

VIGENCIA ACTUAL DE LA OBRA “COLONIAL ARCHITECTURE AND SCULPTURE IN PERU”, DE HAROLD WETHEY

por ANTONIO SAN CRISTÓBAL

Se trata de una crítica sobre la importante obra del investigador inglés Harold Wethey y de resaltar sus indudables valores positivos, pero también de hacer notar sus deficiencias. Se completa el trabajo con una puesta al día de las investigaciones realizadas desde la fecha de la edición del mencionado libro –1949– hasta nuestros días, dando a conocer no sólo la nueva bibliografía al respecto, sino también todas las fuentes aparecidas hasta la fecha, tanto las documentales como las monumentales.

This is a critical study of the important work of the English researcher Harold Wethey, highlighting its indubitably positive aspects, but also pointing out its deficiencies. The study is completed by an updating of the research carried out since the year the book was published —1949) presenting not only subsequent bibliography, but also all the sources which have appeared to date, both documentary and architectural.

Se ha denominado *Vigencia actual*, en lugar de *Presentación* a este trabajo, porque el libro de Wethey es ampliamente conocido por los historiadores de la arquitectura virreinal desde su publicación en 1949; y es más importante para nosotros conocer cual sea su vigencia en nuestros días.

1.- *Características generales de la obra*

El libro titulado *Colonial architecture and sculpture in Peru* fue publicado en 1949 en el texto inglés, sin haber sido traducido desde entonces al castellano. Se trata, por ello, de una obra clásica en el más estricto sentido de la palabra. Durante los cuatro lustros cumplidos desde su aparición, el libro no ha podido ser difundido entre el gran público de lengua castellana que no perteneciera al reducidísimo grupo de los especialistas de la arquitectura virreinal peruana. Era, al mismo tiempo, un libro misterioso y esotérico, de cuya sabiduría, por ser inaccesible, sólo se beneficiaba la élite privilegiadísima de los investigadores.

La dificultad de revertir al castellano en su sentido exacto los tecnicismos arquitectónicos que el mismo Wethey se había visto forzado a expresar con palabras inglesas no estrictamente correspondientes al lenguaje artesanal, frustraron acaso más de un intento por traducir la obra a nuestro idioma. No se vaya a pensar por ello que las exposiciones de Wethey hayan quedado reducidas exclusivamente a los lectores de lengua inglesa: el libro tuvo en su tiempo primordial importancia como para que también trascendiera a la historiografía de lengua castellana, si bien de modo indirecto a través de las citas de los especialistas. La traducción del libro acaso hubiera ampliado únicamente el círculo de sus lectores; pero no su influencia en el desarrollo ulterior de los estudios especializados en arquitectura y escultura virreinales. La traducción, si llega a realizarse, acaso pueda llegar cuando resulta cada vez más frecuente leer estudios sobre arquitectura virreinal peruana sin encontrar referencias del texto de Wethey.

El panorama actual de la historiografía acerca de las artes virreinales peruanas aparece hoy muy distinto del que encontró Wethey cuando acopiaba materiales para redactar su obra. No tener en cuenta esta ambientación cronológica de la obra de Wethey podría desorientar a algunos de sus lectores actuales. El libro ha de ser valorado por lo que representó en la década de 1950, en la que vino a aportar la interpretación historiográfica más actual y completa de la arquitectura virreinal peruana hasta entonces formulada. Resulta acaso innecesario advertir al lector que el libro de Wethey no puede ser considerado actualmente como la sistematización de los problemas, interpretaciones, conocimientos históricos, discusiones, etc., sobre arquitectura virreinal vigentes en la década de 1980. Sería igualmente anacrónico e inconsistente utilizar las exposiciones de Wethey, publicadas en 1949, para ofrecer alguna respuesta a los problemas actualmente planteados en la historiografía de la arquitectura virreinal peruana. En cambio, el contraste entre los análisis de Wethey en 1949 y las exposiciones de los historiadores en 1990 pone de manifiesto el progreso acontecido acerca de la arquitectura virreinal y los cauces inéditos y divergentes por los que se discurre actualmente. Hemos de reconocer, sin embargo, que no todo el contenido de la obra de Wethey ha quedado sobrepasado por el progreso de la historiografía: las descripciones analíticas de los monumentos, expuestas con diligente minuciosidad entrañable, expresan con fidelidad aspectos objetivos permanentes de las portadas, claustros, interiores y retablos virreinales; y en cuanto tales, conservan hoy la misma vigencia y frescura que cuando fueron diseñadas en 1949. Pero todo lo que cae más allá de los datos empíricos descriptibles entra en los terrenos de las interpretaciones teóricas históricamente condicionadas. El lector actual de Wethey debe saber discernir en las páginas del libro entre los hechos y las interpretaciones, entre la descripción y la historiografía.

La obra abunda en descripciones analíticas y estilísticas de los monumentos virreinales peruanos; pero completa este enfoque con interpretaciones historiográficas que la confieren sentido. La historiografía subyace en cierta manera bajo los análisis descriptivos; pero adquiere notoriedad explícita por el contraste con otras historiografías propuestas en los años recientes sin el amplio ropaje de los prolijos análisis emíricos desplegados por Wethey.

Podemos adelantar que el objeto de estudio que asumió Wethey era la arquitectura virreinal peruana tal cual estaba dada en la década de 1940. Este campo objetivo no coincidía con el de la arquitectura virreinal que nos está propuesta en nuestros días. No tuvo Wethey la preocupación directa y primaria de ampliar con nuevos monumentos antes ignorados o con fuentes históricas no compulsadas el ámbito de lo conocido hasta la década de 1940. Pero, en cambio, analizó, describió, acopió, interpretó y sistematizó todos los materiales dados; y cumplió estas tareas con verdadero espíritu científico por la consulta de las fuentes bibliográficas y la visita personal de la mayor parte de los monumentos por él analizados.

No debe revertir en *desmedro* de la obra de Wethey señalar ahora las limitaciones impuestas por las objetividades a las que él tuvo ineludiblemente que atenerse. Hay que señalar en primer lugar, que sólo tomó como objeto directo de estudio la arquitectura virreinal *existente*, entendiendo por tal la que todavía perduraba en la década de 1949. Esta no era sino una parte muy limitada de toda la arquitectura virreinal que se había construido en el Perú, especialmente en Lima, donde por diversas causas humanas y naturales habían desaparecido muchos monumentos de diversas épocas.

Pero, aún dentro de la arquitectura entonces existente, no toda ella era conocida por los investigadores. Otros estudios realizados durante los últimos años han ampliado el campo de la arquitectura virreinal existente mediante el conocimiento de nuevos monumentos, como los templos del valle del Colca¹, las iglesias de las tierras altas cuzqueñas y de Apurímac², la descripción casi completa de las iglesias del actual departamento de Puno³. La incorporación de estas nuevas áreas de estudio plantea problemas adicionales no previstos en la década de 1940; al mismo tiempo que obliga a replantear desde nuevas perspectivas algunas de las interpretaciones formuladas inicialmente.

En tercer lugar, la arquitectura *existente* y *conocida* fue interpretada por Wethey en base a la documentación histórica sacada a luz de los archivos hasta 1949; y tal cual ella había sido transcrita en resúmenes sumamente compendiados, sin estudiarse todo el documento completo. Estas limitaciones resultan

1. L.E. Tord, 1983; R. Gutiérrez y otros, 1986.

2. R. Gutiérrez, 1977, 1978, 1980, 1981, 1987.

3. R. Gutiérrez, 1978.

especialmente significativas acerca de la arquitectura limeña. No se conocía entonces más que una parte muy reducida de la valiosa información conservada en los archivos de fondos virreinales, especialmente la del Archivo General de la Nación. Pero resulta además que la escasa documentación conocida, no era confiable en muchos casos y tampoco estaba acompañada de las referencias de sus fuentes originales que permitieran la consulta directa; y tampoco alcanzaba a explicar más que una parte muy limitada de las construcciones, reconstrucciones y modificaciones estilísticas operadas en la arquitectura virreinal limeña. A manera de justificación, Wethey se declara tributario de las informaciones documentales aportadas por los patriarcas de la investigación de archivo: Lohmann Villena, Harth-Terré, Vargas Ugarte, Víctor Barriga, Gento. Aquellas informaciones documentales han sido ampliadas notablemente en estos años recientes; y ello proporciona una visión histórica de la arquitectura virreinal limeña muy diferente de la que se sustentaba en las documentaciones conocidas hasta 1950, que eran las únicas de que Wethey podía disponer⁴.

Si bien es notorio que Wethey empleó la metodología del análisis descriptivo de los elementos arquitectónicos dados en cada monumento conocido, la intencionalidad primaria de la obra no se concentró en hacer meras descripciones concretas de monumentos particulares; sino que aspiraba a formular la sistematización histórica general de la arquitectura virreinal peruana. Antes de Wethey existieron estudios monográficos sobre temas específicos e independientes, no muy abundantes ni tampoco referidos a todas las áreas geográficas o épocas históricas del virreinato del Perú. Todos esos materiales dispersos y parciales fueron utilizados por Wethey para ensamblar con ellos la secuencia histórica y la distribución geográfica y estilística de toda la arquitectura virreinal entendida como un proceso unitario.

El capítulo primero titulado *La evolución del arte colonial en el Perú*, esboza el panorama general de todo el acontecer arquitectónico durante la época virreinal, siempre naturalmente dentro de las limitaciones antes señaladas y no imputables al trabajo de Wethey. Las inevitables inadecuaciones entre la arquitectura virreinal conocida por Wethey y toda la que se había construido; entre las limitadas y en algunos casos inseguras fuentes históricas utilizadas por Wethey y el rico depósito de la documentación histórica que posteriormente ha sido investigado en los archivos; son factores que condicionan y limitan la validez de la sistematización general histórica propuesta por Wethey en 1949. Es cierto que la mayoría de las citas tomadas de Wethey que encontramos en los estudios de los investigadores posteriores se refieren a enjuiciamientos concretos sobre aspecto particulares; pero con ello no se debe soslayar lo que constituye el aporte fundamental de la obra, que consiste en la sistematización

4. A. San Cristóbal, 1988.

general. Aún no siendo ella definitiva ni aceptable en su totalidad, es de justicia reconocer que sin el aporte de la síntesis propuesta por Wethey no hubieran sido posibles otras investigaciones subsiguientes, a través de las cuales se trasluce como esquema de fondo la síntesis general de Wethey y frente a la cual reaccionan desde posiciones e ideologías divergentes.

2.- Sistematización cronológica de la arquitectura virreinal

Se trata ahora simplemente de exponer el planteamiento sistemático que presentó Wethey de toda la arquitectura virreinal peruana; sin entrar a la tarea de completar o revisar esa sistematización a la luz de las nuevas informaciones documentales tomadas de los archivos. Se pone de manifiesto tan sólo lo que en el planteamiento de Wethey no corresponde al estado actual de las investigaciones históricas.

A lo largo de toda la obra de Wethey reaparece insistentemente el paralelismo entre la evolución histórica de la arquitectura en España y el desarrollo de la arquitectura virreinal en el Perú; a manera de un presupuesto general que subyace en todas las exposiciones analíticas de detalle. A nadie se le oculta, y menos que a nadie le era extraño a Wethey, que no se ha mantenido el paralelismo entre las dos arquitecturas con estricta correspondencia cronológica; como lo patentiza la persistencia tardía del empleo de las bóvedas vaídas de crucería gótica en los núcleos de Lima y del Cuzco durante el siglo XVII, cuando no se empleaban en España; y lo mismo cabría decir de las armaduras mudéjares de cinco paños en Lima. Pero ello no le impedía a Wethey apoyar su esquema histórico de la arquitectura peruana sobre la convicción implícita de que el paralelismo mantenía su vigencia en cuanto a los aspectos estilísticos más generales.

En una esquematización de grandes trazos, Wethey señaló las siguientes etapas para la arquitectura española: el Renacimiento, con un primer período plateresco de 1500 a 1560, y con otro ulterior herreriano de 1565 y 1600; el Barroco que se habría extendido desde 1600 a 1760; y la etapa final de Rococó subsiguiente a 1750. El despliegue general de las tres grandes etapas estilísticas de la arquitectura española aparece rígidamente esquematizado en el primer capítulo de la obra. Salvo en una anotación incidental acerca de la portada principal de La Catedral de Lima, no encuentra cabida en el cuadro de los estilos propuesto por Wethey una etapa de *manierismo*, intercalada entre el renacimiento y el barroco, a la que otros investigadores posteriores, como Chichizola⁵, la segunda interpretación de Bernales⁶, y Pacheco Vélez⁷ atribuyen influencia decisiva durante el primer tercio del siglo XVII limeño.

5. J. Chichizola, 1983.

6. J. Bernales, 1986.

7. C. Pacheco Vélez, 1986.

Surgen los problemas tan pronto como se trata de establecer alguna forma de correlación estilística y cronológica entre las distintas modalidades de la arquitectura peruana y la secuencia de los estilos en la española; primero, porque casi desde comienzos del siglo XVII cesó el flujo de artífices con formación profesional desde España al Perú (se puede demostrar documentalmente que artífices considerados como españoles de nacimiento, como Tomás de Aguilar, Mateo de Tovar o Fray Cristóbal Caballero, nacieron en el Perú); y además, porque no puede soslayarse que la arquitectura virreinal desde mediados del siglo XVII comenzó a seguir unas tendencias autónomas que acabaron por disociarla de los modelos españoles. La obra de Wethey permanece anclada en la senda del paralelismo; y no se abre hacia los caminos de la diferenciación entre las dos arquitecturas, tan patente, que al final de los cuales aparecen formas peruanas tan irreductibles a los esquemas españoles como la portada cuzqueña de La Compañía, las dos posteriores de La Catedral de Lima y la de Las Trinitarias también en Lima.

La acomodación de la arquitectura peruana dentro del esquema de las grandes fases de los estilos europeos aparece algún tanto entreverada en la obra de Wethey, ya que traza simultáneamente el análisis de todos los monumentos de las distintas regiones geográficas del Perú sin delimitaciones muy claras entre época y época, o entre estilo y estilo. Y es sabido que existe notoria heterogeneidad asincrónica en cuanto a los períodos de actividad constructora en cada centro regional peruano; de lo cual resulta que portadas labradas durante los mismos años en Lima, Cajamarca o Arequipa-Collao difieren notoriamente tanto en el diseño como en la ornamentación y el volumen. Si estos núcleos virreinales peruanos no concuerdan entre sí, mucho menos podrá esperarse que concuerden con las obras españolas contemporáneas a ellas. Es de justicia hacer una salvedad: la etapa renacentista correspondiente al siglo XVI aparece expuesta en el capítulo Segundo de la obra con gran precisión conceptual y estilística, facilitada porque todavía no había aparecido la diferenciación de escuelas regionales en el Perú.

Consiste el problema fundamental para interpretar la obra de Wethey en situar dentro de términos cronológicos precisos la etapa del siglo XVII en la que acaeció el cambio del renacimiento al barroco, al menos en los centros regionales de Lima y del Cuzco, que marcharon a un ritmo asincrónico y en los que se formaron manifestaciones estilísticas diferenciadas entre sí. En el proceso histórico de estos centros arquitectónicos influyeron factores independientes; y el conocimiento que de ellos pudo tener Wethey no fue parejo en cuanto al número de los monumentos conservados en cada región, y a las fuentes documentales de archivo que respaldan esa sistematización histórica.

Con excepción de la iglesia y convento de San Agustín, se conservan en el Cuzco los principales monumentos virreinales. Ha escrito Wethey este juicio

certero: “La fachada de La Catedral estableció el estilo barroco en el Cuzco”. En la misma página había escrito también “El barroco pleno llegó al Perú con la portada de La Catedral de Cuzco (1654)” (Wethey no pudo conocer en 1949 la historia completa de la modificación del diseño de la portada de La Catedral de Lima en 1628). Estas afirmaciones de Wethey significan que el terremoto de 1650 estableció en la arquitectura cuzqueña la línea divisoria entre el renacimiento herreriano de la primera mitad del siglo XVII y el barroco pleno de la segunda mitad. Pero lo que parece claro en el orden conceptual, no lo fue tanto para Wethey en los análisis de detalle. En el capítulo III dedicado al Cuzco trata conjuntamente de todos los monumentos de la ciudad y región construidos durante el siglo XVII; de tal modo que para la generalidad de los lectores resulta dificultoso discernir qué monumentos pertenecen a uno o a otro estilo. El análisis que hace de la portada lateral de Santo Domingo, labrada en la frontera entre los dos estilos, pero inclinada hacia el primero, demuestra clara comprensión del problema; mientras que al incluir la portada lateral de La Merced dentro del grupo de las portadas barrocas cuzqueñas, no se ha percatado de las radicales diferencias entre la mercedaria y las restantes en cuanto al diseño y a la volumetría. En realidad, el problema de la cronología de la portada mercedaria fue tratado después de la obra de Wethey por los estudiosos de Cornejo Bouroncle⁸, Ramón Gutiérrez⁹, y los Mesa-Gisbert¹⁰, y el que tengo elaborado con posterioridad a éstos.

Desconcierta también su posición ambigua acerca del grupo puneño de las iglesias de la época del obispo Mollinedo y Angulo: Lampa, Ayaviri y Asillo. Mientras que en el capítulo I afirma que llegó a ellas la influencia de la capital de los Andes; no las analizó en el capítulo III dedicado al Cuzco; sino que las involucra en el capítulo segundo del estilo mestizo junto con las iglesias de Puno, Vilque, Juliaca y Pupuja. Un estudio del autor de esta nota publicado en la revista DAU¹¹ pone de manifiesto las características peculiares de estas tres grandes iglesias puneñas de la diócesis del Cuzco.

El estudio de la arquitectura limeña del siglo XVII realizado durante la década de 1940 resultaba inevitablemente muy precario tanto por el escaso número de los monumentos conservados y conocidos documentalmente, cuanto por las escasísimas informaciones históricas confiables entonces disponibles. Puede asegurarse que cuando Wethey escribió su obra no se contaba con informaciones documentales de archivo que permitieran conocer la mayor parte de las construcciones levantadas en Lima durante el siglo XVII; y mucho menos seguir con evidencia el proceso de las transformaciones introducidas en los principales monumentos limeños.

8. J. Cornejo Bouroncle, 1960.

9. R. Gutiérrez, 1979.

10. J. de Mesa-T. Gisbert, 1985.

11. A. San Cristóbal, DAU, 1986.

Este vacío documental se reflejaba en las raleadas series de monumentos con que se cubría entonces todo un siglo de la arquitectura de Lima. Reiteramos una vez más que ello no es imputable a omisión o descuido de Wethey, ya que él acopió diligentemente todas las noticias documentales hasta entonces conocidas; y resultó tributario del nivel logrado en la investigación de archivo. Menciona como portadas limeñas del siglo XVII: la de la Vera Cruz; la principal de La Catedral, pero sólo en cuanto al primer cuerpo ya que fechó el segundo en 1722¹²; la de Ntra. Sra. del Prado atribuída entonces a Juan de Aldana, aunque Wethey discrepa de esta atribución¹³; las dos de San Francisco: la principal¹⁴, y la lateral; y la de la Concepción que Vargas Ugarte fechó en 1699 y atribuyó al peón de albañil Diego Pérez de Guzmán¹⁵. Con tan pocos eslabones, quedan en la oscuridad aspectos fundamentales del siglo XVII limeño, el más significativo de esta ciudad.

La caracterización del primer tercio del siglo XVII fue interpretada primeramente como renacentista y en años posteriores como manierista; pero ninguna de estas dos interpretaciones puede dilucidarse tan sólo en base al estudio de la portada de la Vera Cruz, la única que menciona Wethey de este período. Para destacar la repercusión de la portada principal de La Catedral de Lima en cuanto a la formación del barroco, ha sido necesario descubrir los documentos de archivo por los que aparece el propio Juan Martínez de Arzona como el autor del cambio del inicial diseño renacentista por el barroco de tres calles en los dos cuerpos paralelos realizado en 1628; pero también esto desborda la sistematización propuesta por Wethey. La portada de Ntra. Sra. de Copacabana, obra de Asensio de Salas y de Fray Diego Maroto a mediados del siglo¹⁶, consolidó definitivamente el barroco en la arquitectura limeña; y a ello hay que añadir el estudio en base a nueva documentación de archivo realizado por el autor de esta nota acerca de la portada de Ntra. Sra. del Prado y la de La Concepción, obras ambas de Fray Diego Maroto y contemporáneas de la portada de Copacabana; así como también sobre la portada segunda de Las Descalzas de Sant Joseph, obra de Diego de Aguirre en 1692, que vino a consolidar el diseño de las portada no-retable en Lima. La sistematización histórica de Wethey habrá de ser revisada al incorporar estos estudios posteriores.

Es también conveniente replantear el problema de la modificación de la planta en las grandes iglesias limeñas durante el siglo XVII; ya que la tesis formulada por Wethey ha sido asumida por los historiadores posteriores. La terminología empleada por algunos cronistas ha originado ciertas confusiones de las que no se

12. A. San Cristóbal, 1983.

13. A. San Cristóbal, 1981.

14. A. San Cristóbal, 1978.

15. A. San Cristóbal, 1977-1981.

16. A. San Cristóbal, 1987.

ha librado el mismo Wethey. A principios del siglo XVII las grandes iglesias conventuales limeñas tenían planta gótico-isabelina con una sola nave abierta, alargada y separada de la capilla mayor por el gran arco toral; y contaban además con otras dos naves de capillas-hornacinas incomunicadas entre sí y cerradas frente a la nave abierta por grandes rejas de madera. De ningún modo se trataba de la planta basilical con tres naves abiertas y comunicadas para el libre tránsito entre ellas. La planta de la iglesia jesuítica del colegio de San Pablo, publicada por los Mesa-Gisbert¹⁷, corresponde a la segunda iglesia y tiene una sola nave sin las otras dos de capillas cerradas: se levantaba sobre un terreno distinto del que sirve para la tercera iglesia de 1624. Pues bien, ha divulgado Wethey la tesis de que la planta basilical de tres naves abiertas, gran crucero y capilla mayor con dos laterales fue introducida en la arquitectura virreinal peruana por la tercera iglesia de San Pablo (1624), a la que siguieron la de La Merced (1628), San Francisco (1657-1672), y a finales del siglo XVII las de San Agustín y Santo Domingo, además de otras de provincias.

Los numerosos conciertos notariales de obra descubiertos por el autor de esta nota en el Archivo General de La Nación nos llevan a rectificar radicalmente la secuencia histórica de la planta basilical formulada por Wethey. Consta que desde varias décadas antes de iniciar los jesuitas la tercera iglesia de San Pablo estaba en proceso la transformación de la planta gótico-isabelina en planta basilical con crucero y tres naves abiertas. Los franciscanos habían construido el gran crucero actual y la capilla mayor en tiempos del virrey Marqués de Montes Claros, como se lee en el cronista Cobo. Los dominicos lograron abrir al libre tránsito casi todas las capillas-hornacinas laterales cerradas; pero el proceso se frustró entonces por la tenaz oposición de la cofradía del Rosario a dejar abrir su capilla institucional; y sólo pudo ser completado hacia 1682. La iglesia de La Merced estaba incompleta a principios del siglo XVII, pues según la documentación descubierta por el autor de esta nota, a partir de 1608 se había logrado construir y reconvertir gran parte de la iglesia en forma de planta basilical: la capilla mayor con las dos laterales, el gran crucero conocido por Cobo, todas las capillas de la nave del evangelio totalmente abiertas; faltaba la parte final consistente en abrir al libre tránsito tres capillas de la nave de la epístola y cerrar seis bóvedas de crucería sobre la nave central: estas obras se concertaron con el alarife Andrés de Espinosa en 1621; pero inesperadamente, el alarife abandonó los trabajos concertados para dirigirse a Arequipa; de tal suerte que sólo se pudo volver a concertar en 1628 todo el proyecto arquitectónico que estaba completo desde 1621, es decir, desde tres años antes de que los jesuitas iniciaran en 1624 la tercera iglesia de San Pablo. Consta, pues, documentalmente que los jesuitas se decidieron en 1624 a imitar la planta basilical de tres naves abiertas que ya

17. J. de Mesa-T. Gisbert, 1985.

estaba en proceso de realización por los franciscanos, dominicos y mercedarios desde antes de 1624. No introdujeron esta novedad arquitectónica, aunque lograron terminarla antes que los restantes religiosos.

Ha destacado Wethey el aporte de la nueva iglesia de San Francisco. Aparecen en ella la planta basilical de tres naves abiertas con crucero, las bóvedas de medio cañón con lunetos, y las medias naranjas sobre el centro del crucero y las capillas de las naves laterales. Pero resulta que otras edificaciones con las mismas características arquitectónicas precedieron en Lima a la iglesia de San Francisco. El autor de esta nota ha descubierto los conciertos notariales de obra firmados por el Hospital de San Diego o San Juan de Dios con los alarifes Francisco de Ibarra y Manuel de Escobar para construir la nueva iglesia con planta basilical de tres naves abiertas, crucero con media naranja y naves laterales con medias naranjas en cada capilla: esta iglesia de San Juan de Dios quedó terminada antes que la de San Francisco. A ello se añade que en el plano llamado escenográfico de Lima, dibujado por el mercedario Pedro Nolasco Mere, aparece también con planta basilical la iglesia de Los Desamparados que fue construida por Manuel de Escobar antes que la de San Francisco.

Resultaría prolijo incorporar ahora al estudio del siglo XVII limeño la construcción de otras iglesias, portadas, cubiertas, claustros, campanarios, etc., descritos en los conciertos notariales de obra que el autor de esta nota ha descubierto en los archivos limeños. Todas estas obras no mencionadas por Wethey confieren mucha mayor densidad de construcciones y variedad estilística al proceso arquitectónico cumplido durante el siglo XVII; y consiguientemente obligan a revisar la sistematización estilística de la arquitectura virreinal propuesta por Wethey en base a una serie muy incompleta de informaciones documentales. Dejamos constancia de que los cambios acaecidos durante el siglo XVII limeño no se pueden describir adecuadamente contando sólo con la somera documentación de archivo conocida hasta 1949. Pero, al incorporar la nueva y abundante información documental extraída posteriormente de los archivos, habrán de replantearse las sistematizaciones históricas adoptadas a partir de Wethey. No se trata de desconocer los aportes de Wethey, que al fin y al cabo formulaba una primera sistematización global de la arquitectura virreinal, sino de completarla y revisarla con las aportaciones históricas posteriores.

3.- Las áreas de difusión de la arquitectura virreinal

El libro clásico de Wethey abarcaba el panorama de la arquitectura virreinal peruana conocido hasta 1949. El problema para cualquier historiador de los monumentos, cuanto en su organización y clasificación tan esquematizada entonces, según áreas geográficas en las que hubieran prevalecido afinidades estilísticas comunes, entendiéndose que los límites geográficos

pueden ser desbordados por la difusión de las mismas modalidades arquitectónicas en otras zonas regionales diversas.

Puesto que Wethey no ha expuesto explícitamente cuales sean sus propios criterios exegeticos para analizar la arquitectura peruana, habrá de intentar sacarlos a luz mediante una relectura del libro desde sus diversas perspectivas. Lo primero que se observa es que Wethey entrecruza dos planteamientos distintos, pero convergentes, en su esfuerzo por comprender las heterogéneas manifestaciones arquitectónicas peruanas.

Desde una *primera perspectiva*, asume como criterio exegetico el de los estilos arquitectónicos españoles según la secuencia cronológica en que ellos aparecieron desde 1500 a 1800. Conforme a este criterio metodológico, señala los diferentes monumentos que corresponden a cada estilo en todo el ámbito de la arquitectura peruana. Pareciera como que el estilo dominante en un tiempo dado se debería de extender en una oleada horizontal abarcadora por todo el territorio virreinal, haciendo surgir monumentos distribuidos por unos y otros lugares. Dos reparos, sin embargo, afectan a la validez de esta interpretación estilística *extensiva* propuesta en el capítulo primero del libro. Salvo la inicial difusión del renacimiento por todo el territorio virreinal, ningún otro estilo hizo acto de presencia simultáneamente en las distintas regiones del Perú. Pero, sobre todo, el mismo estilo arquitectónico no produjo manifestaciones semejantes en las diversas sedes regionales; por ejemplo, denominaba Wethey como churriguerescas las portadas limeñas de La Merced y de San Agustín por usar las columnas salomónicas; pero ni estas entre sí, ni ambas con las portadas cajamarquinas, que también usan las mismas columnas y son denominadas igualmente churriguerescas por Wethey, comparten formas similares de diseño, de componentes arquitectónicos, de motivos ornamentales y de expansión volumétrica. Lo de churrigueresco se limita restrictivamente a la presencia de columnas salomónicas en las portadas tan diferentes entre sí, bien poca cosa por cierto.

En cambio, en los capítulos monográficos dedicados a cada región arquitectónica, asumió otro *segundo criterio interpretativo*, que denominaremos *estratigráfico*, consistente en analizar los monumentos del núcleo geográfico según el orden cronológico en que influyeron los diversos estilos desde principios del siglo XVII hasta el final de la época virreinal. Para el estudio de aquellos lugares privilegiados en los que se conservan inmodificados los monumentos estilísticamente homólogos de cada período, como sucede con los de la segunda mitad del siglo XVII en el Cuzco, o con los del núcleo urbano de Cajamarca, este método estratigráfico ofrece una visión global satisfactoria de la arquitectura virreinal localizada en cada centro concreto. Pero, para aquellos otros lugares en los que se han perdido muchos e importantes monumentos, o en que los todavía existentes han sufrido transformaciones estilísticas decisivas, afloran graves problemas de interpretación histórica, como los antes señalados acerca del siglo

XVII en Lima; los que se agravan por la coexistencia de expresiones estilísticas divergentes en los mismos monumentos. La falta de estima que muestra Wethey para con algunas iglesias limeñas como La Recoleta dominicana, Santa Catalina o la Stma. Trinidad, que conservan intacta la planta gótico-isabelina y los muros del primer tercio del siglo XVII, sólo denota la heterogeneidad estilística introducida por las reconstrucciones tardías de sus cubiertas en estilo diferente de las iniciales.

El empleo complementario de los dos criterios interpretativos adoptados en la obra de Wethey sirvió para poner de manifiesto la visión descriptiva de algunos caracteres morfológicos y sobre todo ornamentales de la arquitectura virreinal; siempre en referencia a los estilos de la arquitectura española tomados como arquetipos condicionantes. Mediante el entrecruzamiento de los dos criterios exegéticos se iluminan los aspectos más superficiales de la arquitectura virreinal, como son los decorativos; pero no se podía llegar en la década de 1940 a la definición de la tipología estructural en aspectos subyacentes a la sobrehaz decorativa como son el diseño de las portadas, la estructuración de las plantas, la conformación volumétrica y la corpulencia externa de los edificios. Fue con posterioridad a la publicación de la obra de Wethey cuando comenzó la investigación de estos aspectos arquitectónicos, desplazando a los análisis ornamentales del centro de interés científico de los historiógrafos¹⁸. El progreso en el conocimiento de la arquitectura virreinal requiere el concurso de los diversos enfoques metodológicos, y el aporte de las diferentes concepciones. Tan estéril sería rechazar los análisis formales descriptivos empleados en la historiografía inicial; como permanecer enclaustrados en ellos sin incorporar los métodos espaciales y estructurales. La obra de Wethey corresponde a un momento histórico; y por ello no puede ser considerada como la expresión definitiva de la historiografía arquitectónica virreinal.

En años recientes se han dado a conocer otros monumentos virreinales ignorados en 1949, como las iglesias del valle de Colca, los templos de las zonas altas de Apurímac y Chumbivilcas, y la totalidad de las iglesias del departamento de Puno. Han sido presentados con la descripción de sus aspectos estructurales: plantas, elevaciones, y cubiertas; pero sobre todo, su estudio analítico está acompañado de las informaciones históricas tomadas de la documentación original de archivo.

Se percibe de inmediato la contraposición entre el método *descriptivo* empleado por Wethey y el método *histórico-estructural* con que trabajan los investigadores posteriores. Mediante el primero, se describe el estilo de los elementos decorativos y ornamentales; pero el segundo método describe las distintas fases constructivas por las que ha pasado cada monumento. Puede

18. R. Gutiérrez, 1982; G. Gasparini, 1967.

decirse que Wethey se concentró en el análisis de la superficie ornamental de la arquitectura dada en su último plano histórico, dejando de lado todo el proceso histórico de reconversión de la planta y de la sustitución de las cubiertas mudéjares de madera por las bóvedas barrocas posteriores; mientras que por el segundo método cada edificio aparece como la integración de los diversos momentos constructivos que aportaron estructuras correspondientes a distintas épocas y de estilos múltiples: así cobra sentido para Ramón Gutiérrez la transformación de la planta mudéjar rectangular alargada en planta barroca de cruz latina con brazos largos, aunque ha soslayado las prolijas descripciones de las portadas planiformes puneñas¹⁹.

Ya no se trata sólo de ampliar las áreas geográficas por las que está dispersa la arquitectura virreinal. Estos descubrimientos desbordaban ciertamente los alcances de la obra de Wethey; pero lo más importante es que se ha puesto al descubierto el proceso de las reconstrucciones y reconversiones sucesivas de los mismos edificios virreinales, lo que introdujo en ellos la pluralidad estilística no debidamente comprendida en la década de 1940. Aunque el mismo fenómeno de reconversión había acaecido en Lima, los dos métodos exegéticos empleados por Wethey no resultaron apropiados para enfrentar esta nueva problemática planteada desde la década de 1970. Los monumentos limeños denominados por Wethey "secondary" apenas le merecen la somera descripción de unas líneas a título de simple inventario, acaso porque no presentan aspectos decorativos resaltantes; sin embargo, desde el punto de vista estructural, estos monumentos marginados por Wethey constituyen el testimonio más valioso de los procesos de reconstrucción ejecutados a consecuencia de los terremotos de 1687 y 1746, que fueron dos momentos de suma importancia en la historia de la arquitectura virreinal de Lima. Hemos tratado de revalorizar estos monumentos limeños *secundarios* en base a un más amplio conocimiento de las fuentes documentales de archivo²⁰, que el que alcanzó Wethey.

4.- *Los problemas historiográficos*

La obra de Wethey se concentra en dos aspectos fundamentales: la sistematización general de todas las informaciones históricas parciales y dispersas acopiadas hasta entonces, y la descripción empírica de los aspectos decorativos de los monumentos conocidos entre los que existían hasta 1949. No estaban planteados en 1949 de un modo crítico los problemas historiográficos que surgieron más allá de las posiciones históricas y descriptivas, analizadas ambas por Wethey bajo un punto de vista estrictamente positivista. Cuando Palm evaluó

19. R. Gutiérrez, 1979, 1986.

20. A. San Cristóbal, 1988.

las posibilidades de una historiografía de la arquitectura virreinal hispanoamericana²¹ se hacía eco de planteamientos suscitados con posterioridad a los clásicos de la descripción positivista, como Angulo Iñiguez²², Marco Dorta²³ y el mismo Wethey. Pero al retornar desde la situación contemporánea sobre la obra de Wethey elaborada en 1949, no podemos soslayar que entre ella y el momento actual han surgido problemas historiográficos en función de los cuales algunos lectores ejuciarán la misma obra de Wethey. Acaso el libro *Colonial architecture* nos haya comprender mejor esos planteamientos historiográficos y nos ayude a tomar posición frente a ellos. Una lectura de la obra de Wethey hecha en 1990 como si estuviéramos en 1950 nos colocaría en una posición a-histórica, irreal y ficticia; lo que restaría validez a nuestra comprensión de la arquitectura virreinal peruana.

Como reacción pendular frente a las versiones unilateralmente hispanistas de la arquitectura virreinal, se ha abierto un nuevo cauce de aprovisionamiento de motivos y modelos no-hispánicos que hubieran alimentado esa misma arquitectura. Los estudios de Kubler²⁴, S. Sebastián²⁵, Luck²⁶, Gasparini²⁷ y los Mesa-Gisbert²⁸ han tratado de identificar los vestigios de los aportes europeos a través de diversas vías de transmisión; aunque hay que reconocer que esas influencias se dispersaron sobre toda la arquitectura virreinal hispanoamericana en general, y no sólo sobre la peruana; aunque no fue idéntica la situación de Bogotá o de Quito que la del Perú. Desde luego, Wethey no menciona artifices europeos entre los que vinieron a trabajar en el Perú virreinal; e incluso, discrepa certeramente de la atribución al jesuíta Egidiano de la paternidad sobre la portada principal de La Compañía de Cuzco, que posteriormente defiende Gasparini. Tampoco recurre Wethey a monumentos extraños a la arquitectura española para explicar la arquitectura peruana; y ni siquiera menciona la influencia de los tratadistas o grabados europeos no-hispánicos. Este problema historiográfico ha surgido con posterioridad a la obra de Wethey; pero algunas ideas del mismo Wethey acaso nos ayuden a enfrentarlo.

Resalta a lo largo de toda la obra, con excepción de los dos capítulos dedicados al *estilo mestizo*, la interpretación unilateralmente hispanista de la arquitectura virreinal peruana: bajo este aspecto, Wethey sigue la misma tendencia que Diego Angulo Iñiguez y Enrique Marco Dorta. El recurso casi constante a los monumentos españoles para explicar la presencia de ciertos motivos en los

21. W.E. Palm, 1968.

22. Angulo - Marco Dorta - Buschiazio, 1950-1956.

23. E. Marco Dorta, 1957.

24. G. Kubler, 1968.

25. S. Sebastián, 1967.

26. I. Luck, 1973.

27. G. Gasparini, *América*, 1972.

28. J. de Mesa - T. Gisbert, 1985.

monumentos peruanos; la proclividad a descubrir influencias mudéjares, incluso donde era casi inverosímil que se hubieran dado, como en las medias naranjas de Chihuata y Pomata; la aplicación de las modalidades estilísticas españolas, como el plateresco, el renacimiento herreriano, o el churrigueresco; la correlación de las tres grandes portadas-retablo cajamarquianas con las vallisoletanas de San Gregorio y San Pablo y las salmantinas de San Esteban y La Catedral; son entre otras, algunas de las manifestaciones claras de la misma tendencia interpretativa que culmina al calificar el barroco cuzqueño como arquitectura hispánica que sólo fue colonial por haber sido españoles *coloniales* sus artífices.

La historiografía posterior a Wethey ha revisado desde diversas posiciones y con criterios discrepantes esa tendencia interpretativa. A pesar de todos los esfuerzos, desplegados antes y después de Wethey, como el de Chueca Goitia²⁹, para unificar la arquitectura de España y la de sus dominios americanos, nos encontramos con que las portadas y los retablos de Lima, el Cuzco, y Cajamarca difieren radicalmente en los ejemplos españoles de la misma época; y estas diferencias constituyen datos objetivos previos a cualquier interpretación teotérica. La diferenciación aumentó gradualmente a través de un proceso evolutivo de maduración y desarrollo creador. Queda por explicar, cuando y a partir de qué elementos arquitectónicos comenzó a gestarse la diferenciación que condujo a expresiones regionales específicas tan autónomas como lo son entre sí las grandes portadas-retablo cajamarquinas, las pequeñas portadas no-retablo limeñas del siglo XVIII y las grandes portadas cuzqueñas, irreductibles a un solo prototipo.

Continúan siendo válidos los análisis descriptivos empíricos desplegados por Wethey en 1949 acerca de los motivos ornamentales. Ahora bien, la visión historiográfica que los acompaña y subyace a ellos tiene que ceder el lugar a otra exégesis genética y evolutiva que tome en cuenta los diseños, las plantas, los volúmenes y corpulencias y los componentes, además de los motivos ornamentales; pero sobre todo haga el seguimiento del desarrollo creador realizado en los centros regionales para conformar modelos específicos diferentes de los españoles y de los que habían estado en uso en el Perú hasta finalizar el primer tercio del siglo XVII. El hispanismo clásico y su sucedáneo el europeísmo de Palm y Gasparini se han mostrado por igual injustamente reticentes y mezquinos a la hora de reconocer la originalidad creadora de los artífices y alarifes virreinales del Perú; a pesar de que perduran las obras rebosantes de originalidad que ellos produjeron. Si en algún tiempo osciló la historiografía de la arquitectura virreinal en el contraste pendular entre la visión hispanista y la exégesis europeísta, ambas interpretaciones muestran hoy sus limitaciones e insuficiencias. Tampoco se trata de orientarse hacia una historia nacional americana, por el estilo del llamado ultrabarroco mexicano, como ya advertía

29. F. Chueca Goitia, 1982.

Palm, sino de acoger la especificidad de las arquitecturas regionales peruanas, fruto de la creatividad de los alarifes que trabajaron en el Perú.

La obra de Wethey puede ser todavía para nosotros el punto de partida hacia otros nuevos quehaceres historiográficos de signo genético y evolutivo; pero no haríamos justicia a la misma obra de Wethey si todavía sumimos de ella en la década de 1990 la inicial visión historiográfica propuesta en 1949.

5.- *Las escuelas regionales*

Ha empleado Wethey con cierta reiteración el concepto de *escuela* para designar el conjunto de monumentos homogéneos dados en una región o ciudad. Así, califica como escuela cuzqueña la arquitectura barroca de la segunda mitad del siglo XVII; engloba en la escuela de Cajamarca las tres grandes portadas-retablo de esa ciudad; menciona la escuela limeña de las pequeñas iglesias del siglo XVIII; y por supuesto, también califica como escuela la del llamado estilo mestizo.

Tenía, pues, Wethey idea precisa de lo que significaba el término de *escuela arquitectónica*. Al asumir este concepto para designar las diversas modalidades de la arquitectura virreinal peruana, en realidad se suscitó una nueva perspectiva en la interpretación historiográfica. Otros pensadores posteriores han retornado sobre el concepto de escuela, pero desde posiciones críticas muy alejadas del sentido con que lo empleó Wethey. Se hace necesario, pues, deslindar el valor que unos y otros atribuyen a la escuela arquitectónica virreinal.

Se asume el concepto de escuela en la obra de Wethey en el mismo sentido meramente descriptivo y empírico con que se desarrollan todos sus análisis. Se trata simplemente de la constatación experimental de que algunos monumentos situados dentro de un área geográfica limitada, y construídos en un período unitario, muestran ciertos caracteres comunes; y esta similitud estilística es la que permite asociarlos bajo el concepto común de escuela.

No han sido desarrollados por Wethey algunos aspectos que son inherentes a la idea de escuela arquitectónica; bien sea porque quedan implícitos en la obra; bien sea porque no los tuvo presentes en 1949. Aparecen las múltiples escuelas dentro de una tendencia arquitectónica común. No es aventurado suponer que para Wethey esas escuelas peruanas encuadran dentro del área general de la arquitectura española, exceptuando tan sólo la escuela del estilo mestizo, por no haber sido considerada hispánica. Tampoco se describen en la obra los caracteres que especifican cada escuela en particular; pero si quisiéramos recolectarlos por las páginas del libro, encontraríamos que se trata de los aspectos ornamentales y decorativos; pues no se han tomado en cuenta otros elementos arquitectónicos como los estructurales del diseño de las portadas, la expansión volumétrica y la corporeidad externa de las iglesias.

El concepto de escuela en la obra de Wethey era todavía una idea pre-crítica, carente de la previa justificación de su vigencia en la arquitectura virreinal peruana. Años más tarde, Palm³⁰ y Gasparini³¹, sometieron el concepto de escuela arquitectónica a un discernimiento crítico, cuando les fue propuesto el tema de la ciudad virreinal como centro de expansión de las escuelas arquitectónicas y pictóricas. Gasparini, que ha escatimado tacañamente a los alarifes virreinales toda capacidad creadora, niega por ello la existencia de auténticas escuelas arquitectónicas; en cuyo lugar sólo reconoce “expresiones regionales”. Más moderada aparece la tesis de Palm, aunque acepta tan sólo a las escuelas virreinales como administradoras de un “decorum” o legado ornamental recibido de los centros arquitectónicos europeos primarios. Ambas exégesis incurrir en el mismo prejuicio de no reconocer la mínima capacidad creadora de los alarifes virreinales. Basta una simple observación de la realidad para constatar que no existen antecedentes europeos de los que hayan derivado los diseños y las formas volumétricas de las portadas-retablo del Cuzco y de Cajamarca, y de las portadas no-retablo de Lima.

Creemos que desde esta perspectiva, se impone el retorno a la tesis de Wethey, reconociendo la existencia de verdaderas escuelas arquitectónicas en la arquitectura peruana; pero en un sentido más pleno que el que les atribuye Wethey, es decir, en cuanto dotadas de autonomía creadora respecto de la arquitectura española. Para llegar a esta conclusión, no meramente descriptiva, sino crítica, es necesario discernir el proceso gradual de desarrollo mediante el que fueron creados los modelos específicos de la arquitectura peruana por sus propios artífices. El amplio conocimiento de las fuentes documentales históricas permite actualmente seguir el decurso de este proceso creador autónomo, sin tener que recurrir a la vía de las transmisiones externas desde los centros primarios europeos. Habrá que reconocer con justicia que la tesis de Wethey está en la base del ulterior progreso historiográfico conducido por el reconocimiento de la auténtica creatividad de los alarifes virreinales peruanos.

Los dos capítulos dedicados a la arquitectura planiforme arequipeño-collavina con el título de *estilo mestizo* están en el inicio de una larga teoría de investigaciones posteriores formuladas desde las más diversas posiciones ideológicas. Se debe a Wethey en gran medida la introducción y difusión del término “estilo mestizo”, acerca de cuya vigencia discuten actualmente los investigadores. También acerca de este tema hay que enjuiciar las exposiciones de Wethey; pero no desde cualquiera de las múltiples y divergentes interpretaciones subsiguientes, ya que ellas se mueven en otras perspectivas entonces inéditas. Esto tampoco significa que podamos contentarnos con leer a Wethey

30. W. E. Palm, 1972.

31. G. Gasparini, *La ciudad*, 1972.

para conocer el estado actual del problema, sobre el que se ha progresado en gran medida desde 1949 hasta nuestros días.

El descubrimiento y descripción por Ramón Gutiérrez de algunos templos con decoración planiforme en Chumbivilcas y Apurímac³², contemporáneos de las primeras muestras planiformes de Arequipa y de Potosí, obliga a revisar el área de extensión asignada al estilo y las hipótesis planteadas acerca de su originación en alguna de esas dos ciudades virreinales.

Ha citado Wethey la opinión de Neumeyer acerca del modo planiforme de tallar la piedra usado por los pueblos prehistóricos y primitivos, y también por antiguas culturas cristianas. Pareciera que Wethey hizo suya esta tesis, acaso sin haber previsto las consecuencias que de ella derivarían posteriormente otros historiógrafos; pues, a partir de Kubler³³, ser ha interpretado la arquitectura arequipeño-collavina como arte provincial y popular, y como expresión dialectal³⁴. Esta interpretación desvalorizadora de la arquitectura planiforme no es compartida por otros analistas que han señalado la presencia de obras maestras de este estilo en las iglesias collavinas³⁵, o bien reconocen en los artífices planiformes la voluntad de crear un "arte separado"³⁶.

Involucró Gasparini³⁷ las grandes portadas-retablo cajamarquinas con la arquitectura de Arequipa-Collao dentro del mismo concepto peyorativo de arquitectura provincial, marginal y popular. Interesa ahora recordar los análisis tan precisos formulados por Wethey acerca de las portadas de Cajamarca; pues, de haberlos tomado en cuenta, no hubiera asimilado Gasparini ambas formas de arquitectura virreinal como arte popular o expresión dialectal. No deja de reconocer Wethey que existen en Cajamarca algunas manifestaciones *mestizas*, como el interior de la capilla de La Dolorosa y el intradós de la media naranja de Belén, talladas con impaciencia popular. Pero señala al mismo tiempo la gran originalidad y la extraordinaria alta calidad de las portadas de Belén, La Catedral y San Antonio. Como analista versado, reitera Wethey de modo explícito la independencia entre la escuela cajamarquina y la sur-peruana de Arequipa-Collao. Por lo pronto, las portadas cajamarquinas han sido calificadas como "idénticas en la técnica y los motivos decorativos con los retablos dorados del siglo XVIII en el Perú". No difieren sólo las dos escuelas por la casi total ausencia de elementos y temas decorativos indígenas y autóctonos en Cajamarca; sino sobre todo porque "el planismo primitivo del

32. R. Gutiérrez, 1987.

33. G. Kubler, 1966.

34. G. Gasparini, 1982.

35. G. García Bryce, 1982, T. Gisbert, 1982.

36. T. Gisbert, 1982.

37. G. Gasparini, 1972.

diseño mestizo está notablemente ausente” en las tres grandes portadas cajamarquinas. Su enjuiciamiento es tajante: “Ambas: Cajamarca y Puno, pertenecen al último período barroco de efervescente floridez; pero el modelo es esencialmente Hispánico, y el del sur del Perú mestizo”.

Dejando de lado su exégesis hispanista, estos enjuiciamientos de Wethey hacen justicia a las dos escuelas regionales peruanas: por un lado, liberan a la escuela de Cajamarca del calificativo impropio de arte popular o primitivo que le había aplicado Gasparini, al diferenciarla de la técnica planiforme surperuana, como hemos puesto de manifiesto en otro lugar³⁸; por otro lado, señala la peculiaridad de la aportación indígena en la arquitectura surperuana arequipeño-collavina, aunque no previno las consecuencias de asimilarla a las técnicas primitivas de tallar la piedra como sugería Neumeyer: pero esto es una problemática posterior a Wethey. La preocupación primordial por analizar los aspectos decorativos le han hecho soslayar los aspectos estructurales, que también presentan diferencias en las dos escuelas. De todos modos, los análisis de Wethey refuerzan la existencia de escuelas arquitectónicas en el virreinato del Perú.

38. A. San Cristóbal, *Arquitectura decorativa*, 1986.

BIBLIOGRAFÍA

(NOTA: Se presenta una bibliografía sumaria posterior a la obra de Wethey, como complemento de ella).

- ANGULO, Diego, MARCO DORTA, E., BUSCHIAZZO, M.: *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, t. II, 1950, t. III, 1956.
Simposium. Aportación indígena al arte hispanoamericano, en XXXVI Congreso intern. de hispanistas, Sevilla, 1966, t. IV.
- BAYÓN, Damián: *Un problema de filiación arquitectónica. La Catedral de Puno*, en Bol. del C. de Invest. Hist. y Est., Caracas n.º 10, 1968.
Sociedad y arquitectura colonial sudamericana, Barcelona, 1974.
- BERNALES BALLESTEROS, J.: *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla, 1972.
El mudéjarismo de la ciudad de los Reyes, Sevilla, 1972.
Capillas abiertas en las parroquias andinas del Perú en los siglos XVI-XVII, en Arte y arqueología, La Paz-Bolivia, 1975.
Portadas y retablos en Lima durante los siglos XVII y XVIII, en Sim. Intern. sul Bar. lat., Roma, 1982, t. I.
Evolución estilística de Lima del mudéjar al neoclásico, en *Lima a los 450 años*, Univ. del Pacífico, Lima, 1986.
- BONET CORREA, A.: *Antecedentes españoles de las capillas abiertas hispanoamericanas*, en Revista de Indias, Madrid, 1963.
Integración de la cultura indígena en el arte hispanoamericano, en BCIHE, Caracas, 1969.
- BUSCHIAZZO, M.: *Historia de la arquitectura colonial en Iberoamérica*, Buenos Aires, 1961.
- CORNEJO BOURONCLE, J.: *Derroteros del arte cuzqueño*, Cuzco, 1960.
- COVARRUBIAS POZO, J.: *Cuzco colonial y su arte*, Cuzco, 1958.
- CHICHIZOLA, J.: *El manierismo en Lima*, PUC, Lima, 1983.
- CHUECA GOITIA, F.: *El barroco hispánico y sus invariantes*, en S.I.S.B.L., Roma, 1982, t. I.
- GARCÍA BRYCE, J.: *La arquitectura en el virreinato y la república*, en *Historia del Perú*, Mejía Baca ed., t. IX, Lima, 1980.
El barroco en la arquitectura del Perú, en S.I.S.B.L., Roma, 1982, t. I.
Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al virrey Amat, en DAU, Lima, n.º 4, 1989.
- GASPARINI, G.: *Análisis crítico de la historiografía arquitectónica del barroco en América*, en Bol. CIHE, Caracas, 1967.
Análisis crítico de las definiciones de "arquitectura popular" y "arquitectura mestiza", en Bol. CIHE, Caracas, 1965.
La arquitectura colonial como producto de la interacción de grupos, en Bol. CIHE, Caracas, 1969.
América, barroco y arquitectura, Caracas, 1972.
La ciudad colonial como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas en Bol. CIHE, Caracas, 1972.
La arquitectura barroca latinoamericana, una persuasiva retórica provincial, en Sim. Int. Sul Bar. lat., Roma, 1988, t. I.
- GISBERT, T.: *Creación de estructuras arquitectónicas y urbanas en la sociedad virreinal*, en Bol. CIHE, Caracas, 1977.
Martín de Torres y la relación arquitectura-escultura, en *Del arte. Homenaje a Justino Fernández*, México, 1977.
El barroco andino y el estilo mestizo, en Sim. Int. sul bar. lat. Roma, 1982, t. II.
Arquitectura andina, historia y análisis, La Paz, 1985.

- GUTIÉRREZ, R.: *Un peculiar ejemplo del barroco andino. El Templo de Santo Tomás de Chumbivilcas*, en Archivo español de arte, 1977.
La arquitectura en Moquegua, en Dan, Resistencia, n.º 4, 1977.
Notas sobre capillas populares en el Perú, en DAN., n.º 4, 1977.
La iglesia de San Miguel de Mamara, DANA, n.º 6, 1978.
Arquitectura del altiplano peruano, Resistencia, 1979.
Iglesias de Apurímac, DANA, n.º 10, 1980.
Coporaque. Trayectoria de un poblado andino, en Historia y Cultura, Lima, n.º 13/14, 1981.
La arquitectura religiosa en las tierras altas del sur peruano, en DAU, n.º 1, Lima, 1986.
El valle del Colca, (Arequipa), Resistencia, 1986.
Arquitectura virreinal en Cuzco y su región, Cuzco, 1987.
Reflexiones para una metodología de análisis del barroco americano, en Sim. Int. sul bar. lat., Roma, 1982, t. I.
Martín de Torres, ¿escultor o arquitecto?, DANA, n.º 7, 1979.
- HARTH-TERRE, E.: *Las figuras parlantes en la arquitectura mestiza arequipeña*, Lima, 1974.
Escultores españoles en el virreinato del Perú, Lima, 1977.
Lima, 1977.
- KUBLER, G.; SORIA, M.: *Ars and architecture in Spain and Portugal and their american dominions 1500-1800*, Baltimore, 1959.
Ciudades y cultura en el periodo colonial de América Latina, en Bol. CIHE, Caracas, 1964.
Indianismo y mestizaje como tradiciones americanas y clásicas, en Bol. CIHE, Caracas, 1966.
El problema de los aportes no ibéricos en la arquitectura colonial latinoamericana, en Bol. CIHE, Caracas, 1968.
- LUKS, I.: *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII*, en Bol. CIHE, Caracas, 1973.
La sirena como motivo decorativo en la arquitectura hispanoamericana, en Bol. CIHE, Caracas, 1974.
- MACERA, P.: *El arte mural cuzqueño, siglos XVI-XX*, en Apuntes, t. II, Lima, 1975.
- MANRIQUE, J.A.: *La formación de la arquitectura barroca americana*, en Sim. Int. Sul. bar. lat., Roma, 1982, t. I.
- MARCO DORTA, E.: *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, 2 vol. Sevilla, 1951.
La arquitectura barroca en el Perú, Madrid, 1957.
La influencia indígena en el barroco del Perú: aspectos y problemas, XXXVI Cong. Americanistas, Sevilla, 1966, t. IV.
- MESA, J. de; GISBERT, T.: *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz, Bolivia, 1966.
Escultura virreinal en Bolivia, La Paz, 1972.
Arquitectura andina, Historia y análisis, La Paz, 1985.
- ORTIZ DE ZEVALLOS, L.: *Lima, su evolución creadora*, Lima, 1978.
- PACHECO VÉLEZ, C.: *Lima*, Col. Ciudades iberoamericanas, Vitoria, 1986.
Esplendor barroco, larga decadencia y posible salvación de Lima, en *Lima a los 450 años*, Lima, 1986.
- PALM, W.E.: *El arte del nuevo mundo después de la conquista española*, en Bol. CIHE, Caracas, 1966.
Perspectivas de una historia de la arquitectura colonial hispanoamericana, en Bol. CIHE, Caracas, 1968.
Las ciudades coloniales como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas, en Bol. CIHE, Caracas, 1972.
¿Urbanismo barroco en América-Latina?, en Sim. Int. Sul bar. lat. Roma, 1982, t. I.

- PORTOGHESI, P.: *La contribución americana al desarrollo de la arquitectura barroca*, en Bol. CIHE, Caracas, 1968; y en Sim. Int. Sul bar. lat., Roma, 1982, t. I.
- RODRÍGUEZ CAMILLONI, H.: *El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII*, en Bol. CIHE, Caracas, 1972.
- SAN CRISTÓBAL, S.A.: *La portada de San Francisco de Lima*, en Rev. Univ. Ricardo Palma, 1978.
- Ayacucho o la pervivencia del barroco*, en Rev. Univ. Ricardo Palma, 1979.
- Arquitectura del altiplano peruano*, en Rev. Univ. Ricardo Palma, 1980.
- La bóveda y la portada del Monasterio de Ntra. Sra. del Prado*, en Rev. Univ. Ricardo Palma, 1981.
- La portada y el campanario de la iglesia de La Concepción*, en Bol. Inst. Riva Agüero, Lima, 1977-1981.
- Nueva visión histórica de la sillería de La Catedral*, en Revista Histórica, 1981-1982, Lima.
- Las dos reconstrucciones de La Catedral de Lima entre 1688 y 1692*, en Revista Histórica, 1981-1982. Lima.
- Cañerías de los conventos limeños durante el siglo XVII*, en Rev. Univ. Ricardo Palma, 1982.
- El retablo de La Concepción en La Catedral de Lima*, en Historia y Cultura, Lima, 1982.
- La portada principal de La Catedral de Lima*, en Historia y Cultura, Lima, 1983.
- Portadas-retablo en la arquitectura virreinal*, en Rev. Univ. Ricardo Palma, Lima, 1984.
- Algunas sillerías limeñas*, en Rev. del Arch. Gen. Nación, Lima, 1984.
- Capillas en Lima con pinturas murales*, en Rev. Arch. Gen. de la Nación, Lima, 1985.
- Los puentes de Lima de 1607 y 1608*, en Historia y Cultura, Lima, 1984.
- El barroco de Lampa, Ayaviri y Asillo*, en DAU, Lima, 1986.
- Modificación de La Catedral de Lima después de 1609*, en Revista Histórica, XXXV, Lima, 1985-1986.
- La escuela planiforme surperuana*, en Cobre, n.º 7, Lima, 1986.
- Arquitectura decorativa en Cajamarca*, en *Historia de Cajamarca*, t. III, siglos XVI-XVIII, Cajamarca, 1986.
- La cajonería de la sacristía de la Catedral*, en Bol. Inst. Riva Agüero, Lima, n.º 14, 1986-1987.
- La portada de Ntra. Sra. de Copacabana*, en Plaza Mayor, Lima, 1987.
- Dorado, pintura y aderezos de la pila de la plaza pública de Lima*, en Rev. Archi. Gen. Nación, Lima, n.º 9, 1986.
- Arquitectura virreinal religiosa de Lima*, Lima, 1988.
- Acerca de la arquitectura virreinal rural en el Perú*, en DANA, Resistencia, n.º 27, 1989.
- SCHENONE, H.: *La escultura sevillana en Lima*, en Simp. Int. Sul Bar. lat., Roma, 1982, t. I.
- SCHENONE, H.: *Esculturas españolas en el Perú*, en Anales IAA, Buenos Aires, n.º 14, 1961.
- SEBASTIÁN, S.: *La influencia de los modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica*, en Bol. CIHE, Caracas, 1967.
- La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador*, en Bol. CIHE, n.º 12, Caracas.
- TORD, L.E.: *Templos coloniales de Colca*, Lima, 1983.
- Arequipa artística y monumental*, Lima, 1987.
- VELARDE, H.: *Arquitectura peruana*, Lima, 1978.
- Itinerarios de Lima*, Lima, 1971.