 1942): s/n.

²⁰ En ambas portadas de pies el primer cuerpo es de piedra, mientras que el segundo es una estructura de ladrillo, madera, cañas y yesería. Además, el único soporte empleado fue la pilastra. Harold Wethey también lo señaló en: *Colonial architecture and sculpture in Peru* (Cambridge: Harvard University Press, 1949), 259. Por su parte, Antonio San Cristóbal enlaza ambas portadas con la correspondiente a la portería del Colegio Máximo de San Pablo en: *Arquitectura virreinal religiosa de Lima* (Lima: Librería Studium, 1988), 222.

Las semejanzas se terminan cuando se contrasta el diseño general de la una con la otra, porque mientras que la del Corazón de Jesús es de una calle y dos cuerpos, la de San Antonio Abad corresponde a tres calles y dos cuerpos, por lo que podría ser una variación o viceversa.

²¹ Leonardo Mattos-Cárdenas, “El plano inédito de la ‘casona’ de San Marcos y la obra de Cristóbal de Vargas [siglo XVIII]. El ‘módulo B-A.B’ y su recuperación”, en revista *devenir*, volumen 3, n° 5 (enero-junio 2016): 30.

²² Mattos-Cárdenas, “El plano inédito de la ‘casona’”: 34.

²³ Mattos-Cárdenas, “El plano inédito de la ‘casona’”: 29.

La primera piedra que dio inicio a la intervención en la iglesia fue colocada en una solemne ceremonia el 11 de mayo de 1758.²⁴ En cuanto a la forma general del templo, en el planteamiento general se mantuvo acorde con el referido plano de Cristóbal de Vargas, porque fue construido siguiendo la disposición de una planta en una cruz latina, vigente en Lima desde inicios del siglo XVIII.²⁵ Los trabajos continuaron hasta 1766, cuando los miembros de la Compañía de Jesús pudieron celebrar al fin y en todo lo alto, la inauguración de la nueva iglesia de San Antonio Abad, pero se trató de una obra de la que apenas pudieron gozar, porque un año más tarde, el monarca español Carlos III estableció la expulsión de los jesuitas de todos sus dominios, tomando el reino de España la posesión de la totalidad de sus propiedades.

Este hecho motivó el siguiente cambio en la denominación del edificio religioso, que dejó de usarse como lugar de residencia y enseñanza de novicios, para convertirse en un centro de instrucción laica, denominado como Real Convictorio de San Carlos, mientras que el templo cambió de título para dedicarse también de San Carlos, sin especificarse si era una referencia a san Carlos Borromeo o a san Carlos de Sezze. Pero ninguna de ellas era exactamente la advocación, porque en realidad estaba en una directa alusión con el nombre del rey español Carlos III, el mismo que ordenó la expatriación de todos los jesuitas.



La iglesia de San Carlos a fines del siglo XIX, luego de la apertura de la calle Inambari. En la hornacina principal de la portada todavía se ubicaba la efigie de san Antonio Abad. Imagen: Pedro Benvenuto Murrieta, 2003.

²⁴ Teresa Accinelli, "Iglesia de San Carlos" en *Lima precolombina y virreinal* (Lima: Tipografía peruana, 1938), 309.

²⁵ San Cristóbal, *Arquitectura virreinal religiosa*, 67-68.

La iglesia mantuvo el mismo carácter sagrado que le habían conferido los jesuitas, aunque parece que los primeros años y décadas de la república independiente del Perú afectaron su normal desenvolvimiento. Eso tal vez explicaría la completa omisión sobre ella, en el compendio estadístico de José María Córdova y Urrutia²⁶ de 1839, a diferencia de todas las demás iglesias de la Lima de esa época que están registradas allí. Manuel Atanasio Fuentes fue bastante claro en 1858, cuando especificó la clausura de la iglesia de San Carlos: “*De sentirse es que este templo, considerado como capilla pública, se mantenga hace tiempo cerrado, sin que ni aun se diga misa en él. El actual Rector del Colegio se esfuerza porque cese la clausura, [...]*”.²⁷ Aunque con intermitencias, el culto religioso volvió a celebrarse en la iglesia, pero es posible que con escaso fervor y acogida de la sociedad, tal vez porque no existía la imagen sagrada de algún san Carlos que adorar.

El cambio realmente importante del siglo XIX se produjo en el ámbito urbano inmediato a la iglesia y el Convictorio de San Carlos, porque como se indicó, todo ese complejo arquitectónico formaba parte de una súper manzana, que finalmente fue seccionada y urbanizada alrededor de 1857.²⁸ De esa manera y tomando una parte del área del antiguo Noviciado, se creó la calle Inambari, que además pasaba delante de la iglesia de San Carlos, cortando el atrio-plazuela en dos. Con respecto al Convictorio, en 1876²⁹ sus bienes pasaron a formar parte del patrimonio de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que luego se estableció en lo que antes había sido el inmueble jesuita. Aunque la derrota del Perú en la Guerra del Pacífico (1879-1883) dejó al país prácticamente postrado, a fines del siglo XIX, el presidente Nicolás de Piérola logró ejecutar posteriormente significativas reformas urbanas, que incluyeron una significativa ampliación del ancho de la calle Inambari, prolongándola hasta alcanzar la plaza 2 de mayo, generando en 1898 la avenida de la Colmena, que junto con el Paseo Colón se constituyeron en las primeras obras que auguraban el reinicio de las transformaciones en Lima.

3. El Panteón de los Próceres.

La última mutación de la añeja iglesia de San Antonio Abad estuvo íntimamente ligada con el presidente Augusto B. Leguía y su partido político llamado Patria

²⁶ *Estadística histórica, geográfica, industrial y comercial de los pueblos que componen las provincias del departamento de Lima* (Lima: Imprenta de instrucción primaria, 1839).

²⁷ *Estadística general de Lima* (Tipografía nacional, 1858), 506.

²⁸ Daniel Valcárcel, “Noticia histórica del actual edificio de la Universidad de San Marcos”, en *La casona de San Marcos en tres tiempos* (Lima: Centro Cultural de San Marcos, 2011), 83.

²⁹ Luis Alberto Sánchez, “Partida N° 3, inmueble que constituye el local central de la universidad con frente al parque Universitario y con fachada laterales a los jirones de Azángaro y Cotabambas”, en *La casona de San Marcos en tres tiempos* (Lima: Centro Cultural de San Marcos, 2011), 67.

Nueva. Ellos tomaron el poder el 4 de julio de 1919, convocando a la ciudadanía a un plebiscito en donde se incluía la elaboración de una nueva constitución y la completa reforma del poder legislativo y judicial, así como la elaboración de una nueva constitución y reformas en los campos económico, político y municipal.³⁰ Como el nombre de su propio partido político pregonaba, Leguía pretendió sacudir a la nación del abatimiento que le había propinado la desastrosa Guerra del Pacífico, sobre las raíces de un pasado prehispánico y virreinal glorificados e idílicos, que después le permitieran trazar un desconocido pero luminoso rumbo hacia la modernidad y prosperidad, anheladas por toda la sociedad. Para ello era necesario abrir nuevas y anchas vías que literalmente, irradiaran las novedades que venían desde el centro. Por eso y entre otros ejes, se trazó en 1921 y hacia el sur la avenida Leguía, que luego de la caída del gobernante fue rebautizada como Arequipa.

En el ámbito externo del antiguo Convictorio —que desde hacía décadas era la sede de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos— se creó una nueva área urbana, para que se constituyera en un nuevo nodo de la ciudad: “*El Parque Universitario se trazó al ampliarse la Avenida La Colmena —Avenida Piérola—, un punto por el que cruzaban varias líneas de ferrocarril. [...]*”.³¹ Dicho parque empleó por primera vez en la ciudad una forma rectangular muy alargada para definir a un espacio público, mientras que en el centro y a modo de un hito, fue erigida la torre regalada por los residentes alemanes en la ciudad, con motivo del centenario de la independencia de España. El último cuerpo de la torre mostraba un reloj que daba la hora en cada uno de sus cuatro frentes, una cualidad que antes solo había quedado reservada a las torres de algunas iglesias. Sin duda, era un tiempo nuevo y se respiraban aires de progreso.

La otra tarea acometida en paralelo por el régimen de la Patria Nueva, fue la creación de un lugar en donde se rindiera el culto a los héroes de la independencia de cien años atrás. Era preciso contemplar el pasado y entresacar a los personajes que habían dado su vida o habían estado dispuestos a ofrendarla por el país: “[...] *Dicho sacrificio se convierte en una «muerte bella» admirada por todos los miembros de dicha comunidad. [...]*”.³² Esos ilustres patriotas, debían ser exhumados y trasladados apoteósicamente a un edificio, donde la patria y la sociedad entera les rindiera tributo y honor, es decir, se hacía preciso erigir un panteón para los próceres de la independencia. Pero antes de construir desde los cimientos a una nueva edificación, resultaba menos oneroso adaptar alguna que ya existiera y la mejor opción era la antigua iglesia de

³⁰ Jorge Basadre Grohmann, *Historia de la república del Perú (1822-1933)*, vol. 15 (Lima: Empresa Editora El Comercio S.A., 2005), 32-33.

³¹ Elio Martuccelli, “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú”, *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, volumen 19, n° 2 (2006): 260.

³² Carlota Alicia Casalino Sen, “Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (siglos XIX y XX)” (tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Ciencias Sociales, 2008), 74.

San Antonio Abad o San Carlos, que no gozaba de las mayores simpatías de los fieles, porque simplemente la remota adoración a los santos jesuitas se había perdido, mientras que la advocación a san Carlos solo fue la consecuencia de la adulación a un antiguo y ya desconocido rey español.



Fachada de principal del Panteón de los Próceres. Imagen: propia, 2018.

Como Leguía supo rodearse de artífices que expresaban un arte novedoso y atractivo, encomendó la transformación de la iglesia al arquitecto francés Claudio Sahut, quien desde su llegada al Perú en 1907, paulatinamente fue logrando mejores posiciones y encargos, hasta convertirse en uno de los profesionales más destacados del medio, por lo que recibió la comisión de tener terminado al Panteón de los Próceres para el centenario de la batalla de Ayacucho en 1924. Fue así como retiró las imágenes de san Ignacio, san Estanislao y san Antonio Abad,³³ que estaban en las tres hornacinas de la fachada, para colocar la escultura de la Madre Patria del escultor peruano Artemio Ocaña en la hornacina principal.³⁴ Además, sobre el friso del primer

³³ Vargas Ugarte, *Los jesuitas del Perú*, 83.

³⁴ En 1971 y con motivo del sesquicentenario de la batalla de Ayacucho, las hornacinas inferiores o del primer cuerpo de la portada recibieron las esculturas de Micaela Bastidas y Túpac Amaru II, dentro de la apropiación de la imagen del rebelde contra la opresión del virreinato, realizada por el gobierno del dictador Juan Velasco Alvarado.

entablamiento y encima del arco de ingreso fue dispuesto en letras doradas el nuevo nombre del edificio: Panteón de los Próceres, porque era evidente que la fachada seguía siendo la de una iglesia, que hacía necesaria la colocación de un aviso que persuadiera a los distraídos del nuevo uso decretado.



El interior del Panteón de los Próceres mantiene la configuración de la iglesia virreinal edificada por los jesuitas.

1. Luego del ingreso se sitúa el sotacoro, denominado así porque encima se encontraba el coro alto, sobre cuyo muro semicircular pintó Teodoro Núñez Ureta “La independencia del Perú”.

2. Después del sotacoro se desarrolla la nave que se prolonga hasta el púlpito y el edículo, tras los cuales prosigue el crucero, cuyo piso está parcialmente perforado para permitir la contemplación de la cripta en el subsuelo, desde la seguridad de un antepecho. Encima del crucero se alzan las cuatro pechinas con las alegorías de las virtudes. Todo el eje visual proveniente desde la entrada, culmina en el retablo de la capilla mayor.

Imágenes: propias, 2018.

Sahut redefinió y tal vez trató de secularizar el interior, probablemente retirando los remanente óleos que evocaban pasajes de la vida de san Francisco Javier,³⁵ así como trasladando los retablos de los muros del evangelio y de la epístola a la iglesia de San Marcelo,³⁶ pero no pudo descartar al púlpito y al edículo, así como tampoco a las tribunas, ni al retablo barroco del presbiterio o capilla mayor, con los que el carácter religioso del viejo templo siguió primando sobre cualquier otra intención. Por otra parte, las pechinas que sostienen la cúpula del antiguo crucero de la iglesia fueron repintadas con alegorías de las cuatro virtudes que constituyen una condición intrínseca del héroe: fortaleza, justicia, prudencia y templanza.³⁷ Las cuatro obras corresponden a murales al

³⁵ Fuentes, *Estadística general de Lima*, 505. Él reseñó la permanencia de dichos óleos hasta el siglo XIX.

³⁶ Wethey, *Colonial architecture*, 258.

³⁷ Accinelli, *Iglesia de San Carlos*, 318.

temple con fondo dorado, del pincel de José Sabogal, quien habría manifestado allí la influencia del muralismo mexicano, como una clara huella del viaje que previamente había realizado al norte del continente en 1922: “[...] *Se trata de matronas de aspecto clásico y proporciones monumentales, cuya tónica remite de modo inequívoco a La creación, el primer mural de Diego Rivera en el anfiteatro Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria de México, [...]*”.³⁸ No se conoce si las cuatro pechinas de la original iglesia tuvieron alguna particular imagen anterior, pero era bastante común que en cada una de ellas estuvieran respectivamente representados los cuatro evangelistas, de forma tal que la elección de estos elementos arquitectónicos para decorarlos con las citadas alegorías no fue al azar, por el contrario encerraba un profundo contenido simbólico. Pese a dicha novedad, en las hornacinas del retablo mayor permanecieron las imágenes religiosas, como si en conjunto intercedieran ante Dios por la inclusión de los próceres de la patria en el paraíso.



Cripta debajo del crucero con el sarcófago que contiene los restos del mariscal Ramón Castilla, encima del cual está situado el ojo de buey que permite la visual con cúpula sobre el crucero. Imagen: propia, 2018.

³⁸ Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden. *Sabogal* (Lima: Museo de Arte de Lima – Banco de Crédito del Perú, 2013), 56.

Volviendo a la intervención de Sahut, él introdujo los mayores cambios en el área del transepto, aprovechando la cripta existente en el subsuelo para adaptarla como el lugar para el reposo final de los restos de los héroes de la patria. Para descender hasta la cripta, elaboró una escalera imperial de dos idas y una vuelta, con pasos y contrapasos de mármol, que tiene la particularidad de ostentar en el único paramento del descanso o rellano, situado frente al vano de ingreso a la cripta, un relieve de Jesús crucificado del escultor italiano Leonardo Bistolfi, cuya agonía pareciera aludir al sacrificio de los héroes, pero que a la vez santificaba y vinculaba a todos ellos con la fe cristiana. Téngase presente que la constitución política del Perú, aprobada por la asamblea nacional en 1919, declaraba que la religión del estado era la católica, aunque agregaba que nadie podía ser hostigado por sus creencias religiosas.³⁹ Continuando hasta la cripta, su espacio fue reconfigurado para que adquiriese una planta circular, demoliendo además la bóveda que la cubría para generar un ojo de buey de casi 4 metros de diámetro, que permite apreciar a la cúpula que se alza sobre el crucero, generando la sensación de una completa pérdida de la escala humana, en aras de la grandiosidad de la altura.

En el centro de la cripta el artífice colocó un pedestal, sin nada encima. Poco más de medio siglo después, allí fue ubicado el sarcófago de mármol de la tumba del mariscal Ramón Castilla.⁴⁰ Claudio Sahut parece haber tratado de imitar en alguna medida la tumba de Napoleón en la iglesia de los Inválidos,⁴¹ aunque ciertamente la escala y el efecto de todo el conjunto son bastante inferiores. Así por ejemplo, en la tumba de Napoleón —también de planta circular— existe una galería que lo circunda, con pilares sobre los que se apoyan seres alados con rasgos femeninos, quienes miran con pesar al sarcófago de pórfido rojo. Por el contrario, alrededor de la cripta que contiene la tumba de Castilla solo se tiene un muro concéntrico, con tres vanos que conducen respectivamente a una pequeña capilla con altar y a dos habitaciones con ataúdes dentro de vidrieras. Complementariamente, en el perímetro de la cripta también se aprecian otros dos vanos cegados por puertas ficticias, cada una con una espada y laureles en relieve, como señal de triunfo. Por último, el intradós de la bóveda perforada por el ojo de buey, está ornamentada de polícromos azulejos, con ángeles que rodean los nombres de las batallas victoriosas de la gesta de la independencia: Ayacucho, Junín, Pichincha y Zepita.

³⁹ Basadre, *Historia de la república del Perú*, 43-44.

⁴⁰ El sarcófago con el féretro que contenía los restos mortales de Castilla, habían permanecido dentro del mausoleo del héroe, en el cementerio presbítero Maestro. El 30 de mayo de 1980 fue trasladado el ataúd con Ramón Castilla hasta el Panteón de los Próceres, en una solemne ceremonia fúnebre y castrense, que señaló la última actividad pública del saliente gobierno militar del presidente de la junta de gobierno de facto, el general Francisco Morales Bermúdez. Menos de treinta días después, Fernando Belaúnde Terry asumió el mando del país.

⁴¹ Wethey, *Colonial architecture*, 258. El investigador norteamericano fue el primero en notar dicha influencia.

La última obra de un artista en el Panteón de los Próceres se produjo en 1971, con motivo del sesquicentenario de la independencia del Perú.⁴² El gobierno militar de facto de Juan Velasco Alvarado le encargó a Teodoro Núñez Ureta, la pintura de un mural en el interior del muro de pies, correspondiente al antiguo coro alto de la iglesia. El resultado fue la obra titulada “La independencia del Perú”, una composición que muestra en primer plano a un soldado con el uniforme militar de 1821 y a un montonero a su lado, con hombres y mujeres detrás, ondeando la bandera patria hasta el ápice de la forma curva, así como un paisaje marino en uno de los extremos y un paisaje fluvial en el otro. Al parecer, trató de representar la confluencia de todas las etnias, tendencias y zonas geográficas en procura de la libertad.

Es necesario concluir que los esfuerzos por generar un lugar que homenajease y rindiera culto a los próceres de la independencia, obtuvo un resultado disparejo y confuso, porque carece de armonía. El antiguo templo virreinal asoma en cada rincón, a pesar de las alegorías y los bustos de bronce que están rígidamente dispuestos ortogonalmente en fila, como si estuvieran en una formación militar. La percepción general es bastante extraña y en realidad, de no ser por el nombre escrito en la portada, la primera idea que tenemos y mantendremos desde la entrada hasta el interior, es la de estar en una iglesia católica, pero que en la más benigna y simplista de las interpretaciones, nos sugiera que tal vez los santos se trastocaron en héroes, que por las armas y su sacrificio quizá lograron ganarse un sitio en el cielo.

Bibliografía

Accinelli, Teresa. “Iglesia de San Carlos”. En *Lima precolombina y virreinal*, 309-318. Lima: Tipografía peruana, 1938.

Angrand, Leonce. *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Carlos Milla Batres, 1972.

Amorós, Samuel. “El espacio público creado delante de las iglesias de la Lima virreinal”. En *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú*, 182-194. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2015. Disponible en: <https://bit.ly/2UiP2dO> [Acceso: 25-03-03].

Basadre Grohmann, Jorge. *Historia de la república del Perú (1822-1933)*, vol. 15. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2005.

Benvenuto Murrieta, Pedro. *Quince plazuelas, una alameda y un callejón: Lima en los años de 1884 a 1887. Fragmentos de una reconstrucción basada en la tradición oral*. Lima: Universidad del Pacífico, 2003.

Bernales Ballesteros, Jorge. *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano - Americanos, 1972.

Burneo, Reinhard Augustin. *Orígenes y evolución del conjunto arquitectónico de la Casona de San Marcos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Agencia

⁴² Luis Enrique Tord, *Teodoro Núñez Ureta: pintura mural* (Lima: Banco Industrial del Perú, 1989), 113.

Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Programa Patrimonio para el Desarrollo, 2013.

Casalino Sen, Carlota Alicia. “Los héroes patrios y la construcción del Estado-nación en el Perú (siglos XIX y XX)”. Tesis doctoral, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. 2008.

Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú. *Santuarios patrióticos: guía histórica y biográfica del Panteón Nacional de los Próceres*. Lima: Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, 1962.

Cobo, Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. Lima: Imprenta Liberal, [1639]1882.

Córdova y Urrutia, José María. *Estadística histórica, geográfica, industrial y comercial de los pueblos que componen las provincias del departamento de Lima*, vol. I. Lima: Imprenta de instrucción primaria, 1839.

Fuentes, Manuel Atanasio. *Estadística general de Lima*. Tipografía nacional, 1858.

Gunther Doering, Juan. *Planos de Lima 1613 - 1983*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 1983.

Harth-Terré, Emilio. “La iglesia del Corazón de Jesús”. Revista *El Arquitecto Peruano*, n° 54 (enero 1942): s/n.

Majluf, Natalia y Luis Eduardo Wuffarden. *Sabogal*. Lima: Museo de Arte de Lima - Banco de Crédito del Perú, 2013.

Martín García, Nuria. *Edificios que son historia: Valdemoro*. Valdemoro (Madrid): Ayuntamiento de Valdemoro, 2007.

Martuccelli, Elio. “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú”. *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, vol. 19, n° 2 (2006): 256-273.

Mattos-Cárdenas, Leonardo. “El plano inédito de la ‘casona’ de San Marcos y la obra de Cristóbal de Vargas [siglo XVIII]. El ‘módulo B-A.B’ y su recuperación. Revista *devenir*, vol. 3, n° 5 (enero-junio 2016): 28-44.

Nieto S.J., Armando. “IV Centenario del Noviciado de San Antonio Abad”. En *Jesuitas del Perú. Anuario 2010*. Lima: Oficina de Desarrollo y Procura de Fondos - Compañía de Jesús, 2010.

Núñez Ureta, Teodoro. *Pintura contemporánea: segunda parte 1920-1960*. Lima: Banco de Crédito del Perú, 1976.

San Cristóbal, Antonio. “La iglesia de San Carlos”. En *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Librería Studium, 1988.

— “La planta de las iglesias limeñas”. En *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*, vol. 2, capítulo XVII. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, 2005.

Sánchez, Luis Alberto. “Partida N° 3, inmueble que constituye el local central de la universidad con frente al parque Universitario y con fachada laterales a los jirones de Azángaro y Cotabambas”. En *La casona de San Marcos en tres tiempos*, 62-69. Lima: Centro Cultural de San Marcos, 2011.

Seiner Lizárraga, Lizardo. *Historia de los sismos en el Perú. Catálogo: siglos XV - XVII*. Lima: Universidad de Lima, 2009.

Tord, Luis Enrique. *Teodoro Núñez Ureta: pintura mural*. Lima: Banco Industrial del Perú, 1989.

Valcárcel, Daniel. “Noticia histórica del actual edificio de la Universidad de San Marcos”. En *La casona de San Marcos en tres tiempos*, 73-107. Lima: Centro Cultural de San Marcos, 2011.

Valega, José Manuel. “Aspectos sociológicos y costumbristas”. En *Historia general de los peruanos: hasta 1973*, vol. II, parte tercera. Lima: Talleres gráficos de IBERIA, 1973.

Vargas Ugarte, Rubén. *Los jesuitas del Perú y el arte*. Lima: Talleres Iberia - Librería e imprenta Gil, 1963.

Wethey, Harold. *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.V

*Ambientes urbano monumentales y
patrimonio conmemorativo*
en el Centro Histórico de Lima

María del Carmen Fuentes



Resumen: El artículo presenta inicialmente los conceptos relacionados al patrimonio conmemorativo que forma parte de un espacio público que en algunos casos es un ambiente urbano monumental.

La segunda parte hace referencia a la primera escultura conmemorativa al Libertador Simón Bolívar y la transformación del ambiente urbano donde se instaló en 1859 y las edificaciones de su entorno.

Palabras clave: *espacio público, ambiente urbano monumental, escultura monumental, patrimonio conmemorativo, plaza Bolívar, monumento a Simón Bolívar.*

Conceptos en relación al patrimonio conmemorativo.

El 24 de abril del año 2018, el Ministerio de Cultura declaró Patrimonio Cultural de la Nación a 91 esculturas monumentales ubicadas en el Centro Histórico de Lima con la Resolución Viceministerial N° 053-2018-VMPCIC-MC.

Fue propicia esta declaración para iniciar el presente artículo revisando algunos conceptos relativos al patrimonio escultórico conmemorativo y su integración al ambiente urbano que lo contiene.

La *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural* establecida en La Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su decimoséptima reunión celebrada en París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972, definía en su artículo primero:

- A los efectos de la presente Convención se considerará “patrimonio cultural”:
- los monumentos: obras arquitectónicas, **de escultura o de pintura monumentales**, elementos o estructuras de carácter arqueológico, inscripciones, cavernas y grupos de elementos, que tengan un valor universal excepcional desde el punto de vista de la historia, del arte o de la ciencia, [...]

Seis años más tarde, la *Recomendación sobre la protección de los bienes culturales muebles* instituida en la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en su vigésima reunión, celebrada en París, del 24 de octubre al 28 de noviembre de 1978, señalaba en las definiciones:

A efectos de la presente Recomendación, se entiende por:

- a) bienes culturales muebles, todos los bienes amovibles que son la expresión o el testimonio de la creación humana o de la evolución de la naturaleza y que tienen un valor arqueológico, histórico, artístico, científico o técnico, en particular los que corresponden a las categorías siguientes: [...]
- (vi) los bienes de interés artístico, tales como: - pinturas y dibujos hechos enteramente a mano sobre cualquier soporte y en toda clase de materias (con exclusión de los dibujos industriales y los artículos manufacturados decorados a mano); - estampas originales, carteles y fotografías que constituyan medios originales de creación; - conjuntos y montajes artísticos originales cualquiera que sea la materia utilizada; - producciones del arte estatuario, cualquiera que sea la materia utilizada; - obras de arte y de artesanía hechas con materiales como el vidrio, la cerámica, el metal, la madera, etc.; [...]

En el Perú la Ley N° 28296 *Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación* en el artículo 1°, establece que los bienes materiales se clasifican en inmuebles y muebles. Corresponden a los segundos *de manera enunciativa no limitativa*:

[...] Los bienes relacionados con la historia, en el ámbito científico, técnico, militar, social y biográfico, así como con la vida de los dirigentes, pensadores, sabios y artistas y con los acontecimientos de importancia nacional. [...] Los bienes de interés artístico como cuadros, lienzos, pinturas, **esculturas** y dibujos, composiciones musicales y poéticas hechos sobre cualquier soporte y en cualquier material. [...]¹

Todas las esculturas, declaradas patrimonio se encuentran ubicadas en algún **espacio público**, objeto de diferentes concepciones.

Para Jordi Borja y Zaida Muxí:

El espacio público es el de la representación, en el que la sociedad se hace visible. Del ágora a la plaza de las manifestaciones políticas multitudinarias del siglo XX, es a partir de estos espacios que se puede relatar, comprender la historia de una ciudad. Estampas gloriosas y trágicas, antiguas y modernas, se suceden en los espacios públicos de la ciudad. [...]. Y agregan: La historia de la ciudad es la de su espacio público. Las relaciones entre los habitantes y entre el poder y la ciudadanía se materializan, se expresan en la conformación de las calles, las plazas, los parques, los lugares de encuentro ciudadano, en los monumentos. [...]. Es un espacio físico, simbólico y político.²

Víctor Delgadillo por su parte, explica que las *plazas, atrios, calles y otros espacios abiertos*:

1. Articulan y estructuran las diferentes partes de la ciudad,
2. Ofrecen a los diversos residentes y usuarios de la ciudad distintas posibilidades de encuentro y relación social,
3. Son escenarios que permiten apreciar las arquitecturas circundantes, que los delimitan, sean éstas monumentales o vernáculas, y
4. Fueron producidas en el pasado para ser lugares de la vida pública, el mercado, de las prácticas religiosas (evangelización, procesiones) o profanas, de las prácticas culturales (plazas de toros), lugares de entretenimiento (teatro, música) y de las manifestaciones políticas y libertarias, o como sitios para mostrar la fuerza del estado (paradas civiles o militares y concentración de “masas”). Se trata de una tradición que hunde sus raíces en el ágora griega, el foro romano, los espacios abiertos prehispánicos, la plaza mayor española trasladada y (re)fundada en la América hispana, y los regímenes políticos nacionalistas.³

Algunos de los espacios —sólo una docena— donde se ubican las esculturas monumentales han sido declarados patrimonio histórico inmueble en la categoría

¹ Ley General del Patrimonio Cultural de la Nación. El Peruano Normas Legales 22.07.2004

² Borja, Jordi y Muxí, Zaida. (2000). El espacio público: ciudad y ciudadanía, 7,8. Disponible en: <https://goo.gl/vriN5u> [Acceso: 20.03.2019].

³ Delgadillo, Víctor. “La política del espacio público y del patrimonio urbano en la ciudad de México, discurso progresista, negocios inmobiliarios y buen comportamiento social” (Actas del XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. Barcelona, 5-10 de mayo de 2014), 5.

de **ambientes urbanos monumentales**: “aquellos espacios públicos cuya fisonomía y elementos, por poseer valor urbanístico en conjunto, tales como escala, volumétrica, deben conservarse total o parcialmente”.⁴ Estos pueden ser calles, plazuelas, plazas, parques, alamedas, etc. y están compuestos por los espacios públicos y por las edificaciones de su entorno.

Por último, el **patrimonio de la conmemoración**:

[...] adopta una variedad de formas: inscripciones grabadas, mausoleos de arquitectura excepcional u obras de escultura monumental, elementos más modestos que reflejan tradiciones vernáculas o paisajes dedicados como cementerios o jardines conmemorativos. Este patrimonio también incluye elementos que recibieron un valor conmemorativo; por ejemplo, ruinas o vestigios industriales acompañados de placas de dedicación, o plazas públicas cuya toponimia conmemora un hecho histórico o individual.⁵

La palabra latina *commemoratio* significa la “práctica o celebración concebida para honrar la memoria de una persona o acontecimiento”. La arquitectura y los ambientes urbanos de las ciudades constituyen la memoria construida de una sociedad, en sus calles y plazas se va edificando la obra colectiva que expresa su historia. Los monumentos que día a día vemos al recorrer nuestra ciudad tienen como objeto traer a la memoria el pasado, son el recuerdo de eventos y personajes que han desempeñado un rol importante en su historia, en otros casos sirvieron para marcar el escenario de algún hecho histórico. Su propósito no sólo es ornamentar las ciudades sino que a través de su autenticidad e integridad, contribuyen a la conmemoración y la transmisión de valores que fortalecen la memoria y la identidad urbana de quienes las habitan.

⁴ Norma A.140. Bienes Culturales Inmuebles. Disponible: <https://goo.gl/aMKyRz> [Acceso: 5.03.2019]

⁵ Día Internacional de los Monumentos y Sitios 2014: Patrimonio de la conmemoración. ICOMOS <http://whc.unesco.org/en/events/1164> [Acceso: 5.03.2019].



Alameda de los Descalzos (1611) declarada Ambiente Urbano Monumental en 1972.
Imagen: <https://goo.gl/AF6yQ5> [Acceso: 10.03.2019]

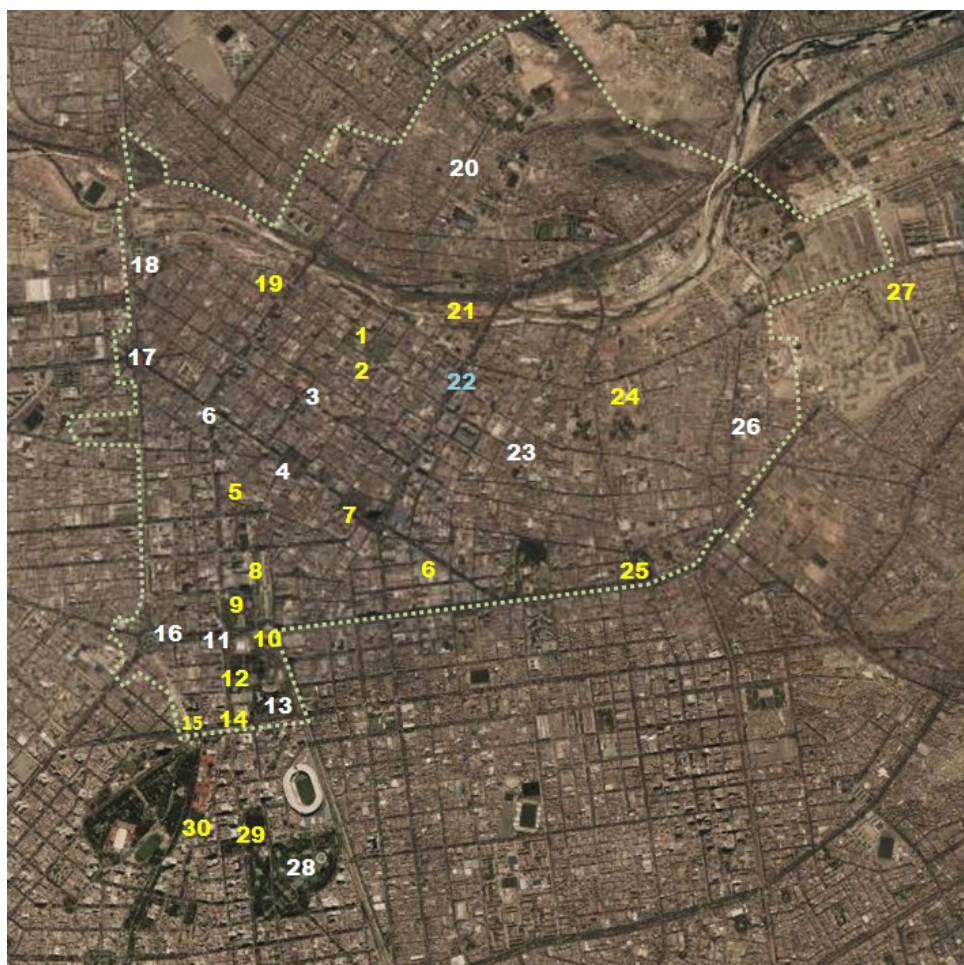
La doctora Johanna Hamann, en referencia a los monumentos señalaba:

Un monumento es un hito en un lugar concreto que señala un significado o rememora un acontecimiento específico y que siempre cumple una función, por estar configurado para el espacio urbano.⁶

En las ciudades americanas, es a partir del siglo XIX cuando las esculturas conmemorativas se convierten en símbolos y expresiones de poder vinculadas a la transformación estética de las ciudades, con el trazado de avenidas, parques y alamedas, para cubrir vacíos de desarrollo y ponerse al nivel de las ciudades europeas y de la cultura occidental.⁷

⁶ Johanna Hamann Leguía, *El Centenario y sus monumentos. Lima: 1919-1930*. (Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015), 142.

⁷ Rodrigo Gutiérrez Viñuales. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. (Madrid: Cátedra, 2004)



Espacios públicos en los que se encuentran las esculturas y tallas declaradas Patrimonio Cultural de la Nación. En *itálica* los ambientes urbano monumentales declarados como patrimonio y en **negrita** el ambiente urbano monumental sobre el que tratará el presente artículo.

Imagen: Elaboración propia sobre mapa satelital de Google earth.

- | | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|--------------------------------------|
| 1. Pasaje Santa Rosa | 11. <i>Paseo Colón</i> | 21. Parque de la muralla |
| 2. Pasaje Olaya | 12. Plaza Bélgica | 22. Plaza Bolívar |
| 3. <i>Plazuela La Merced</i> | 13. <i>Parque de la Exposición</i> | 23. Plaza Italia |
| 4. <i>Plaza San Martín</i> | 14. Alameda 28 de Julio | 24. Plazuela Mercedarias |
| 5. Plaza Elguera | 15. Plaza Jorge Chávez | 25. Plaza Ha. de la medicina peruana |
| 6. Plaza Francia | 16. <i>Plaza Bolognesi</i> | 26. <i>Plaza del Cercado</i> |
| 7. Parque Universitario | 17. <i>Plaza Dos de Mayo</i> | 27. Cementerio El Ángel |
| 8. Paseo de los Héroes Navales | 18. <i>Plaza Castilla</i> | 28. <i>Parque de la Reserva</i> |
| 9. Parque Juana Larco de Dammert | 19. Parque Santa Rosa de Lima | 29. Parque Cervantes |
| 10. Plaza Grau | 20. <i>Alameda de los Descalzos</i> | 30. Avda. Arenales cdra. 3 |

El monumento a Simón Bolívar y el ambiente urbano que lo alberga.

A pesar de que hoy no concebimos el espacio de nuestras principales plazas sin el monumento, éste en la mayoría de los casos, no formó parte del conjunto desde el inicio.

La primera escultura conmemorativa en ser erigida en nuestra ciudad fue el Monumento a Simón Bolívar, inaugurado el 8 de diciembre de 1859, treinticuatro años después del triunfo de las batallas de Junín (6 de agosto de 1824) y Ayacucho (8 de diciembre de 1824) con las cuales se puso fin al dominio español.



Escultura de bronce de 4.16 metros de altura y más de 20 toneladas de peso que representa al Libertador Simón Bolívar sobre su caballo encabritado.
Imagen: propia, 2012.

El lugar destinado al monumento fue la denominada desde 1824, Plaza de la Constitución, aunque en fechas anteriores contó con diversas denominaciones. La noticia escrita más antigua es el Acuerdo del Cabildo del año 1563 en el que se hacía referencia a este espacio como *Plaza de Nicolás de Ribera el Mozo*.⁸

Sin embargo, la historia de este espacio público se inició alrededor de 1559, año en que con la aprobación del Arzobispo Gerónimo de Loayza se fundó la hermandad de la Caridad y la Misericordia, teniendo como objetivo principal el socorro de los pobres, con este fin empezaron al año siguiente la construcción

⁸ Municipalidad Metropolitana de Lima. Juan Bromley. *Las viejas calles de Lima*. [1964-1966]. (Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima. Gerencia de educación, cultura y deportes, 2005), 28

del hospital de San Cosme y San Damián para curar mujeres enfermas, procurar un buen matrimonio a doncellas pobres y realizar obras compasivas. El hospital fue reconstruido entre los años 1610 y 1614, el cronista Bernabé Cobo escribía en 1639 sobre la iglesia del hospital, llamada Santa María de la Caridad:

La Iglesia cae en la esquina de la cuadra, tiene dos puertas, es capáz y bien labrada, cubierta de madera y con buen adorno de ornamentos donde celebran sus fiestas con mucha autoridad y concurso del pueblo.⁹

En 1562, los hermanos de la Caridad fundaron un recogimiento para doncellas pobres mestizas, que recibió el nombre de Santa María del Socorro, estas jóvenes ayudaban en el hospital a las enfermas recibiendo a cambio una dote.

En 1614, se fundó un colegio para niñas españolas pobres de edades entre los ocho y doce años. Cobo también describió el colegio llamado Nuestra Señora de la Caridad o de la Presentación de Nuestra Señora:

[...] Tienen su coro con reja que sale á la Iglesia, donde oyen misa todos los días y rezan el oficio de Nuestra Señora. Tienen también su sala de labor donde se ocupan sus horas, enfermería, refitorio, dormitorio, con las demas oficinas que tiene un Monasterio; fundandose este colegio separado [...]

El espacio al que daba el frontispicio de la iglesia, empezó a llamarse *Plazuela¹⁰ de la Caridad*, antes había sido conocido con el nombre de *Plazuela del Estanque* porque desde los primeros años de la fundación habría habido allí un depósito de agua.

Según el historiador Antonio San Cristóbal, el reservorio se encontraba detrás del Hospital de la Caridad a donde llegaba el agua y continuaba hasta Santa Clara.¹¹ El hospital dio nombre a este reservorio —llamado Caja del agua de la Caridad— a donde llegaba el agua potable proveniente de la Atarjea y desde aquel se distribuía a la ciudad.¹² Otros historiadores hacen referencia a un reservorio llamado “Caja de Santo Tomás”, que sería el mismo ubicado frente al Colegio de Santo Tomás de Aquino, construido posteriormente entre 1653 y 1783, del que

⁹ González De la Rosa, M. Colección de Historiadores del Perú, t. I. P. Bernabé Cobo. *Historia de la Fundación de Lima* [1639]. (Lima: Liberal, 1882), 312

¹⁰ Aunque el ambiente urbano al que nos referimos sea llamado indistintamente plazuela y plaza, debemos señalar la diferencia. Se denomina Plazuela, al espacio libre que ocupa parte del área de una manzana y está rodeado por calles sólo en parte de su perímetro. Tiene un área peatonal de circulación y en la mayoría de casos también un área de estar. Generalmente se encuentra delante o frente a una iglesia de la cual toma el nombre. La Plaza, está delimitada generalmente por manzanas edificadas y rodeada por calles en todo su perímetro. Tiene un área central donde se desarrollan las funciones de estar y de circulación peatonal. Como puede verse en los planos de Lima, inicialmente no hubo calle delante de la iglesia, por lo que, salvo las referencias bibliográficas emplearemos el término plazuela.

¹¹ Antonio San Cristóbal. La versión del historiador. “Lima antigua se asentó sobre huacas”. Disponible en <https://goo.gl/vxDT2k> [Acceso: 10.03.2019]

¹² Véase Historia del agua potable en Lima. <https://goo.gl/uKj36q> [Acceso: 10.03.2019]

salía una cañería hasta el convento de Santo Domingo, otra a la parroquia de San Sebastián y la tercera a la Encarnación.

El propósito de dotar de agua a la capital del virreinato la inició el virrey Conde de Nieva, pero se hizo efectiva recién en 1578, durante el gobierno del virrey Francisco de Toledo, acontecimiento que fue motivo de una gran celebración.

Otra institución que también dio nombre a la plazuela fue la Real y Pontificia Universidad de San Marcos. En sus inicios ocupó un inmueble junto al que posteriormente se construyó la iglesia de San Marcelo y en 1577 fue trasladada al local que desde 1550 funcionó como recogimiento para jóvenes mestizas hijas de conquistadores. Este local con el nombre de San Juan de la Penitencia, quedaba en la misma recta del hospital y colegio de la Caridad, y por hallarse casi en desuso fue entregado a la universidad. El Virrey Francisco de Toledo, escribía el 3 de octubre de 1576:

Por tanto, visto por mí todo lo susodicho, acordé dar y di la presente, por la cual, en nombre de su Magestad y por virtud de sus reales poderes y comisiones que tengo, así generales como particulares, y en aquella forma que mas convenga, hago merced de la dicha casa de recogimiento de las mestizas de San Juan de la Penitencia y de todo el sitio de ellas con sus aguas, tierras y corrales, á la dicha Universidad, para que en ella edifiquen y funden las dichas escuelas, como por mi fuere ordenado y mandado, en la cual dicha casa y lo que mas pareciere convenir al bien de la dicha Universidad, como por mi fuera ordenado y mandado [...] ¹³ (Se ha mantenido la ortografía original)

El Tribunal de la Santa Inquisición entró en funcionamiento en Lima en 1570, inicialmente se le destinó un local frente a la Iglesia de la Merced, en 1584 se trasladó a las casas de Nicolás de Rivera el Mozo “que caen en lo mejor de la ciudad, y tienen delante una buena plaza: son muy capaces y bien labradas, con las piezas y aposentos necesarios para los estrados, cárcel y demás oficinas, y con una bien capaz y suntuosa capilla, con puerta á la plazuela: vive siempre en ella el inquisidor más antiguo”. ¹⁴

La plazuela a la que el cronista se refería, es el espacio al que hemos venido haciendo referencia, el mismo que empezaría a llamarse *Plazuela de la Inquisición* o también *Plazuela del Santo Oficio* y *de la Universidad*.

A partir de 1799, en la Plazuela de la Inquisición se llevó a cabo una nueva función: la de mercado, después que el virrey Ambrosio O'Higgins ordenara la expulsión de los vibanderos de la plaza mayor, para dedicarla únicamente a la parada militar. Los vendedores de víveres fueron reubicados en las plazuelas de Santa Ana, la Inquisición, San Francisco, San Agustín, San Marcelo y San Juan de Dios.

¹³ González De la Rosa, M. Colección de Historiadores del Perú, Bernabé Cobo. *Historia de la Fundación de Lima*, 239.

¹⁴ *Ibíd.*, 227.



Detalle de la plazuela en el Plano escenográfico de la Ciudad de los Reyes, o Lima Capital de los Reinos del Perú del sacerdote mercenario Pedro Nolasco Mera (1685)
Imagen: Planos de Lima 1613-1983 Plano N° 5
Alrededor del ambiente urbano:
A. Tribunal de la Santa Inquisición
B. Hospital e iglesia de la Caridad
C. Universidad de San Marcos
D. Colegio de Santo Tomás
Obsérvese la forma irregular del trazo de la plazuela, determinado por los caminos y canales prehispánicos.

Con argumentos de interés principalmente de índole económico que esgrimió el Cabildo, el virrey hizo restituir a los vendedores a la Plaza Mayor sin embargo algunos vendedores permanecieron desde entonces en la plaza de la Inquisición, hasta convertirse en el mercado principal de Lima.

Este espacio público, estuvo asociado a procesiones, actos de fe, paradas militares y otras ceremonias en los diferentes momentos de su historia. Un evento de gran significación ocurrió el 28 de julio de 1821, pues la Plaza de la Inquisición fue —después de la Plaza Mayor, la Plazuela de la Merced y la Plazuela de Santa Ana— donde Don José de San Martín repitió su célebre discurso:

El Perú es desde este momento libre e independiente por la voluntad general de los pueblos y por la justicia de su causa que Dios defiende. ¡Viva la patria! ¡Viva la libertad! ¡Viva la Independencia!



1. Plaza de la Inquisición y fachada de la iglesia de La Caridad. Contiguo a la iglesia, el edificio de la Universidad de San Marcos.

Imagen: Dibujo de Leonce Angrand, 17 de mayo de 1838. *Imagen del Perú en el siglo XIX*, lámina 44.

2. El mercado principal de Lima, Mauricio Rugendas, 1843. Óleo en tela. Imagen: *El Perú Romántico del siglo XIX*, lámina 73.

Al año siguiente, el 20 de setiembre de 1822, el Congreso Constituyente, quedó instalado integrado por 79 diputados y 38 suplentes, señalándose a la Universidad de San Marcos como local en el que funcionaría la Cámara de Diputados; la capilla y el salón general contaban con el aforo suficiente para albergar 500 y 800 personas respectivamente.

La Sala de Audiencias del Tribunal de la Inquisición fue destinada y adaptada a la Sala del Senado Nacional donde funcionó hasta la construcción del Palacio Legislativo.

Con el Congreso Constituyente funcionando en los locales que daban a la plazuela, cambió su nombre por *Plazuela de la Constitución*, establecido mediante un decreto promulgado por el ministro Bernardo Monteagudo, en el que además se disponía que en el centro se levantase una columna coronada con la escultura ecuestre de Don José de San Martín.

De los planos de Lima, el único que consigna el nombre de Plaza de la Constitución es el de José María Dupard de 1859. El monumento al Protector, nunca llegó a erigirse en la plaza, en su lugar el Congreso Constituyente en 1825, dispuso la construcción de un monumento al Libertador Simón Bolívar.

La ceremonia de colocación de la primera piedra tuvo lugar el 8 de diciembre del mismo año, conmemorando el primer aniversario de la victoria de Ayacucho, sin embargo el proyecto sería retomado recién en 1852.

[...] En ese entonces las motivaciones fueron de orden simbólico y político; en 1859 la construcción del monumejnto entró a calar en un nuevo discurso: el de ornato público” [...] una estatua como la de Bolívar, destinada a preservar la memoria y los ideales de un héroe patrio, llega a cumplir un papel muy distinto y a convertirse admás en un elemento de ornato y decoración para la ciudad.¹⁵

La propuesta de levantar un monumento a Simón Bolívar se hizo efectiva siendo presidente José Rufino Echenique y el presbítero Bartolomé Herrera, Ministro Plenipotenciario ante las cortes de Nápoles, Turín y ante la Santa Sede, quien estando en Italia, estableció los contactos para que se labrase la escultura de Simón Bolívar, la misma que debía seguir instrucciones específicas impartidas por el Ministro de Gobierno y Relaciones Exteriores José Manuel Tirado:

Advierto a Ud. que aunque la estatua esté descubierta o sin sombrero, para consultar la conveniencia artística, debe ponerse el sombrero en la mano derecha en actitud de saludar.

Las cuatro fases del pedestal, deben contener lo siguiente: la de la mano derecha de la estatua contendrá la representación en bajo relieve, el mármol de la batalla

¹⁵ Natalia Majluf. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1994), 11.

de Ayacucho, que como Ud. sabe fue de las armas; en la fase correspondiente a la izquierda, irá Junín, que solo de caballería, llevando al pie un letrero con el nombre de las batallas y fecha en que se dieron. [...] ¹⁶



Detalle de la plazuela, con el nombre de Plaza Bolívar, en el Plano de P.V. Jouanny grabado por F. Dufour en París (1880)

Imagen: Planos de Lima 1613-1983

Plano N° 12.

Alrededor del ambiente urbano:

A. Cámara de Senadores

B. Iglesia de la Caridad

C. Cámara de Diputados y Congreso

En 1853, el gobierno de Perú anunció una competencia internacional para el monumento a Simón Bolívar, en la que se presentaron sesenta y cuatro proyectos, cuya selección se realizó en Roma.

El monumento fue encomendado al escultor boloñés Adamo Tadolini (1788-1868), discípulo de Antonio Canova, considerado el escultor neoclásico por excelencia, para muchos tan célebre como Bernini. La escultura representa a Simón Bolívar sobre su caballo encabritado, el Libertador viste atuendo militar, incluyendo un abrigo engalanado y una capa que flamea, completa el atuendo botas altas, charreteras y el sombrero que sostiene con la mano derecha.

Llama la atención el cuidadoso realismo con que ha reproducido las venas del cuello, la abundante crin, los arneses y hasta los clavos de las herraduras. El pellón, la carona de suela y por fin la montura han sido trabajadas con gran

¹⁶ Citado en José Antonio Gamarra Puertas. *Obras de arte y turismo Monumental. Bronces ecuestres-estatuas (de pie y sentadas) bustos-obeliscos.* (Lima: Ku, s/f), 39

fidelidad, así como las bridas y riendas, el pecho petral, la baticola, los estribos de aro y la alforjas a los lados.¹⁷



Detalles de la vestimenta del Libertador y las extremidades levantadas del caballo encabritado.
Imágenes: propias, 2012.

Dada la importancia del personaje para América, y siendo el primer monumento ecuestre erigido para conmemorarlo, se señala que podría haberse inspirado en el famoso retrato de *Napoleón cruzando los Alpes* (1801-1805) pintado por Jacques Luis David, artista neoclásico francés. Un problema que Tadolini tuvo que superar, a diferencia del pintor, fue la estática: representar al caballo encabritado con las patas levantadas podría causar problemas de estabilidad debido al peso excesivo del bronce sostenido por las patas traseras y la cola.

Otro posible referente —al enfrentar un problema similar en la posición del caballo— es la escultura de Pedro el Grande, *El Caballero de bronce* (1770-1782)

¹⁷ Alfonso Castrillón. "Escultura monumental y funeraria en Lima", en Colección Arte y Tesoros del Perú. *Escultura en el Perú*. (Lima: Banco de Crédito, 1991), 329

levantada en la Plaza del Senado, San Petersburgo, Rusia, encargo de Catalina La Grande al escultor barroco francés, Étienne Maurice Falconet.



1. Una de las cinco versiones de Napoleón cruzando los Alpes pintadas por Jacques Luis David.
Imagen: <https://goo.gl/PmrkzB>
2. El caballero de Bronce de Étienne Maurice Falconet.
Imagen: <https://goo.gl/y3bFHm>
[Acceso: 8.03.2019]



El modelo de yeso hecho por Tadolini en Roma fue enviado a Munich, Alemania para ser vaciado en bronce, en la Fundación Von Müller. El pedestal de mármol fue encargado al reconocido escultor italiano Filippo Gnaccarini (1804-1875). Al frente se lee la placa: “A Simón Bolívar, Libertador. La Nación Peruana, año de MDCCCLVIII”. Esta inscripción fue modificada pues la original en tiempo de Echenique debía decir: A Simón Bolívar, Libertador erigido en 1852 bajo la presidencia del General Echenique. En la parte posterior en bronce, el escudo de la República. En los lados derecho e izquierdo de éste se encuentran representadas las batallas de Ayacucho y Junín respectivamente.



Pedestal de mármol, obra de Filippo Gnaccarini.
1. Lado derecho del pedestal: relieve de la Batalla de Ayacucho.
2. Lado izquierdo del pedestal: relieve de la Batalla de Junín.
Imágenes: propias, 2012.

La Plaza Bolívar como se denomina desde la colocación del monumento, sufrió algunas alteraciones, los inmuebles del perímetro fueron demolidos: la universidad de San Marcos, el colegio, hospital e iglesia de la Caridad dieron paso al edificio del Palacio Legislativo, construido entre 1908 y 1939, y el edificio del Tribunal del Santo Oficio, fue en parte transformado por la estación de bomberos construida en el área donde funcionó la capilla, y recortado con la construcción de la avenida Abancay en 1949, lo mismo que el extremo de la plaza. Por último, alrededor de ésta, por seguridad y ornato, se colocaron rejas en julio de 1997, para evitar que la población llegase hasta el congreso, en un acto simbólico estas fueron abiertas después de 14 años en agosto de 2011.

La Plaza Bolívar, que corresponde al área comprendida entre los jirones Junín, Andahuaylas, calle Simón Rodríguez y avenida Abancay fue declarado ambiente urbano monumental por Resolución Jefatural N° 523 del 6 de setiembre de 1988.



La Plazuela de la Caridad y el monumento a Simón Bolívar.

1. En el perímetro la Iglesia del hospital de San Cosme y San Damián y su iglesia Santa María de la Caridad. (1860) Imagen: <https://goo.gl/mk1db4> [Acceso: 6.03.2019]
2. Hacia el lado derecho, el edificio de la capilla del Tribunal de la Santa Inquisición. Nótese, al igual que en la imagen anterior, las rejas alrededor del monumento. Imagen: <https://goo.gl/imZLSM> [Acceso: 6.03.2019]
3. Hacia 1900, con el frontispicio de la iglesia de la Caridad remodelado. Obsérvese la plaza rodeada de bancas y jardines, veredas y pistas. Imagen: <https://goo.gl/2Yihz1> [Acceso: 6.03.2019]
4. La Plaza Bolívar en la actualidad. El hospital e iglesia, así como la Universidad de San Marcos fueron demolidos alrededor de 1915 para dar paso a la construcción del Palacio Legislativo (1908-1939). Imagen: <https://goo.gl/6jK7Lv> [Acceso: 6.03.2019]

Bibliografía

Ayllón, Fernando. *Guía del Museo del Congreso y de la Inquisición*. Lima: Congreso de la República, 2018.

Borja, Jordi y Zaida Muxí, El espacio público: ciudad y ciudadanía. Traducción de: *L'espai públic: ciutat i ciutadania*. 2000. <https://goo.gl/vriN5u> [Acceso 10.03.2019]

Bromley, Juan y José Barbagelata. *Evolución urbana de la Ciudad de Lima*. Lima: Concejo Provincial de Lima, 1935.

Carrión, Fernando. "El espacio público: punto de partida para la alteridad" En Segovia, Olga (ed.) *Espacios públicos y construcción social. Hacia un ejercicio de ciudadanía*. Santiago de Chile: Ediciones SUR, 2007. <http://www.flacso.org.ec/docs/artfcalteridad.pdf> [Acceso 10.03.2019]

- Colección Arte y Tesoros del Perú. *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito, 1991)
- Delgadillo, Víctor. “La política del espacio público y del patrimonio urbano en la ciudad de México, discurso progresista, negocios inmobiliarios y buen comportamiento social”. Conferencia presentada al XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control. Barcelona, 5-10 de mayo de 2014.
- Gamarra Puertas, José Antonio. *Obras de arte y turismo monumental. Bronces ecuestres-estatuas (de pie y sentadas) bustos-obeliscos*. Lima: Ku, s/f.
- González De la Rosa, M. Colección de Historiadores del Perú, t. I. P. Bernabé Cobo. *Historia de la Fundación de Lima* [1639]. Lima: Liberal, 1882.
- Gunther, Juan. *Planos de Lima 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima, Petróleos del Perú, 1983.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra, 2004
- Hamann Johanna. *Leguía, el Centenario y sus Monumentos. Lima: 1919-1930*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica, 2015.
- Majluf, Natalia. *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Documento de trabajo N° 671994. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Martínez Alcalde, Lidia. “El Colegio-Recogimiento de la Caridad de Lima 1562-1650”. Actas del XIII Coloquio de historia canario-americana 1998:1260-1272 <https://goo.gl/Uz0jGb> [Acceso 06.03.2019]
- Milla Bartres, Carlos, ed. *Léonce Angrand. Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1972.
- Juan Mauricio Rugendas. *El Perú Romántico del Siglo XIX*. Lima: Milla Batres, 1975.
- Municipalidad Metropolitana de Lima. Juan Bromley. *Las viejas calles de Lima*. [1964-1966]. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima. Gerencia de educación, cultura y deportes, 2005.
- Rivasplata, Paula. “Dotes de doncellas pobres sevillanas y su influencia en la ciudad de Lima”. *Revista de Indias* n° 264 (2015): 351-388.

SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA
CORREO E.: tareagrafica@tareagrafica.com
PÁGINA WEB: www.tareagrafica.com
TELÉF. 332-3229 / 424-8104 / 424-3411
AGOSTO 2019 LIMA - PERÚ

El Perú tiene un valioso patrimonio arquitectónico el cual se remonta a los primeros asentamientos sedentarios y los monumentales centros ceremoniales que los regían, en los cuales paulatinamente las creencias y rituales lograron conformar sistemas religiosos y políticos de gran complejidad, los que fueron estructurando una pléyade de culturas a lo largo del territorio nacional. Estos concurren seis milenios más tarde en un momento histórico hegemónico, en la configuración de un poderoso estado imperial como fue el Tawantinsuyu, el que a su vez enfrentó la llegada de los europeos al finalizar el primer tercio del siglo XVI.

Los siguientes tres siglos fueron el encuentro y desencuentro de dos mundos, los que a través de procesos enfrentados culturalmente y socialmente atribulados, produjeron una riqueza arquitectónica y urbanística de valor inestimable. Los edificios y conjuntos edificados generados ostentan valores históricos, culturales y emblemáticos significativos para la sociedad de tiempos recientes, que les ha otorgado el carácter de legado, si bien en relación a aquellos de los tiempos prehispánicos, son menos conocidos y escasamente gestionados patrimonialmente.

El siglo vinculado con la Independencia de la corona española, produjo un cambio radical en la ideología y formas de vida, que se manifestaron consecuentemente en nuevas aproximaciones en el urbanismo, la arquitectura y las artes. Estas se extendieron hasta las primeras dos décadas del siglo pasado, cuando fueron reemplazados por los movimientos estéticos de matriz reivindicativa de un pasado que se acopiaba fragmentado y sobrevalorado en las identidades regionales y locales.

Esta publicación desarrolla doce investigaciones inéditas en torno a la arquitectura prehispánica, virreinal y republicana temprana, con una aproximación a las ideologías y su transformación frente a las modelaciones impuestas, las estructuras del poder en cada momento histórico y las milenarias memorias sociales, dentro de los complejos procesos simbólicos propulsados por las sociedades que los concibieron. Los textos además reflexionan profundamente en torno a las pervivencias atemporales en la arquitectura, las cuales a veces se disociaron de las formas innovadoras del pensamiento social, generando sincretismos culturales de gran significación, para entender los fenómenos actuales en relación al ansiado anhelo de una identidad nacional, apoyada en la conservación y gestión de su patrimonio cultural.

