

# CUATRO OBRAS EN LA MERCED DE LA ERA BORBÓNICA

Antonio San Cristóbal

## *I. LAS OBRAS DEL SIGLO XVIII*

Después de terminada la reconstrucción de la tercera iglesia de La Merced, que salió tan esbelta, armoniosa y original, emprendieron los mercedarios otras obras complementarias en cierta manera menores en comparación con la gran iglesia, de uso o apariencia monumental; que además de los trabajos de la construcción propiamente dicha, incluían ciertos elementos integrantes consistentes en las que hemos denominado “estructuras ornamentales”. Se trata de obras dispersas por la iglesia y el convento, que en algunos casos restauraban las obras existentes anteriormente a las destrucciones de finales del siglo XVII, y en algún caso consistían en nuevas construcciones.

Presentan estas cuatro obras ahora estudiadas un notorio aspecto decorativo, pero con la peculiaridad de que no pretendían retornar a la misma apariencia arquitectónica que habían tenido tales obras antes de los terremotos finiseculares. Ello es especialmente notorio en el claustro principal del convento, en el que se modificó por completo el primer cuerpo que había resistido incólume los embates de los terremotos precedentes, incluso el de 1746, y se construyó un segundo cuerpo totalmente diferente de lo que pudo haber sido antes del terremoto de 1687.

Consideramos que las cuatro obras ahora analizadas son posteriores al terremoto de 1746. Transcribía el padre Víctor Barriga esta anotación referente al período subsiguiente al terremoto de 1687: “Item considerando este Santo Definitorio la mucha pobreza en que se halla este convento grande y toda esta provincia generalmente que es habiendo pasado veinte y dos años después que la ruina que causaron los temblores del año pasado de seiscientos y ochenta y siete en cuyo largo espacio sólo se ha podido conseguir la reedificación de la iglesia de este convento grande careciendo los religiosos de la precisa y necesaria habitación y este convento de claustros originado todo y causado de la deterioridad que padecen las rentas pues las posesiones y haciendas que no tienen no fructifican ni aún la mitad de lo que pagaban”<sup>1</sup>. Era, pues, impensable que se emprendieran estas

cuatro obras ornamentales durante la primera mitad del siglo XVIII, dada la parquedad de las rentas disponibles.

Al situar estas cuatro obras en el período del último barroco limeño virreinal es necesario referirlas al contexto del desarrollo histórico de la arquitectura virreinal en la escuela de Lima. Por un lado estas obras no se limitaban a continuar en su planteamiento arquitectónico básico las modalidades del diseño y de las estructuras fundamentales que prevalecieron en las obras inmediatamente precedentes, aun cuando asuman algunos elementos particulares arraigados tradicionalmente en la escuela regional de Lima, según se expone en cada caso.

Por otro lado, ellas son obras tardías, a las que no siguieron otras construcciones que prolongaran la vigencia de los modelos innovados que ellas representaban. Después del de La Merced no se labró otro Camarín en las iglesias limeñas cubierto con media naranja; tampoco se construyó otro claustro conventual principal posterior al mercedario y que continúe su estilo de las arquerías superiores; no hay noticia de una posterior escalera con la magnificencia de la mercedaria o que trate de equipararse a ella. Consiguientemente, las obras mercedarias de la segunda mitad del siglo XVIII integran un período autónomo y terminal en la arquitectura virreinal peruana, inmediatamente anterior al tránsito hacia el neoclásico.

Dejamos constancia de que pretendemos analizar la conformación arquitectónica y ornamental de estas obras, pero prescindimos por completo de toda referencia a los estilos clásicos que tuvieron vigencia estricta en la arquitectura europea, pero que resulta impreciso identificar en la arquitectura virreinal peruana fiel a sus propios lineamientos.

Al mismo tiempo hay que anotar que se trata de obras heterogéneas entre ellas mismas, no sólo porque servían para distintos usos comunitarios, y pertenecían a distinto género arquitectónico y constructivo, sino además porque muestran distintas estructuras compositivas y ornamentales, peculiares de cada obra y diferenciadas de las otras tres. De los análisis que hemos realizado acerca de cada una de estas cuatro obras parece deducirse que fueron labradas por distinto alarife del que ejecutó las otras tres, ya que no se advierte ninguna influencia o relación entre ellas en cuanto al tratamiento ornamental y a los motivos compositivos. El almohadillado de planchas usado en la portada lateral de Guitarreros no vuelve a aparecer en el claustro principal ni en sus pilares ni en sus entablamentos; lo mismo hay que decir del Camarín o de la escalera. La conformación de los arcos en los dos cuerpos del claustro principal difiere del perfil y de la apariencia inmediata de los arcos usados en el Camarín y en la gran escalera. Se usan distintas formas

de ménsulas en cada una de las cuatro obras mercedarias. Aparecen las rocallas ornamentales en el Camarín, pero están ausentes en la portada de Guitarreros, en la escalera y en el claustro principal. No existen veneras ni en el claustro principal conventual ni en la escalera, y la gran venera frontal de la portada de Guitarreros difiere netamente de las cuatro veneras en las cuatro hornacinas perfiladas a los lados chaflanados del Camarín. Los rotundos frontones y los ampulosos roleos de volutas así como los recuadros que enmarcan las ventanas y las hornacinas en la escalera son privativos de este ambiente, y brillan por su ausencia en las otras tres obras mercedarias no transfirió la portada de Guitarreros a las otras tres obras aquí analizadas ni los gruesos arcos de cornisa cóncavo-convexos ni los modillones de las pilastras y sólo se incorporan en la escalera como capiteles de las pilastras laterales de las hornacinas, pero no en lo bajo de ellas como en la portada lateral. En conclusión, el alarife diseñador de cada una de estas cuatro obras mercedarias proyectó sus propias convicciones estructurales y decorativas, y no se dejó influenciar por las expresiones que acaso pudiera observar en las obras precedentes.

Reunimos estas obras en el presente capítulo como representativas de los trabajos artísticos realizados en el convento e iglesia de La Merced en el período final de la arquitectura virreinal limeña. No porque ellas representen unas mismas concepciones arquitectónicas y ornamentales.

Por una gentil deferencia de los Padres Mercedarios, que agradezco vivamente, he podido consultar el archivo del Convento de La Merced de Lima, que conserva la documentación de los siglos precedentes. He tomado como guía el valioso informe sobre los documentos conservados en el archivo mercedario de Lima publicado por Monseñor Severo Aparicio Presidente de la Academia Peruana de Historia Eclesiástica<sup>2</sup>. He constatado que los legajos empastados sobre la documentación del siglo XVIII no conservan conciertos notariales de obra, que tampoco se incluyen en los protocolos notariales del siglo XVIII conservados en el Archivo General de la Nación. He podido revisar los *Libros de Provincia* del siglo XVIII: en ellos se trata de asuntos religiosos referentes a los capítulos de elecciones y a la nómina de los religiosos fallecidos desde el capítulo anterior; pero no contienen referencias a las obras realizadas en el convento grande de Lima. Para estas obras contiene algunas referencias el *Libro de Administración provincial 1756-1819*. Este libro había sido revisado cuidadosamente por el Padre Víctor Barriga que subrayó con líneas rojas o azules los datos referentes a obras en el convento: se trata del simple dato global del gasto, sin que se hayan conservado los recibos detallados de cada partida.

Transcribimos ahora los resúmenes publicados por el Padre V. Barriga referentes a cada obra, asumidos del libro citado<sup>3</sup>. Concuerdan fielmente con el original que hemos consultado.

“Siendo Provincial el R. P. Fray José Rivas (1759-1762)

Reconstrucción de la escalera principal

Nueve mil seiscientos setenta y cinco pesos un real gastados en la reedificación de la escalera grande, librería, antelibrería, antesacristía y el tránsito alto de lado del refectorio con más en la madera que está comprada para la media naranja y arrafates que le falta para el cumplimiento de la dicha obra como consta de las cuentas que presentó instruidas por menor los Padres definidores Fray Francisco Gabi y Fray Atanasio Silva por semanas y planillas”<sup>4</sup>.

“Siendo Provincial el R. P. Fray José Leal (1762-1765)

Portada de la iglesia

En la puerta de nuestra iglesia y portada como consta de las planillas del R. P. Definidor Fray Francisco Gabi que ocurrió con esta obra dos mil ochocientos ochenta y tres pesos”<sup>5</sup>.

Nota: no se especifica a cuál de las dos puertas corresponda esta partida así transcrita.

“Siendo Provincial el R. P. Fray Diego Manuel Bermúdez (1765-1768)

Medias naranjas

Primeramente las dos medias naranjas una de la capilla de San Pedro Pascual y la otra de la puerta de los Guitarreros dos mil quinientos pesos como consta de los recibos del maestro Bentura Coco”<sup>6</sup>.

“Siendo Provincial el R. P. Fray Pedro de Palencia (1777-1780)

Claustro principal segundo piso

Según parece de la cuenta resulta alcanzarme la Provincia en la cantidad de cuatro mil cuatrocientos dos pesos la que unida a la de seis mil pesos que me entregó el P. maestro Fray Juan de Urinas se ha consumido en la fábrica del claustro principal alto la que tiene de costo más de treinta y cinco mil pesos hubieran sido más si el celo amor y eficacia al bien de la religión no me hubiesen obligado a ser sobrestante de la obra sin reparar de las precisas intemperies que he tolerado por hacer de todos los modos posibles manifiesta mi inclinación a su mayor número y beneficio quedándome el sentimiento de no lograr un caudal inagotable para

emplearlo en aquel lucimiento que hiciese el deseo tal sosiego que no le quedase al Provincial qué desear para su esplendor”<sup>7</sup>.

No deja de extrañar que aunque este libro de gastos de la Provincia corresponde al período en que se labró el Camarín, no incluya ninguna partida de gastos referente a su construcción. Pudiera ello indicar que el Camarín fue financiado por otras vías, como pudiera haber sido por la Tercera orden de La Merced fundada por aquellos años.

La partida de gastos referente al claustro principal dice expresamente claustro *alto*. No menciona el claustro bajo o primer cuerpo, pero es evidente que primeramente se labró y reconvirtió el claustro bajo con unos mismos lineamientos similares a los que aplicaron en el segundo cuerpo; pero se realizó la remodelación simultánea de los dos cuerpos del mismo claustro principal, y en ello se gastó la cantidad total de los treinta y cinco mil pesos a que alude el texto citado. Los historiadores sistemáticos tomaron la anotación del claustro alto al pie de la letra, como si solamente se hubiera convertido esa parte superior del claustro principal.

## 2. LA PORTADA DE GUITARREROS

Se ha tornado problemática la cronología de esta portada mercedaria lateral. Criticaba Wethey al Padre Víctor Barriga por haber situado la construcción de la portada de Guitarros en los años de 1765 a 1768 por los que el alarife Ventura Coco reconstruyó dos medias naranjas en las naves laterales de La Merced. Comentaba Wethey que “el estilo, por el contrario la coloca en la primera mitad de esa centuria”<sup>8</sup>; y añadía más adelante: “La portada (hacia 1740 un espléndido ejemplar del rococó en Lima) con el motivo de una prominente venera, construida con cañas y yeso...”<sup>9</sup>.

Las aproximaciones cronológicas y estilísticas asignadas por Wethey a esta portada lateral mercedaria nos parecen inconsistentes. Si una portada labrada en Lima hacia 1740 es considerada como representativa del rococó limeño, con la misma razón habría que extender la misma calificación estilística a otras portadas contemporáneas, como las dos posteriores de La Catedral fechadas en 1732, lo que sería manifiestamente erróneo. Nos ocuparemos más adelante de precisar la cronología atribuible a la portada mercedaria de Guitarros.

Esta portada lateral de La Merced destaca entre las portadas del siglo XVIII por la originalidad de su diseño y por la armoniosa expansión volumétrica realizada de

modo gradual. Es más notoria su peculiaridad específica si la correlacionamos con las portadas limeñas precedentes y las subsiguientes labradas dentro del mismo siglo XVIII. Aunque está situada en el muro lateral, a poca distancia de la portada principal del muro de los pies, no muestra esta portada lateral ninguna relación decorativa, del diseño o de sus estructuras con la gran portada-retablo que diseñara el artífice mercedario Fray Cristóbal Caballero. Habían remansado durante algún tiempo las innovaciones que confirieron carácter específico al interior de la tercera iglesia de La Merced como para que pudiera labrarse esta portada de Guitarreros conforme a estas concepciones del diseño y de la volumetría. Viene a demostrar la portada lateral mercedaria que el impulso creador desplegado en las reformas de principios del siglo XVIII y proseguido por las creaciones del primer tercio del mismo siglo no quedó agotado al completar aquellas innovaciones originales; antes bien, supo encontrar nuevos modos de expresión arquitectónica, como para patentizar que la originalidad y la creatividad de los alarifes limeños continuaba promoviendo el progreso autónomo y específico de la arquitectura virreinal limeña.

Es importante relacionar la portada lateral de Guitarreros con la evolución de los retablos en Lima, para establecer la secuencia histórica de la arquitectura limeña en el siglo XVIII. Ha confundido y enredado este proceso histórico la exposición que ofrecía Jorge Bernales Ballesteros cuando escribía lo siguiente: “Los trabajos de San Agustín suponen casi el fin de la evolución de las portadas-retablo; en arquitectura civil el palacio Torre Tagle (1735) es como el epílogo de esas suposiciones, pues ya estaba de camino un tipo de portada más sencillo lleno de elementos tradicionales, y por eso con vestigios de retablo, pero más arquitectónicas, como puede verse en la del templo de Las Trinitarias (1729) y otros edificios de otros años hasta el terremoto de 1746, que cierra el ciclo del barroco local. En cambio, los retablos de esa primera mitad del siglo XVIII siguieron derroteros diferentes, ganaron más en ornamentación, pero terminaron por perder la visión de sus líneas estructurales; muchos de los elementos que entonces se usaron –cariátides, hermes, cortinajes- no pasaron a la arquitectura noble; ésta evolucionó sobre las bases de los retablos y portadas del siglo XVII”<sup>10</sup>.

Nos limitamos ahora a señalar algunas precisiones fundamentales acerca de esta superposición de procesos históricos no concordantes con la evolución real de la arquitectura virreinal de las portadas y de los retablos en la escuela de Lima.

Desde luego, la portada lateral de Guitarreros pertenece a la época del barroco de Lima, aunque sea posterior al terremoto de 1746. Existieron en Lima durante la primera mitad del siglo XVIII algunas portadas organizadas en base al cerramiento alto por entablamentos horizontales, como son las dos portadas posteriores de La

Catedral, la de Las Trinitarias, la de El Patrocinio y la del Carmen Alto, las que no son propiamente portadas-retablo. La portada lateral de La Merced no pertenece propiamente a este grupo; ni tampoco evolucionó en absoluto “sobre las bases de los retablos y portadas del siglo XVII”, como suponía a priori J. Bernales Ballesteros para todas las portadas limeñas del siglo XVIII. Al margen de ello, la portada de Guitarreros integra otro grupo de portadas diferentes de las anteriores por algunas características, como el movimiento curvilíneo de su segundo cuerpo, y la forma de su expansión volumétrica; entre esas portadas se incluyen la de la sacristía del convento de Señor San Francisco, la segunda portada de Las Descalzas de Señor San Joseph conocida por un dibujo de Angrand y destruida después del terremoto de 1940, la del Hospital de San Juan de Dios conocida también por otra lámina de Angrand, la de la portería del convento de San Agustín, la del Hospital de La Caridad y la antigua de la iglesia de San Marcelo cambiada en el siglo XX por esa estrafalaria portada labrada con vulgar y plebeyo cemento, todas ellas marginadas en el estudio de Bernales Ballesteros, y que además difieren de las portadas de cerramiento alto por entablamiento rectilíneo y horizontal. Este grupo de portadas limeñas son portadas-retablo en sentido estricto, pero con referencia a otra clase de retablos limeños del siglo XVIII, no a los retablos del siglo XVII, ya lejanos en el horizonte histórico de los retablos virreinales de Lima.

No es aplicable a la portada mercedaria de Guitarreros la categoría de portada-retablo entendida a la manera de las grandes portadas-retablo de San Agustín, La Merced, La Catedral o Nuestra Señora de Cocharcas. Estas últimas portadas-retablo se extienden en tres calles homólogas alzadas en dos cuerpos; mientras que la portada de Guitarreros cuenta sólo con una calle delimitada en el primer cuerpo por 12 columnas laterales de la alta puerta arqueada. Pero esto no implica que la portada lateral mercedaria está desvinculada de toda referencia o relación estructural con los retablos, ya que mantiene una clara relación con la clase de los pequeños retablos del siglo XVIII desplegados en una sola calle de dos cuerpos, entre los que podemos citar el retablo de Santa Rosa en la iglesia de Señor San Marcelo, los pequeños retablos en la iglesia del Monasterio de Jesús María y los retablos pequeños en la iglesia de Santa María Magdalena en Pueblo Libre. En este sentido la portada de Guitarreros asume plenamente y en sentido estricto la categoría de portada-retablo.

La amplia puerta de entrada a la iglesia que llena el espacio del primer cuerpo en esta portada mercedaria diluye por este sector el diseño de los retablos; pero todo el segundo cuerpo corresponde a la conformación estructural de los pequeños retablos limeños del siglo XVIII. Se integran, pues, armoniosamente la estructura de la puerta en el primer cuerpo con la de retablo en el segundo cuerpo. La portada

de los pies en la iglesia del Monasterio de Santa Rosa de las Monjas muestra en su primer cuerpo una figura similar a la de la portada mercedaria lateral, pero carece por completo de segundo cuerpo, y por tal motivo no es más que una simple portada sin ninguna referencia a los retablos.

La amplia y alta puerta lateral existía en ese lugar desde la composición de la segunda iglesia de La Merced en el primer tercio del siglo XVII. Es posible que al rehacerse la tercera iglesia de La Merced a principios del siglo XVIII se labrara alrededor de la tal puerta una pequeña portada, que acaso sería similar a la portada de los pies en la iglesia de Santa Rosa de las Monjas, e incluso pudo contar ya desde entonces con la gran venera frontal. Sobre esa sencilla portada mercedaria inicial se completó posteriormente el segundo cuerpo a la manera de los pequeños retablos dieciochescos, de tal modo que cada cuerpo de la actual portada de Guitarreros corresponde a una época distinta y con diferente estilo arquitectónico y volumétrico. En cambio, la portada de Santa Rosa de las Monjas quedó incompleta porque no labraron en ella el segundo cuerpo similar al de la portada de Guitarreros labrado después del terremoto de 1746.

Constituye esta portada mercedaria un paño murario saliente sobrepuesto al muro de la iglesia, con los extremos quebrados en ángulos entrantes a la manera de la portada lateral en la iglesia del Monasterio de La Limpia Concepción y de la portada antes citada de Santa Rosa de las Monjas, aunque aparece menos profundo el ángulo lateral en la portada mercedaria que en las otras dos portadas limeñas; y por este motivo sólo se incorpora una pilastra delgada retrasada en el lado frontal del ángulo más interno, y no la segunda columna exterior que adorna las otras dos portadas similares en su volumetría.

En los lados extremos del bloque saliente se antepone a cada lado de la puerta una columna corintia exenta; de tal modo que la columna adelantada y la pilastra retrasada muestran la expansión volumétrica en ángulo lateral similar a la de La Concepción y la de Santa Rosa de las Monjas, aunque con el ángulo menos profundo.

Se trata de una modalidad de expansión volumétrica distinta de la empleada en otras portadas limeñas, consistente esta última en una secuencia escalonada de pequeños planos quebrados que descienden desde el frente antelado hasta el muro de fondo, tal como aparece en la portada lateral de la iglesia de Señor San Francisco, en la portada principal de Las Trinitarias, en la de la sacristía del convento de San Francisco y en otras portadas limeñas del siglo XVIII. Desde luego en el artículo antes citado de J. Bernalés Ballesteros no aparece ninguna referencia a las

modalidades de expansión volumétrica peculiares de estos dos grupos de portadas limeñas del siglo XVIII.

Inmediatamente encima de la rosa del arco de la puerta de entrada lateral, y de modo frontal mirando hacia el exterior, se incorpora una gran venera alargada y no muy ancha, similar a la que adorna la portada de los pies en la iglesia de Santa Rosa de las Monjas, y la que adornaba la capilla de La Asunción en la huerta del Monasterio del Carmen Alto, destruida por el terremoto de 1940 y reedificada bastante fielmente hace pocos años. La moldura trilobulada que delimita en lo alto la gran venera asienta sobre el capitel de las columnas, lo mismo que en la portada de Santa Rosa de las Monjas.

Aparecen multiplicadas las grandes veneras en el intradós del dintel de las puertas en numerosas iglesias limeñas, y de ellas me he ocupado en otra publicación<sup>11</sup>. Están estas veneras recatadamente ocultas, ya que hay que traspasar el umbral de la puerta de la iglesia y elevar la mirada hacia el intradós de la puerta adentro ya de la iglesia para lograr contemplarlas. Estas otras tres veneras frontales de las portadas están visibles externamente. Inició la serie de estas veneras externas la gran venera abocinada que adorna el arco de la puerta y está marcada por el alfiz de la cornisa en la portada principal de los pies de la iglesia de La Merced; y ella influyó sobre estas tres grandes veneras frontales de diseño más estrecho y alargado, cerradas en forma de arco trilobulado por lo alto.

Ha sido diseñado el segundo cuerpo en la portada de Guitarreros con una suma complejidad en cuanto a la distribución de sus espacios internos, a la elevación gradual de todos los espacios hacia el centro, y en la sucesiva expansión volumétrica escalonada de sus compartimentos integrantes.

La elevación escalonada del segundo cuerpo viene impuesta en alguna manera por los robustos arcos de cornisa cóncavo-convexos y artificiosamente arqueados y angulados que asientan sobre las columnas del primer cuerpo. Esos arcos delimitan otro espacio plano y también semicircular y ancho encima de la gran venera trilobulada, duplicando los anchos espacios intercalados entre los dos cuerpos de la portada. En realidad, los gruesos arcos y el panel de su intradós marcan la separación del segundo cuerpo respecto de la primera portada precedente, que terminaba por lo alto en la gran venera.

A pesar de reiterar el almohadillado de planchas, los dos cuerpos muestran una composición arquitectónica y volumétrica muy diferenciada. Los modillones no usuales en Lima en esta posición, introducidos entre el capitel de las columnas y

la base de los redundantes arcos de cornisa cóncavo-convexos sirven como de frontera que delimita el término y el comienzo no sólo de los dos cuerpos de la portada actual, sino de los dos estilos correspondientes a dos épocas consecutivas. Ese conjunto de los dos grandes arcos de cornisa se elevan vigorosamente hacia arriba, pero en sentido inclinado desde las columnas inferiores sustentantes hacia el centro de la portada; e imponen una trayectoria similar para el segundo cuerpo.

Está dividido el segundo cuerpo de la portada por seis soportes verticales de la misma altura, pero dispuestos en posición escalonada ascendente desde los extremos hacia el centro, siguiendo en sentido paralelo la elevación gradual de los grandes arcos de cornisa. Ocupan los extremos externos unas pilastras alzadas sobre el mismo eje vertical que las pilastras exteriores retrasadas en el lado frontal del ángulo en el primer cuerpo; asientan ellas en la posición más baja del segundo cuerpo, y también en la más retrasada hacia adentro. A corta distancia de las primeras pilastras exteriores se elevan otras pilastras correspondientes al eje de las columnas del primer cuerpo, y que en correspondencia a las columnas laterales de la puerta de entrada delimitan externamente el segundo cuerpo; están situadas en un nivel intermedio tanto en la altura escalonada, como en la expansión volumétrica hacia delante. Finalmente, dos columnillas exentas más interiores, intercaladas entre la ancha ménsula central y los gruesos arcos de cornisa cóncavos-convexos, subdividen el segundo cuerpo en tres subcalles menores: la central donde se abre una hornacina y otras dos laterales más estrechas adornadas con un recuadro curvo alargado: se alzan en un tercer nivel más elevado, y también en el tercer plano de la expansión volumétrica hacia fuera.

Podría pensarse que las dos columnillas flotantes y la triple subdivisión del espacio central del segundo cuerpo reiteran en esta portada mercedaria la composición clásica de la calle central del segundo cuerpo en las portadas principales de Señor San Francisco y de Señor San Agustín en Lima. Pero no obstante la semejanza aparente, interceden profundas diferencias entre las estructuras de las dos portadas, que denotan una evolución correspondiente a etapas consecutivas. En las portadas de San Francisco y de San Agustín, los cuatro soportes de esta calle central del segundo cuerpo, que son columnas propiamente dichas, comienzan y terminan a la misma altura, están colocados en el mismo plano de antelación volumétrica, y se cierran en lo alto por entablamentos horizontales; mientras que en la portada de Guitarreros las pilastras laterales están desplazadas en un nivel más bajo que las columnas flotantes y se retraen en un plano frontal más retrasado que las columnas flotantes, y se unen con ellas por lo alto mediante arcos inclinados de entablamiento,

lo mismo que sucede con las pilastras externas laterales retrasadas y colocadas en el nivel más bajo.

Aparece con toda nitidez la peculiar composición de la portada mercedaria de Guitarreros en su segundo cuerpo, si la comparamos con el segundo cuerpo de la portada lateral en la iglesia del Monasterio de La Limpia Concepción. Tiene la portada concepcionista en el segundo cuerpo los arcos abiertos de la cornisa, la ménsula central, las pilastras flotantes intermedias, la subdivisión en tres subcalles, y los seis ejes de soportes, lo mismo que encontramos en el segundo cuerpo de la portada mercedaria lateral. A pesar de que ambas portadas coinciden en los mismos elementos componentes para sus segundos cuerpos, difieren entre ellas porque los seis ejes de soportes en la portada de La Limpia Concepción asientan por lo bajo y terminan en lo alto al mismo nivel horizontal; mientras que en la portada mercedaria es notorio que los ejes de soportes comienzan y terminan en tres niveles escalonados dos a dos, elevándose desde los extremos más bajos hacia el centro más alto, y los espacios intermedios entre los soportes se cierran por entablamentos dispuestos en arcos en declive.

También difiere la modalidad de la expansión volumétrica para los segundos cuerpos de ambas portadas ahora correlacionadas. En la portada de La Concepción sólo aparecen dos planos de antelación, en cuanto que las dos pilastras externas quedan en un plano más retrasado que el de las cuatro pilastras interiores alineadas en el mismo plano de antelación. Hemos señalado cómo en la portada de Guitarreros el segundo cuerpo sigue una triple expansión volumétrica de planos correspondiente a los pares de los ejes de soportes.

Termina en lo alto la portada de Guitarreros en otros dos arcos de cornisa elevados también de perfil cóncavo-convexo similares a los que cierran el primer cuerpo, y asentados como estos encima de las columnas internas. Albergan esos arcos superiores un panel plano decorado con roleos ornamentales entrelazados. El conjunto de las columnillas flotantes, los gruesos arcos salientes cóncavo-convexos y el panel central semejan en cierta manera a las columnillas y arcos gruesos levantados en la parte superior de la portada de Torre Tagle: en las dos portadas los arcos de cornisa albergan entre ellos un panel plano decorado con la misma ornamentación de roleos entrelazados. Aparece una composición algo similar en la portada de la sacristía de Señor San Francisco, con la diferencia de que las columnas mercedarias han sido cambiadas por gruesas pilastras.

En la base del panel plano central de la portada de Guitarreros se tiende entre las columnas un arco trilobulado similar a los que adornan el balcón central en la portada principal de los pies en la misma iglesia de La Merced.

Destaca aún más la originalidad de la portada de Guitarreros por la expansión volumétrica entre los sectores verticales del segundo cuerpo, dispuestos según tres planos de antelación. En el nivel más retrasado están las pilastras externas situadas a un nivel más bajo; sobresalen de ellas las pilastras que hacen eje con las columnas inferiores laterales de la puerta de entrada; y todavía avanza hacia fuera el tercer plano de antelación formado por las columnas menores flotantes interiores. Los sectores superiores del entablamento muestran simultáneamente los tres niveles ascendentes de las pilastras y columnas hacia el centro, y los tres planos de la antelación volumétrica hacia fuera ahora señalados.

La triple expansión volumétrica en el segundo cuerpo de la portada de Guitarreros resulta aún más contrastante comparándola con la portada lateral del Monasterio de La Limpia Concepción, en la que sólo aparecen dos planos antelados, que son las pilastras externas más retrasadas y todo el conjunto de las cuatro pilastras interiores alineadas en el mismo plano frontero.

Las grandes portadas-retablo de La Merced y de Señor San Agustín siguen modalidades de expansión volumétrica diferentes entre ellas mismas y también respecto de la triple expansión volumétrica ahora descrita en la portada de Guitarreros. Si consideramos también la modalidad de la expansión volumétrica por el escalonamiento de los pequeños planos quebrados en los extremos de la portada lateral de Señor San Francisco labrada por el alarife Manuel de Escobar, se manifiesta la innegable originalidad creadora de los alarifes virreinales peruanos que supieron crear en múltiples formas el concepto arquitectónico del volumen en las portadas que ellos labraron y diseñaron. Suponía Gasparini que la arquitectura virreinal peruana, en la que no tuvo acogida el movimiento ondulatorio de los muros a la manera borrominiana, carecía por ello de un concepto crítico del volumen. Lo que sucede es que la ondulación de los muros no es la única y privilegiada expresión crítica del volumen; puesto que se dieron otras varias en la arquitectura virreinal peruana, a pesar de mostrar el frente externo de las portadas en planos rectilíneos, de las que Gasparini no se ha percatado. Las portadas adosadas a muros ondulantes carecen de volumen y sólo muestran la forma volumétrica del muro de fondo; mientras que las portadas virreinales antepuestas a los muros en bloques rotundos y sobresalientes ostentan un volumen propio independiente de la alineación del muro a que se anteponen.

Adopta esta portada de Guitarreros la alternación en el empleo de las columnas como soportes en el primer cuerpo, y de las pilastras adornadas con modillones en lo alto a modo de capitel y también en la base como soportes del segundo cuerpo. Esta dualidad alternativa de soportes entre los dos cuerpos de la portada constituyó una categoría arquitectónica propia de la escuela regional de Lima, como lo he expuesto en otro estudio a que me remito<sup>12</sup>.

### **3. LA GRAN ESCALERA CONVENTUAL**

Ofreció el clásico Wethey esta descripción ornamentalista de la magna escalera de subida al segundo cuerpo de los claustros mercedarios: “La gran escalera entre los dos claustros fue reconstruida en 1759-1762. Es destacadamente de ladrillo y yeso y está cubierta por bóveda de madera y media naranja. Grandes nichos con frontones alternan con nichos de roleos y de volutas en la abundancia que produce una florescente suntuosidad. Unos curiosos motivos trenzados adornan el intradós de los arcos del primer cuerpo, el mismo motivo que aparece en el techo de madera de la portería de San Agustín”<sup>13</sup>.

Esta gran escalera imperial ocupa un amplio ambiente rectangular longitudinalmente que se intercala entre los dos claustros contiguos; y aunque se alza en los dos cuerpos correspondientes a la altura de los dos claustros, forma en lo interior un solo ambiente indiviso en toda su altura.

La gran escalinata central y las rampas dobles de escalones perpendiculares situadas en los dos extremos, están dispuestas de tal modo que no subdividen el ambiente en dos pisos discontinuos, ni tampoco lo fragmentan en cuerpos independientes o aislados entre ellos de menor altura. Las escalinatas son un cuerpo incluido dentro del gran ambiente; dejan libre a los lados toda la altura de los dos pisos, y por encima de las escalinatas queda libre todo el espacio incorporado entre los dos claustros a modo de un amplísimo aposento circundado por muros ornamentales, como no hay en Lima ningún otro salón conventual. Si no fuera porque lo ocupan en el centro las escalinatas, esta gran escalera de La Merced podría ser la más amplia y suntuosa sala capitular de toda la arquitectura conventual en el Perú.

Los peldaños de la escalinata de subida se alinean en la dirección más alargada del rectángulo interior, y están fragmentados en tres tramos: uno primero transversal situado en un extremo con ingresos libres desde los dos claustros, pues asciende desde cada claustro una rampa de escalones no muy alta que convergen en una

plataforma central; a partir del descanso o plano intermedio comienza la elevación del tramo central aislado y distanciado de los muros perimetrales laterales, ya que tiene menos anchura que la de todo el ambiente de la escalera, y llega hasta enlazar con el tercer tramo atravesado, que tiene una mesa horizontal intermedia en el centro y que se bifurca en dos cortas escalinatas laterales ascendentes hasta el nivel de los cuerpos altos de los dos claustros. Los dos tramos transversales de los extremos tienen elevación en sentido inverso, pues el lado bajo asciende desde el piso de los dos claustros bajos hacia el centro, y el tramo final asciende desde el centro plano hacia el segundo cuerpo de los dos claustros.

Los paneles decorativos de las hornacinas labradas con yeso a las que aludía el texto citado de Wethey recubren los muros internos a la altura del segundo cuerpo unitario y despejado de toda interferencia por las escalinatas de subida. Consiste en una composición similar de tres hornacinas reiteradas en cada panel, con pequeñas variaciones ornamentales en los cuatro paños murarios perimetrales.

La hornacina arqueada central de cada panel alberga el busto de un santo de la Orden de La Merced. Cuenta la hornacina en la base con una ancha ménsula, y está enmarcada por pilastras laterales que soportan un entablamento discontinuo sobre el que se asienta un frontón curvo con dos cortes laterales; y entre los trozos discontinuos del entablamento se intercala un recuadro vertical alargado que se alza desde la curvatura de la hornacina hasta ocupar el tímpano del frontón semicircular. Grandes roleos de volutas laterales y unos triángulos colocados a manera de enjutas de unos arcos inexistentes en los lados del frontón enmarcan el conjunto decorativo central.

Acompañan a cada hornacina del centro otras dos hornacinas laterales más esquematizadas y organizadas a modo de un recuadro con pilastras laterales y entablamento completo, y encima un frontón triangular cerrado sobre el que asientan unos pináculos sobre anchos basamentos superpuestos en los lados inclinados del triángulo. En los muros cortos del gran rectángulo de la escalera las hornacinas laterales han sido suplantadas por ventanas con antepechos de balaustres, incluidas dentro del mismo recuadro que las otras hornacinas.

Pudiera suponerse que el diseñador de la gran escalera de La Merced buscó su inspiración, siquiera sea algo remota, en la gran escalera anterior del convento de Señor San Francisco de Lima, aunque interceden notables diferencias entre las dos grandes escaleras conventuales. Una gran cúpula mudéjar cubre adecuadamente el ambiente cuadrado de la escalera franciscana, sin necesidad de realizar ninguna adaptación espacial, Pero era muy distinto tener que superponer

una media naranja de base circular estricta en el techo de un salón rectangular. Fue necesario introducir alguna adaptación geométrica dentro del techo rectangular de la escalera de La Merced de Lima.

Para acomodar la media naranja en el amplio techo rectangular de La Merced han formado un cuadrado de base por unas gruesas vigas llamadas madres tendidas en posición transversal, adornadas por lo bajo a modo de arcos carpaneles muy rebajados, aunque no sean tales arcos, sino vigas horizontales. Esas vigas recortan en el techo unos espacios rectangulares estrechos situados a los lados del cuadrado central destinado para la media naranja; estos rectángulos son planos, no abovedados. Esta misma solución geométrica había sido aplicada anteriormente en las reconstrucciones de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII para cubrir con unas medias naranjas circulares las dos capillas colaterales de la capilla mayor en la tercera iglesia de La Merced, que tienen planta rectangular y que inicialmente habían estado cubiertos con bóvedas vaídas de crucería.

La media naranja sin vanos de iluminación está circuncidada en la base por una cornisilla que se nieja estar delimitando un corto tambor circular, que no está en uso en las medias naranjas virreinales en la escuela regional de Lima.

Contrasta en alguna manera ornamentalmente la robustez del primer cuerpo en el que se abren los arcos con el ancho peralte y recubiertos en el intradós por ondas de follaje entrecruzadas; las compactas series simétricas de las tres hornacinas adjuntas con marcos de gruesos trazos que junto con las puertas y ventanas rellenan por saturación los muros del segundo cuerpo; y en los rectángulos del techo a los lados de la media naranja central la austera desnudez completa de los planos del techo plano, así como la desnudez del intradós de la media naranja lisa. No aparece ni siquiera alguna figura decorativa o motivo ornamental en las bajas y alargadas pechinas sobre las que asienta la media naranja de madera, cañas y yeso.

Inició en la arquitectura virreinal de Lima la media naranja sobre el centro del crucero en la tercera iglesia de La Merced el uso ornamental y volumétrico de las ménsulas sobrepuestas encima de la cornisa circular de base de la media naranja. El anillo de cornisa sobre el que se alza la media naranja en el Camarín de la Virgen en la misma iglesia de La Merced, que es posterior a la escalera mercedaria, asume también las ménsulas superpuestas a la cornisa para recibir las cerchas radiales descendentes desde la linterna superior. Sobre las galerías de arcos trilobulados multiformes se alza en la escalera llamada del Noviciado en el convento de Señor Santo Domingo una media naranja con el anillo de base saturado de mensulillas

salтарinas. Pues bien, a diferencia de todas estas medias naranjas conventuales, la media naranja que recubre el centro de la magna escalera de La Merced ha prescindido del adorno tradicional de las ménsulas superpuestas en el anillo circular de cornisa en la base, no sabemos si para que la mirada de los curiosos observadores se concentrara en los abigarrados paneles murarios del segundo cuerpo.

La media naranja de la escalera se terminó después del gobierno del provincial R. P. Fray José Rivas (1759-1762), porque él dejó comprada la madera para dicha media naranja y arrafates que le falta para el cumplimiento de la dicha obra que se realizaría durante el Provincialato posterior.

### ***4. EL CAMARÍN DE LA VIRGEN***

El Camarín de La Virgen de La Merced es una construcción posterior adosada al muro testero de la capilla mayor de la tercera iglesia, y alzada sobre el espacio que hasta el terremoto de 1687 había sido ocupado por el segundo ambiente en profundidad de la capilla mayor en la segunda iglesia mercedaria, pero que fue recortado durante las reconstrucciones posteriores a ese terremoto a comienzos del siglo XVIII. No fue prodigado el Camarín en las iglesias virreinales, porque sólo existen el de La Merced, el de la capilla del Rosario de los españoles en el convento de Santo Domingo y el de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana, estos dos últimos de construcción más sencilla que el mercedario, reducidos a una simple habitación alzada detrás de altar mayor. A diferencia de ellos, el Camarín de La Merced presenta una construcción arquitectónica relevante y notablemente decorada.

A pesar de la originalidad y destacada jerarquía arquitectónica de este Camarín de la Virgen, no había suscitado la atención de algunos historiadores de la arquitectura virreinal. Por ejemplo, no lo menciona el clásico Wethey en su reseña sobre la iglesia y convento de La Merced<sup>14</sup>, sin tener en cuenta la anotación del Padre Víctor Barriga<sup>15</sup>.

No incluyó para nada Gasparini el Camarín de La Merced en la relación de las iglesias hispanoamericanas virreinales con planta de muros curvos<sup>16</sup>, aun cuando la conformación de las cuatro hornacinas situadas en el vértice ochavado de los cuatro ángulos ha suscitado una cierta problematización en la interpretación del desarrollo de la planta, como se expondrá más adelante.

Por mi parte, presenté una breve exposición de este hermoso Camarín mercedario hace algunos años<sup>17</sup>. Posteriormente le ha dedicado un amplio y valioso estudio el arquitecto José García Bryce<sup>18</sup>, en el que propone la exégesis de sus componentes estructurales y arquitectónicos desde una cierta correlación con algún monumento europeo borrominiano.

La referencia del Camarín de La Merced al Virrey Amat como su presunto diseñador, fuera de lo anecdótico de su atribución, sobre la que ya se han ocupado otros expositores sin mencionar fuentes documentales fehacientes y probatorias, determina el periodo del último barroco limeño en el que fue construido; y al mismo tiempo lo correlaciona con otras obras arquitectónicas de ese periodo final.

Se distinguen netamente en el conjunto del Camarín dos partes independientes y antepuestas entre ellas: la escalera de la subida, y la habitación interna del Camarín propiamente dicho. La escalera es una construcción auxiliar de servicio, y no reúne un valor arquitectónico ni ornamental comparable al que ofrece el Camarín. En el artículo antes citado definí la escalera del Camarín del siguiente modo: "Discurre la escalera en tramos superpuestos de escasa altura de dos rampas laterales y una central. Los peldaños tienen muy poca altura, como para facilitar la subida de algún virrey achacoso y de las damas de edad avanzada. De todos modos, la conformación global se ha dispuesto de tal modo que desde ningún ángulo se alcance la visión completa de toda la escalera: parece como que se hubiera pretendido que ella no aparezca con el rango de ambiente monumental sino en cuanto simple vía de acceso secundaria.

La planta de las iglesias virreinales suele presentar un trazado lo suficientemente racional como para no dar fundamento a interpretaciones dualistas y contrapuestas. Pero la planta del Camarín de La Merced suscita una cierta ambigüedad en lo que atañe a la interpretación complementaria de algunos de sus componentes. Está inserto el Camarín mercedario dentro de un espacio cuadrado de cuatro muros, y por consiguiente cabe preguntarse qué tipo de planta se despliega dentro de este ambiente de base. En la interpretación de la planta del Camarín mercedario propuesta por el arquitecto José García Bryce parecen coexistir y superponerse dos esquemas de planta, una con validez geométrica y objetiva, y la otra de expansión espacial ilusionista.

Define así el arquitecto García Bryce la planta básica objetivamente abarcadora: "En lo geométrico, el punto de partida es un cuadrado de esquinas redondeadas o, si se quiere, un octógono de lados alternadamente grandes y pequeños, los últimos de los cuales describen semicírculos que sirven de base a cuatro hornacinas o

nichos esquineros”<sup>19</sup>. Esta planta corresponde a la expresión más abarcadora del espacio existencial, pero al mismo tiempo otras estructuras del Camarín parecen generar esa ilusión de otra planta más restringida, a la que alude de este modo: “Los arcos concéntricos de los lados generan a su vez una impresión perspectífrica de profundidad, como si el Camarín tuviera forma de una cruz griega en planta; de esta manera, el espacio no sólo parece expandirse en los ángulos con sus nichos, sino también, en forma casi ilusionista, en los lados”<sup>20</sup>.

Propone en definitiva el arquitecto José García Bryce que el Camarín no asume la planta de la cruz griega, aunque con el condicionamiento de que la expansión de los lados hacia el interior, que denomina como “la expansión diagonal del espacio”, “permite en el camarín limeño recrear de manera ilusionista la forma real de una cruz griega de la iglesia romana”, la de Santa Inés en la Plaza Navona<sup>21</sup>.

Esta interpretación del Camarín propuesta por el arquitecto José García Bryce contrapone dos formas espaciales a las que asigna distinta validez: la geométrica a la una, y la ilusionista a la otra. Pero todo depende de la conformación que se tome como referencia inicial y básica; porque también pudiera interpretarse a la inversa que la traza de la cruz griega expresa el valor geométrico objetivo, y la planta de los arcos de esquina no es más que una impresión ilusionista que no es directamente visible desde cualquiera de los cuatro lados de la cruz griega. Podemos y debemos buscar un criterio diferenciador entre el rango arquitectónico de estas dos expresiones de la planta así enfrentadas, si consideramos los niveles de la elevación muraria.

Intercede en esta indefinición y superposición de las dos plantas asignadas al Camarín, la una a la que se atribuye validez geométrica y la otra considerada como ilusionista, la función atribuida a los cuatro arcos de las esquinas redondeadas del mismo Camarín mercedario. Conviene, pues, precisar con exactitud la posición arquitectónica desempeñada por estos cuatro arcos o esquinas redondeadas. No asientan los dichos arcos de esquina con fondo curvo sobre el suelo sustentante en el que se extiende la planta; sino que están colocados encima de un basamento; y por lo alto tampoco se elevan en toda la altura de los alzados murarios, sino tan solamente hasta el borde de las veneras incorporadas en la parte baja de las pechinas de la media naranja. Según estas delimitaciones, esas esquinas redondeadas no desempeñan ninguna función en cuanto al diámetro en que se expansiona la media naranja que cubre el espacio central de la planta. Concluimos, por consiguiente, que estos cuatro vanos redondeados abiertos en la mitad de la altura de los muros sólo constituyen unas hornacinas curvilíneas perforadas en lo

que debiera haber constituido un muro compacto y ciego, y sirven para ocupar de alguna manera los rincones angulares del cuadrado externo en el que se encuentra inscrito el Camarín.

Bajo este aspecto, los cuatro vanos redondeados no son parte integrante de la planta en sentido estricto, sino una expansión de la planta, abierta a la mitad de la altura muraria para el servicio del vestuario de La Virgen: no de otra manera distintas a las hornacinas y los balcones perforados en los muros no definen la planta de las portadas, sino que la complementan secundariamente. Estas cuatro hornacinas grandes del Camarín mercedario son en todo similares a las hornacinas que se abren en los muros ochavados de las esquinas del crucero en la iglesia de Las Nazarenas, salvo en su mayor profundidad. Pero la diferencia accesorio de que tengan mayor o menor profundidad. Pero la diferencia accesorio de que tengan mayor o menor profundidad y de que el vano se extienda en el interior a los lados del marco externo, o solamente es la anchura estricta del marco arqueado no hace variar en nada su condición estructural de puras hornacinas, que no son parte integrante de la planta del Camarín, como no lo son las del crucero en la iglesia de Las Nazarenas.

Desglosada así la función ornamental y de servicio asignable a estos cuatro vanos arqueados de amplio fondo curvilíneo, nos resulta más nítida la imagen visible de la planta en el Camarín, con forma estricta de una cruz griega en la que se han recortado las esquinas interiores del centro en forma de chaflán, y sobre la que se alza adecuadamente la media naranja. Creo que rige adecuación estricta entre las elevaciones de los cuatro arcos junto con la media naranja central, que constituyen las cubiertas del Camarín, y la extensión y conformación de la planta. El hecho de que por razones de seguridad estructural antisísmica hayan incorporado el Camarín mercedario dentro de un cuadrado de muros perimetrales externos; y que esto haya permitido ensanchar el interior de las cuatro hornacinas de esquina en los chaflanes del crucero, todo ello no altera en nada la modalidad de la planta en forma de cruz griega ochavada. Las cuatro veneras de los vanos circulares son el cerramiento superior de las hornacinas, pero en modo alguno integran las cubiertas propias del Camarín.

La planta del Camarín de la Virgen dice referencia a otras dos conformaciones de planta dadas en la arquitectura virreinal limeña del siglo XVIII, no aisladamente, sino correlacionadas ambas en la planta del mismo Camarín. Remite en primer lugar al ambiente denominado “Preparatorio”, que está situado debajo de la capilla mayor en la iglesia de Señor San Agustín, que tiene planta estricta e inmodificada

de cruz griega. En segundo lugar, asume el Camarín el ochavamiento en chaflán de las esquinas centrales del crucero según está aplicado en la iglesia de Las Nazarenas y en la capilla de San Martín de Porres en el convento de Señor Santo Domingo.

Este ochavamiento recorta la profundidad aparente de los cuatro brazos de la cruz griega en el Camarín, desplazando hacia los extremos laterales los que habrían de ser los cuatro arcos torales sustentantes de la media naranja. De este modo, al mismo tiempo amplían el diámetro de la misma media naranja, respecto del diámetro de sus arcos torales sustentantes, tal como también acaece en la iglesia de Las Nazarenas y en la capilla de San Martín de Porres antes citadas. El ochavamiento de las esquinas internas altera la homogeneidad del diámetro que rige en la planta común no ochavada entre los arcos torales y la media naranja, ya que esos arcos y la media naranja tienen consecutivamente el mismo diámetro; mientras que en estas tres construcciones limeñas ochavadas las medias naranjas adquieren mayor diámetro que el de los cuatro arcos torales sustentantes.

Pudiera pensarse a primera vista que el ochavamiento de las esquinas internas ha generado en los tres ejemplos limeños citados el sistema de los dobles apoyos de los arcos que sustentan la media naranja. En realidad, el ochavamiento sólo contribuye a distanciar los dobles apoyos que siempre existieron para soportar los arcos torales como base de las medias naranjas; ya que en las plantas sin el ochavamiento de las esquinas del centro del crucero se lanzan homogéneamente dos pilastras adosadas una en cada lado del pilar de esquina, las que sustentan los arcos torales confluyentes en ángulo recto estricto, por cuya razón las dos pilastras sustentantes quedan contiguas. Lo único que ha sucedido cuando se da el ochavamiento de las esquinas es que los soportes de los arcos torales se han distanciado al intercalarse entre ellos el plano ochavado; pero no por ello han aumentado en número tales soportes de los arcos torales.

Las elevaciones en el Camarín de La Merced adquieren unas ciertas variantes, tanto en el primer nivel hasta el anillo del entablamento sustentante inmediatamente de la media naranja, como en esta cúpula semiesférica, las que diferencian el Camarín mercedario respecto de las otras construcciones virreinales contemporáneas.

En primer lugar, el ochavamiento de las esquinas en el crucero de la iglesia de Las Nazarenas y en la capilla dominicana de San Martín de Porres cierra el lado en chaflán con un muro compacto en el que sólo se abre el hueco de la hornacina recluida debajo del entablamento terminal del primer cuerpo. Varía radicalmente esa conformación en el Camarín mercedario, porque se elimina por completo el paño murario ochavado entre las dos columnas sustentantes de los arcos torales;

y todavía más, la curvatura que corona en lo alto las hornacinas junto con el perfil dentellado de la venera interna se ha desplazado hasta superponerse encima del entablamento, que se interrumpe externamente y cambiando de dirección invade y recorre el espacio interno de las hornacinas.

Todas estas innovaciones originadas en el Camarín de La Merced afectan solamente a la elevación del plano ochavado en las cuatro esquinas centrales; pero no modifican en nada la distribución estructural de la planta del Camarín, que sigue siendo la de una cruz griega ochavada a la manera indicada antes. Diríamos que la modificación en el frente de la hornacina es puramente ornamental, pero en modo alguno estructural o arquitectónico.

En cierta manera, el alargamiento de las hornacinas hacia lo alto preserva la armoniosa proporción entre la parte inferior al entablamento sustentante de los arcos torales y la parte superpuesta al mismo entablamento.

Los cuatro arcos torales sustentantes de la media naranja desbordan el perfil de medio punto con una rotunda elevación peraltada, que también se transfiere a los cuatro arcos menores y concéntricos adosados al muro de fondo de los brazos de la cruz griega. Este perfil de los arcos peraltados se encontraba previamente establecido en el crucero ochavado de la capilla dominicana de San Martín de Porres, en los dos lados cortos del crucero rectangular; y sin duda se inspiró en ellos el alarife diseñador del Camarín de La Merced. Hay que tener en cuenta que el crucero de esta capilla dominicana tiene planta rectangular, no cuadrada, y por tal motivo sólo se empleó allí la forma peraltada en los dos arcos torales más estrechos de los lados cortos con la finalidad de igualar la altura de los otros dos arcos torales de mayor diámetro y con perfil de medio punto. En el Camarín de La Merced los cuatro arcos torales de la media naranja son del mismo diámetro, y se generalizó para ellos y para los otros cuatro arcos menores concéntricos la forma del arco peraltado, a imitación de los arcos menores en la capilla de San Martín de Porres.

El perfil peraltado de los cuatro arcos torales mercedarios acrecienta desproporcionadamente la elevación de las pechinas, y las torna más estilizadas de lo que corresponde a su altura y anchura normales. Para este efecto ha sido corregido con ingeniosa armonía desplazando encima del entablamento la semicircunferencia terminal de las hornacinas. Mediante esta transferencia, las pechinas recobran la forma trapezoidal más recortada y más apropiada que aparece diseñada por la forma geométrica de la moldura de cuatro lados con adornos en las esquinas y que ocupa la pechina por encima del perfil dentellado de la venera

interna. Esto hace aparecer como si las pechinas del Camarín sólo correspondieron a arcos imaginarios de medio punto inexistentes, en lugar de estar formadas por arcos peraltados que acrecientan desmesuradamente su elevación real.

El entablamento soportado por las columnas sigue continuamente todo el perímetro interno de los muros en la cruz griega, incluso dentro de las cuatro hornacinas perforadas en los lados chaflanados. El entablamento delimita de este modo una subdivisión interna de dos niveles en el cuerpo debajo del anillo circular de la media naranja. Todavía acrecienta ligeramente la altura de los muros ese pequeño trozo de cubo con valor meramente ornamental intercalado entre el capitel de las columnas y el arquitrabe del entablamento continuo.

La conexión entre las columnas y esos trozos de entablamento sustentantes inmediatamente de los arcos ha sido dispuesta más conforme a un efecto visual desde el centro del crucero que de acuerdo a la estricta correlación arquitectónica. Las columnas de cada panel de los arcos concéntricos en los brazos de la cruz griega proyectan los bloques salientes del entablamento en situación paralela entre ellos y orientados hacia el centro del Camarín, no sólo en posición radial, a partir de un centro imaginario hacia el que se dirigieran todos ellos, sino espacialmente como si estuviesen marcando la dirección de los cuatro brazos de la cruz griega.

Los arcos exteriores de mayor diámetro tienen marcada la rosca del arco en el frente visible desde el centro del crucero; pero el alarife constructor no ha delimitado el grosor de estos arcos que enlaza sin discontinuidad con el muro del tímpano del fondo. Por eso, aun cuando la posición correcta de los cubos del entablamento en los arcos exteriores sería mirando hacia el interior del brazo de la cruz griega, tal como aparecen en los arcos torales de la iglesia de Las Nazarenas, sin embargo, han sido desviados noventa grados y quedan orientados al otro lado del ángulo recto, en dirección frontal hacia el frente central del Camarín. Puede aducirse como justificación de este cambio direccional que al haber sido suprimido el muro en el frente ochavado comprendido entre las columnas laterales de las hornacinas no resultaría visualmente factible la orientación estructural correcta de seso cubos de entablamento colocados sobre las columnas.

La orientación frontal de los cubos del entablamento en el Camarín de La Merced, y sólo en este lado visible, en el que mira hacia el interior de las latas hornacinas, ahora descrita, no es un simple efecto visual, pues permite asumir en los lados internos de los brazos de la cruz griega el notorio efecto volumétrico constituido

por las columnas situadas en posición exenta a una corta distancia del muro, junto con el escalonamiento de dos traspilastras en el ángulo interior de los brazos de la cruz.

Considero que el alarife constructor del Camarín mercedario ha asumido esta especial volumetría estructural a semejanza de la disposición de los ejes de soportes de los arcos empleada con notorio énfasis en la capilla de San Martín de Porres en el convento de Santo Domingo antes citada. Si bien en el Camarín de La Merced no aparece empleada esta volumetría más que en el lado de las columnas hacia el interior de los brazos de la cruz griega, sin embargo, se han prolongado las dos traspilastras escalonadas por toda la curvatura del muro interno del tímpano en los cuatro brazos de la cruz griega, manteniendo al continuidad de las pilastras escalonadas desde una columna hasta la otra paralela. En la capilla de San Martín de Porres la estructura volumétrica de las traspilastras sólo se alza hasta el altura de las columnas exentas y del entablamento que acoge los pliegues volumétricos de las traspilastras, pero no se propaga por el costado de los arcos fajones.

Aun cuando suponemos que el alarife diseñador del Camarín de La Merced se ha inspirado en el efecto volumétrico aplicado en la capilla de San Martín de Porres, sin embargo lo emplea con una innegable originalidad creadora, y no como una simple copia. En la capilla de San Martín los arcos fajones de la bóveda siguen el mismo alineamiento longitudinal que los trozos el entablamento colosados sobre las columnas flotantes y exentas y que la expansión volumétrica escalonada; mientras que en el Camarín mercedario los arcos torales de la media naranja están dispuestos en posición transversal y perpendiculares a la orientación de los trozos de entablamento salientes y de las pilastras escalonadas; además de que en la capilla de San Martín el escalonamiento de las traspilastras a los lados de las columnas termina por lo alto en los entablamentos que la acogen, y no se prolonga por la rosca de los arcos como sucede en el Camarín mercedario.

Resulta una posición muy cómoda y espontánea la de atribuir el diseño o acaso también la construcción de la iglesia de Las Nazarenas y del Camarín de La Merced, junto con la Quinta de Presa y la torre de la iglesia de Señor Santo Domingo al Virrey Amat y a su colaborador Juan de la Roca, desde luego sin estar fundamentados en ninguna documentación fehaciente que lo avale. Pero es el caso que las dos primeras construcciones contrastan en toda la distribución estructural más amplia, como es la disposición de los entablamentos sobre las columnas, las hornacinas situadas en el paño ochavado del crucero y la volumetría de las traspilastras, la anchura de las pechinas, el perfil de los arcos torales, las columnas exentas, y el entablamento terminal de los muros; de tal modo que una y

otra iglesia expresan distintas y autónomas modalidades constructivas; y apenas muestran otro elemento estructural común más que el ochavamiento de las esquinas del crucero, y también los adornos de las rocallas superpuestas a las claves de los arcos, que también se encuentran en la capilla dominicana de San Martín de Porres que hasta ahora nadie atribuye al Virrey Amat y a Juan de la Roca.

La misma heterogeneidad estructural y compositiva se puede discernir comparando el Camarín de La Merced con las otras dos obras también atribuidas al Virrey Amat y su colaborador Juan de la Roca: la Quinta de Presa y la torre de la iglesia de Santo Domingo; pero no es necesario insistir en estos análisis, ya que es suficiente la confrontación del Camarín con la iglesia de Las Nazarenas, con la cual muestra al menos cierta afinidad.

Difieren también las medias naranjas y sus anillos de base en el Camarín de La Merced y en la iglesia de Las Nazarenas. Un entablamento de ancho friso sustenta en el Camarín el casco ligeramente peraltado de la media naranja como para producir la impresión, y solamente la impresión, de que la semiesfera cuenta con un corto tambor de base delimitado por la imposta artificialmente arqueada acompañando la curvatura de los ocho óculos circulares. Las cerchas radiales descienden por el intradós de la media naranja desde el anillo de la linterna octogonal hasta ser recibidas en las ménsulas superpuestas sobre la cornisa del entablamento circular. Precisamente la superposición de las ménsulas sobre las cornisas de los entablamentos fue introducida en la arquitectura virreinal limeña por la tercera iglesia de La Merced, que también las asumió en el anillo de cornisa de la gran media naranja cerrando el centro del crucero. Reaparecen esas ménsulas en el anillo de la media naranja en la iglesia de Las Trinitarias, y en la escalera del Noviciado en el convento de Santo Domingo; pero estas ménsulas volumétricas están ausentes por completo en la media naranja y en los muros laterales de la iglesia de Las Nazarenas. Se trata de una diferencia más entre las que existen en el Camarín y Las Nazarenas, complementaria de las otras diferencias antes señaladas. Se han atribuido las dos obras al Virrey Amat y su colaborador Juan de la Roca; pero se nos hace muy difícil de entender que un mismo arquitecto diseñara dos obras con tantas y tan fundamentales diferencias como son las que interceden entre el Camarín de La Merced y la iglesia de Las Nazarenas, además de dejar en ellas tan escasas y tan genéricas semejanzas estructurales y ornamentales.

Hay que añadir todavía que es muy distinta entre las dos obras la composición de las molduras de las cornisas entre los respectivos entablamentos; y el arquitrabe en la iglesia de Las Nazarenas consistente en una simple moldura, descendiendo en el

muro para enlazar con el anillo de base en el capitel de las columnas, dejando de esta manera el mismo capitel incorporado dentro del friso del entablamento. Mientras que en el Camarín mercedario el arquitrabe está compuesto de varias molduras escalonadas, y asienta encima de los cubos superpuestos a los capiteles de las columnas, que también tienen distinto follaje en las dos iglesias.

Nos planteamos también acerca del Camarín de La Merced el mismo problema de las relaciones existentes entre la distribución espacial de la planta y la corporeidad volumétrica del edificio. Es el mismo problema que nos habíamos planteado al estudiar los brazos del crucero en la tercera iglesia de La Merced. La planta de cruz griega fue usada muy raramente en la arquitectura virreinal peruana; y acaso por eso pudiera no ser considerada como una forma espacial preestablecida en el sentido que Gasparini atribuía a la planta de cierta época. Considerada en su versión ortodoxa, la planta de cruz griega muestra el mismo esquematismo ortogonal que la planta de cruz latina, ya que la diferencia entre una y la otra planta sólo concierne a la longitud y lugar del cruzamiento de los brazos, pero sin alterar las conexiones de los muros rectilíneos en ángulos rectos.

Hemos visto cómo la planta de cruz griega sufrió en el Camarín de La Merced una alteración fundamental mediante el ochavamiento curvilíneo de las esquinas internas de la cruz, lo que no solamente amplió el espacio central, sino que además eliminó por este sector la proyección ortogonal de los ángulos diedros. Ciertamente, el Camarín no expresa el alineamiento de los muros curvos y ondulados a la manera borrominiana que hubiera deseado Graziano Gasparini para encontrar en la iglesia de La Merced un aporte borrominiano a la manera italiana, que no encuentra en ninguna otra iglesia virreinal peruana. Pero tampoco se puede negar que en el Camarín el recorte de las esquinas en chaflán aporta una ampliación espacial, y que de ello derivaron unas transformaciones volumétricas en cuanto a la disposición de los alzados y de las cubiertas.

La planta de cruz griega ochavada en el Camarín no determina en absoluto y necesariamente cómo tenía que ser la conformación volumétricaalzada sobre la tal planta. Sólo mediante los prolijos análisis que hemos desarrollado antes ha podido ser investigada esta conformación volumétrica de los alzados y las cubiertas. A partir de la planta se han introducido algunas innovaciones originales que denotan la creatividad ejercida por el alarife constructor. Tales son la eliminación del plano murario ochavado entre las columnas; la transferencia de la venera terminal de las hornacinas encima del entablamento; la articulación de los trozos salientes del entablamento en sentido perpendicular a los arcos que soportan la media naranja;



naranja sobre el anillo de cornisa sustentado por los cuatro arcos torales, y las bóvedas sobre los entablamentos terminales de los muros, sin admitir el tambor o cuerpo lucernario intermedio, que sin embargo sobresale airoso en la iglesia romana de Santa Inés. Son dos modalidades arquitectónicas irreductibles la una a la otra. Aunque Kubler pretendiera haber abierto las fronteras imperiales españolas de la arquitectura virreinal, para facilitar el libre ingreso de los aportes europeos no-ibéricos hacia la arquitectura virreinal hispanoamericana, esos aportes no han llegado ciertamente desde la iglesia romana de Santa Inés, expresión de la arquitectura horrominiana, hasta ingresar al Camarín de La Merced de Lima. La versación bibliográfica y arquitectónica del Virrey Amat y de Juan de la Roca no fueron lo suficientemente amplias como para hacer del Camarín una réplica reiteradora de la iglesia de Santa Inés en Roma.

## 5. EL CLAUSTRO PRINCIPAL

Los historiadores sistemáticos de la arquitectura virreinal limeña han desvinculado en sus estudios los dos cuerpos del claustro principal de La Merced de Lima, como si se tratara de construcciones distintas, aunque superpuestas. Al menos de un modo implícito, atribuyen los pilares y las arquerías del primer cuerpo al claustro primero de finales del siglo XVI; y las arquerías soportadas por columnas de manera en el segundo cuerpo las refieren a las reconstrucciones efectuadas por los años de 1777-1780; como si fueran dos construcciones independientes y realizadas en épocas muy distanciadas.

El clásico don Enrique Marco Dorta sólo atribuía al siglo XVIII el segundo cuerpo de este claustro principal mercedario, pues escribía lo siguiente: “más avanzado el siglo (XVIII) el bellísimo claustro de La Merced constituye una de las obras expresivas del estilo. En las galerías altas (1777-1780) esbeltas columnas de cocobolo, unidas por una balaustrada, reciben arcos de traza más barroca que los del palacio de Torre Tagle, con lóbulos convexos de ritmo ondulante. El claustro mercedario con sus arcadas pletóricas de movimiento que parecen sentir cierta nostalgia morisca, es una de las últimas obras del barroco limeño”<sup>25</sup>.

Por su parte, el norteamericano y también clásico Wethey reiteró la misma dualidad cronológica entre los dos cuerpos del mismo claustro mercedario principal. Ya hemos visto cómo se enredaba Wethey en la confusión entre las ocho danzas de arcos mencionadas en el concierto de obra con Cristóbal Gómez y los nueve arcos existentes en el claustro actual en el primer cuerpo en cada lado o ángulo como decían los alarifes virreinales. Se trata de una confusión ficticia, porque las ocho

danzas de arcos se referían a las ocho arquerías: cuatro en el primer cuerpo y otras cuatro en el segundo cuerpo; pero no se precisaban en el tal concierto de obra el número de los arcos que llevaría cada danza o arquería<sup>26</sup>. Atribuyó Wethey las arquerías de madera del segundo cuerpo a esos mismos años de 1777-1780, que eran los mencionados por el Padre V. Barriga; y sólo comentó acerca del segundo cuerpo lo siguiente: “los anchos arcos trilobulados alternados con arcos trilobulados menores en una graciosa y rítmica progresión ofrecen la misma secuencia que es efectista en el patio de Torre Tagle” además de mencionar las columnas dóricas de madera con énfasis muy acentuado en su fuste<sup>27</sup>.

Constatamos que ni Marco Dorta, ni Wethey han mencionado alguna obra o modificación producida durante el mismo periodo del siglo XVIII en las arquerías del primer cuerpo de ese claustro principal. Se atienen estrictamente a la letra del texto del Padre V. Barriga que hablaba del claustro alto. Esta limitación pudiere significar que, el menos implícitamente, estos dos autores atribuían el estado del primer cuerpo en este claustro principal al periodo en que se construyó a finales del siglo XVI.

El Padre Víctor Barriga tomaba con toda exactitud del *Libro de Cuentas* la información de que durante el provincialato del Padre Fray Pedro de Palencia (1777-1780) se gastó una cantidad de pesos “en la fábrica del claustro alto principal”<sup>28</sup>. Pero esa no fue la única cantidad de pesos gastada en la reconstrucción de todo el claustro principal en sus dos cuerpos, ya que no se excluye que se hubieran gastado otras cantidades de pesos en la reconstrucción del primer cuerpo del mismo claustro principal. Hay que notar que algunos elementos del primer cuerpo corresponden exactamente a la misma época en que se realizaron las obras del segundo cuerpo citadas taxativamente por Marco Dorta y por Wethey.

Es evidente que en la época en que se construyó inicialmente el claustro principal de La Merced a finales del siglo XVI no estaban en uso las grandes ménsulas incorporadas actualmente en las enjutas de los arcos del primer cuerpo; y también es patente que en el siglo XVI los pilares se labraban con planta rigurosamente cuadrada, pero en modo alguno con los pliegues quebrados que adornan las esquinas de los pilares recortadas en chaflán.

El claustro principal del convento de Señor Santo Domingo y el claustro principal del convento de Señor San Francisco ostentan manifiestamente una diferente composición arquitectónica y decorativa entre las arquerías del primer cuerpo y los pilares y las arquerías del segundo cuerpo; lo que viene a demostrar que el

primer cuerpo de las arquerías adquirió su propia conformación en un tiempo distinto del segundo cuerpo del mismo claustro, y conforme también a estilos distintos.

En el claustro principal de La Merced tal como se observa actualmente se observa que, a pesar de la diferencia de los materiales de la obra final en el primer cuerpo respecto de las columnas de madera y las arquerías del mismo material en el segundo cuerpo, existe plena semejanza estilística y el empleo de unos mismos componentes entre los dos cuerpos; lo que denota que se llevó a cabo una intervención constructiva integral y simultánea en los dos cuerpos durante la misma época del siglo XVIII, y no sólo en el segundo cuerpo como vienen suponiendo los historiadores sistemáticos.

Naturalmente que al considerar los dos cuerpos actuales del claustro principal mercedario como contemporáneos y también como obras de un mismo alarife y constructor, se suscita de inmediato el problema de la cronología atribuible a los pilares del primer cuerpo. Alguien pudiera objetar que estos pilares actuales muestran una composición ornamental distinta radicalmente de la que adquirieron los pilares labrados a finales del siglo XVI, y que, por consiguiente, los pilares actuales deben ser distintos de los construidos inicialmente en el mismo claustro.

El descascarillado de la corteza de yeso grueso acaecido últimamente en algunos pilares del primer cuerpo mercedario ha puesto de manifiesto la composición constructiva interior de tales pilares. Ha quedado a la vista de todos los observadores que por debajo de la gruesa caparazón de yeso existe un pilar de ladrillo que originalmente tenía planta cuadrada, pero en el que se observa que han recortado a golpes las esquinas en chaflán formando un plano recto. Los planos pequeños quebrados en ángulos descendentes que muestran externamente en las cuatro esquinas los pilares mercedarios actuales no corresponden al pilar interior de ladrillo que está ochavado a golpes, sino que se han formado exclusivamente en la gruesa capa de yeso que recubre externamente el corazón del pilar de ladrillo original.

La misma operación se ha realizado en las esquinas de las cornisas terminales del pilar y en las aristas de las roscas de los arcos, según se ha podido observar también al desprenderse la gruesa capa de yeso que recubría estos sectores, y en las que se había formado externamente el escalonamiento de los pequeños planos quebrados en ángulos. Vale para estas aristas lo mismo que se afirmará después sobre las esquinas de los pilares.

De estas observaciones acerca de la composición real de los pilares y de los arcos actuales del claustro principal deducimos las siguientes conclusiones:

Primero: los corazones de ladrillo en los pilares y en los arcos actuales del primer cuerpo son los mismos que se labraron inicialmente por los conciertos de obra firmados a finales del siglo XVI.

Segundo: en el proceso de la reconstrucción del claustro principal mercedario durante el último tercio del siglo XVIII modificaron la apariencia arcaica de los pilares con la planta cuadrada, para lo cual recortaron en chafflán las cuatro esquinas, y recubrieron los pilares con una gruesa capa de yeso en la que formaron externamente el escalonamiento de los pliegues quebrados en ángulos pequeños correspondientes a las esquinas de los pilares, de la cornisa y de la rosca de los arcos.

Tercero: el recubrimiento ornamental de los pilares del primer cuerpo no fue un hecho aislado, sino que constituía parte del proceso de la reconversión ornamental de todo el frente de las arquerías del primer cuerpo.

Cuarto: esta reconversión ornamental de los pilares y de los arcos del primer cuerpo se realizó conforme a los mismos lineamientos seguidos en la construcción de las nuevas arquerías del segundo cuerpo.

Quinto: excepto el corazón oculto de ladrillo en los pilares y en los arcos del primer cuerpo, que procede de la primera construcción del claustro a finales del siglo XVI, toda la apariencia visible del primer cuerpo y todo el segundo cuerpo construido de nuevo íntegramente corresponde al periodo arquitectónico del último tercio del siglo XVIII; y conforma una construcción arquitectónica unitaria, homogénea e integral. En este sentido, el claustro principal actual del convento de La Merced de Lima es un claustro completo en sus dos cuerpos más homogéneo y valioso del último periodo barroco limeño. Es cierto que perduran las arquerías bajas y los pilares labrados a finales del siglo XVI, pero solamente como corazón interno y sustentador no visible del recubrimiento aplicado en el siglo XVIII, que es lo visible y ornamental del claustro mercedario actual.

Muy distinta es la conformación y la apariencia de los claustros principales en los conventos de San Francisco y de Santo Domingo. Los franciscanos y los dominicos han mantenido intacta e inmodificada la apariencia visible del primer cuerpo pre-barroco y arcaico de sus claustros principales. Los pilares de estos claustros mantienen la planta cuadrada original y el revestimiento de los artísticos azulejos

sevillanos y limeños de la primera mitad del siglo XVII; perduran en esos claustros principales las aristas de ángulo recto en las rosas de los arcos; y en las enjutas dobles sobresalen levemente las molduras triangulares de las albanegas. Por los primeros cuerpos de los claustros principales de Santo Domingo y de San Francisco no han pasado las innovaciones del barroco virreinal limeño. A diferencia de estos religiosos, los mercedarios optaron por reformar todo su claustro principal integralmente, de acuerdo a los lineamientos del último barroco limeño de finales del siglo XVIII. Es plausible que la inexistencia de azulejos sevillanos en el primer claustro del convento de La Merced haya sido el motivo determinante por el que reacondicionaron por completo los pilares cuadrados de ladrillo arcaicos.

Había iniciado el dominico Fray Diego Maroto en el claustro redondo del colegio de Santo Tomás el empleo de la modalidad de expansión volumétrica consistente en ochavar las esquinas de los pilares y de las aristas de los arcos mediante un escalonamiento de pequeños planos quebrados en ángulos escalonados. Se propagó después esta microvolumetría por los pilares de otros claustros virreinales limeños, como los del primer claustro principal de Señor San Agustín, el segundo cuerpo del claustro principal del convento de Señor San Francisco, el llamado claustro de San Buenaventura en el mismo convento de Señor San Francisco desaparecido por la apertura de la avenida Abancay, y el claustro de la portería actual en el antiguo Colegio de San Pablo (hoy San Pedro) de los jesuitas. La última expresión de esta microvolumetría característica de la escuela arquitectónica regional de Lima remansó en el primer cuerpo del claustro principal de La Merced, no en la obra firme de los pilares de ladrillo labrados a finales del siglo XVI, sino en esa solución tan original de la gruesa capa de yeso con que los recubrieron después de ochavar en chafalá las esquinas, tal como se ha expuesto anteriormente.

Recibió igualmente el claustro principal de La Merced la actualización barroca tardía en el frente de las enjutas de los arcos y sobre el entablamento terminal del primer cuerpo. Como se ha indicado antes, los historiadores sistemáticos sólo se ha ocupado del segundo cuerpo en el mismo claustro principal de La Merced; pero han omitido toda referencia a la modificación completa del primer cuerpo del mismo claustro.

Los claustros virreinales más antiguos de Lima sólo adornaban el paño murario frontal de las dobles enjutas con la llamada “albanega”, que el Diccionario de La Real Academia define como “enjuta de arco de forma triangular”, y se forma por dos lados curvos inclinados y el lado recto superior horizontal. El primer cuerpo del claustro principal de Señor Santo Domingo muestra todavía las clásicas albanegas como las que sin duda también tendría el primer cuerpo del claustro

principal de La Merced cuando se construyó allá por los años finales del siglo XVI según el concierto firmado con Cristóbal Gómez en 1592.

La ornamentación actual del claustro mercedario en el primer cuerpo aparece mucho más refinada, aunque siempre se haya labrado con una gruesa capa de yeso modelada y superpuesta. El recorte en chaflán de las aristas de la rosca de los arcos, como el de las esquinas de los pilares, ha reducido el espacio frontal de las enjutas; las molduras de las arcaicas albanegas se ha reducido a una filuda arista saliente. Pero sobre todo, refuerzan esta volumetría unas ménsulas superpuestas a la cornisa corrida horizontalmente que cierra el primer cuerpo del claustro, cuya prolongación inferior en forma de triángulo invade por completo el espacio interno de las antiguas albanegas. Esas ménsulas confieren volumetría alternada a la cornisa terminal del primer cuerpo, que de este modo difiere del entablamento invariablemente rectilíneo que cierra el primer cuerpo en los claustros principales de Señor Santo Domingo y de Señor San Francisco en Lima, así como el del claustro principal de San Agustín.

Como se ha indicado antes, tanto Marco Dorta como el clásico Wethey han ponderado en el segundo cuerpo de este claustro principal las columnas de madera con fuerte énfasis en el fuste y la alternación de los arcos trilobulados grandes y pequeños. El claustro principal del convento de señor San Agustín introdujo por vez primera en la arquitectura virreinal de Lima la modalidad de colocar en el segundo cuerpo un arco más estrecho y más bajo haciendo eje vertical superior con cada pilar del primer cuerpo, y reduciendo consiguientemente a menor diámetro los arcos fundamentales del segundo cuerpo, que aparecen así menores que los similares del primer cuerpo. Pues bien, el claustro principal del convento de La Merced fue el último entre los claustros virreinales limeños en acoger en el segundo cuerpo la alternación de los arcos de distinto tamaño y altura. Ello fue posible porque en el último tercio del siglo XVIII se rehizo por completo todo el segundo cuerpo que según el concierto de 1592 con el alarife Cristóbal Gómez se componía de arcos homólogos en diámetro en los dos cuerpos superpuestos.

Otras ménsulas similares a las del primer cuerpo reiteran en el segundo cuerpo el mismo efecto volumétrico sobre el segundo entablamento, y ocupan adecuadamente las enjutas de los arcos, las que ahora ya no son triangulares, sino trapezoidales, a causa de la intercalación de los arcos de menor diámetro y más bajos. En el segundo cuerpo de los claustros principales de San Agustín y de San Francisco sólo se produce el efecto volumétrico por la intercalación de los modillones en las enjutas de los arcos del mismo cuerpo, pero en las del cuerpo bajo primero, cuyo entablamento prosigue su trayectoria de modo rectilíneo y continuo. A diferencia

de ellos, en el claustro principal de La Merced se reiteran las ménsula volumétricas sobre las cornisas de los entablamentos de los dos cuerpos.

Hay que notar otra diferencia, consistente en que en los claustros principales de San Agustín y de San Francisco, y en general en los principales claustros tardíos limeños, se usan los modillones en las enjutas de los arcos; mientras que en los dos cuerpos del claustro principal de La Merced, no aparecen los modillones, sino las ménsulas a que nos hemos referido ahora. Había iniciado el claustro redondo del Colegio de Santo Tomás la ocupación de las enjutas por modillones, y a ello se atenían los otros claustros limeños posteriores, excepto el de La Merced adornado con grandes ménsulas armoniosas.

Se han detenido los historiadores sistemáticos de algún modo en describir el perfil de los arcos del segundo en el claustro principal de La Merced. Se trata sólo en verdad de un efecto decorativo, pero reviste mayor importancia la composición arquitectónica de esos arcos altos mercedarios, sobre la que no han reparado los intérpretes convencionales. Encima de cada columna de madera asienta una zapata alta y poco ancha en la base y algo más ancha en lo alto, con los bordes laterales en forma cóncavo-convexa desde abajo hacia arriba. Las zapatas de cada dos columnas sostienen un arco de medio punto de distinto radio según la reparación entre las mismas columnas: el arco de las dos columnas cercanas es pequeño, y el arco soportado por las dos columnas más distanciadas tiene mayor radio y además recoge hacia adentro las juntas con la zapata de base.

Se atribuye uniformemente por los historiadores sistemáticos el perfil trilobulado a los arcos grandes del segundo cuerpo mercedario; pero esto es el efecto visible y en algún modo ornamental de la confluencia entre la zapa de sustentación sobre el capitel de la columna y el arco de medio punto sustentado por las dos zapatas. No aparece visible a la simple vista la distinción entre las zapatas asentadas encima de los capiteles de las columnas el arco que ellas sustentan, porque todo el panel intercalado entre las columnas y el entablamento terminal del cuerpo segundo está recubierto uniformemente por una capa de yeso ornamental, lo mismo que todo el primer cuerpo del mismo claustro principal.

Suelen relacionar también los historiadores sistemáticos los arcos del segundo cuerpo en el claustro principal de La Merced con las arquerías del patio en el palacio de Torre Tagle. En realidad se trata de dos conformaciones distintas estructuralmente. Los arcos en el claustro de La Merced consisten en la superposición de unos arcos de medio punto sobre las zapatas colocadas una encima de cada columna de madera, y sólo una zapata en esa posición. En los

corredores altos de Torre Tagle cada columna de madera soporta dos zapatas superpuestas una sobre la otras; son zapatas de distinta anchura y altas pues las zapatas superiores son notablemente anchas y altas, y sólo están separadas en lo alto por una viga de madera horizontal recta; estas dobles zapatas de Torre Tagle no sustentan ningún arco. El perfil cóncavo-convexo de las dos zapatas superpuestas de distinto tamaño hace aparecer como si existieran en esos corredores altos de Torre Tagle unos arcos muy artificiosos; pero en realidad no hay allí ningún arco propiamente dicho; a diferencia del segundo cuerpo del claustro principal de La Merced en el que además de una sola zapata sobre cada columna se asientan arcos de medio punto muy claramente marcados.

Los corredores de Torre Tagle acogen modillones en las enjutas, no las ménsulas mercedarias, y además en las enjutas de los arcos bajos y menores de Torre Tagle se incorporan dos modillones, mientras que en las enjutas sobre los arcos de menor diámetro en el segundo cuerpo del claustro mercedario sólo cabe una ménsula ancha, como la de primer cuerpo.

Discurren por su propia cuenta los historiadores sistemáticos acerca de la influencia de los corredores de Torre Tagle sobre el segundo cuerpo del claustro de La Merced o viceversa. Se conoce la cronología del claustro alto de La Merced; pero no hay ninguna información documental acerca de los corredores de Torre Tagle. Por consiguiente, será necesario fijar la cronología de los corredores de Torre Tagle mediante informaciones documentales fidedignas, antes de pronunciarse acerca de cualquier relación de influencia entre esos corredores de arquitectura civil y las arquerías mercedarias de arquitectura religiosa.

Estas obras mercedarias patentizan que, además de ejecutarse algunas actividades y formas de vida discontinuas en el tiempo, también se construyó en la era borbónica una arquitectura duradera de alta calidad, que merece ser conocida por todos los intelectuales, y en especial por lo que investigan acerca de la susodicha era borbónica. □

### Notas

1 *Víctor Barriga*, *El Templo*, p. 373-374.

2 *Mons. Severo Aparicio Quispe*, "Archivos mercedarios del Perú", en *Revista Peruana de Historia Eclesiástica*, Lima-Cuzco, No. 7, 2001, p. 155-182.

3 *V. Barriga*, *El Templo*, p. 271-278.

- 4 *Ibid.*, p. 371.
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, pp. 371-372.
- 7 *Ibid.*, p. 373.
- 8 H. E. Wethey, *Colonial architecture*, p. 87.
- 9 *Ibid.*, p. 256.
- 10 Jorge Bernales Ballesteris, "Portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII" en *Simposio Internacional sul. barocco lat., Roma, t. I. 1982*, pp. 503-537.
- 11 Antonio San Cristóbal, *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*, *Lib. Studium*, 1988, Lima, pp. 102-104.
- 12 Antonio San Cristóbal, *Lima: estudios de la arquitectura virreinal*, *Epígrafe editores*, Lima, 1992, cap. 8, pp. 183-204.
- 13 H. E. Wethey, *Colonial architecture*, *I. c.*, p. 256.
- 14 *Ibid.*, pp. 255-256.
- 15 V. Barriga, *El templo*, pp. 252-253.
- 16 G. Gasparini, *América, barroco*, pp. 207-214.
- 17 Antonio San Cristóbal, "El Camarín de La Merced", en el diario *El Comercio*, Lima, 19 de abril de 1984, p. A-2. Véase también *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*, *lib. Studium*, Lima, 1988, pp. 148-150.
- 18 José García Bryce, "Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al Virrey Amat" en *DAU Documentos de Arquitectura y Urbanismo*, Lima, año 3, vol. 1, No. 4, pp. 12-29.
- 19 J. García Bryce. *I. c.*, p. 22.
- 20 *Ibid.*, p. 23.
- 21 *Ibid.*, p. 25.
- 22 Véase Antonio San Cristóbal, *Estructuras ornamentales en la arquitectura virreinal peruana*, *Fac. de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería*, Lima, 2000, pp. 353-366; *Ibid.*, Fray Diego Maroto alarife de Lima, *Epígrafe editores*, Lima, 1996, pp. 91-103.
- 23 Antonio San Cristóbal, "Ménsulas sobre las cornisas y los anillos de las cúpulas", en *Estructuras ornamentales*, pp. 294-305.
- 24 José García Bryce, "Observaciones sobre cuatro obras". *I. c.*, p. 25.

## CUATRO OBRAS EN LA MERCED DE LA ERA BORBÓNICA

25 *Enrique Marco Dorta*, La arquitectura barroca en el Perú, *Instituto Diego Velasquez, Sevilla, C.S.I.C.*, 1957, pp. 14-15.

26 *H. E. Wethey*, Colonial architecture, *l.c.* p. 256.

27 *Ibid.*, p. 90.

28 *V. Barriga*, El templo, p. 373.