

# LOS ESQUEMAS ARMÓNICOS EN LA ARQUITECTURA DEL VIRREINATO PERUANO

POR JOSÉ DE MESA y TERESA GISBERT  
Universidad de San Andrés. La Paz.

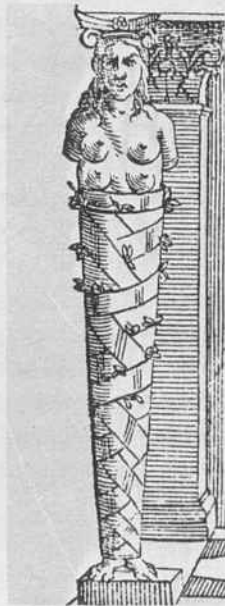
*Al arquitecto José Andrés Rojo*

<sup>1</sup> ANGULO, Diego, MARCO DORTA, Enrique, y BUSCHIAZZO, Mario: *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, 1945-1956. En esta obra se menciona a Serlio y otros tratadistas con relación a la arquitectura americana en tomo I, págs. 372, 557, 616, 670, 712, tomo II, 98, 108, 143, tomo III, 253 y 395. KUBLER, George y SORIA, Martín: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions*, cita a Serlio y otros tratadistas en las págs. 81 y 88.

<sup>2</sup> SEBASTIÁN, Santiago: *La Influencia de los Modelos ornamentales de Serlio en Hispanoamérica* en "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas", núm. 7, Caracas, 1967. *Ibidem*: *Rasgos manieristas en la arquitectura neogranadina* en Revista "Eco", núm. 40, Bogotá, 1963. *Ibidem*: *Notas sobre la arquitectura manierista en Quito* en "Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas", núm. 1, Caracas, 1964. *Ibidem*: *La huella italiana en la arquitectura colonial de Colombia y Ecuador* en "Boletín del Centro...", núm. 12, Caracas, 1971. *Ibidem*: *La influencia italiana en la arquitectura de Bogotá* en "Archivo Español de Arte", núms. 151-152, Madrid, 1965. SORIA, Martín: *La pintura del siglo XVI en Sudamérica*, Buenos Aires, 1965, págs. 103 y 104. MESA, José de, y GISBERT, Teresa: *Un diseño de Bramante realizado en Quito* en "Boletín del Centro...", núm. 7, Caracas, 1967.

## *Los tratadistas italianos en el Virreinato Peruano.*

Hoy sabemos hasta qué punto influyeron los tratadistas del renacimiento italiano —sobre todo Serlio— en la arquitectura virreinal de Sudamérica.<sup>1</sup> Está especialmente estudiado lo que fuera el Virreinato de Nueva Granada y la Audiencia de Quito (en la actualidad Colombia y Ecuador)<sup>2</sup> pero el problema en lo que se refiere al Virreinato Peruano (en la actualidad Perú y Bolivia) es más confuso, aunque se han encontrado huellas evidentes de los tratadistas en algunos edificios y retablos. Esta influencia de los tratados no se reduce a la copia indiscriminada de láminas, cosa que a veces ocurre, sino que muestra la adhesión de los americanos a determinadas teorías, tan en boga durante el manierismo, y que fueron difundidas a través de los tratados. Los tratadistas más consultados, después de Serlio, son Alberti, Vitruvio y Vignola.



Cariátide de la portada del Hospital de Mujeres de Cajamarca (Perú) y modelo de Serlio del que deriva.

En el Virreinato Peruano la influencia de Serlio es patente en las siguientes obras: la sillería de la Catedral de Chuquisaca, obra de Cristóbal de Hidalgo; <sup>3</sup> la cúpula de la Iglesia de Copacabana en Potosí, obra de Lucas Hernández; <sup>4</sup> dos artesanados limeños, en San Francisco y en Santo Domingo. <sup>5</sup> En todos estos casos se trata de la copia de alguna de las láminas del Tercero y Cuarto Libros de la obra de Serlio. <sup>6</sup>

Los modelos serlianos han sido en algunas ocasiones reinterpretados, tal el caso del Hospital de Mujeres de Cajamarca donde el anónimo cantero peruano reelabora un "Hermes" serliano que muestra una mujer con cuatro senos. <sup>7</sup> Otro caso son los dos "Hermes" —femenino y masculino— en una casa de Cuzco situada en la calle del Mesón de la Estrella. <sup>8</sup> En cuanto a las plantas tal vez hay que considerar una influencia serliana en la planta curva de la Iglesia de Santa Teresa de Cochabamba. <sup>9</sup>

La influencia de Serlio llega tan lejos, que aun en un arquitecto tardío, como Matías Maestro, que pertenece al neoclasicismo, puede encontrarse su huella. García Bryce considera un proyecto de casa, del libro VII, cap. XIII de la obra de Serlio, como antecedente a la planta del Cementerio General que Matías Maestro proyectó para Lima. <sup>9a</sup>

Los ejemplos señalados no son muy numerosos, pudiendo decirse que la influencia serliana es mucho menor en el Virreinato Peruano que en Ecuador o Colombia.

Sobre la influencia de Vitruvio y Alberti, a quienes se los estudió más desde el punto de vista teórico, hablan claro los trabajos de Harth-terré y Rodríguez Comiloni. El primero descubre la aplicación de los trazos reguladores en las Catedrales de Cuzco y Lima <sup>10</sup> diseñados sobre módulos que se basan en el círculo y el cuadrado, según la teoría de Vitruvio. <sup>11</sup> Cuando las obras de la Catedral del Cuzco se ponen a juicio del maestro Gutiérrez Sencio, éste indica que la nave mayor tiene "proporción sesquiáltera" y que las naves laterales tienen proporción "supra" y añade "por donde tengo reducida la iglesia a reglas y puntos de arquitectura". <sup>12</sup> Estos términos de "supra" y "sesquiáltera" nos indican que el maestro conoce la obra de Alberti. Rodríguez Comiloni estudia el mismo problema en San Francisco de Lima, <sup>13</sup> indicando que la vigencia de Vitruvio en el mundo hispánico puede verse reforzada por el tratado de Sagredo

<sup>3</sup> MESA, José de, y GISBERT, Teresa: *Escultura Virreinal en Bolivia*, La Paz, 1972, pág. 244.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pág. 194.

<sup>5</sup> GASPARINI, Graziano: *América, Barroco y Arquitectura*, Caracas, 1972, pág. 196.

<sup>6</sup> SERLIO, Sebastián: *Tutte le Opere d'Architettura*, Venecia, 1584. VILLALPANDO, Francisco de: *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, Sebastián Serlio Boloñés, Toledo, 1563.

<sup>7</sup> ANGULO, MARCO, BUSCHIAZZO: *op. cit.*, 395. SEBASTIÁN, Santiago: *La influencia de los modelos...*, pág. 62. GASPARINI, Graziano: *América, Barroco y Arquitectura*, Caracas, 1972, pág. 200.

<sup>8</sup> Se inspiran en la portada de la edición de Villalpando. Mencionan esta portada SEBASTIÁN, en *op. cit.*, pág. 61, y GASPARINI en *op. cit.*, pág. 199. ANGULO, MARCO, BUSCHIAZZO: *op. cit.*, tomo I, pág. 712.

<sup>9</sup> MESA, José de, y GISBERT, Teresa: *Contribuciones al Estudio de la Arquitectura Andina*, La Paz, 1966, pág. 30.

<sup>9a</sup> GARCÍA BRYCE, José: *Del Barroco al Neoclasicismo en Lima*, Matías Maestro, Lima, 1972, pág. 21.

<sup>10</sup> HARTH-TERRE, Emilio: *La obra de Francisco Becerra en las catedrales de Lima y Cuzco* en "Anales de Arte Americano e Investigaciones Estéticas", núm. 14, Buenos Aires, 1961.

<sup>11</sup> VITRUVIO MARCO, Lucio: *Los diez libros de Arquitectura*, Barcelona, 1970. Pese a existir esta traducción moderna, algunas citas las haremos sobre la traducción de Miguel de Urrea, en la edición de Alcalá de Henares de 1582, que es la que probablemente se usó en América. Hay diferencias relativamente importantes entre ambas traducciones. El círculo y el cuadrado como módulo de proporción perfecta se expone en el Capítulo Primero del Libro Tercero.

<sup>12</sup> HARTH-TERRE: *op. cit.*, pág. 44.

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ COMILONI, Humberto: *Architectural Principles of the Age of Humanism Applied: The Church of San Francisco, Lima* en "Journal of the Society of Architectural Historians", XXVIII, 4, 1969.

<sup>14</sup> SAGREDO, Diego: *Medidas del Romano*, Toledo, 1526. Se enuncia este principio en el acápite titulado: "Por cuál razón se movieron los antiguos a ordenar todas sus obras sobre el redondo o sobre el cuadrado: y por qué se llama arte romana".

<sup>15</sup> GUARDA, Gabriel: *El triunfo del neoclasicismo en el Reino de Chile* en "Boletín del centro...", núm. 8, Caracas, 1967, pág. 14.

<sup>16</sup> HARTH-TERRE: *op. cit.*, pág. 44.

<sup>17</sup> ARZANS Y VELA, Bartolomé: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, Providence, 1965, tomo II, pág. 403.

quien afirma "Del redondo y del cuadrado hicieron los antiguos estatuto: que todo lo que labrasen o edificasen se formase sobre el redondo o sobre el cuadrado; y todo lo que fuera de estas dos figuras se hallare sea tenido por falso y no natural".<sup>14</sup>

En el siglo XVIII Vitruvio seguía vigente y su obra era conocida y consultada. Gabriel Guarda anota que en la biblioteca de algunos eruditos chilenos de fines del siglo XVIII, como Salas y Corvalán, habían textos de Vitruvio, Palladio, Vignola y Valzania.<sup>15</sup>

Las referencias peruanas a Vignola también existen, aunque son escasas, así Gutiérrez Sencio encontró defectos en la Catedral del Cuzco, extrañando que los pilares no se hallaran conformes al canon de Vignola.<sup>16</sup> Vignola es probablemente el tratadista más consultado por los arquitectos neoclásicos. Se puede decir que es para el neoclásico americano lo que Serlio para el barroco.

Por lo aquí expuesto se ve que la influencia serliana es preferentemente formal en tanto que Vitruvio y Alberti influyen en el campo teórico, sobre todo en lo concerniente a las proporciones del edificio. Vignola adquiere plena vigencia sólo a fines del siglo XVIII.

Las láminas de Serlio se copian, pudiendo encontrarse desde reproducciones fieles, como en el caso de los artesanos, hasta la trasposición y elaboración de elementos que buscan en el texto del boloñés tan sólo una inspiración, tal el caso del "Hospital de Mujeres de Cajamarca" y de la "Casa" de Cuzco.

Cómo los tratadistas italianos se dejaron sentir en el Perú y cómo su obra fue estudiada, aplicada y rectificada, puede verse cotejando las ideas que el historiador potosino Arzans expone sobre los órdenes con las de Vitruvio y Serlio. Así Arzans refiriéndose al túmulo levantado en Potosí en honor de Carlos II, nos dice: "cuya construcción fué de muy buena arquitectura y repartimiento en figura jónica (que significa fortaleza, como ha de ser para los varones, y para las hembras en la corintia, que muestra hermosura)..."<sup>17</sup> En otra parte de su obra refuerza este aserto cuando escribe "La gentilidad a los dioses selváticos fabricaban templos de arquitectura rústica, baja y gruesa y macisa, llamada orden toscano, que es la que se dice toscana. A los dioses mayores en el orden jónico, de más rica y majes-

tuosa proporción. Pero a Venus, a Juno y a Diana adaptaban el orden Corintio, con más floridos adornos de basas, capiteles y cornisas. Finalmente a las musas, como mentes puras y sublimes, el orden compuesto, que es (como digo) el más erguido de todos".<sup>18</sup>

Como es sabido, Vitruvio dice al respecto: "De esta suerte, la columna dórica, proporcionada al cuerpo varonil, comenzó a dar a los edificios solidez y belleza... deseando construir un templo en honor a Diana, y buscando la manera de dar proporción a las columnas, siguieron los mismos principios anteriores.... pero esta vez les dieron delicadeza de un cuerpo de mujer.... En cuanto al tercer género de columnas, llamado corintio, representa la delicadeza de una doncella...."<sup>19</sup>

Serlio amplía y cambia esta relación y así nos dice: "Los antiguos dedicaron todos los edificios a los dioses, aplicándolos a aquellos que más les pertenecían, según su natura, si era robusta o delicada. Y así la obra dórica constituyeron a Júpiter, y a Marte y a Hércules, a aquestos se les hacían los templos dóricos, porque fue tomado de la forma del hombre, y la Jónica a Diana, a Apolo y a Baco, la cual participa también de la forma matronal o mujeril, porque tiene lo robusto y delicado..... Más la manera Corintia por ser tomada de la forma de un cuerpo de doncella, quisieron que fuese dedicada a la diosa Vesta la principal de las Vírgenes".<sup>20</sup> Como se ve aquí hay una variante con respecto al orden jónico que Vitruvio considera proporcionado al cuerpo de mujer, pero que Serlio le da carácter ambiguo de mujer fuerte y hombre delicado.

Serlio trata de adecuar estos principios a los tiempos nuevos dando a esta simbología un sentido cristiano, y así dice: "Los antiguos construyeron la obra dórica a Júpiter y a Marte y a Hércules y a otros dioses robustos; ... debemos los cristianos proceder y ordenarla por nuestra orden: y así digo que habiendonos de edificar algún templo consagrado a Jesucristo.... o a San Pedro o a San Pablo o a Santiago o a San Jorge y a otros cualesquier santos, cuya profesión no solo haya sido de hombres de guerra más que también hayan tenido del delicado y humilde.... a estos tales santos conviene hacerles los templos de este género dórico". Sobre el jónico dice: "Este género los antiguos le compusieron sobre la forma matronal que es la forma de cuerpos

<sup>18</sup> *Ibíd.*, tomo III, pág. 209.

<sup>19</sup> VITRUVIO: *op. cit.*, Barcelona, 1970, págs. 87, 88.

<sup>20</sup> SERLIO, Sebastián: *Libro cuarto*, Introducción al lector.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> Al respecto es significativo el estudio de la simbología de la Sirena, elemento preponderante en la decoración de la arquitectura Andina. Ver MESA, José de, y GISBERT, Teresa: *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, La Paz, 1966, págs. 44 y ss. Los libros son ALCIATI, Andrea: *Emblemata*, Ludguni, 1613. HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de: *Emblemas Morales*, Zaragoza, 1604. *Las transformaciones de Ovidio. Traducida del verso latino en tercetos y octavas rimas, por el licenciado Viana*, Valladolid, 1589.

de mujeres ya de días.... pero nosotros los cristianos si hubieramos de hacer algún templo de esta orden, lo aplicaremos a todos aquellos santos que hayan sido en parte robustos y fuertes y en parte delicados y humildes" (como aclara más adelante, se refiere a letrados y hombres de vida quieta y no a guerreros; a hombres de vida activa se les dedicará el dórico) "Y así a todas aquellas santas que hayan sido casadas o llegado a viejas de autoridad". El orden Corintio quedó referido a la Virgen María y otras vírgenes. Por otra parte los órdenes rústico y toscano se relegaron a puertas de ciudades, fortalezas, castillos, etc. quedando proscritos de los templos.<sup>21</sup>

Al parecer en el barroco esta concepción fue modificada, o interpretada muy libremente. Así Arzans, el historiador potosino, que en cierto modo refleja los conceptos estéticos de su tiempo vigentes probablemente para todo el Virreinato Peruano nos dice: *que el orden rústico y toscano dedicaron los gentiles a los dioses selváticos*. Este orden parece descartado para los templos, tanto por Serlio como por el potosino. El dórico continúa siendo un orden masculino, símbolo de fortaleza, pero el jónico que en Vitruvio es un orden femenino y en Serlio ambivalente (de hombres delicados y mujeres fuertes), en Arzans es decididamente un orden masculino. Finalmente, el corintio representa a las vírgenes y el compuesto (aquí está la novedad) a los espíritus puros. El texto de Arzans que es barroco refleja un hecho: las iglesias barrocas nunca usan los órdenes toscano ni dórico, generalmente los capiteles son corintios o compuestos, con la típica exaltación barroca de la Virgen María y de todo lo que sea espiritual.

A través del historiador potosino vemos que Serlio no sólo sirvió como fuente de información gráfica, sino que se conoció y estudió en su parte teórica elaborándose nuevos conceptos sobre ella.

A los tratadistas, en lo que concierne a la teórica de la arquitectura, hay que añadir las "Emblematas", como fuente de inspiración para la decoración barroca, son principalmente importantes el Alciati, y Orozco y Covarrubias. También influyeron otros textos como el comentario de Villamediana a la "Metamorfosis" de Ovidio.<sup>22</sup>

A las fuentes manieristas italianas hay que añadir otras flamencas y alemanas como los libros de Dietterlin o Van

de Vries que completan la carga de erudición sobre la que se trabajó en América.

*El Templo de Jerusalén y los Padres de la Iglesia como fuente de inspiración.*

Sería un error creer que en la simbología de la arquitectura religiosa sólo se debe buscar la carga humanista de un paganismo cristianizado. A los esfuerzos de Serlio por cristianizar a los dioses de la antigüedad siguieron serios intentos de crear una simbología religiosa con raíces no grecorromanas. La vía fue el estudio de lo que se creyó fue el templo de Salomón primero, y luego algunos textos de los padres de la Iglesia.

Los primeros estudios en este sentido los debemos a Walter Palm y Santiago Sebastián.<sup>23</sup>

En lo que respecta al Perú, no se ha hecho ningún estudio moderno, debiendo referirnos directamente a los textos coetáneos. El más antiguo es el de Alonso Ramos Gavilán quien en su libro *Historia del Célebre Santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, en el libro L, dice "Entre las cosas de inmortal renombre, que Salomón puso en la fabrica del Templo, fué levantar dos bellísimas columnas de metal, de diez y ocho codos cada una, y llegando mas en particular el artificio de sus chapiteles; dice dos cosas, que estaban cubiertos con unas redes; y lo segundo que su fábrica era cuasi opera lilis fabricata. Que estaban hechos al modo de azucenas, cada cual de estas columnas, es un bellissimo hieroglífico...."<sup>24</sup> No es posible saber hasta dónde este texto pudo influir en el arte, sin embargo, ya muy tardíamente se encuentran en las riberas del lago Titicaca, cerca de Copacabana, en Pucarani, columnas cuyos fustes están cubiertos de azucenas. No parece sino la respuesta tardía a una serie de elucubraciones procedentes de la obra de Villalpando *In Ezequielem explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolimitani*.<sup>25</sup> Consta que la obra se conoció en Potosí, pues el contrato del maestro Clemente Obregón con la Compañía de Jesús (1677) para hacer un retablo dice... "el sagrario ha de ser en la forma y según está en una estampa que está por principio de un libro grande tomo III de la descripción del templo de Salomón por el padre Juan Bautista Villalpando...."<sup>26</sup>

<sup>23</sup> SEBASTIÁN, Santiago: *La significación salomónica del templo de Huejotzingo (México)* en "Traza y Baza", núm. 2, Palma de Mallorca, 1973. PALM, Erwin Walter: *Elementos salomónicos en la arquitectura del barroco*. Trabajo presentado al XXVII Congreso Internacional de Americanistas. 1966. Volumen III, págs. 233 y ss. Buenos Aires, 1968.

<sup>24</sup> GAVILÁN ALONSO RAMOS: *Historia del célebre santuario de Nuestra Señora de Copacabana*, Lima, 1621, cap. 19. pág. 97.

<sup>25</sup> Editado, Roma, 1603.

<sup>26</sup> MESA, José de, y GISBERT, Teresa: *La escultura Virreinal...*, páginas 187, 188.

Al parecer la obra de Villalpando fue muy popular entre los potosinos, no de otro modo se explica la decoración del Santuario de Manquiri, que en su portada presenta cuatro ángeles, agrupados dos a dos junto a las columnas superiores; entre los cuales se ven dos palmeras. Como se sabe, en el volumen segundo de *In Ezequielem Explanaciones* se reconstruye el Sancta Santorum —con dibujo adjunto— mostrando unos ángeles de pie colocados entre palmas. La reconstrucción de Villalpando se basa en la visión de Ezequiel. Palm llama la atención de algunas palmas en la arquitectura virreinal, especialmente en la Catedral de Comayagua (Honduras) relacionándolas con las tentativas de llevar a los templos cristianos los elementos del Templo de Salomón.<sup>26a</sup> Si bien las palmas son frecuentes tanto en portadas como en retablos, nunca se hallan junto a ángeles o querubines, caso de Manquiri, que se acerca notablemente a la reconstrucción propuesta por Villalpando. Pese a que nos encontramos con una interpretación realizada dentro del “estilo mestizo” en un templo de la segunda mitad del siglo XVIII, creemos que en él, como en la obra potosina antes citada se halla presente el espíritu de Villalpando y se intenta reproducir lo que se creyó fue el Templo de Salomón.



Detalle del santuario de Manquiri (Potosí, Bolivia) y modelo grabado de la obra de Villalpando del que deriva.

Las Mónicas de Sucre, estilísticamente relacionada con Manquiri, muestra también un par de columnas cuyo fuste y capitel reproducen palmeras.

Fuera de las notas indicadas se pueden señalar otros testimonios que hablan de la presencia del Templo de Jerusalén en la arquitectura virreinal. Rodríguez Comiloni dice, refiriéndose a San Francisco de Lima: "El recorte sobre el cielo de torres y cúpulas en constante juego rítmico harían evocar a veces, quizás, la imagen de una Jerusalén ideal". Y añade: "Por lo menos, Suárez de Figueroa y Benavides llegaron a comparar su iglesia con el Templo de Salomón".<sup>27</sup>

La significación religiosa del templo no sólo va a tratar de resucitar en parte lo que fue el templo de Salomón, sino que da una interpretación cristiana de todo el edificio, así cuando Arzans habla de la construcción del nuevo templo de San Francisco en Potosí dice: "prosigue la obra incesantemente, y como es para Dios se espera llegará en pocos años a su dichoso fin para honra y gloria suya y bien de los fieles, que los templos son fortalezas levantadas contra el poder de las huestes infernales, son armerías del cielo, puertos de seguridad en las borrascas del siglo, archivos a que están vinculados los tesoros de la gracia, ciudades de refugio donde los delincuentes hallan asilo, los heridos medicina, los turbados serenidad y los justos un remedo de la gloria para su descanso, y (como dice San Juan Crisóstomo) son antesalas de los camarines de Dios en que asisten de centinela los ángeles, de cortejo los arcángeles, son en la tierra los palacios de la divinidad, tronos magestuosos en que da sus audiencias y despacha nuestros memoriales el Salvador, y teatros festivos en que hace alarde de su poder y magnificencia".<sup>28</sup>

La última frase calificando al templo de "teatro festivo" en que hace (la divinidad) alarde de su poder y magnificencia, es muy significativa del espíritu barroco, aquel que trata de convencer y convertir usando de todos los recursos que presta el arte y aun el ingenio, para dejar al espectador absorto y admirado. Las fiestas y los templos son un remedo de la alegría, belleza y magnificencia que hay en la morada eterna que es el cielo. Esta filosofía está expuesta en una pequeña égloga titulada "El Dios Pán", obra de Diego Mejía de Fermangil.<sup>29</sup> Fue escrita en la ciudad de Potosí, con motivo de la fiesta de "Corpus Cristi". Allí un pastor cristiano

<sup>27</sup> RODRÍGUEZ COMILONI: *El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII*. "Boletín del centro...", núm. 14, Caracas, 1972, pág. 61.

<sup>28</sup> ARZANS Y VELA: *op. cit.* Gunnar Mendoza en nota aclara que se trata de la Epístola a los Hebreos, Homilía 15.

<sup>29</sup> La obra fue publicada por VARGAS UGARTE, Rubén, en *De nuestro antiguo teatro*, Lima, 1943.



<sup>30</sup> GIBBERT, Teresa: *Literatura Virreinal en Bolivia*, La Paz, 1968, pág. 56.

<sup>31</sup> Los documentos son dos, un expediente de "vista de ojos" que hizo el obispo de Trujillo don José Carrión y Marfil el 22 de mayo de 1799, firmado por Noriega, maestro mayor y alarife de la ciudad de Trujillo y un presupuesto con los detalles de construcción.

<sup>32</sup> Del documento de la "vista de ojos" del obispo de Trujillo.

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> ARANZAES, Nicanor: *Diccionario histórico biográfico de la ciudad de La Paz*, La Paz, 1911, pág. 173.

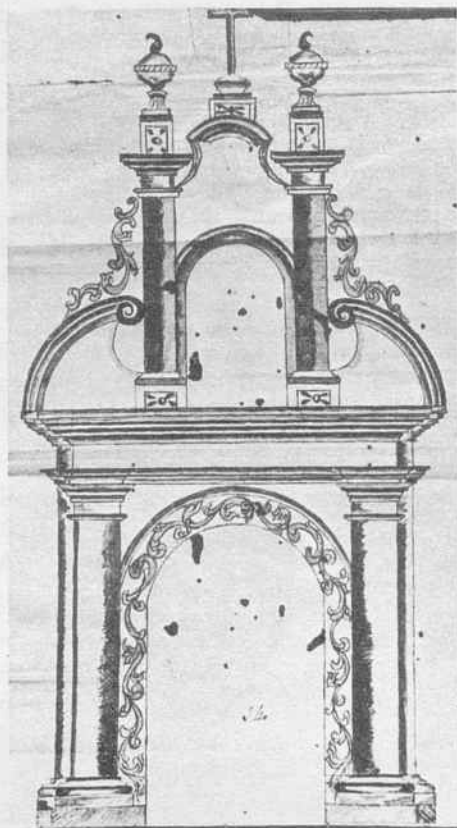
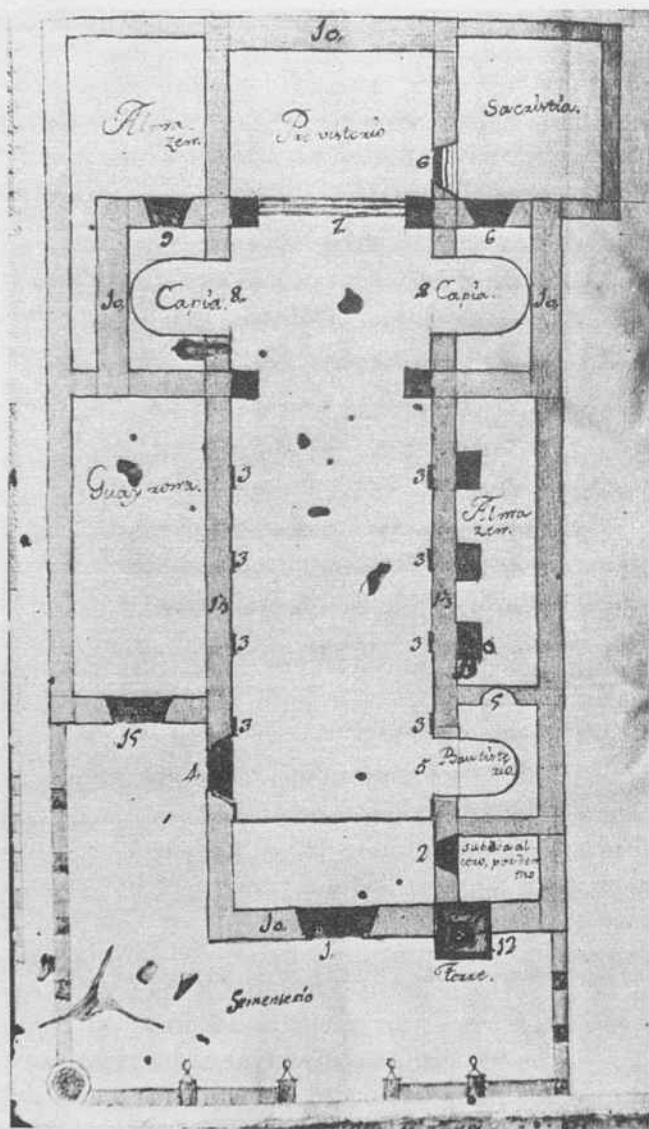
convierte a su amigo, que es pagano, con sólo mostrarle las fiestas que para Corpus se realizaban en la ciudad.<sup>30</sup>

### *El expediente de la Iglesia Parroquial de Guadalupe (Perú) y la aplicación de los tratados.*

Existe un expediente para la capilla parroquial de Guadalupe. Dicho documento se redacta después de la "vista de ojos" realizada por el obispo de Trujillo, don José Carrión y Marfil, bajo cuya jurisdicción quedaba Guadalupe. El expediente, firmado por Evaristo Noriega, es una tesis donde se explican las proporciones arquitectónicas y donde se establece la estética del templo a edificarse.<sup>31</sup>

El documento comienza así: "Explicación de la simetría que ha de tener la iglesia Parroquial del pueblo de Guadalupe y su Guayrona..."<sup>32</sup> Añade: "consiste el primor de la Arquitectura, en una ajustada disposición, y simetría de las partes que componen un templo, que es lo principal, a que debe atender el Arquitecto, excusando los follages y otros ornatos siempre superfluos porque estos cubriendo los cuerpos principales de la Arquitectura, quitan si no en todo, en gran parte su Velleza..."<sup>33</sup>

El texto trata de hacer comprender que la arquitectura es un problema de proporciones y que debe omitirse en ella el ornato, especialmente follajes, que al cubrir la arquitectura quitan en gran parte su belleza. Este principio, en un expediente de trabajo, llama la atención ante todo por la preocupación estética del prelado y del arquitecto, preocupación que no se evidencia en los responsables de otras obras. Los términos muestran que nos hallamos en pleno neoclasicismo, luchando éste por desterrar el barroco, cuyo gran arraigo es determinante en el arte de Virreinato del Perú. Deberán "excusarse los follajes y otros ornatos, siempre superfluos". Esto nos recuerda un sermón del obispo de La Paz, Campos, quien en 1772, de acuerdo a un breve de Clemente XIII, indicó que no debían adornarse las iglesias con aves, animales, ángeles disfrazados de mujeres, espejos, cornucopias, cintas, encajes que convertían los templos en salones de baile.<sup>34</sup> Se inicia el neoclasicismo purista desde las capitales hacia los pueblos, luchando la jerarquía eclesiástica ilustrada contra todo barroquismo.



Evaristo Noriega. Diseños de la planta y portada de la iglesia de Guadalupe (Perú).

En el primer acápite del expediente se dice también que “el primor de la Arquitectura consiste en una ajustada disposición y simetría de las partes que componen el templo”. Concepto proveniente de Vitruvio, tratadista a quien nuestro alarife cita en su escrito. Las ediciones españolas de Vitruvio son dos, si omitimos la de 1761, que es una traducción de José Castañeda del texto de Claudio Perrault. Las dife-

<sup>35</sup> VITRUBIO POLLION: *De Architectura, dividido en diez libros, traducidos del Latín en Castellano por Miguel de Urrea*, Alcalá de Henares, 1582. *Los diez libros de Architectura de M. Vitruvio Polión, traducidos del latín y comentados por Don Joseph Ortiz y Sanz*, Madrid, 1787.

<sup>36</sup> GUARDA: *op. cit.*, pág. 14.

<sup>37</sup> Expediente de "vista de ojos".

rencias de esta edición con la original son tales, que no es posible tomarla en cuenta. Por otra parte esta edición no tiene relación alguna con el expediente que nos ocupa. Por esto debemos considerar, para nuestro caso, dos ediciones: la traducción de Urrea de 1582, y la de José Ortiz de Sans de 1787, ambas traducidas del latín.<sup>35</sup> La segunda de estas ediciones se usó en estas latitudes. Guarda en su trabajo "El triunfo del neoclasicismo en el Reino de Chile" nos dice se ponen de moda los temas artísticos y que en las bibliotecas hay seleccionada literatura sobre el tema, cita el caso de Manuel de Salas y Corvalán que en su biblioteca tenía, entre otros tratadistas, a Vitruvio en la edición de Ortiz de Sans.<sup>36</sup>

Por el texto referente a la ornamentación vemos que Noriega participa con las ideas del neoclasicismo.

Un análisis del expediente completo indica, que el conocimiento que Noriega tenía de Vitruvio no respondía solamente a la moda del tiempo (el neoclasicismo volvió nuevamente al tratadista romano), sino que era un conocimiento profundo, recibido por tradición o por el estudio de otros tratadistas que bajo la autoridad de Vitruvio exponen sus teorías, ampliando de tal modo los alcances del texto vitruviano que ofrecen un punto de vista nuevo. En otras palabras, el expediente de Noriega, fuera de las citas antes dichas a Vitruvio, refleja el conocimiento de las teorías del renacimiento sobre las proporciones, expuestas las más de las veces como una ampliación o comentario al texto del arquitecto latino. Veamos, Noriega dice: "Primeramente tiene el cuerpo principal de la iglesia, quarenta y cinco varas, en esta forma: veinte y siete que son dos cuerpos y medio, que corresponde según la arquitectura de Vitruvio, otro para la Copula, y lo restante al Presviterio, con que queda reparado este Cuerpo. Las capillas tienen medio cuerpo de fondo, el ancho onse varas".<sup>37</sup> En el texto debe leerse "que corresponde a la nave según la arquitectura de Vitruvio". Con lo que queda clara la frase.

Vitruvio, como es natural, no dice nada de esto, se trata simplemente de la adaptación de la teoría de las proporciones del hombre al templo cristiano de cruz latina. Así nos lo explica Lorenzo de San Nicolás a quien en esto Noriega sigue fielmente. Dice San Nicolás: "Y como el más perfecto cuerpo de la naturaleza es el del hombre... siguiendo su

belleza Vitruvio en su tercero libro cap. I le va midiendo, y distribuyendo en partes... Y aunque no pone Vitruvio en lo practicado que se hayan de componer las plantas de las fábricas, a imitación del hombre; pónelo en lo especulativo, pues sucesivamente despues de haber tratado de su perfección, pone la que han de tener las plantas...." más adelante añade: "Más según Vitruvio ... toda la planta ha de tener los quatro cuerpos repartidos en esta forma. Al cuerpo (léase de la nave) se le han de dar dos anchos y medio siendo sin pórtico..... a la Capilla Mayor (léase crucero) se le ha de dar un ancho: al Presviterio o altar Mayor, medio ancho. Y de esta manera queda el Templo, o la planta de él, sacada a imitación del hombre, teniendo quatro anchos de largo, NOTA. que como en la gentilidad no se usaron Templos de crucería (léase con crucero) ... por esa causa Vitruvio no trata de la proporción que han de tener los colaterales, mas el mismo Presviterio, se toma, y es que ha de tener de fondo medio ancho".<sup>38</sup>

Al decir cuerpo los arquitectos, aquí tanto Noriega como San Nicolás, refiérense indistintamente al cuerpo de la iglesia o al de la nave. Pero cuerpo en el sentido vitruviano es, y así lo usan estos mismos arquitectos, el cuadrado o círculo en el que está inscrito el hombre y que sirve de módulo o medida a la proporción de la planta. Es necesario, pues, cuando se lee la palabra cuerpo, inquirir a cuál de las tres acepciones se refieren.

Es posible que Noriega haya conocido esta interpretación de Vitruvio por San Nicolás, ya que a ella ajusta una parte de las proporciones de la planta. Los textos españoles posteriores alteran el concepto. Una obra capital al respecto, la de Brizguz y Bru.<sup>39</sup> Cuando este autor habla de las plantas con crucero, que tienen de longitud cuatro cuadros, las distribuye así: dos cuadros a la nave, uno al crucero y uno al presbiterio.<sup>40</sup> No como San Nicolás que da dos cuadros y medio a la nave, uno al crucero y medio al presbiterio.<sup>41</sup>

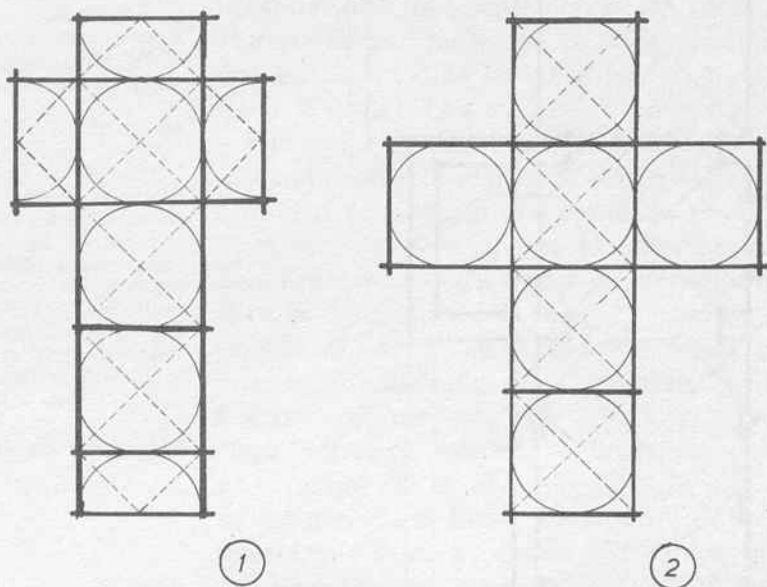
El esquema adjunto, muestra las proporciones "vitruvianas" de San Nicolás superpuestas al plano de Noriega. Se ve que el esquema armónico propuesto es el modelo y que a él responde la planta de Guadalupe con muy ligeras variantes. El presbiterio es un poco más largo que medio cuerpo, y la nave 50 cm. más corta. Esto no es un error, se debe a

<sup>38</sup> SAN NICOLÁS, Lorenzo: *Arte y uso de arquitectura*, Madrid, 1796, tomo I, pág. 42.

<sup>39</sup> BRIZGUZ Y BRU, ATHANASIO GENARO: *Escuela de Arquitectura civil*, Valencia, 1738.

<sup>40</sup> *Ibidem*: lib. II, prop. VII, pág. 97.

<sup>41</sup> SAN NICOLÁS: *op. cit.*, pág. 43.



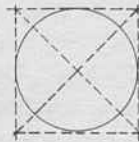
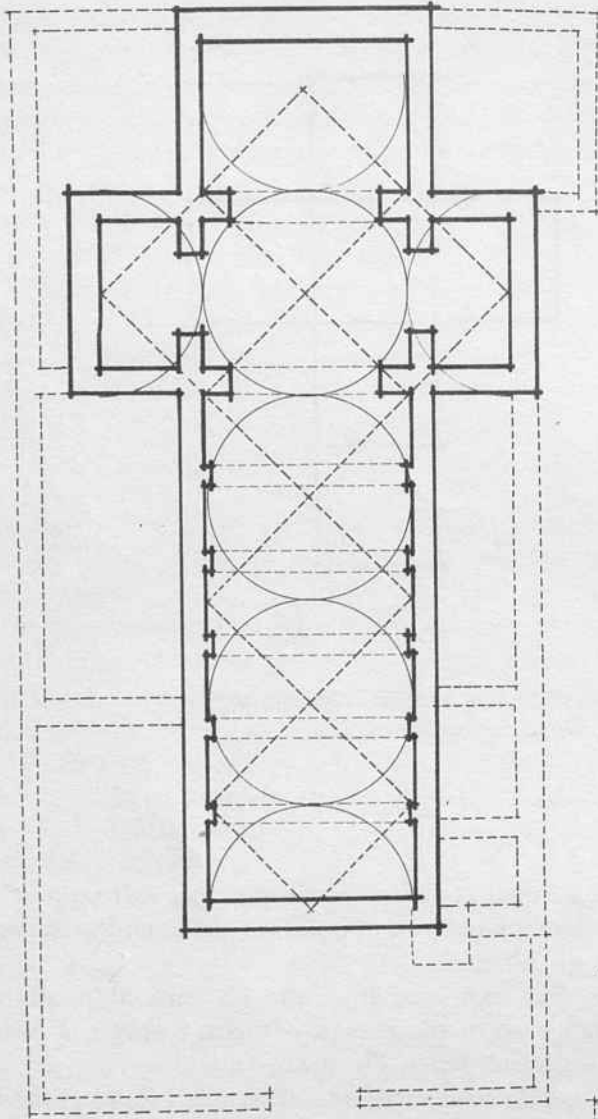
Las proporciones vitruvianas aplicadas al templo cristiano, según Lorenzo de San Nicolás (1) y según Briguz y Bru (2).

<sup>42</sup> El documento de construcción indica 13 varas  $\frac{2}{3}$ , incluidas las paredes, por el mismo documento sabemos que cada una de éstas tenía 1 vara  $\frac{1}{3}$ ; descontadas pues las paredes, el ancho de la nave es de 11 varas.

que Noriega quiso conciliar la proporción “vitruviana” expuesta por San Nicolás, con la teoría basada en los cocientes armónicos de Alberti.

Noriega dice expresamente que se dará al presbiterio “lo restante” —no medio cuerpo— y con respecto a la nave apunta que deberá tener 27 varas.

El ancho de la nave es de 11 varas.<sup>42</sup> Por tanto el módulo que viene dado por el ancho de la nave es también de 11 varas. De acuerdo a esto los dos cuerpos y medio de la nave deberían tener 27 varas y media, y no 27 como afirma Noriega. Por otro lado el alarife trujillano indica que el largo total del templo deberá tener 45 varas. Si nos fijamos, ambos números son múltiplos de 9, que es número perfecto en el sistema pitagórico. El 9 entra 5 veces en 45 y tres veces en 27. De manera que nos encontramos con otra proporción perfecta, a la cual quiere también sujetarse Noriega, razón



1 modulo

Las proporciones vitruvianas según Lorenzo de San Nicolás, superpuestas al plano de Noriega.

<sup>43</sup> La cita se encontrará en el *Informe de Francesco Giorgi para San Francesco della Vigna*, reproducido en el apéndice del libro *La Arquitectura en la Edad del Humanismo*, de WITTKOWER, Rudolf, Buenos Aires, 1958, pág. 154.

<sup>44</sup> Del documento de la "vista de ojos" del obispo de Trujillo.

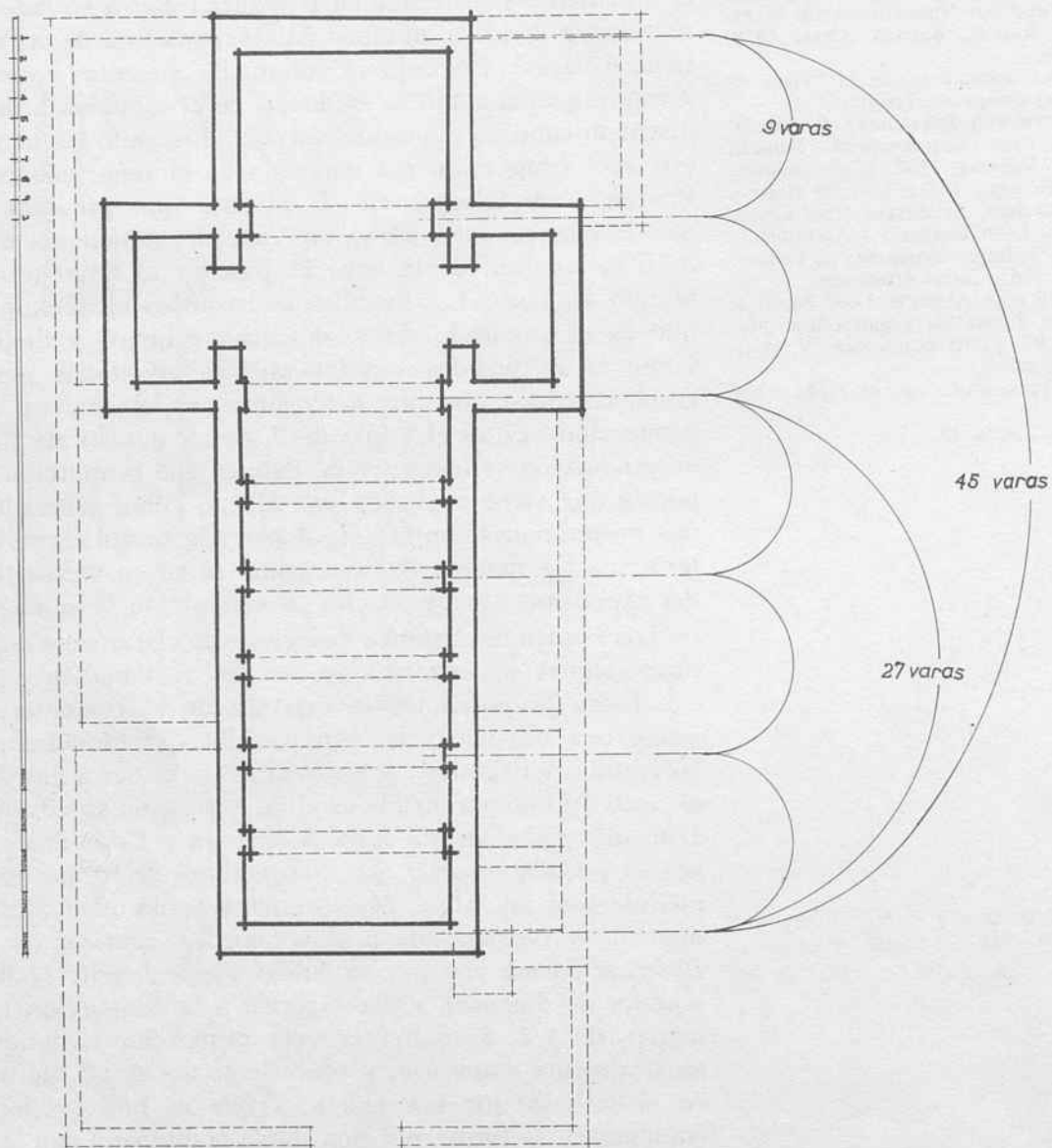
<sup>45</sup> VITRUVII POLLIONIS: *De Architectura cum commentariis Danielis Barbari*, Venecia, 1567. Liber Quintus, Cap. III, págs. 172 a 183, De Harmonia secundum Aristoxeni traditionem. ALBERTI, Leon Baptista: *L'Architettura tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, 1565. Libro nono, cap. V, páginas 256 y ss. ALBERTI, Leon Baptista: *Los diez libros de arquitectura*, Madrid, 1797. Libro nono, cap. V, páginas 81 y ss.

<sup>46</sup> WITTKOWER: *op. cit.*, págs. 108 y ss.

<sup>47</sup> Vid. nota 45.

por la que quita media vara a la nave y añade longitud al presbiterio. Esta proporción de 45 varas está enunciada en el expediente y ratificada en la planta (pues a su lado tiene una escala dividida en cinco partes, cada una de las cuales tiene 9 varas). Las catorce columnas existentes responden a este esquema como se evidencia en el esquema armónico diseñado sobre la planta de Noriega. Buscando textos vimos que esta proporción era conocida en el renacimiento. Así Francesco di Giorgio en el informe que presenta para San Francesco della Vigna en Venecia recomienda que se dé a la longitud de la nave 27 pasos y al largo total del templo 45 pasos. Las medidas se basan en el módulo de 9 que es el cuadrado de 3, número "primero y divino".<sup>43</sup> Como estas medidas son las mismas adoptadas por Noriega, conviene que nos detengamos en el análisis de su proporción: 27 es el triple de 9, o sea que forma lo que en proporción se llama tripla. Esta es una proporción compuesta que viene explicada por Alberti como generada por dos proporciones simples: la dupla y la sesquiáltera. Estos términos los maneja Noriega como se ve en varias partes del expediente donde se cita la proporción sesquiáltera.<sup>44</sup>

Los esquemas adjuntos explican más claramente algunas proporciones en su forma geométrica, matemática y musical. Estas proporciones se exponen en el comentario de Bárbaro a Vitruvio y las estudia Alberti.<sup>45</sup> Modernamente las estudió Wittkower<sup>46</sup> y Sholfield. Para el lector castellano el texto más comprensible es el de Alberti en su edición de 1797, que posiblemente conoció Noriega.<sup>47</sup> Estas proporciones se pueden resumir así: *Sesquiáltera* se forma por un módulo más su mitad. Musicalmente recibe el nombre de diapente y corresponde a la proporción matemática 2/3. *Dupla* se forma por dos módulos; musicalmente recibe el nombre de diapasón y corresponde a la proporción matemática de 1/2. *Sesquitercia*, esta proporción denominada musicalmente diatesaron y equivalente a 4/6, no fue usada en el trabajo que nos ocupa. *Tripla* es una proporción compuesta; se forma por una dupla combinada con la sesquiáltera. Estas proporciones no pueden ser sumadas, pues la proporción compuesta, en este caso la tripla, se forma, no por adición, sino por generación de una proporción a otra. Si consideramos la dupla —formada por dos módulos— como un todo, ésta, por la ley de la sesquiáltera, genera un



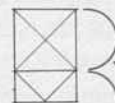
La proporción quintupla calculada de acuerdo a los cocientes armónicos de Alberti y aplicada al plano de Noriega.



MODULO



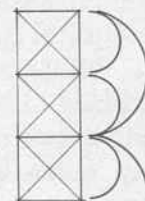
SESQUIALTERA = diapente  
 $\frac{2}{3}$



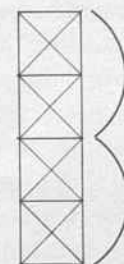
DUPLA = diapasón  
 $\frac{1}{2}$



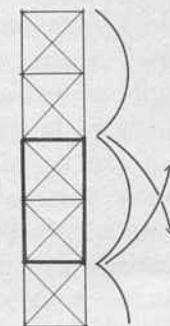
TRIPLA = proporción compuesta genera-  
da por la sesquialtera de una  
dupla.



BIDIAPASON = proporción compuesta ge-  
nerada por dos duplas.



QUINTUPLA = proporción generada en  
forma simultánea por el  
bidiapasón y la sesquialtera  
de la dupla.



Explicación de los cocientes armónicos de Alberti, más el cálculo de la quintupla. El módulo se considera cuadrado para poder inscribir en él el cuerpo vitruviano.

módulo más. Por tanto, estamos ante tres módulos que hacen la tripla. Habría sido más sencillo multiplicar el módulo por tres, pero si lo hiciéramos nos apartaríamos del espíritu renacentista, de las proporciones y no podríamos entender otros casos, los que se dan no por suma ni por multiplicación sino por la combinación de las proporciones simples.

Así queda explicada nuestra nave de 27 varas, tripla del número 9, que a su vez es tripla del divino número 3. De la misma manera se puede explicar el total de 45 varas, que según Giorgio hace una proporción quíntuple compuesta por un bisdiapasón y un diapente. En los textos anotados, no se enuncia la proporción quíntuple o quíntupla; Alberti explica sólo hasta la cuádrupla. El mismo Wittkower no llega a explicar sus alcances geométricos al punto de decir en nota que Giorgio "parece haber cometido un error"...,<sup>48</sup> aunque más adelante añade "sería extraordinariamente inusitado encontrar un error de esta naturaleza en un hombre para quien el sistema de cocientes armónicos era de importancia capital".<sup>49</sup> La proporción quíntupla de Giorgio, usada también por Noriega, pensamos que se puede explicar aplicando el sistema de proporciones, o cocientes armónicos, expuesta por Alberti.

Si tenemos básicamente un diapasón (dos módulos) que por la ley de dupla genera un nuevo diapasón y por la ley de sesquiáltera genera un diapente, habremos combinado el bidiapasón (dos diapasones) con el diapente. Así habremos llegado a la compleja proporción quíntupla. Explicado de otra manera. Una dupla o diapasón es igual a dos módulos. Por la ley de dupla genera dos módulos más, con lo que tenemos cuatro. Simultáneamente, por la ley sesquiáltera la dupla genera un módulo, con lo que tenemos los cinco módulos de la quíntupla. Como queda dicho no figura esta proporción en ningún texto, pero al decirnos Giorgio que se forma por el bisdiapasón y el diapente podemos calcularlo aplicando los cocientes armónicos.

Noriega nos muestra que conoce los dos tipos de proporciones, la de cuatro cuerpos, "vitruviana", expuesta por San Nicolás,<sup>50</sup> y la quíntupla. La primera lo conoció a través del tratadista citado, la segunda no sabemos dónde la pudo aprender, pero quizá la conocía por tradición. Ambas se enuncian en su expediente y trató de conciliarlas, en un alar-

<sup>48</sup> WITTKOWER: *op. cit.*, 106, nota 9.

<sup>49</sup> *Ibidem.*

<sup>50</sup> Vid. nota 38.

<sup>51</sup> SAN NICOLÁS, Lorenzo: *op. cit.*, primera parte, pág. 151, Madrid, 1796.

<sup>52</sup> SHOLFIELD, P. H.: *Teoría de la proporción en la arquitectura*, 49, 50, 55 y 56, Barcelona, 1971.

<sup>53</sup> MESA, José de, y GISBERT, Teresa: *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina*, 46 y ss., La Paz, 1966.

<sup>54</sup> HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de: *Emblemas morales*, Zaragoza, 1604. *Emblemata XXX*, fols. 52 y ss., y explica el significado de las sirenas, los textos transcritos en fols. 60 y 61.

de de virtuosismo. Las diferencias en la práctica son pocas. 42 cm. en el largo de la nave y el presbiterio algo más largo de lo que la regla de cuatro cuerpos señala.

Analizada la planta de la iglesia de Guadalupe conviene estudiar las otras partes. Así sabemos, por el mismo Noriega, que la portada principal debía tener una proporción sesquiáltera. También tiene proporción sesquiáltera el arco que da entrada al almacén. La relación del alto al ancho, en la disposición interna de la nave, también parece revelar una proporción sesquiáltera. Así por el expediente de construcción sabemos que la altura de las columnas internas es de 11 varas y dos tercias, sobre ellas se apoya el arco que tiene un medio punto de cuatro varas un tercio más el grueso de la rosca de un tercio de vara. Sumadas estas cantidades, la altura resultante es de 16 varas  $1/3$ . Como el ancho es de 11 varas tenemos la proporción sesquiáltera con diferencia de 15 cm. Hay que hacer notar que si bien la iglesia está cuidadosamente proporcionada, la capilla adjunta llamada Guayrona ha sido libremente trazada.

Por último cabe anotar que la portada pese a tener proporción manierista tiene mucho de barroco en su composición y decoración. Recuerda alguna lámina de San Nicolás.<sup>51</sup>

### *La arquitectura y la música.*

Del análisis del expediente del templo de Guadalupe parece deducirse que los arquitectos virreinales conocían las teorías del renacimiento que relacionan la proporción arquitectónica con la armonía musical. Teorías basadas por una parte en una mala interpretación de Vitruvio y por otra en la obra de Platón "El Timeo".<sup>52</sup> Las consideraciones teóricas, no sólo sobre las proporciones, sino sobre los más diversos tópicos parecen haber inquietado a los peruanos de los siglos XVII y XVIII. Así en la portada de la Iglesia de San Lorenzo de Potosí (Bolivia) parece estar presente la concepción sobre la estructura del universo de Platón<sup>53</sup> a través de Orozco Covarrubias quien en sus "Emblemas Morales" nos dice con respecto a las sirenas: "se llaman sirenas por la música que producen" y añade "hubo de poner Platón en los cielos ocho sirenas, atribuyendo a cada uno de los que se alcanzan a ver una sirena, por el concierto y armonía con que se hace aquella música de los cielos".<sup>54</sup>

En otra parte indica "en la parte superior de cada círculo había una sirena que giraba con él dejando oír su nota propia... de modo que estas voces en número de ocho reunidas formaban un acorde único".<sup>55</sup> Como vemos la música es lo que relaciona cada sirena con su círculo celeste, por eso en San Lorenzo están presentes los tres elementos sirena-cielo-música. En la portada descrita las sirenas son dos, ambas están tañendo el charango, el cielo está representado por las estrellas, los astros diurno y nocturno, la música está explícita en las columnas superiores donde hay dos figuras tañendo la lira y la viola respectivamente.

Concluyendo podemos decir que los comentaristas de Platón, del renacimiento, hallaron eco en tierras americanas a través de emblemas y tratados, por un lado en la aplicación de la armonía musical a las proporciones arquitectónicas, y por otro en la representación escultórico-arquitectónica de ciertas tesis, en el caso de San Lorenzo (1728-1744) la teoría platónica del universo.

#### *Evaristo Noriega: noticia biográfica*

Noriega, que figura en el expediente de la Iglesia de Guadalupe como Maestro Mayor de Alarifes de la ciudad de Trujillo, en 1800, era capitán retirado. Descendía, por su madre, de los caciques de Chayhuac.<sup>56</sup> En 1801 tasó un terreno para la construcción de una Casa de Ejercicios que se levantó junto a la Capilla de la Virgen del Rosario de la Puerta de la Sierra, obra que fue reconstruida por el mismo Noriega. En 1803 reparó la portada de la Catedral de Trujillo y en 1810 fue llamado por el párroco de Cajabamba para reedificar la Iglesia.<sup>57</sup>

#### *Conclusiones*

a) La arquitectura en el Virreinato Peruano usa proporciones y esquemas armónicos enunciados por los tratadistas del Renacimiento, especialmente Alberti, Vitruvio (en el comentario de Bárbaro) y Vignola.

b) Estos tratadistas tienen vigencia hasta el siglo XVIII. A fines de este siglo, con la aparición del neoclasicismo, Vignola adquiere inusitada importancia, por encima de los otros tratadistas.

<sup>55</sup> *Ibíd.*

<sup>56</sup> VARGAS UGARTE, R.: *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América Meridional*, 80. Apéndice, Lima, 1955.

<sup>57</sup> VARGAS UGARTE, R.: *op. cit.*, 372, Lima, 1947.

c) Los esquemas armónicos descritos se usaron tanto en el diseño de las plantas como en las fachadas. Al parecer estos esquemas eran conocidos por todos los arquitectos, como se demuestra por el informe de Gutiérrez Sencio para la Catedral del Cuzco y por las especificaciones de Noriega para la Iglesia de Guadalupe en la diócesis de Trujillo (Perú).

d) El análisis del expediente de Noriega nos muestra un sentir complejo: La ilustración de los prelados, quiere imponer la nueva moda del neoclásico, interpretada por artífices cuyo esquema mental responde por un lado a la sensibilidad barroca y por otro al espíritu manierista.

e) La aplicación de los cocientes armónicos al diseño de plantas involucra una relación entre la proporción espacial y la armonía musical. Estas teorías se conocieron en América, aunque no sabemos con qué grado de exactitud, pues el expediente de Noriega es limitado por tratarse de un pequeño templo y de un artista tardío y de relativa importancia.

f) En lo formal el tratadista más conocido es Sebastián Serlio en su obra "Tutte le Opere d'Architettura", sobre todo en los libros tercero y cuarto que fueron traducidos al castellano por Villalpando. Las láminas de estos libros se copian y sirven de inspiración a innumerables obras americanas. Sin embargo parece que la influencia de Serlio en el Virreinato Peruano es menor que en Nueva Granada y Quito.

g) Los órdenes clásicos responden a una simbología que partiendo de Vitruvio es ampliada y modificada por Serlio, quien trata de dar a éstos una significación cristiana. Las elucubraciones del renacimiento sobre las órdenes se conocen en América, como lo explica el potosino Arzans de Orsúa en su Historia. Este autor, en lo esencial, sigue a Serlio, pero considera el orden corintio propio de la Virgen y el compuesto expresión de lo espiritual.

h) La arquitectura virreinal del Perú, además de valerse de las composiciones propuestas por el humanismo y los tratadistas manieristas, y en su afán de cristianizar las formas, busca en el templo de Salomón un modelo.

i) La obra del jesuita Juan Bautista Villalpando *In Ezequielem explanationes et Apparatus Urbis, ac Templi Hierosolimitani* es de capital importancia para comprender los esfuerzos que se hicieron durante el virreinato a fin de imitar en los templos cristianos el templo de Salomón. Algunos edificios y retablos potosinos se inspiraron en la obra de Villalpando.

## APÉNDICE

Espediente ala Vista deOjos que hizo el Iltmo. Sr. Obispo de Trugillo Dr. Don José Carrión y Marfil el dia 22 de Mayo de 1799 y desapezada Capilla hecha a la Religion Agustina en el pueblo de Guadalupe.

Explicacion de la simetria que hade tener la Yglesia Parroquial del Pueblo de Guadalupe y su Guayrona; con proporcion a lo que se puede ahorrar su gasto. Consiste el primor de la Arquitectura, en una ajustada disposicion, y simetria delas partes que componen un Templo, que es lo principal, aque debe atender el Arquitecto, excusando los follages y otros Ornatos siempre superfluos; porque estos cubriendo los cuerpos principales dela Arquitectura, quitan si no en todo, engran parte su Velleza, porloque cuidará ajustar las plantas, y perfiles alas prevenciones siguientes.

Primeramente tiene el cuerpo principal dela Yglesia, quarenta y cinco varas, en esta forma: Veinte y siete que sondos cuerpos y medio, que corresponde, segun la Arquitectura de Vitrubio, otro para la Copula, y lo restante al Presviterio, conque queda repartido este Cuerpo. Las capillas tiene medio cuerpo de fondo, el ancho onse varas. Los Pilares que forma la copula, y Presviterio deben tener de salida una vara, y de ancho lo mismo, y todo este Diseño va señalado con los numeros prevenidos y son los siguientes.

- 1.<sup>a</sup> La Puerta Prural tiene de ancho tres varas y tercia, y de alto debe tener cinco, que hace una proporcion de esqualtera.
- 2.<sup>a</sup> El ancho del coro, debesser quatro y media, su puerta a la escalera dela torre, que està debajo de dicho coro.
- 3.<sup>a</sup> La decoracion de Pilastras tiene de Salida media quarta, y de ancho una vara.
- 4.<sup>a</sup> La puerta corateral tiene de ancho tres varas, y de alto quatro, y dos tercias.
- 5.<sup>a</sup> El Baptismerio lleva un ojo de Arco con tres varas de ancho, y de alto quatro y media; y con este mismo numero Otro Idem con bara y media de ancho, y su correspondiente al que hace entrada al Almasen.
- 6.<sup>a</sup> Las puertas de la Sacristia de vara y dos tercios de ancho con el alto de tres varas.

- 7.<sup>a</sup> Que el piso del Presviterio, sea media vara mas alto que superficie plano del Cuerpo de la Yglecia para formar dos pasos.
- 8.<sup>a</sup> Que los Arcos que forman las capillas, tengan quatro varas de ancho, y de Alto seis.
- 9.<sup>a</sup> Las puertas de Almasen, que se halla en una de las Capillas, tiene de ancho dos varas, y de alto tres.
- 10.<sup>a</sup> Las paredes de la frontera, testera y los dos respaldos de las capillas deben tener una vara y dos tercias de grueso, y las dos conaterales que hacen la formacion de la Yglecia, vara ytercia, fuera de Sapata: Las sanjas para los simientos de las paredes debe ser su escabacion dos varas y media, que es la quarta parte que le corresponde.
- 11.<sup>a</sup> Los Estribos que deben llebar por fuera han de tener dos varas de ancho, y una tercia de salida.
- 12.<sup>a</sup> La Torre debe escabarse todo su Quadrado, que es de tres varas, y de profundidad la quarta parte de su alto.
- 13.<sup>a</sup> Sedebe cubrir la dicha Yglecia con un cañon en medio punto de formacion deselchas de madera de Algarrobo, ysus arcos de la misma madera; de modo que por la concavidad hagan figuracion deBobedas Baydas, y por lo conbegso, ò costerior queda el medio cañon seguido; y en cada una dedichas Bobedas, su fanal para las Luces, Bintilacion: Debe tener las paredes, y Pilastras de la Yglecia, desde la superficie hasta la imposta, siete varas, y dos tercias, y con la area del Arco, biene atener doce varas y cinco sesmas.
- 14.<sup>a</sup> El Frontispicio de la Portada, segun demuestra el Diseño, seledaña sus proporciones, Sugetandose a la Escala que se podra hacer dematerial de Ladrillo, y Cal.
- 15.<sup>a</sup> La Guayrona tiene de fondo, diez y seis varas, y de ancho seis y media. Sus Paredes es una vara de grueso, su techumbre de Madres de algarrobo y varasones de lo mismo, cañiso, esteras de carriso, y coronamiento de barro. Su puerta dos varas de ancho, y de alto tres varas; asimismo en igual conformidad ban cubiertas las Capillas de los Cruzeros y el Baptisterio y Sacristia.

Todo lo que he hecho con proporcion a los materiales de este territorio, evitando los gastos de mayor cantidad, que podian aumentarse a la Religion por habermelo mandado el Illmo. Sor. Dr. Dn. José Carrion, y Marfil, Obispo deesta Diocesis hallandose presente en esta vista de ojos, y mesura pa. el Edificio del Templo que se cita. Guadalupe, y Octubre ocho de mil ochocientos.

(firma) Evaristo Noriega.