

La portada principal de la Catedral de Lima

Antonio San Cristóbal

Después de terminada la obra de construcción firme del grandioso edificio de La Catedral con sus muros, pilares, y bóvedas, quedaba por completar el ornato interior y exterior. Para el adorno interior concurren muchas aportaciones, ya que cada capilla pertenecía a patrones particulares o a alguna de las cofradías de “hermanos veinte y cuatros” comunes en la época, cada uno de los cuales empleó todos sus recursos en singular competencia para que su parcela del templo no desmereciera en retablos y grandiosas rejas al lado de las otras. De la magnífica sillería del coro se encargó el Real Patronato según el conflictivo proceso cuyas incidencias he analizado a la luz de los nuevos documentos por mí descubiertos en el Archivo General de la Nación de Lima. La ornamentación exterior consistió fundamentalmente en recubrir con vistosas portadas las siete puertas del templo, a saber: las tres “que salen a la plaza pública”, las dos laterales en ambos brazos del crucero, y las dos posteriores abiertas en el muro testero. Junto con las torres, esta fue la última gran tarea que acometió el Real Patronato en La Catedral durante el siglo XVII, antes de que comenzaran durante el tercer tercio del mismo siglo las costosas restauraciones tras los terremotos. Esta Catedral recién completada en retablos, rejas, portadas, sillería y púlpito fue la que todavía tuvo oportunidad de describir con el comprensible entusiasmo Echave y Assú inmediatamente antes del terremoto de 1687.

En el estudio de la portada catedralicia principal acontece algo similar a lo sucedido en el de la sillería coral: se ha llevado a cabo sobre la base de una documentación muy incompleta, lo que afecta a la comprensión integral del proceso de su construcción. Ello es menos de lamentar tratándose de la sillería, pues el gran vacío de documentación que hasta hace poco se padecía no afectaba a la autenticidad y continuidad de su diseño, pues desde el comienzo de los accidentados remates hasta que la terminó de asentar Pedro de Noguera se mantuvo con absoluta fidelidad la traza diseñada para ella por el escultor Martín Alonso de Mesa. En cambio se tiene la evidencia documental de que el diseño inicial de la portada trazado por Juan Martínez de Arzona ha sido alterado durante la ejecución, sin que se

tuvieran pruebas documentales de cuando, como y por quién se modificó aquella traza inicial. Se conocían los dos términos extremos de la construcción de la portada principal: los documentos iniciales formulados por Juan Martínez de Arrona: traza, memoria y concierto; y el estado en que quedó la portada al terminarse, que puede estar reflejado en la barroca descripción que de ella hace el contador Echave y Assú; aún cuando tampoco se conocía la fecha de su terminación. Pero se ignoraban los acontecimientos sucedidos entre uno y otro momento, salvo estos hechos escuetos: el fallecimiento de Juan Martínez de Arrona en 1635 y la sucesiva designación de Joseph de la Sida y de Pedro de Noguera para el cargo de Maestro Mayor de obras de La Catedral ocupado por el primero, además de la noticia de Cobo de que la portada estaba en construcción cuando él publicaba su crónica.

Si los historiadores de la portada catedralicia se hubieran limitado a trabajar con los documentos fehacientes, deberían haberse circunscrito a estudiar los momentos iniciales de la construcción, los únicos hasta entonces documentados. De acuerdo a la más estricta epistemología histórica, todo intento de formular apreciaciones acerca de lo que aconteció durante los años subsiguientes hasta la terminación de la portada debería haberse llevado a cabo con la cautela que corresponde a la carencia entonces de documentación fehaciente; y siempre haciendo notar que se trataba de meras suposiciones sujetas a revisión por ulteriores descubrimientos. Parece, sin embargo, que a algunos historiadores les resulta difícil detenerse ante el umbral de lo desconocido. Encontramos que no siempre se ha distinguido entre los hechos que están fehacientemente documentados; y lo que sólo es fruto de una anticipación que va más allá de las fuentes documentales. El estudio comparativo del concierto de 1626 con los nuevos conciertos notariales descubiertos en el Archivo General de la Nación, nos va a permitir discernir lo que en cada caso constituye una afirmación documental comprobada, y lo que sólo era mera suposición de algún historiador; aunque se presente como verdad plena. En realidad, de los documentos hasta hace poco tiempo conocidos acerca de la portada catedralicia podían deducirse muy pocas cosas debidamente constatadas, sin incurrir en suposiciones aventuradas.

1.— *Interpretaciones de la portada catedralicia*

Distinguimos dos clases de interpretaciones: las que aspiran a ser meramente *históricas*, y las *historiográficas* que inciden en teorizaciones más generales sobre la arquitectura peruana virreinal. A pesar de su diferente horizonte y tratamiento, unas y otras interpretaciones están condicionadas

por la extrema penuria de las fuentes documentales referentes a la portada usadas por sus autores.

El historiador dominico Domingo Angulo, seguidor muy fiel y en algunas páginas literal de la conocida obra de Echave y Assú, no aporta ninguna noticia acerca de la construcción de la portada de La Catedral. Despacha rápidamente el tema con estas líneas imprecisas: "Concluídas las torres sólo quedaron por hacerse las portadas, cuya labor artistica según los planos de Pedro de Noguera requerian mayor prolijidad y un tiempo más dilatado"¹. Y con esto le basta, pues en fin de cuentas tampoco Echave y Assú estudiaba la historia de la edificación de las portadas de la Catedral.

El arquitecto-historiador Harth-Terre ha tenido sobre todos los que se ocupan de La Catedral la ventaja de conocer el largo concierto notarial de 1626 junto con la traza primera diseñada por Juan Martínez de Arrona. Constituye un hecho excepcionalmente raro la conservación de esta traza en un concierto notarial pues entre los numerosísimos que tengo revisados del siglo XVII sólo he vuelto a encontrar otra traza diseñada por el alarife Manuel de Escobar para La Casa de las Amparadas. Tomando como base única aquel concierto notarial de 1626, Harth-Terre ha tejido una interpretación que no tenía otra viabilidad posible que la de magnificar la importancia de la traza como elemento primordial del análisis histórico de la portada. Aunque Harth-Terre se ha ocupado de la portada catedralicia principal en varias ocasiones, en todas reitera la misma tesis tan simple como la documentación que utilizaba: el maestro Juan Martínez de Arrona comenzó la portada en 1626 según el diseño de su traza; y "la muerte sorprendió a Martínez de Arrona cuando culminaba el primer cuerpo de su portada mayor. Noguera la prosigue cuando se le encargó la maestranza de La Catedral en 1638"².

Resaltan en estas palabras dos presuposiciones que van a ser repetidas por los historiadores posteriores uno tras otro; pero que requieren ser críticamente discernidas a la luz de la nueva documentación. La *primera* consiste en afirmar que Arrona terminó el primer cuerpo de la portada. En realidad, no hay ninguna fuente documental que respalde esta afirmación. Lo que sucede es que como el primer cuerpo de la portada actual concuerda con la traza de Arrona, mientras que el segundo y el remate difieren radicalmente de la traza, Harth-Terre ha deducido que Arrona ejecutó la parte de la obra que reproduce el diseño de su propia traza; y que lo que difiere de ella ha tenido que ser ejecutado por otro alarife. Se trata de una mera

-
1. ANGULO, D. *La Metropolitana de la ciudad de los Reyes*, en Monografías históricas sobre la ciudad de Lima, t. II, Lima, 1935, pág. 18.
 2. HART-TERRE, E. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*, edit. J. Mejía Baca, Lima, 1977, pág. 113.

suposición que va a quedar invalidada por los nuevos documentos que utilizaré más adelante.

La segunda suposición se refiere a la participación de Pedro de Noguera en la prosecución de la obra de la portada. Tampoco acerca de este punto conoció Harth-Terré ninguna documentación que avale este hecho. Lo deduce al haber leído en Cobo que la portada llamada del Perdón estaba todavía sin terminar en una fecha posterior a aquella en que Noguera comenzó a ocupar el cargo de Maestro Mayor de obras de La Catedral. Es de notar que Harth-Terré tiene la prudencia de formular aquella afirmación como una suposición lógicamente coherente: "Todo hace suponer, afirma, que Noguera continuó las portadas de Martínez de Arzona ya que según Cobo estas estaban en obras en 1639"³. Incluso Harth-Terré se muestra tímido al determinar el tiempo que trabajó Noguera para terminar la portada principal: "La del Perdón . . . fue encargada a Pedro de Noguera. Desde ese año hasta 1639 duró esta obra . . ."⁴. No deja de producir extrañeza que en el estudio dedicado por Harth-Terré a Noguera no precise la intervención que pudo haber tenido en la terminación de la portada principal, y ni siquiera la mencione⁵.

Todos estos puntos, que Harth-Terré no podía formular más que como inferencia lógica, quedarán ampliamente aclarados con el estudio de la nueva documentación que he descubierto, tanto en lo relativo al hecho mismo, como en cuanto a las tareas que cumplieron Arzona y Noguera y la duración temporal de las mismas.

En su obra ya clásica *Colonial architecture*, publicada en 1949 incomprensiblemente no traducida al castellano a pesar de su valor, Wethey utiliza con suma prudencia tanto los datos aportados por el arquitecto Harth-Terré como la inscripción que aparecía en el segundo cuerpo de la portada puesta en 1722. Desde luego, reconoce Wethey que el primer cuerpo de la portada hasta las columnas, pero sin incluir el entablamento y cornisa, corresponde al diseño de la traza de Juan Martínez de Arzona. Pero, en cuanto al segundo cuerpo, afirma sin vacilación y hasta en dos oportunidades que data de 1722, dando fe a la inscripción mencionada, de tal suerte que en este año se habría modificado en el segundo cuerpo el diseño de 1626 tan rigurosamente clásico, y se habrían puesto en él las pilastras de piedra⁶. Sólo en una nota bibliográfica, y siguiendo la opinión de Harth-Terré, in-

3. Ibid., *El imafrente de la Catedral de Lima*, en *El arquitecto peruano*, Junio de 1941, sin numeración de páginas.

4. Ibid., *La Catedral de Lima*, en *El arquitecto peruano*, mayo de 1941, sin numeración de páginas.

5. Ibid., *Escultores*, págs. 133-152, especialmente pág. 144.

6. WETHEY, H.E. *Colonial architecture and sculpture in Perú*. Cambridge, Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1949, págs. 80 y 249.

úica Wethey que “la obra de la portada fue presumiblemente continuada por Pedro de Noguera después de la muerte de Martínez de Arrona en 1635”⁷. Ahora bien, relacionando esta tímida sugerencia de Wethey con la fecha que él atribuye al segundo cuerpo junto con el entablamento y cornisa, se seguiría obviamente que Noguera no pudo haber sido el autor del diseño del segundo cuerpo de la portada; y que, en el mejor de los casos. Noguera se habría limitado a completar la portada siguiendo fielmente el diseño de Arrona de 1626. Desde luego, Wethey no da a entender en ningún momento y tampoco parece aceptar que el diseño actual del segundo cuerpo con sus pilastras talladas en piedra así como el primer entablamento, que modifican la traza de Arrona de 1626, se hayan introducido durante la primera edificación de la portada antes de que ella se terminara.

Los escuetos análisis históricos de Wethey son mucho más restrictivos que los de otros historiadores, acaso por su prudencia en no dar credibilidad a hechos desprovistos de la correspondiente documentación probatoria, como era entonces el problema de la intervención de Noguera en la portada; y también por el equívoco de haber tomado la fecha de 1722, que claramente dice *reedificose* en 1722, como si fuera la primera edificación del segundo cuerpo. No se puede inculpar a Wethey por no usar la documentación entonces desconocida que ahora empleamos; pero le hubiera bastado consultar la obra de Echave y Assu, que él mismo cita en otras oportunidades, para conocer si el diseño actual del segundo cuerpo de la portada con sus pilastras existió tal cual durante el siglo XVII o bien fue introducido por vez primera en 1722. En una palabra, pudo haber analizado si la reconstrucción de este año introdujo un diseño distinto en el segundo cuerpo, o bien repuso el que antes existía desde el comienzo.

El historiador J. Bernales Ballesteros reitera en dos obras distintas la misma exégesis acerca de la construcción de esta portada principal⁸. Acerca de este punto utiliza los escritos de Harth-Terré, sin referirse a ninguna otra nueva documentación de archivo. También utiliza los análisis descriptivos esbozados por E. Marco Dorta en su conocida obra *Historia del arte hispanoamericano*. Pues bien, la intervención de Noguera en la portada, que para Harth-Terré constituía una tímida suposición lógica, se convierte para Bernales en afirmación definitiva cuando escribe: “La traza que hiciera el maestro Arrona para la portada principal descubierta por don Emilio Harth-Terré revela la formación todavía clásica del maestro y permite estudiar las innovaciones que introdujera en el segundo Pedro de

7. *Ibid.*, pág. 251.

8. BERNALES BALLESTEROS, J. *Edificación de la iglesia catedral de Lima*, (notas para su historia), Sevilla, 1967, págs. 34-38. *Lima, la ciudad y sus monumentos*, Sevilla, 1972, págs. 115-117.

Noguera, sucesor suyo desde 1637 (sic) en la dirección de estos trabajos de la portada”⁹. Afirma igualmente que “las pilastras almohadilladas del segundo cuerpo” y otros adornos “tal vez sean variaciones resultantes de las obligadas reconstrucciones de siglos posteriores”¹⁰. Este último punto es sumamente importante: aunque Bernales no parece haber analizado la descripción de la portada por Echave y Assú, descubrimos en ella que las pilastras del segundo cuerpo pertenecen a la portada original; y en ellas, y no en otra cosa, va a consistir la modificación aportada por Noguera, según se expondrá más adelante.

La portada principal de la Catedral de Lima interesa a determinados historiógrafos de la arquitectura virreinal por razón de ese motivo arquitectónico tan característico de la arquitectura peruana consistente en la gran cornisa del primer cuerpo abierta en arcos verticales al avanzar hasta la calle central. Fue Kubler quien trazó la presunta ruta geográfica seguida en la difusión de tan singular motivo arquitectónico. Piensa Kubler que el motivo de la abertura de la cornisa en arcos verticales se originó en la portada principal de La Catedral del Cuzco (1651); y que desde allí se propagó a Lima, para retornar ya modificado a su lugar de origen cuzqueño¹¹. Esta valoración de La Catedral del Cuzco como centro innovador de influencias arquitectónicas hacia otras zonas del Virreinato del Perú, incluyendo la capital de Lima, revierte sobre la autenticidad y la cronología original de este motivo arquitectónico que desde tiempo atrás aparece en la portada principal de La Catedral limeña. De la tesis de Kubler se sigue obviamente que ese motivo tan polémico no sea original de la portada labrada durante el segundo tercio del siglo XVII en Lima.

La tesis cuzqueñista de Kubler, al igual que otras varias del mismo autor, encontró amplia acogida en Gasparini, que no se preocupó lo más mínimo por hacer alguna clase de discernimiento acerca de ella¹². Sin fundarse en ninguna prueba documental, cosa que por otra parte no parece necesitar Gasparini para fundamentar sus afirmaciones, escribe rotundamente que “esa solución tan imitada posteriormente hace su primera apa-

9. Ibid., *Edificación*, pág. 35. Hasta tres veces repite Bernales en las dos obras que Noguera se ocupó de la portada desde 1637, es decir en una fecha en la que Noguera todavía no había sido nombrado Maestro Mayor de la fábrica de La Catedral. Supongo que se trate de un error de imprenta.

10. Ibid., *Edificación*, págs. 37-38; *Lima*, pág. 117.

11. KUBLER G., SORIA M. *Ars and architecture in Spain and Portugal and their american Dominions 1500-1800*, Penguin Books, Baltimore Maryland, 1969, págs. 91 y 93. Véase también Erwin Walter PALM. *La ciudad colonial como centro de irradiaciones de las escuelas arquitectónicas y pictóricas*, en Bol. del Centro de Inv. Hist. y Est., Universidad de Caracas, 1972, N° 14, pág. 28.

12. GASPARINI, G. *América barroca y arquitectura*. Ernesto Armitano editor, Caracas, 1972, cap. 6, págs. 225-292, especialmente las páginas 241-254.

rición americana en la portada de la catedral del Cuzco”¹³. A partir de este presupuesto, no le queda otra cosa por hacer que eliminar a como haya lugar de la portada catedralicia limeña tallada por Arrona y Noguera los arcos de cornisa verticales: “Ni el plano de 1649, ni la descripción de Echave y Assú ofrecen la seguridad de la existencia del frontón curvo abierto en fecha anterior a 1651. El segundo cuerpo de la portada limeña sufrió en el terremoto de 1656 y fue reconstruido a raíz del de 1687. Es posible que en el curso de los trabajos de reparación y reconstrucción se haya añadido el tipo de frontón cuzqueño”¹⁴. Es extraño que Gasparini no cite la tesis de Wethey acerca de este tema, pues podría haber avalado con ella sus opiniones.

En la obra de Gasparini, la historia y su exigente y riguroso recurso a las fuentes documentales de la época han sido desbordados por una historiografía de puras afirmaciones indocumentadas. Pues bien, no existe ninguna prueba de que la portada catedralicia sufriera daño alguno en 1656; de tal modo que llegó hasta 1686 tal cual salió de las manos de sus artífices. Precisamente la terminología “los dos frontispicios principales” usada por Echave y Assú, a quien Gasparini sólo conoce a través de una cita de Marco Dorta, constituye la mejor prueba de la existencia de los arcos de cornisa abiertos en la portada principal de Lima. Esa era la misma terminología usada por el cronista franciscano Fray Miguel Suárez de Figueroa para describir idénticos arcos de cornisa abiertos por el centro en la portada principal de San Francisco de Lima¹⁵. A todo esto se añade que Gasparini no tiene en cuenta que ese ornamento peruano existía desde antes de la portada en la sillería coral de la misma Catedral de Lima. Tampoco conoce Gasparini que lo ejecutó el ensamblador Asensio de Salas en la portada limeña del beaterio de Ntra. Sra. de Copacabana en el barrio del Rímac, que es anterior a la portada de la Catedral del Cuzco. El ensamblador Asensio de Salas desplegó una actividad creadora muy activa de retablos hacia mediados del siglo XVII, y llevó a su portada de piedra y ladrillo lo que venía ejecutando en la arquitectura de madera para los retablos.

2.— *El concierto y traza de Juan Martínez de Arrona en 1626*

La excepcional circunstancia de haberse conservado junto con el concierto notarial en el registro de Bartolomé de Cívico la traza para la portada catedralicia principal dibujada y firmada por Juan Martínez de Arrona ha

13. Ibid., pág. 241.

14. Ibid., pág. 243.

15. Fr. SUÁREZ DE FIGUEROA, M. en SANCHEZ CANTON, J.F. *El Convento de San Francisco de Lima*, en *Revista de Indias*, IV, 1943, p. 539.

motivado que confluyan sobre ella predominantemente las investigaciones de los historiadores. Sin embargo, el concierto contiene otros documentos no menos importantes a los que no se ha prestado la debida atención: además de los autos de los pregones y remate de las piedras que entonces se pidieron, son los siguientes:

- a) *memoria de las piedras que se necesitan* (fol. 2640r y vta.).
- b) *justificación de los gastos* en las portadas y petición de 6.000 pesos como honorarios profesionales por los tres años en que calculaba que podrían terminarse las 7 portadas (fol. 2650r y vta.).
- c) *tasación de todos los gastos* hasta dejar terminadas las 7 portadas catedralicias (fol. 2651r y vta.);
- d) la *petición* para que se aceptase su propuesta (fol. 2652r y vta.);
- e) el *concierto de obligación* propiamente dicho con los protocolos de la aprobación por el Virrey Marqués de Guadalcazar (ff. 2653r - 2658 vta.)¹⁶.

Todos estos documentos corresponden a un proceso unitario respecto del cual la famosa traza no representa más que un elemento parcial.

El escultor y alarife Juan Martínez de Arrona había formulado en 1625 un plan demasiado optimista, consistente en construir en el plazo de tres años a partir desde el 1º de julio de 1626 las siete portadas catedralicias. Ciertamente, no le movía a ello el "interés de plata", como declara con toda lealtad en la *justificación*; sino el legítimo orgullo de dejar vinculado su nombre a la obra más importante en aquellos tiempos de todo el Virreinato del Perú, ya que él había completado su edificación y renovado sus bóvedas: "y porque con deseo grande desea y está inclinadísimo a que las dichas portadas se hagan con que la dicha Santa Iglesia quedará acabada de todo punto y por haber él hecho con su industria y traza reparando y remediando los errores con que en sus principios comenzaron dejándola por la parte interior y por la de fuera todo lo que está acabada con la hermosura y suntuosidad que se ve pues competir con la de Sevilla en su tanto y porque está él en los últimos tercios de su vida quería verlas acabadas y de su mano por lo cual se ofrece a tomar a su cargo el darlas hechas y acabadas las dichas siete portadas en tiempo de los tres años...". Desea vivamente realizarlas a toda costa, "aunque se ha aventurado a perder"; pues considera La Catedral como obra suya a la que ha dedicado su vida: "con todo esto lo tendrá por bien empleado por el gran deseo que tiene de dejar acabado de todo punto y de su mano antes que muera".

Después de conocer el desarrollo de los hechos posteriores a 1626, des-

16. A.G.N., escribano Bartolomé de CIVICO, 1626, protocolo 321, folios citados.

cubrimos que Arrona incurrió de buena fe en algunas deficiencias, no por mala voluntad suya, sino tan sólo llevado por el ardiente deseo de conseguir el encargo de hacer las siete portadas sin competencia de ningún otro maestro; y así poderlas ejecutar personalmente a como diera lugar, aunque fuera perdiendo dinero. En efecto, primeramente, presentó con fecha de 9 de septiembre de 1625 una tasación global incluyendo en ella el costo de las piedras, acarreo desde las canteras hasta la obra, y manufactura por valor de 36.300 pesos de a ocho reales. Resultó tan bajo el precio inicial señalado por Martínez de Arrona que durante “los veinte pregones que se dieron acerca de la manufactura de ellas” “no ha habido ponedor y quien haya hecho postura”. Tampoco cabía entablar competencia, porque nadie fuera de Arrona estaba dispuesto a sacrificar su economía con tal de figurar como autor de las portadas ante la posteridad. Con otras cotizaciones más elevadas, acaso se hubieran presentado al remate otros alarifes entre los que por entonces vivían en Lima. No es posible determinar si los gastos de las portadas quedaron efectivamente limitados al presupuesto formulado por Arrona; tanto más que algún tiempo después se amplió la traza para la portada principal en vida y en ocupación del mismo Arrona como Maestro Mayor de la Catedral.

La segunda estrategia de Arrona estuvo orientada a prevenir cualquier resistencia de parte del Real Patronato a emprender las obras por causa del alto costo de las mismas. En previsión de ello redujo en todo lo posible el ornato y magnificencia de las portadas, excepto en el primer cuerpo de la principal, con tal de disminuir el gasto global y poder así emprender al mismo tiempo las siete portadas. Por ello planificó “. . . los primeros cuerpos de cantería hasta llegar al escudo de armas. . . y todo lo demás de ladrillo y cal que bastarán se hagan de esta materia. . . con que se excusará de gastar cantidad de plata”. Y lo justifica así: “que para tan suntuoso edificio como por la parte interior del dicho templo está hecho la obra de menos costa que se puede hacer en estas portadas es esta porque si menos se hiciera no correspondería la una con la otra además de que también es justo se considere en como de lo que más goza el pueblo son las portadas y las que perpetuamente están publicando la grandeza de lo que hay dentro”.

Tercero: quiso ejecutar simultáneamente las siete portadas en el corto espacio de tres años; pero no previno si tendría disponibles piedras en cantidad suficiente y a corto plazo para tan grandioso proyecto. Cuando trataron de acarrear las piedras desde las canteras constataron que ni de Cañete ni de Sisicaya podían sacar trozos de tan gran tamaño y en tal cantidad. El mismo Martínez de Arrona declaraba en 1632 que las piedras traídas desde Sisicaya para La Catedral durante más de 30 años “venían a tener ocho sexmas en el largo y ancho y alto porque no era posible traer mayores

por la gran aspereza del camino". De este modo, se vieron obligados a traer las grandes piedras de canteras tan lejanas como Arica y Panamá. Pero este cambio ocasionó demorar por largos años el aprovisionamiento de las piedras para las tres portadas "que salen a la plaza", sin contar las otras cuatro portadas.

Piensen los historiadores que la conocida traza dibujada por Arrona correspondía tan sólo a la portada principal llamada "del Perdón"; como si las 6 portadas restantes hubieran tenido diseño más simple. Sin embargo, Arrona había formulado un plan más ambicioso, pues distribuyó las siete portadas en dos grupos con caracteres similares para las de cada grupo. Este plan y clasificación en dos grupos aparece claramente expuesto tanto en la *Memoria de las piedras* como en la *Tasación de todos los gastos*. Son los dos grupos siguientes:

a) "tres *puertas principales* que son las dos del crucero y la otra que sale a la plaza que se llama del Perdón" (*Memoria*);

b) y "las cuatro portadas que son *menores* a cumplimiento de las dichas siete que las dos de ellas están en la cabecera del dicho templo a la parte del oriente y las otras dos que salen a la plaza".

Las tres portadas principales tenían conformación similar, tanto en la conformación de sus cuerpos como en la altura de los mismos: "con doce columnas corintias de a ocho varas y media de alto cada una en los primeros cuerpos con sus cornisamentos todo esto de piedra y más las doce pilastras en los segundos cuerpos también corintios con el demás adorno de ladrillo y cal conforme las dichas montañas muestran". Resultaban, pues, cuatro columnas en el primer cuerpo y cuatro pilastras en el segundo cuerpo para cada una de las tres portadas principales. Se diferenciaban únicamente las portadas de este grupo en la anchura, pues la del Perdón tenía calles colaterales entre las columnas adornadas con cuatro nichos en total; mientras que las otras dos portadas principales carecían de calles laterales entre las columnas. Según la diferente anchura de las portadas principales, habían de colocarse en sus coronaciones diferente número de imágenes. Así, la portada del Perdón llevaría siete figuras de a dos varas y tercia en lo alto; y cada una de las otras dos portadas del crucero se coronarían con cinco figuras del mismo tamaño que las del Perdón.

No se describen por completo las características de las cuatro portadas *menores*. Pero se puede inferir por contraste con las otras portadas mayores que aquellas tendrían menor altura, con un solo cuerpo terminado con frontis triangular o semicircular, y acaso un segundo cuerpo pequeño más estrecho para albergar alguna imagen o escudo según el estilo renacentista do-

minante en el primer tercio del siglo XVII. Por un pequeño detalle de la *Memoria* deducimos que las dos portadas menores colaterales de la del Perdón fueron proyectadas inicialmente conforme a un diseño mucho más simple que el de las actuales. Sólo tendrían ellas un cuerpo con pilastras a los lados de las jambas del vano de entrada, y se terminarían sobre la rosca del arco con un entablamento horizontal corrido. Pues bien, la *Memoria* establece que sobre las cornisas terminales del primer cuerpo en ambas portadas laterales se abrirían sendas *capillas abiertas* formadas por unos corredores de madera “rematándolas sobre los dos cornisamentos con sus corredores de madera en que se pondrían dos altares haciendo una agradable correspondencia entre ambos lados a donde se diga Misa con la decencia debida”. Todavía más, en la *Memoria de los costos* el maestro Arrona determinaba que “los dichos corredores han de llevar sus madres y cuartoncillos con sus canes y balaustres”, todo lo cual corresponde a obra de carpintería a manera de anchas balconadas. Resulta evidente que estos corredores de madera impedirían el desarrollo completo de un segundo cuerpo en las dos portadas colaterales, a la manera como acaece en las portadas renacentistas de San Gerónimo, Urcos y Andahuaylillas en la región del Cuzco, las que tienen sobre el primer cuerpo un corredor de madera similar al proyectado por Arrona para las de Lima, aunque las portadas limeñas carecían de las arquerías que muestran las del Cuzco. En el proyecto posterior para estas portadas y en la *Memoria* preparada por Arrona el 18 de noviembre de 1631 para el remate de 3.500 piedras de las canteras de Arica no sólo se habían suprimido estas capillas abiertas elevadas de madera, sino que además se modificó también el primer cuerpo de las dos portadas colaterales de la principal, dándole mayor altura, y añadiendo un ancho basamento de piedra.

Encontramos otro detalle sumamente importante en este primer plan de Arrona: aparecían en él columnas únicamente para los primeros cuerpos de las tres portadas llamadas *principales*; pero no se mencionan para nada columnas destinadas a las portadas menores o a alguna de ellas. La *Memoria de las piedras* no deja lugar a duda acerca de este punto: habla de “trozos redondos para las dichas tres portadas” principales; y además dice: “para estas columnas son menester doce piedras...”. “Item para doce capiteles son menester doce piedras...”: estas doce piedras para columnas y las doce para los capiteles se distribuyen obviamente a razón de cuatro por cada una de las tres portadas principales. Por otro lado, todos los sillares programados para las portadas menores eran únicamente de dos tipos: 500 de media vara en cuadrado; y otros 500 de una tercia en cuadrado; pero no hay mención de columnas, capiteles o bases para las portadas menores. Todo esto significa que el diseño de las dos portadas menores colaterales de la principal del Perdón no fue inicialmente proyectado en 1626 por Arrona

con las medias columnas que actualmente muestran. Los conciertos notariales posteriores que he descubierto permiten aclarar cuando y por quién se produjo el cambio del diseño para las dos portadas menores que salen a la plaza.

El *Concierto notarial* confiere fuerza legal a la obligación asumida por Martínez de Arrona de labrar las siete portadas catedralicias según la traza, memoria y condiciones allí incorporadas. Recibiría por todo la cantidad de 39.300 pesos de a ocho reales, los que correspondían a estos conceptos: 36.300 pesos que son el total de la *tasación* presentada por el mismo Arrona; y 3.000 pesos, en lugar de los 6.000 por él solicitados, a que le rebajó los honorarios profesionales el Virrey Marqués de Guadalcázar con fecha 4 de mayo de 1626. Recibiría además otras pequeñas compensaciones tales como la entrega de las piedras de Arica que estaban en la portada principal comenzada y las piedras que sacare de las canteras propiedad de La Catedral en Cañete; algunos materiales y herramientas y el servicio de dos negros viejos pertenecientes a La Catedral. Los términos en que se redactó este concierto hacen aparecer a Juan Martínez de Arrona como contratista que asume el encargo de hacer una obra por un precio total, corriendo por su parte con los gastos de materiales, mano de obra, herramientas, etc.

Hasta el presente no he encontrado documentos que permitan aclarar como justificó Arrona la obra ejecutada en correspondencia a los 19.650 pesos de a ocho reales que según el concierto recibió "luego de contado" de manos del contador Tomás de Paredes, Obrero Mayor de La Catedral. La figura jurídica de contratista a toda costa que se concierta en 1626 fue cambiada en los sucesivos conciertos de 1632, 1639 y 1642. En todos ellos, la compra de las piedras no la hace el Maestro Mayor de Obras de La Catedral por cuenta suya; sino el Obrero Mayor de Obras de La Catedral que era el administrador de las obras por encargo del Real Patronato. Ya desde 1632 Juan Martínez de Arrona no aparece como contratista a toda costa de las portadas. No he logrado averiguar cuando y como se cambió la situación jurídica de Martínez de Arona respecto de la ejecución de las portadas catedralicias.

3.— *El segundo proyecto de Juan Martínez de Arrona para las siete portadas*

Desde el día 1º de julio de 1626, en que comenzaba a correr el plazo de los tres años para la ejecución de las 7 portadas catedralicias hasta el día 18 de noviembre de 1631 en que Arrona firmó una nueva memoria "para las piedras que son menester para las portadas", transcurrió con creces el tiempo necesario en que se comprometió a darlas "hechas y acabadas en toda perfección". No sabemos cual pudo haber sido el trabajo que cumplió

Arrona durante todo este tiempo. Si leyéramos los dos conciertos notariales de 1632: el de fecha de 18 de febrero de 1632¹⁷, y el de fecha de 29 de julio de 1632¹⁸, sin conocer previamente el concierto notarial de 1626, pensaríamos muy justamente que fue en el año de 1632 cuando se iniciaron los trámites para fabricar las portadas de La Catedral de Lima; pues por esos conciertos se encargan tales cantidades de piedras como si anteriormente no se hubiera asentado una sola piedra en ninguna de las portadas. ¿Se llegaron a iniciar las portadas en 1626? Y en caso afirmativo, ¿habían estado paralizadas las obras entre 1626 y 1632?

Ciertamente no dejó de trabajar Arrona en la obra de las portadas catedralicias, como lo demuestra la inspección ocular realizada por el escribano Bartolomé Torres de la Cámara el día 28 de octubre de 1628, a petición de Arrona, en el taller donde se labraban las piedras conforme al papel de la traza colocado en una pared¹⁹. Pero esta visita demuestra que el ritmo del trabajo era entonces sumamente lento, ya que el escribano sólo encontró en aquel taller tres operarios: un cantero español y dos negros; con cuyo concurso muy poco podría avanzar para labrar siete portadas al mismo tiempo.

Entre tanto, hizo entrada en Lima el 14 de enero de 1629 el nuevo Virrey Conde de Chinchón. Traía como capellán al licenciado don Fernando de Contreras; y acaso por ser él un hombre de su confianza, le nombró Obrero Mayor de la Santa Iglesia Catedral, un cargo que equivalía al de delegado del Real Patronato para las obras de La Catedral. Fuera por iniciativa del nuevo Virrey, fuera por la del nuevo Obrero Mayor, lo cierto es que sometieron a revisión y reforma total el plan de las siete portadas catedralicias, sin respetar las trazas y diseños anteriores aceptados.

Bajo la nueva orientación del Obrero Mayor don Fernando de Contreras el Maestro Mayor de obras Juan Martínez de Arrona preparó dos nuevas *memorias* de las piedras que se necesitaban para las portadas, cada una de las cuales, después de los imprescindibles pregones, dió lugar a su remate y al concierto notarial correspondiente. La primera memoria data del día 18 de noviembre de 1631, y sirvió para el concierto celebrado por el capitán de navío Manuel Rodríguez con La Catedral de fecha 18 de febrero de 1632; y la segunda firmada por Arrona y por el aparejador Francisco Gómez de Guzmán el 17 de abril de 1632 dió lugar al concierto notarial del capitán de navío Juan Gutiérrez con La Catedral a 29 de julio de 1632.

17. A. G. N., escribano TORRES DE LA CAMARA, Bartolomé 1632, protocolo 1895, ff. 302.
18. A. G. N., escribano TORRES DE LA CAMARA, Bartolomé 1632, protocolo 1896, ff. 999. Se incluyen ambos como *Anexos Documentales*.
19. A. G. N., escribano TORRES DE LA CAMARA, Bartolomé 1628-1629, protocolo 1891, ff. 939 vta.

Ninguno de los dos nuevos conciertos notariales, ni tampoco las dos memorias de las piedras en aquellos contenidas contienen la descripción de las portadas catedralicias. En este sentido, los nuevos, documentos son mucho más sobrios en detalles arquitectónicos que los documentos incorporados en el anterior concierto de 1626. Sin embargo los dos conciertos de 1632 nos permiten deducir que se habían producido modificaciones importantes, primero en el plan general de las siete portadas, y luego en el diseño de algunas de ellas.

El mayor número de piedras, hasta la cantidad de 3.500 de dos tamaños uniformes, se encargaron a las canteras de Arica. Estas piedras estaban destinadas "para las seis portadas que faltan por hacer". A este material se contrae el primer concierto de 1632. Las piedras de las canteras de Panamá, concertadas en el segundo concierto, tenían mayores tamaños y eran de más variados modelos; ellas servían exclusivamente "para la obra de la portada principal que salía a la plaza y dos colaterales que están a su lado". Esta distinción de canteras y de número de piedras encargadas en 1632 no corresponde exactamente ni en cuanto a su destino ni en cuanto al número de ellas con las piedras encargadas en 1626. En efecto, al confrontar los remates de piedra en los dos años: 1626 y 1632, constatamos las siguientes diferencias:

Primera: 1.1 en 1626 se destinaban 1000 piedras pequeñas de Sisicaya para las cuatro portadas menores: las dos colaterales y las dos posteriores;

1.2 en 1632 se destinan 3.500 piedras pequeñas de Arica para seis portadas, en cuyo número se incluyen ahora las dos portadas del crucero que anteriormente se denominaban portadas *principales*.

Segunda: 2.1 en 1626 encontramos piedras grandes de Cañete para las columnas y capiteles de las tres portadas principales: las dos de los brazos del crucero, y la que sale a la plaza pública;

2.2 en 1632 no aparece consignada ninguna piedra grande de Panamá destinada a las dos portadas del crucero. Interpreto esta diferencia como que en 1632 se simplificó el diseño de las dos portadas del crucero y se suprimieron de ellas las columnas. Ello significa que esas dos portadas se equipararon en cuanto al diseño y la traza con las portadas del testero. Ello explica la ampliación tan desmesurada del encargo de las piedras pequeñas de Arica para las seis portadas.

Tercera: 3.1 en 1626 las dos portadas menores colaterales de la del Perdón no tenían columnas en su traza; y no se encargaron columnas para

ellas; además de que no cabían columnas debajo de aquellos corredores o balcones de madera.

3.2 en 1632 se encargan en el N^o 14 “ocho columnas para las dichas dos portadas colaterales”; y en el número 15 “otras ocho columnas” más cortas para las mismas portadas. Esto significa que se ha modificado el diseño de las dos portadas colaterales que salen a la plaza, añadiéndose en ellas los dos cuerpos superpuestos con columnas, de tal modo que estas portadas tengan mayor altura con doble cuerpo de columnas de distinta longitud, tal como muestran actualmente, aunque transformadas en medias columnas. Esta elevación de las columnas en doble nivel ampliaba el imafrente de las portadas colaterales a mayor altura que la que presentaban en la primera traza de 1626. De este modo, el cornisamento del primer cuerpo quedaba ahora a mayor altura que el de la primera traza; y, al elevarlo hasta coincidir con la altura de la cornisa del primer cuerpo en la portada principal, desaparecían automáticamente aquellos “corredores de madera” o balcones mencionados en la *memoria* firmada por Arrona el 9 de diciembre de 1625. Se suprimían también consiguientemente las que hemos denominado *capillas elevadas*, consistentes en los corredores con los altares para celebrar la Misa al aire libre. Pero en lugar de tales estructuras arquitectónicas, fue menester añadir un segundo cuerpo a estas portadas colaterales, para que no quedaran incompletas a partir del cornisamento terminal del primer cuerpo. Las modificaciones de las dos portadas colaterales no sólo correspondieron a criterios arquitectónicos; sino principalmente a diversas concepciones urbanistas. Las capillas abiertas del tipo de las inicialmente proyectadas para La Catedral de Lima, integraban los templos con grandes espacios abiertos: plazas de mercado, de reuniones comunales, etc., pero constituían una solución urbanista peculiar de los poblados rurales y campesinos. La gran amplitud interior de La Catedral de Lima hacía innecesarias esas capillas abiertas al exterior; y, por otro lado, la plaza pública de Lima había adquirido el rango de centro de la vida cortesana virreinal, situándola en un nivel más refinado que el de los poblados rurales y que el de la segunda plaza limeña: la actual de La Inquisición, destinada a sede del mercado de abastecimientos. Con el cambio operado en el diseño de las dos portadas menores colaterales Lima acendró su jerarquía de primer núcleo urbano del Virreinato y de sede de las más importantes instituciones sociales del Continente americano: La Real Universidad, la Real Audiencia, el Arzobispado primado, etc.; al mismo tiempo que menguaba el aspecto rural propio de los primeros años de Lima como ciudad española.

Cuarta: las más importantes transformaciones se introdujeron en el diseño de la portada principal del Perdón, pues la diferencia entre la canti-

dad de piedras asignadas a esta portada en 1626 y las que se piden en 1632 resulta muy acentuada.

4.1 en 1626 se asignaban para cada una de las tres portadas principales cuatro grandes columnas iguales, lo que hacía un total de “doce columnas corintias de a ocho varas y media en alto cada una en los primeros cuerpos”. Para este efecto, la memoria de 1626 señalaba “treinta y seis trozos redondos para las columnas de las dichas tres portadas de una vara de grueso y de largo dos varas y tercia”. Como complemento de ello, añade la memoria: “Item para doce capiteles son menester doce piedras de vara y sexma de ancho en cuadrado y una vara de alto”.

4.2 en 1632 se suprimieron las piedras redondas para las dos portadas principales del crucero, y sólo se encargaron a Panamá piedras redondas para las columnas de la portada del Perdón. Si no se hubiera modificado la traza de 1626 para esta portada, deberían quedar las piedras necesarias sólo para cuatro columnas y para sus cuatro capiteles. Sin embargo, a pesar de ello, se encargaron a Panamá: “Nº 1. Primeramente setenta y dos trozos redondos para columnas de vara y sexma de largo y una vara de grueso”. Es decir, se encargan a Panamá para una sola portada la misma cantidad de piedras redondas de columnas que se solicitaban en 1626 para tres portadas. Al mismo tiempo, no se piden a Panamá en 1632 piedras para doce capiteles, sino solamente para ocho capiteles: “Nº 2 Item ocho piedras para los capiteles de vara y ochava de ancho y una vara de alto”.

Esta diferencia en cuanto al número de piedras para columnas y capiteles entre 1626 y 1632 tiene una explicación obvia. El diseño de 1626, según la traza de Juan Martínez de Arrona conservada en el protocolo notarial, constaba de un primer cuerpo de piedra con cuatro columnas; y un segundo cuerpo de menor anchura con cuatro pilastras labradas con cal y ladrillo. En cambio, el diseño de 1632 superponía al primer cuerpo que permanecía intangible, un segundo cuerpo similar al primero en anchura y con tres calles delimitadas por cuatro columnas de piedra de Panamá iguales a las del cuerpo primero. De este modo, la portada principal del Perdón amplió su diseño a dos cuerpos de piedra con tres calles cada uno separadas por columnas en cada cuerpo: es decir, resultó una verdadera y completa portada-retablo, la primera de este tipo trazada en el Perú Virreinal según la documentación hasta ahora conocida.

Relacionando ahora esta ampliación del diseño para la portada principal del Perdón con las otras modificaciones señaladas entre 1626 y 1632 para las portadas menores colaterales, descubrimos que se pretendió mejorar y ampliar todo el conjunto de las “tres portadas que salen a la plaza”; y ello a costa de simplificar la traza de las otras dos portadas del crucero anteriormente denominadas principales, pero que en 1632 se rebajaron al nivel de

las dos portadas menores situadas en el testero. El incremento de unas portadas se compensaba con la reducción de otras, de tal modo que el cambio no ampliara en demasía los gastos de las siete portadas.

Importa mucho destacar la participación de Juan Martínez de Arrona en la ampliación de la traza para las tres portadas que salen a la plaza. Estoy convencido de que no fue suya la iniciativa de tan fundamental cambio, sino de las nuevas autoridades del Real Patronato, en especial del nuevo Obrero Mayor de La Catedral, el licenciado don Fernando de Contreras. Pero correspondió a Juan Martínez de Arrona la tarea de diseñar la nueva traza para la conformación de las tres portadas; así como también hacer la memoria y el cálculo de las piedras de Arica y de Panamá que requerían las portadas ampliadas. En efecto, Arrona escribió y firmó de su nombre las dos memorias incluídas en cada uno de los conciertos notariales firmados en 1632.

Estos análisis nos obligan a enjuiciar de un modo distinto del que hasta ahora es usual entre los historiadores el problema de la intervención de Pedro de Noguera en la construcción de las tres portadas catedralicias delanteras, pero especialmente la del Perdón, con relación a la conocida traza de Juan Martínez de Arrona. A partir de los estudios de Harth-Terré, los historiadores coincidían, dentro de algunas variaciones, en afirmar que Noguera modificó la traza de Arrona a partir del entablamento del primer cuerpo; y que también hizo las dos portadas laterales. Sin embargo, a la luz de los nuevos conciertos notariales afirmamos que antes de la intervención de Noguera e independientemente de ella, ya había sido ampliada por Juan Martínez de Arrona la traza de las tres portadas que salen a la plaza entre 1631 y 1632. No se conservan ciertamente las nuevas trazas diseñadas por Arrona para la modificación de esas tres portadas; pero las dos memorias de las piedras por él firmadas garantizan su decisiva y personal participación en la reforma de los diseños que él mismo había dibujado en 1625. También hay que reconocer que a Pedro de Noguera le tocará introducir en la portada principal otras modificaciones muy distintas de las que se le atribuyen comunmente. Por lo pronto, adelanto aquí que no fue Noguera quien amplió el diseño de la portada del Perdón, ya que estaba ampliado por Juan Martínez de Arrona desde algunos años antes que Noguera ocupara el cargo de Maestro Mayor de fábricas de La Catedral, y que por consiguiente pudiera ocuparse de la obra de las portadas.

La ampliación del segundo cuerpo de la portada catedralicia principal, ejecutada por Martínez de Arrona, constituye un hecho de suma importancia para la historia de la arquitectura virreinal del Perú. Significa que en la portada de La Catedral de Lima se adoptó por primera vez el diseño de los rotablos, según consta por documentos ciertos. La traza de 1626 conservaba