

IGLESIA Y ESTADO: LAS TENDENCIAS ESTILÍSTICAS EN LIMA EN EL SIGLO XVIII¹

Martha Barriga Tello

El siglo XVIII se presentó en España y, por consiguiente, en el virreinato del Perú como un escenario contradictorio en el que coincidieron y/o sucedieron hechos diversos, impulsados por inquietudes opuestas. Un siglo en el que los efectos de la política oficial variaron tanto como los intereses de los súbditos. En el que coincidió lo antiguo con lo nuevo. En el Perú esta variedad representó las múltiples condiciones en las que se desenvolvían las zonas geográficas escasamente integradas de su territorio. Tratar acerca del efecto de la ilustración en el virreinato del Perú nos obliga a circunscribirnos al ámbito en el cual surtió su mayor efecto, de acuerdo al sentido en el que estaba propuesta. El marco es el urbano y los protagonistas son los sectores cultos reconocidos como sustentadores del orden colonial. En cuanto a la historia del arte, este marco nos permite distinguir tres momentos diferenciados entre sí:

1.- De 1700 a 1759: La presencia en España de la Casa de Borbón con Felipe de Anjou como Felipe V (1700-1746) hasta el gobierno de Fernando VI (1746-1759), caracterizado en su última etapa por el inicio de reformas administrativas y culturales. En Lima el período del gobierno del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda desde 1745, durante el cual se produjo uno de los más nefastos terremotos que asolaron la ciudad en 1746.

2.- Desde el advenimiento de Carlos III al trono español en 1759 hasta su muerte en 1788: En el Perú, con el gobierno del virrey Manuel Amat y Junient, época de la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767, la creación del virreinato de la Plata en 1776 y el gobierno del virrey Manuel de Guirior desde 1777, fecha de la primera disposición real a favor de una nueva propuesta estilística para ser aplicada en todo el imperio español.

3.- La monarquía de Carlos IV de 1789 a 1808, quien con un decreto de 1791 selló definitivamente una etapa del arte hispanoamericano y español. Período de la llegada del arquitecto Presbítero Matías Maestro al Perú alrededor de 1789 y del gobierno del virrey José Fernando de Abascal (1806-1816) durante el cual en 1808

fue proclamado rey Fernando VII, cercanos los últimos años de la autoridad peninsular en el virreinato peruano². En este periodo se advirtieron cambios en el gusto de la corte española que se interesó en la armonización del hombre con la naturaleza, lo que se plasmó tanto en obras literarias como plásticas. En el Perú el periodo independiente a partir de 1821 no significó una ruptura radical en el sentido que condujo el arte hasta entonces.

Económicamente el siglo XVIII en el Perú transcurrió desde un aparato productivo y mercantil alentador –que auspiciaba sustentar el nivel ostentoso y disipado de la población dirigente, con el consiguiente beneficio multiplicador– hasta la recesión como resultado, entre otras causas, de las medidas tomadas por la corona española y por el proceso emancipador. La iglesia estuvo inmersa en este contexto, tanto o más que otros estamentos coloniales, pues sus miembros habían incursionado en todas las modalidades de producción y de comercio, sin descontar aquellas rentas que recibía a título gratuito por donación o cesión de acaudalados representantes de la sociedad civil local. Estas actividades fueron reconocidas como indispensable apoyo a las obras pías de las comunidades religiosas, aunque con frecuencia constituyeron un fin en sí mismo, generando rivalidad y enfrentamiento entre sus miembros.

El eje de referencia para nuestro análisis acerca de las tendencias estilísticas en Lima en el siglo XVIII con presencia del estado y/o de la iglesia, será el templo matriz de la orden de Santo Domingo en Lima, representativo de la comunidad religiosa promotora en el país, cuyos miembros cumplieron una acuciosa labor por preservar el orden colonial desde su temprana instalación en el Perú, a la vez que propiciaban que, particularmente la capital del virreinato, adquiriera el aspecto de las ciudades españolas de las que sus miembros provenían. Consideraremos el estado del templo desde los primeros años del siglo XVIII. Dieron ocasión para algunas de las reformas los terremotos de 1687 y de 1746, después de los cuales se emprendieron actividades de reconstrucción que condujeron a las transformaciones en las que se evidenciaron las tendencias artísticas que apoyaron tanto la iglesia como el estado. Pondremos especial énfasis en los ideales ilustrados y en el sustento teórico del cambio.

La orden de Santo Domingo fue pionera no solamente en la evangelización sino también en las artes que se vincularon a ella. La iglesia dominica de Nuestra Señora del Rosario fue alabada por cronistas propios y extraños como ejemplar entre las que se levantaron en Lima en los siglos XVI y XVII. El siglo XVIII conllevó expresiones barrocas, rococó y neoclásicas en la arquitectura española y

en la limeña. La iglesia dominica adoptó todas ellas cuando reconstruyó o modificó algunos de los sectores de su edificio afectados por los terremotos de 1687 y 1746.

LA IGLESIA DOMINICA A INICIO DEL SIGLO XVIII

En la segunda mitad del siglo XVII la iglesia del convento dominico destacaba como uno de los modelos mejor logrados del barroco europeo vertido a materiales livianos y de acuerdo a soluciones apropiadas a su medio geográfico. La orden y las cofradías no escatimaron esfuerzos para encargar los mejores y más suntuosos retablos, pinturas y esculturas a señalados artistas españoles y locales. La cubierta estaba conformada por bóvedas de crucería falsas y una amplia cúpula se elevaba sobre el crucero. Los muros entre las capillas laterales se abrían permitiendo la circulación entre ellas, de acuerdo a la característica planta barroca. Al extremo oriental derecho de la iglesia destacaba la torre construida en 1659 por fray Diego Maroto y Francisco Cano Melgarejo.

Años después la población de Lima tuvo razones para interpretar la magnitud de los terremotos de 1687 como un castigo. En el término de una hora se produjeron dos violentas sacudidas. La ciudad en su mayor parte colapsó, el puerto del Callao fue azotado por un tsunami y prácticamente desapareció. En 1704 “los efectos de la ruina y desolación general que causó el terremoto”³ aun eran evidentes. La orden dominica tardó trece años en recuperar la energía suficiente para emprender, nuevamente, trabajos de reconstrucción en su templo principal, en los que las cofradías cumplieron un papel fundamental. Encargó en 1717 al fundidor Francisco Meléndez la fabricación de una campana conocida como la Rosa de Santa María⁴. Campana que debió esperar 9 años para ser colocada en su lugar porque la torre, de acuerdo a informes de los expertos, se había “derridado” y “estaba caída al suelo”⁵ desde el terremoto y probablemente sufrió mayores daños en el fuerte sismo del 10 de febrero de 1716. Recién fue reparada en 1726. Manuel Sánchez –según una técnica en uso en la época para estos casos– encadenó la cintura de la torre con fajas de hierro, pues se descubrió que gran parte de los ladrillos estaban molidos en su interior y en cada uno de los cuerpos. Las ocho ventanas fueron aseguradas y vueltas a construir con sus molduras y arcos. Se utilizó caña revestida con cal en el banco y el remate en media naranja del tercer cuerpo. En esta intervención se mantuvo el diseño del siglo XVII (1659) que observamos en el grabado de Martín Meléndez de 1681⁶. Veinte años después de esta intervención su estructura no soportó la prueba de un nuevo sismo⁷.

EL ROCOCÓ

El terremoto de Lima del 28 de octubre de 1746 se deduce que tuvo una intensidad entre 10 y 11 grados en la escala de Mercalli y una duración de 3 a 4 minutos⁸. El desastre que produjo en la ciudad y en el Callao fue enorme. Santo Domingo de Lima fue uno de los complejos arquitectónicos cuya devastación se fue revelando progresivamente en los informes oficiales. La torre se derrumbó afectando parte de las capillas al interior del templo y quedó inutilizada. En 1773, 28 años después, se decidió repararla gracias al apoyo del virrey Manuel Amat y Juniet. Los elementos característicos del estilo rococó, que había comenzado a notarse desde poco antes en algunas construcciones limeñas, influyeron en las modificaciones y configuraron la nueva torre que reemplazó definitivamente a la de fray Diego Maroto y Francisco Cano Melgarejo.

Después de saldar una controversia entre el cabildo y la orden dominica, el virrey Amat encargó demoler los dos pisos superiores al alarife Martín Gómez. El 12 de febrero de 1774 se iniciaron los trabajos que tomaron dos años. En los nuevos cuerpos se superpuso columnas de orden jónico y corintio, respectivamente, aún en la tradición dogmática del sistema de los órdenes. El tránsito entre éstos y el remate cónico sobre tambor, se anunció con una balaustrada apoyada en un entablamento quebrado. En cada piso, arcos de medio punto abrieron los vanos para las campanas, complementados con balcones de antepechos semicirculares con balaustres sobre repisas bulbosas pequeñas. En general el diseño de los dos cuerpos presentó diversos perfiles, resultado del entablamento facetado que continuó el nivel de las columnas adosadas. Las cornisas se quebraron en frontones mixtos, que complementaron la forma del remate. El sentido ascensional del conjunto, que se advierte en las columnas y en los frontones mixtos, se cumplió con la escultura en bronce del ángel con alas extendidas en la cúspide, obra de Cristóbal Dassa⁹. El primer cuerpo de corte poligonal del proyecto de 1659, permaneció con sus arcos ciegos de descarga retrasados, sin decoración distinta a la del sobrio resalto del almohadillado plano del paramento, salvo que en el arco del lado frontal se varió a dos la ventana única original.

Comparando la torre de Maroto y Cano en el grabado de 1681 con ésta, se notará, además, que se redujo el número de las secciones del segundo cuerpo de dos a una, con un vano con arco de mayor peralte, mientras se aumentó los elementos ornamentales. Los verticales positivos tenían en la de Maroto / Cano la apariencia de marbetes. En el nuevo diseño se acentuó el volumen y el ritmo con el juego de las columnas y de los entablamentos, remarcados por los frontones quebrados

que las siguieron en ambos cuerpos, no obstante lo cual en general se procuró mantener las mismas proporciones de su antecesora, con las indispensables variantes. El remate en cupulilla semiesférica sobre tambor que completaba la torre del siglo XVII, en el proyecto de 1746 fue cónico facetado en planos, lo que le otorgó mayor dinamismo, acorde con la modificación de los dos cuerpos inmediatamente inferiores. Con respecto a la de Diego Maroto la torre terminada quedó con una altura inferior en cinco metros. La tendencia rococó, bastante moderada, se aprecia en el mayor dinamismo de las secciones horizontales del entablamento y los frontones partidos y en el sentido de la vertical por los planos en entrantes y salientes que resultan del avance y retroceso de las columnas, en concordancia con la dirección ascendente de los elementos que sustentan.

Esta fue la última modificación parcial en la iglesia dominica. Una nueva etapa constructiva se inauguró a fines del siglo XVIII, ya no como resultado de causas naturales sino debido a disposiciones de la monarquía ilustrada.

LA ILUSTRACIÓN

Los postulados que condujeron los escritos teóricos de la época de la ilustración y que incidirían de manera sustantiva en las diferentes manifestaciones artísticas legisladas por el estado español, significaron el replanteamiento y el examen riguroso de los fundamentos que hasta entonces habían conducido la realización de obras de arte y, especialmente, de la arquitectura, bajo los auspicios de la iglesia. La búsqueda de la "verdad" de la posición francesa histórico racionalista, y de la naturaleza, condujo a rechazar todo elemento que no estuviera ligado a la función. La especulación teórica proponía rescatar la esencia misma del arte constructivo: la estructura y el valor de los materiales en relación con su utilidad y al fin al que se les destinaba. Consideró que solamente la necesidad podía justificar que se recurriera a los adornos. Toda solución en contrario fue calificada como afectada y falsa¹⁰. Paralelamente algunos teóricos igualmente funcionalistas, pero no tan rigoristas, introdujeron el matiz de mantener el uso de los elementos ornamentales como necesarios al planteamiento arquitectónico, siempre que su inclusión se ajustase a un orden lógico. La oposición al estilo barroco predominante en el siglo XVII se expresó en Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) en los términos más exaltados:

“¿Qué induce [a los arquitectos] a hacer ese revestimiento de tímpanos, de cornisamentos y de tantas otras interrupciones? Y alrededor de las puertas, ventanas, arcos y otras aperturas de los muros, ¿qué significan

esos festones, esas franjas, esos mascarones, y todos los tondos, esas cabezas de ciervos, de bueyes, y todos los demás estorbos que se les añaden? Y los meandros, los arabescos, los hipógrifos, las esfinges, ¿por qué no retornan a las regiones poéticas? ¿y los delfines al mar, los leones y las otras fieras a Libia? Las columnas ovales, las triangulares, las octogonales, ¿por qué no se redondean? ¿por qué no han de enderezarse las espirales, las torcidas, las dobladas? ... ¡fuera! cuando no sean útiles ni a las obras ni a la estructura ... Dispónganse volutas y follajes de manera que no se salgan de los capiteles... en suma, cúrense los arquitectos de esa manía que les ha hecho caer en todas estas y en tantas otras arbitrariedades; y todo marchará por buen camino”¹¹.

El rechazo manifestado por Piranesi partía de la posición histórico racionalista que privilegió el principio de la conveniencia (el “decorum” vitruviano). En el ámbito español opinó Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1810) en contra de los monumentos de “ese mal tiempo” que para él fue el siglo XVII por sus:

“Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes, columnas ventrudas, tábidas, opiladas y raquíticas; obeliscos inversos, sustituidos a las pilastras; arcos sin cimienta, sin base, sin imposta, metidos por los arquivitros y levantados hasta los segundos cuerpos; metopas injertas en los dinteles, y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división ni miembros, o bien salvajes, sátiros y aún ángeles condenados a hacer su oficio; por todas partes parras y frutales y pájaros que se comen las uvas y culebras que se emboscan en la maleza; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentejillas, lazos y moños, rizos y copetes, y bulla y zambra y despropósitos insufribles”¹².

Jovellanos fue uno de los escritores más relevantes a favor de las nuevas propuestas borbónicas¹³. Sus libros se consiguan en bibliotecas privadas en Lima en el siglo XVIII, por lo que sus conceptos debieron influir en la aceptación de las tendencias que se implantaban en la ciudad por parte de algunos de los sectores sociales a los que pertenecían tanto los comitentes como los especialistas. Entre éstos últimos contaban con bibliotecas en Lima, Santiago Rosales¹⁴, el arquitecto Claudio Bruselino y el platero Francisco Gonzáles de León. Entre los primeros estaban los repositorios de las órdenes religiosas, especialmente de la Compañía de Jesús y la de la Universidad de San Marcos¹⁵, pues conocemos que Lima fue una activa plaza para el mercado de libros en el siglo XVIII.

Los pensadores de la época propugnaban la discreción como orientadora de las creaciones artísticas, especialmente las arquitectónicas, por la naturaleza misma de su práctica estrechamente vinculada a resolver el imperativo humano de protección:

“Desde el momento en que la arquitectura nació por la necesidad, toda su belleza debe tomar el carácter de la necesidad misma... sería reprochable si el artificio hecho para agradar se pusiera de manifiesto: el arte se ruboriza si se descubre; así que resulta vicioso cuando se hace solamente por ornamentar”¹⁶.

En la corte madrileña don Antonio Ponz, Secretario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando –para quien la catedral de Valladolid era “sin duda la mejor iglesia de España”¹⁷– fue el gestor intelectual de la actitud que tomaría Carlos III, porque recogió y asumió la postura que otros antes que él manifestaron en sendas publicaciones. Culminó el proceso cuando realizó un exhaustivo viaje por España entre 1771 y 1792 inventariando su riqueza artística. En el texto producto de sus pesquisas declaró contra lo que consideró:

“disparatadas máquinas de madera con el nombre de altares de talla, contra las “fábricas extravagantes y faltas de artificio” de esos “promontorios desatinados y bárbaros” con ese “modo costoso y quimérico de edificar” en esos “templos dignos de los pueblos de Scythia (...) los cornisamentos rotos, frontispicios dentro de frontispicios, de esos cuerpos multiplicados sobre un mismo plano, de esas pilastras y columnas agrupadas para no sostener cosa alguna, de esas líneas tortuosas, y, finalmente, de esos miembros que no se puede atinar lo que significan”¹⁸.

Frente a lo cual invocó la intervención decidida del estado para que pudiese coto al desatino. En una pragmática de 1777 el monarca apoyó la propuesta de Ponz y delegó en la Academia de San Fernando someter a examen todos los proyectos de arquitectura civil que se pretendiera construir. Una circular del conde de Floridablanca del 29 de noviembre, recordó a los arzobispos y obispos que: “la reverencia, severidad y decoro debidos a la casa de Dios”, los obligaba a consultar cualquier proyecto arquitectónico que se quisiese edificar en sus diócesis¹⁹. Por el mismo decreto fue prohibido que en templos o en cualquier otro lugar, se permitiese la existencia de: “retablos como aquellos bárbaros mudéjares afrentosos de la nación e indignos de la casa de Dios”²⁰. Por excepción, se extendió disponer que los altares no se: “hiciesen de ridículos maderámenes sino de mármol o piedra”,

jaspe o incluso recurriendo a su imitación con estuco, aduciendo la necesidad de preservar los monumentos de los incendios que se producían por el contacto de la madera y las velas. El propósito de Carlos III formó parte de un programa que se aplicó en varios ámbitos y se extendió rápidamente. En la descripción hecha por el viajero español Hipólito Ruiz en *Relación histórica del viaje al Perú y Chile. 1777-1788*, luego de mostrar desdén por la arquitectura de Lima, añadió respecto a las iglesias: "Da lástima el ver gastados inmensos caudales en atibarlas de cedros y maderas diferentes, embarazándolas con unos que se llaman retablos no siendo otra cosa que monstruosidades del arte y descabros del buen gusto"²¹.

En 1791 el rey Carlos IV insistió en la misma posición correspondiente al pensamiento ilustrado, que en España identificó estas manifestaciones con el desarreglo moral, prohibiendo "las indecencias del churriguerismo místico"²². Como escribió Antonio Ponz:

"Parece imposible que puedan nacer grandes ideas, pensamientos arreglados, producciones sublimes, en entendimientos de hombres cuya vista se ha viciado y se vicia continuamente con objetos mezquinos, disonantes a la razón y apartados de cuanto la sabia naturaleza enseña. . . Una vista acostumbrada a lo bueno y lo grande, fácilmente excitará en el entendimiento ideas conformes a lo que ella está percibiendo: no de otra suerte que un oído refinado en la armonía musical, hará que el entendimiento decida contra la disonancia de un tono desarreglado"²³.

El estado, como representante de la república ilustrada en competencia continental, buscó retomar las riendas de las expresiones artísticas en su territorio. Sin embargo, en España y en otros lugares del reino, los decretos reales no fueron aplicados estrictamente en la producción de obras de arte porque no tuvieron una aceptación masiva entre los comitentes, como tampoco entre los mismos artistas hábiles en las técnicas empleadas hasta entonces²⁴. Favoreció la omisión el que los lugares periféricos no sufrieron las presiones que obligaron a los metropolitanos.

En la capital del virreinato del Perú sectores de la iglesia, conscientes del recorte que la monarquía había comenzado a aplicar a sus fueros, tanto como por los constantes enfrentamientos que la oponían a las autoridades locales, no tuvieron inconveniente en plegarse a las disposiciones reales. En cierta manera, esta actitud pudo representar un acto conciliatorio, en la medida que estuvieran en condiciones de solventarla. Por otra parte, el espíritu de la ilustración contaba con adeptos entusiastas al interior de la misma iglesia. El padre Jeffrey Klaiber ha señalado que: "En general, los colegios, las universidades y los seminarios de la Iglesia fueron

centros de la ilustración y en algunos casos se convirtieron en verdaderos focos de las ideas reformistas²⁵.

En este marco el arzobispo de Lima Pedro Antonio de Barroeta y Angel (1751-1758), impuso en 1754-55 limitar las expresiones festivas en algunas ceremonias populares religiosas, lo que lo llevó a profundizar su enfrentamiento con el virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda²⁶ y con autoridades religiosas. Las fricciones se evidenciaron en el ceremonial que acompañó la inauguración de parte de la reedificación de la catedral metropolitana el 30 de mayo de 1755, emprendida por el arzobispo²⁷. A propósito de esta obra, en ella se consigna la participación de Santiago Rosales como maestro mayor. Éste fue un arquitecto influenciado por la tendencia clasicista que se comenzó a aplicar en algunos monumentos virreinales²⁸.

El arzobispo Juan Domingo Gonzáles de la Reguera (1782-1805), dio un paso significativo cuando, aplicando una disposición real del 1 de marzo de 1794, introdujo modificaciones en las manifestaciones religiosas limeñas, lo que supuso desde reducir el repique de las campanas, hasta proscribir lo que se consideró lujo y exceso en las conmemoraciones vinculadas a lo religioso funerario. En un aspecto más permanente, y como parte del programa ilustrado reiterado en la pragmática de 1791, decidió continuar la renovación de algunos sectores de la catedral. El arquitecto Presbítero Matías Maestro²⁹, muy allegado a él, concretizó los cambios que se adoptaron en ésta y otras iglesias limeñas y que representaron la formalización de las medidas previas respecto al ritual y a las costumbres religiosas. El afán eclesiástico se orientaba a que las obras de arte religioso se apartaran de los llamados “afrentosos” abusos constructivos y ornamentales en los que se había incurrido. Este espíritu reformista y las razones de índole política que anteriormente comentamos, condujeron a los resultados que la incursión del arquitecto Matías Maestro selló en su momento. Maestro³⁰ llegó a Lima poco antes de 1786, fecha en la que apareció como autor de un cuaderno de partituras con algunos dibujos alusivos en la portada³¹. Tomó las órdenes menores en 1796 y fue sacerdote al año siguiente.

La iglesia de Santo Domingo, como sede de una orden poderosa que contaba además con las cofradías más prósperas de la época fue, si no la primera, una de las más proclives a que se aplicaran profundas modificaciones en su estructura y ornamentación, acordes con los planteamientos artísticos definidos por la ilustración. No sin entusiasmo fueron destruidas muchas de sus excelentes obras barrocas, algunas recientemente realizadas. Para 1806 el templo ya presentaba las innovaciones propias del estilo neoclásico. La sugerencia de Ponz, recogida en

las disposiciones reales, para que en las iglesias del reino se nombrara arquitectos competentes comprometidos con los nuevos lineamientos, en Lima se concretó en Matías Maestro, con quien colaboró fray Ignacio Gonzales de Bustamante³². La propuesta se refería tanto a asegurar la pertinencia de las obras que emprendieran los arquitectos en los templos, como al encargo que debía hacerseles para que destruyeran los retablos barrocos “cuya vista solo sirve para encender la sangre de los hombres de buen gusto”³³.

En un “Elogio o rasgo épico” publicado en *El Vergel Dominicano* (1807) Casimiro Novajas describió en 41 estrofas el proceso de transformación del templo dominico. Dedicó su obra al provincial fray Agustín Contreras (1796-1806) a cuyo

“conocido celo y actividad se reconoció el adelantamiento, en poco tiempo, todo bajo las disposiciones del Presbítero Matías Maestro; mientras que el Padre Provincial Fray Felix Bonet, su sucesor [1806-1810] solícito se dedicó con toda adhesión a proseguir la obra del templo, en cuyo objeto, totalmente ocupado, no se ha separado un solo instante, de día, de noche, a todas horas hasta dejarlo en la magnificencia que hoy se admira”³⁴.

Esta diligencia de los priores dominicos nos remite al hecho de su convencimiento efectivo, o adecuación coyuntural, acerca de la pertinencia de cumplir las disposiciones reales y eclesiásticas. Pero igualmente confirma que debieron compartir el espíritu de la norma para conducirse, en sentido absolutamente opuesto, con la misma vehemencia con la que anteriormente decoraron el templo en el más puro barroco.

De acuerdo con los gobiernos conventuales mencionados, deducimos que la modificación debió iniciarse en 1796 y probablemente concluyó en 1808, pues en 1807 aún se continuaba con las obras. Matías Maestro permaneció adecuando otros aspectos del templo hasta el año 1822, en que se consigna su presencia encargando un nuevo retablo para la capilla de Nuestra Señora del Rosario de los Españoles. Este retablo había resistido los embates del nuevo estilo hasta que sucumbió para adecuarse al resto del templo.

Casimiro Novajas describió un monumento que se ajustaba al ideal ilustrado que él compartía. Refiere que el templo dominico estaba en un estado “penoso y deplorable”, por el aspecto oscuro, confuso y sombrío que lo hacía muy desagradable, aludiendo a los retablos barrocos que, sin embargo, hasta entonces habían sido la admiración de los testigos. Según el poema, la acción del arquitecto

se inició derribando las bóvedas de crucería y los arcos, que modificó reemplazando con columnas los soportes. Maestro extendió la intervención a "todo el edificio", desde el pavimento hasta la cubierta. Reconstruyó la cúpula que se alzaba sobre el crucero y reformuló su decoración sobre la base de secciones radiadas, con esculturas de ángeles y santos de la orden sobre peanas. Al exterior rehizo la portada lateral, y cada elemento del templo fue reemplazado en correspondencia con la "nueva y sabia arquitectura... majestuosa y grave", que supuso la simplificación neoclásica. Diseñó un nuevo púlpito, cubrió la nueva bóveda con pinturas suyas al óleo con temas de las escrituras, y realizó otros cuadros que se colocaron en el templo.

Tuvo aceptación y fue ponderada la obra de Matías Maestro que, tal como el poema señala y otros documentos confirman, supuso la incineración de los retablos barrocos³⁵. Éstos se reemplazaron basándose en un diseño propio. Se encargó la modificación a Francesco Scicale, artista que se afirmaba había trabajado en palacios de Egipto y Constantinopla y en la Ópera de París. Una experiencia que lo avaló como experto en fabricar "altares a la porcelana"³⁶, como correspondía al nuevo diseño de los de la iglesia, en los que debía imitarse diversos materiales con pintura y siempre bajo la supervisión de Matías Maestro. Los retablos se encuentran aún hoy en el lugar, pero sin este recubrimiento. El diseño del situado en la capilla mayor es simple y homogéneo, de un solo cuerpo, una calle central retrasada y dos laterales que pueden traducirse a la fórmula b-a-b. La disposición de las columnas mayores resulta en un entablamento que se adelanta en las calles laterales. La calle central está compuesta por columnas compuestas de fuste cilíndrico liso, sobre pedestal de planos quebrados, que flanquean la predela y la amplia hornacina para la imagen. Columnas corintias menores continúan el derrame que en niveles sostienen el entablamento y el arco de medio punto abocinado con intrados encasetonado, que forma la hornacina central. Una ornamentación en festón cumple aquí la función de guardamalleta. Se aplicaron relieves en las enjutas. El remate del retablo tiene la forma de un arco engolado que enmarca las tres calles. Resalta la rosca con el adorno de una arquería apuntada ciega de arcos entrelazados, que conforma un arco trilobado. En su parte central se abre una venera. El conjunto lo flanquearon dos pináculos en forma de ánforas. Las calles laterales son sencillas, de ordenamiento claro. Las entrecalles llevan motivos en relieve.

Los retablos en las naves laterales tienen un diseño uniforme, a excepción de los de la cabecera y los pies. Todos presentan un solo cuerpo con cuatro columnas jónicas que forman una calle central más ancha que las dos laterales. El remate es semicircular con una venera central en el que se insiste en el motivo usado antes, de arcos apuntados entrelazados en la rosca, pero que en esta oportunidad repite

la forma del arco. A pesar de la sobriedad de este diseño, es característico de Maestro imprimir cierto movimiento a los elementos, con lo que evita en lo posible, la rigidez en el conjunto. Su solución está en concordancia con la exaltación de los volúmenes en el uso de las columnas, y de la consecuente relación espacio/masa que permiten la luz y la sombra, propia del planteamiento arquitectónico de su época. El motivo recurrente de establecer secciones retrasadas con las columnas, dejando libertad al espacio intercolumnar y a los vanos, así como los arcos entrelazados con los que decora el intrados de los mayores, refuerza esta percepción. El recubrimiento de pintura imitando mármoles y otras piedras en los retablos no puede inferirse del aspecto que presentan hoy. De acuerdo con documentos fotográficos que datan de los primeros años del siglo XX y con la verificación actual, los retablos fueron posteriormente modificados en sus elementos ornamentales –pintura e incorporación de esculturas– los que de alguna manera alteran la impresión general de las obras. Por esta razón hemos reducido nuestra descripción al aspecto estructural que reflejaría más ajustadamente la intención de Matías Maestro.

La portada lateral del templo intervenida por Maestro fue de mayor dimensión que la del siglo XVII, sobrepasando los muros de la iglesia³⁷, tal como se observa en fotografías anteriores a los cambios de fines del siglo XIX. Presenta dos cuerpos irregulares. El primero tiene forma de arco de triunfo de un vano, flanqueado por dos columnas de fuste liso, con traspilastras jónicas cada una de fuste rectangular acanalado, todas sobre pedestales. Los extremos presentan antas con almohadillado resaltado. Separando un cuerpo de otro, las columnas sostienen un ancho entablamento que se desarrolla accidentado al seguir el ritmo de los soportes. Sobre éste reposan cuatro pináculos correspondientes al eje de las columnas. El vano de entrada tiene forma de arco de medio punto de clave e impostas resaltadas. El segundo cuerpo lo constituye una pequeña hornacina central de medio punto, flanqueada por cuatro pilastras cuadrangulares de fustes acanalados que sostienen un frontón semicircular abierto, en cuyo interior se prolonga el volumen de las pilastras. El frontón resalta delante de una sección a manera de ático, en cuyos extremos se agregaron pequeñas aletas y pináculos en la restauración después del terremoto de 1940. Este diseño –en la medida que podemos apreciarlo hoy– reflejó el estilo de Maestro no totalmente plegado al estricto neoclásico, tal como se aprecia en las obras de arquitectura que realizó en Lima.

La apariencia de la obra de Maestro en el interior de la iglesia dominica puede reconstruirse a partir de una descripción de 1829 realizada por William Bennet Stevenson: "A cada lado de la iglesia hay seis altares, coloreados y recubiertos a

imitación de diferentes mármoles, lapizlázuli, etc. con molduras grabadas, cornisas y otros bellos adornos". Del altar mayor dice que era "una arquitectura moderna" estilo jónico, con las columnas barnizadas imitando mármol, al igual que las molduras, cornisas y chapiteles". Es de resaltar que esta descripción confirma que, en el intento de cumplir las especificaciones de los decretos de 1777 y de 1791, se suplió la falta de piedra y mármol en la construcción de los retablos imitándolos con estuco y pintura. También menciona Stevenson la doble hilera de pilares pintados y grabados que soportaban la cubierta de la nave central, lo que permite afirmar que el engañoso recubrimiento se extendió también a la arquitectura. El techo lo describe dividido en paneles por molduras grabadas. En los paneles centrales Matías Maestro había realizado "pinturas al fresco" de temas bíblicos³⁸. El celo con el que se revistió las partes del templo imitando materiales distintos al de su factura, contravino la correspondencia material-función que propugnaba la teoría arquitectónica contemporánea, aspecto que no tuvo en cuenta la normativa real, ni parecieron advertir los artistas. Incluso estuvo entre las soluciones propuestas por el rey Carlos III que se recurriera a su "imitación con estuco", demostrando la escasa solidez que refrendaba la exigencia de las transformaciones.

La última pieza del templo dominico en adaptarse al programa ilustrado fue el retablo de la capilla de la cofradía de Nuestra Señora del Rosario, la más influyente de las erigidas allí. En 1798 durante el priorato de fray Agustín Contreras (1796-1806), y a poco tiempo de haberse encomendado a Maestro la transformación de la iglesia, se culminó la reparación del camarín de la Virgen, en el cual se incluyeron cuadros que representaron escenas de su vida y la del Niño. El retablo barroco que Diego de Aguirre construyó en 1703 existía aún en 1818, cuando el viajero Vasilií Mikhailovicht lo comentó entusiasta como: "el altar más lujoso de todo Lima", por sus columnas, pedestales, rejas, candelabros, lámparas e imágenes, todas en plata con piedras preciosas que revestían también a la Virgen y al Niño³⁹. Fue el mismo retablo que como perteneciente al templo de la orden más rica de la ciudad, rememoraría Max Radiguet con nostalgia años más tarde:

"El altar de Nuestra Señora del Rosario era hasta hace pocos años, una maravilla. Los metales preciosos cumplían el oficio del mármol y la madera. Candelabros de plata de seis pies de alto, lámparas colgadas por medio de cadenas macizas, flores en abundancia, cirios, lustres, espesura de cera y cristales, donde, en una jaula, en filigrana, cantaban canarios y jilgueros, querubines de plata llevando en su puño antorchas embalsamadas; tales eran los ricos accesorios del altar. En su parte superior, en una especie de capilla misteriosamente aclarada por la media luz que filtra un transparente, aparece la Virgen vestida como una

princesa de los cuentos orientales, arrastrando olas de brocado y de encajes dorados; llevando en la frente una corona de brillantes y sosteniendo en la mano un rosario de perlas del más bello oriente”⁴⁰.

Durante la contienda por la independencia entre 1819 y 1821 la orden dominica, como otras de la ciudad, se encontró presionada, tanto por el bando realista como por el patriota, a entregar gran parte de sus riquezas para apoyar las campañas. Como resultado de ello y de la situación política misma, la capacidad de inversión de la congregación disminuyó notablemente. A pesar de todo, en cuanto fue posible, el retablo fue alcanzado por el impulso renovador vigente en 1822. A Jacinto Ortiz le fue encargado levantar uno nuevo, el mismo que fue decorado y pintado por José Sagastizábal. Su diseño difirió de los de los construidos para las otras capillas. Es el que se observa actualmente. El generoso primer cuerpo tuvo mayor majestuosidad que los otros retablos en el templo, por el atraso del telar que permitió respetar la apertura del camarín de la Virgen, dejando un amplio espacio en el que se alza un tabernáculo ligeramente adelantado, sobre el cual destaca la imagen de la Virgen. Quedó marcado el contraste de lleno / vacío y de luz / sombra, gracias a que las cuatro columnas estriadas compuestas sobre pedestales encajados que lo conforman, aparecen exentas y a diferente nivel de profundidad las centrales de las laterales. Juntas soportan un entablamento con cornisa y mütulos, que presenta guirnalda talladas en el friso. El remate fue también semicircular como el de los otros retablos, pero con apariencia ligeramente enajada debido al resalto de la rosca del arco. Su decoración la constituyó una coronación de festones y rosetas que se agregaron al sutil relieve de los arcos cruzados. El nicho semicircular central lo ocupa actualmente el Crucificado de Agüero. En este retablo podemos reconocer el estilo de Matías Maestro expuesto con mayor soltura, y arriesgando en profundizar los diferentes planos.

Acerca de la decoración externa que complementó este y otros retablos tenemos pocas fuentes. Radiguet consignó el abandono en que estaba la capilla del Rosario:

“Pero el esplendor de las solemnidades religiosas va apagándose como las rentas de los conventos y Nuestra Señora del Rosario, que durante todo el año no llevaba dos días seguidos el mismo traje, se muestra con vestidos cuyo largo uso ha empañado su brillo”⁴¹.

No debió presentar una ornamentación suntuosa este retablo si nos atenemos al momento histórico en el que se construyó. Ante la falta de recursos los retablos y ornamentos fueron descuidados. El velado y a veces no tan disimulado despojo de las riquezas de la iglesia, fue el resultado de varias causas concomitantes. Una

fue responsabilidad de algunas congregaciones religiosas. La comunidad dominica, el 13 de abril de 1822 —el mismo año de la construcción del retablo del Rosario— acordó entregar a la causa patriota toda la plata labrada existente en sus dependencias. Decisiones como ésta se aunaron a otras derivadas de las graves consecuencias por la ejecución de las disposiciones reales en el siglo XVIII en lo que respecta al adorno de los templos, las que fueron aplicadas sin un programa coherente y claro. El cambio en sí mismo fue parte del proceso histórico y de las corrientes del pensamiento que le correspondieron, pero en el caso particular del templo dominico la transformación supuso un hecho desafortunado. En primer lugar, no contempló la transformación del monumento sino solamente su adaptación, con inadecuadas intervenciones estructurales. Por otra parte, forzó los materiales en el afán de darles la apariencia de otros escasos y costosos en la zona. Si bien es cierto que se respetó así el sentido de la disposición real. De esta manera se contravino el objetivo estético implícito en la normativa en el deseo de alcanzarlo plenamente. Las congregaciones que no estuvieron en disposición de adoptar las directivas monárquicas en sus templos —puesto que tanto la situación económica de la mayor parte de ellas, como la campaña de la independencia impidieron una aplicación amplia del ideal borbónico— nos muestran hoy gran parte de su patrimonio en conjuntos más armónicos y coherentes.

En una actitud que observamos con cierta recurrencia en la orden, hacia 1898 se intentó recuperar la prestancia perdida en el templo dominico borrando, hasta donde fue posible, aunque de manera superficial, todo rastro de la obra de Matías Maestro. El resultado no fue lo feliz que probablemente se proyectó.

A pesar del perjuicio que significó para su coherencia estilística, la continua actividad constructiva en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario nos permite el privilegio de analizar, en una misma construcción, tres momentos del arte en Lima durante el siglo XVIII en los que se sucedieron estilos de carácter distinto, tanto en su estructura como en su apariencia. Ejemplo que refleja las contradicciones que caracterizaron al siglo de la ilustración. Lo que se modificó en los primeros años del siglo XVIII fue parte del proceso de reconstrucción, mejoramiento y ornamentación que la orden, tanto como las cofradías instaladas en el templo, habían iniciado para revertir los efectos del sismo de 1687, invirtiendo fuertes sumas y contratando a destacados artistas. El segundo momento comprendió las medidas tomadas coordinadamente por las autoridades religiosas y civiles, para reparar los daños ocurridos durante el terremoto de 1746. En esta ocasión fue importante la intervención del virrey Manuel Amat y Juniet en la reconstrucción de la torre en 1774. En la última etapa fueron determinantes las restricciones emanadas de la corona española en 1777 y 1791, acerca de las obras de arte religioso

en el Imperio. Éstas fueron suscritas por las autoridades religiosas y materializadas, entre otros, por el presbítero Matías Maestro. Un artista comprometido –con algunos matices– con la corriente estilística neoclásica temprana y con la corriente ilustrada que auspició la corte borbónica⁴². No se le puede, sin embargo, hacer responsable de la totalidad del proceso, olvidando que la decisión de aplicar las modificaciones no le pertenece. Por su parte la orden dominica cerró el círculo hacia 1898 cuando intentó –en determinación soberana– devolverle al templo la apariencia que pudo haber tenido en el siglo XVII manteniendo, sin embargo, los añadidos rococó y neoclásicos, firmemente incorporados a algunos sectores del edificio. Esta intervención concretó la incoherencia estilística que caracterizó finalmente al templo, y que lo convirtió en uno de los ejemplos más señalados del dinámico siglo XVIII, en el que la iglesia y el estado buscaron mantener la preeminencia de sus fueros. □

Notas

- 1 Ponencia presentada en las IV Jornadas de Historia. Del 15 al 17 de noviembre, 2001. Universidad de Piura.
- 2 En el Perú comprendió también los gobiernos de los virreyes Teodoro de la Croix (1784-1790); Francisco Gil de Taboada y Lemos (1790-1796); Ambrosio O' Higgins (1796-1801); Gabriel de Avilés y del Fierro (1801-1806). La separación de porciones ricas del territorio del virreinato, limitó su capacidad de expansión, impulsándolo a la crisis.
- 3 Harth-Terré, Emilio. "Un acento para Lima: 1700". El Comercio, 26 de noviembre de 1972.
- 4 Harth-Terré, Emilio. "Una capilla muy galana. Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo", El Comercio, Lima, 2 de junio de 1948.
- 5 Barriga Tello, Martha. La iglesia de Nuestra Señora del Rosario. Tesis para optar la Licenciatura en Arte. Facultad de Letras y Ciencias Humanas (UNMSM). Lima, 1979, p. 35
- 6 Meléndez, O. P. Juan. Tesoros verdaderos de Indias en la historia de la gran provincia de San Juan Bautista del Perú, de la Orden de Predicadores. (1681) Roma: Imprenta de Nicolás Angel Tinassio, 1931.
- 7 Harth-Terré, Emilio. Artífices en el virreinato del Perú. Lima: Imprenta Torres Aguirre. S.A., 1945, p. 187.
- 8 Giesecke, Alberto y Enrique Silgado. Terremotos en el Perú. Lima: Ediciones Rieckeluy Perú, 1981, pp. 23ss.

- 9 Harth-Terré, Emilio. "¿Dibujó realmente el virrey Amat lo que se le atribuye?" *Cultura Peruana*, Año 1, No. 1, Lima, 1941; García Bryce, José. "Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al Virrey Amat". *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, Lima, agosto, 1988, Año III, vol. 1, No. 4: 12-19.
- 10 Algarotti, Francesco. *Saggio sopra l'Architettura* (Pisa, 1756) comentando el pensamiento de Carlo Lodoli, "el arquitecto filósofo". Schlosser, Julius. *Literatura artística*. Madrid, Ediciones Catedra, S.A., 1976: 563 y Patetta, Luciano. *Historia de la Arquitectura* (Antología crítica) Madrid: Celeste Ediciones, S.A., 1997. pp. 343-344.
- 11 Piranesi, Giovanni Battista. *Parere su l'architettura*. (Roma, 1765); Calvo Serraler, Francisco *et al.* *Fuentes y documentos para la historia del arte*, Vol. VII: Ilustración y Romanticismo. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1982, p. 26.
- 12 "Elogio de D. Ventura Rodríguez", en Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. Argentina, Colección Boreal, 1943, T. IX, p. 74.
- 13 *En 1769 apoyó la fundación de la Escuela de Dibujo en Sevilla. Su opinión crítica inicial fue decidida a favor del clasicismo y en su edad madura fue precursor en la valoración del estilo gótico defendido por el romanticismo.*
- 14 *Maestro Mayor de la catedral de Lima entre 1750 y 1753. En su biblioteca poseyó tratados de arte: Pedro Cattaneo: I quattro libri d'architettura (1567); Sebastiano Serlio: Libros de Arquitectura (1565); Juan de Arfe: De varia commensuración para la Escultura y Arquitectura (1585); el Dialogo de la Pintura de Vicensio Carducho (1633) y Diego López de Arenas: Carpintería de lo blanco (1633); Harth-Terré, Emilio. "Libros de un alarife mulato": El Comercio, Lima, 5 de mayo de 1973.*
- 15 Macera, Pablo. "Bibliotecas peruanas del siglo XVIII", *Boletín Bibliográfico. Biblioteca Central de la UNMSM*, Año XXXV, Lima, julio-diciembre, 1962: 124-137.
- 16 Milizia, Francesco. *Principi d'architettura civile. (Finale, 1781)* Schlosser: Op. cit., p. 582; Patetta, Op. cit., p. 344.
- 17 Redondo Cantera, María José. "La catedral de Valladolid y su maqueta (1780-1795)". *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín Gonzáles, Valladolid, Universidad de Valladolid*, 1995: 229.
- 18 Menéndez y Pelayo, Op. Cit., IX, 127 y 129: *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella. Madrid. Imprenta de Ibarra. 18 tomos publicados entre 1772 y 1794. A Ponz se debe el término "plateresco" para señalar estas características. Su obra fue continuada, aunque más restringida, por Isidoro Bosarte, su sucesor en la Secretaría de la Academia y a Eugenio Llaguno y Amírola y sus Noticias de los arquitectos y arquitectura de España, publicada después de 1829 con adiciones de Juan Agustín Cead Bermúdez, siendo las tres fuente documental indispensable para la época.*
- 19 Menéndez y Pelayo, Op. cit., IX, p. 131.
- 20 *Por mudéjar se hacía referencia al estilo barroco representando en la columna salomónica denominada "mosaica" tal como figura en contratos de la época: Rodríguez G. de*

- Zevallos, Alfonso. "Joaquín de Chuirriguera y la primera cúpula de la catedral Nueva de Salamanca". Estudios de Arte. Homenaje a Martín Gonzáles, cit., p. 250.
- 21 Harth-Terré, Emilio. "Lima en 1788". El Comercio. Lima, 28 de julio de 1948.
- 22 Porras Barrenechea, Raúl. Pequeña antología de Lima (el río, el puente y la alameda) Miraflores: Instituto Raúl Porras Barrenechea, 1965, p. 391.
- 23 Menéndez y Pelayo, Op. cit., T. IX. p. 128.
- 24 Rodríguez de Ceballos, Alfonso. El retablo barroco. Madrid, Historia 16, 1992, pp. 30-31.
- 25 Klaiber, Jeffrey, S.J. La Iglesia en el Perú. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 1988, p. 128.
- 26 Lisson Chávez, Emilio. La Iglesia de España en el Perú. Sevilla, 1956 Vol. I. No. 1, siglo XVIII; Vargas Ugarte S.J. Rubén. Historia de la Iglesia en el Perú. Tomo IV(1700-1800) Burgos. Imprenta Aldecoa, 1961; pp. 127ss.
- 27 Vargas Ugarte, Rubén. S. J. Ibid., pp. 190 y 144ss.
- 28 Harth-Terré, Emilio. "Santiago Rosales, el alarife mulato". El Arquitecto Peruano. No. 57. Lima, abril, 1942.
- 29 Se afirma fue autor de un tratado que llamó El orden sacro. Mendiburu, Manuel de. Diccionario histórico biográfico del Perú. 1874-1890. Lima: Librería e Imprenta Gil, S.A., 1933, T. VII, p. 141.
- 30 Victoria, Álava, 3. .XI. 1770- Lima, 7 .I. 1835
- 31 Santa Cruz Urquieta, Octavio. La guitarra en el Perú: Matías Maestro guitarrista. El cuaderno de guitarra de 1786. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2001.
- 32 Mendiburu, Ibid., p. 141.
- 33 Menéndez y Pelayo, Op. cit., p. 128.
- 34 Imprenta de la Casa Real de Niños Expósitos. Lima, 1807; Gento Sanz, Benjamín. OFM. San Francisco de Lima. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1945. pp. 159ss. Gento lo da por folleto raro existente en la biblioteca de Los Descalzos. En él se añade que todas las iglesias fueron renovadas y que se inició el "ensayo" en la de San Lázaro, seguidamente en la Catedral de Lima y que Santo Domingo continuó a San Francisco, pero "aspirando a ser la primera".
- 35 Angulo, Domingo. O.P. "El primitivo estilo de la iglesia de Santo Domingo de Lima y las transformaciones que ha sufrido". Revista del Archivo Nacional del Perú. T. II, E. III. 1921 ser-dic.: 530.
- 36 Wethey, Harold. Colonial Architecture and Sculpture in Peru. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1949. p. 269.

- 37 Tomaremos como fuente documental de referencia una fotografía de la iglesia tomada en 1880: Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú, Sala Investigaciones; y el aspecto actual del monumento.
- 38 Stevenson, William Bennet. "Memorias sobre las campañas de San Martín y Cochrane en el Perú"; Núñez, Estuardo. "Relaciones de Viajeros". en Colección documental de la Independencia del Perú. Lima: Comisión nacional del sesquicentenario de la independencia del Perú, 1971. T.XXVII, Vol. 3, pp.134-136.
- 39 Mickailovitch Golovin, Vasilii. "Lima y Callao en 1818": Núñez: Ibid., Vol. 1. p. 158.
- 40 Radiguet, Max. Lima y la sociedad peruana. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1971. pp. 91-92.
- 41 Ibid., 92.
- 42 Maestro llegó al Perú alrededor de 1786 cuando era virrey Teodoro de Croix (3.IV. 1784-25.III. 1790) y su labor se extendió hasta los gobiernos de José Fernando de Abascal (26.VII. 1806-7.VII.1816) y Joaquín de la Pezuela y Sánchez (7.VII.1816-29.I.1821). Suscribió el Acta de la Independencia en 1821 junto con el arzobispo González de la Reguera y otros preladados y sacerdotes. Acordó también hacerlo el Capítulo de la orden de Santo Domingo el 30 de julio del mismo año.

Bibliografía

BARRIGA TELLO, Martha

1979 *La iglesia de Nuestra Señora del Rosario*. Tesis para optar la Licenciatura en Arte. Facultad de Letras y Ciencias Humanas (UNMSM). Lima.

CALVO SERRALER, Francisco et al.

1982 *Fuentes y documentos para la historia del arte, Vol. VII: Ilustración y romanticismo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

HARTH-TERRÉ, Emilio

1941 "¿Dibujó realmente el virrey Amat lo que se le atribuye?", *Cultura Peruana*, Lima, Año 1, No. 1.

1945 *Artífices en el virreinato del Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre, S.A.

1948 "Una capilla muy galana. Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo", *El Comercio*, Lima, 2 de junio.

- 1972 "Un acento para Lima: 1700", *El Comercio*, 26 de noviembre.
- 1973 "Libros de un alarife mulato", *El Comercio*, Lima, 5 de mayo.
- GARCÍA BRYCE, José
1988 "Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al virrey Amar", *Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, Lima, agosto, Año III, vol. I, No. 4: 12-19.
- GIESECKE, Alberto y Enrique SILGADO
1981 *Terremotos en el Perú*. Lima: Ediciones Rickchay Perú.
- MACERA D'ALLORSO, Pablo
1962 "Bibliotecas peruanas del siglo XVIII", *Boletín Bibliográfico*. Biblioteca Central de la UNMSM, Año XXXV, Lima, julio-diciembre: 124-137.
- MELÉNDEZ, O. P. Juan
1931 *Tesoros Verdaderos de Indias en la Historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú, de la Orden de Predicadores*. (1681) Roma: Imprenta de Nicolás Angel Tinassio.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino
1943 "Elogio de D. Ventura Rodríguez", en *Historia de las ideas estéticas en España*. Argentina: Colección Boral, T. IX.
- MICKAILOVICH GOLOVIN, Vasili
1971 "Lima y Callao en 1818" en Núñez, Estuardo (ed.) "Relaciones de Viajeros", en *Colección documental de la independencia del Perú*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la independencia del Perú, T. XXVII, Vol. 1, pp. 145-173.
- PATETTA, Luciano
1997 *Historia de la arquitectura (Antología crítica)* Madrid: Celeste Ediciones, S.A.
- RADIGUET, Max
1971 *Lima y la sociedad peruana*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- REDONDO CANTERA, María José
1995 "La catedral de Valladolid y su maqueta (1780-1795)", *Estudios de arte. Homenaje al profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

SCHLOSSER, Julius
1976

Literatura artística. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

STEVENSON, William Bennet
1971

"Memorias sobre las campañas de San Martín y Cochrane en el Perú", en Núñez, Estuardo (ed.) "Relaciones de Viajeros", en *Colección documental de la independencia del Perú*. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la independencia del Perú, T. XXVII, Vol. 3, pp. 73-338.

WETHEY, Harold
1949

Colonial Architecture and Sculpture in Peru. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

