

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**  
**FACULTAD DE ARQUITECTURA Y URBANISMO**



**PLAZA MAYOR DE LIMA 1850**

Reconstrucción gráfica de elementos arquitectónicos y urbanísticos a partir de los apuntes, grabados, acuarelas y testimonios realizados entre 1838-1850

**TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA OBTENER EL  
GRADO DE BACHILLER EN ARQUITECTURA**

**AUTOR:**

Reynaldo Italo Siccha Lázaro

**CÓDIGO**

20176058

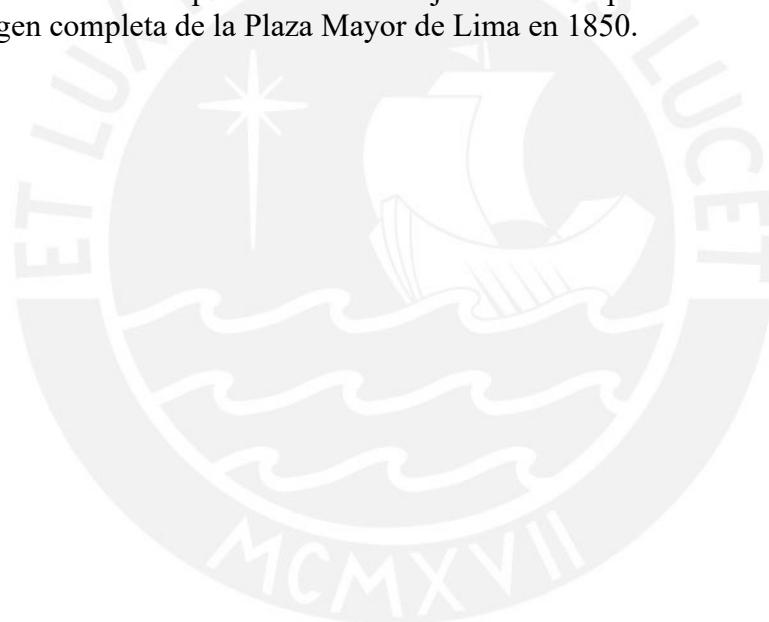
**ASESOR**

Wiley Hermilio Ludeña Urquizo

Lima, agosto, 2022

## Resumen

El siguiente trabajo de investigación ofrece un primer registro visual que reproduce la imagen de la Plaza Mayor de Lima y su entorno arquitectónico como un acontecimiento histórico y realista, debido a que actualmente existe un vacío de información sobre el estado de la arquitectura limeña en la primera mitad del siglo XIX. Especialmente sobre cuál era la situación de los antiguos símbolos de poder colonial representados por la Plaza Mayor tras las guerras de independencia y el cambio al nuevo régimen republicano. Las imágenes más completas de la Plaza Mayor durante este periodo se limitan a los apuntes del francés Leonce Angrand, los óleos del alemán Johann Moritz Rugendas y las acuarelas del peruano Pancho Fierro ya que todavía en la primera mitad del siglo XIX no se utilizaba la fotografía en el Perú. Sin embargo, carecen de precisión y alteran las proporciones. Entonces, con el fin de ofrecer una imagen completa y realista, se plantea demostrar que se puede dimensionar y obtener información métrica de fuentes gráficas a través de las herramientas del dibujo arquitectónico. Es decir, que, además del análisis visual de las fuentes gráficas y el análisis interpretativo de las mismas apoyado en fuentes escritas, se propone el método comparativo de proporciones con la finalidad de realizar planimetrías y perspectivas a partir de representaciones gráficas que probablemente no fueron elaboradas con ese fin. Para esto, se ofrece en segundo orden una recopilación de fuentes visuales y escritas sobre este periodo con el objetivo de acopiar información que permita generar una imagen completa de la Plaza Mayor de Lima en 1850.



## Contenido

|   |    |
|---|----|
| Introducción .....  | 4  |
| 1. Primer Apunte: De la Investigación .....   | 8  |
| 1.1 Presentación del problema de investigación.....   | 8  |
| 1.2 Estado del arte .....   | 9  |
| 2. Segundo apunte: Marco Teórico .....  | 13 |
| 2.1 Plaza Mayor.....  | 13 |
| 2.2 Reconstrucción y reconstitución gráfica.....  | 13 |
| 2.3 Apuntes, grabados y acuarelas.....  | 14 |
| 2.4 Método Iconológico de Panofsky .....  | 14 |
| 2.5 Imagen .....  | 15 |
| 3.5 Análisis visual.....  | 15 |
| 3.Tercer apunte: Marco Histórico .....  | 18 |
| 3.1 Fundación de la ciudad de Lima y emplazamiento de la Plaza Mayor .....  | 18 |
| 3.2 El uso de la Plaza Mayor y su relación con los procesos sociales, políticos y económicos durante el periodo colonial tardío .....             | 18 |
| 3.3 El uso de la Plaza Mayor y su relación con los procesos sociales, políticos y económicos durante el periodo de la república temprana.....     | 21 |
| 4.Cuarto apunte: Marco Metodológico .....   | 26 |
| 4.1 Criterio de selección de un elemento de referencia en el plano del objeto de las fuentes visuales .....                                       | 26 |
| 4.2 Reconocimiento de relaciones de proporciones a través de la comparación entre el elemento de referencia y los demás elementos del objeto..... | 27 |
| 4.3 Escalamiento de los elementos del objeto con base en una medida conocida y dibujo de la planimetría .....                                     | 27 |
| 5. Quinto Apunte: Análisis.....   | 29 |
| 5.1 Análisis visual de las fuentes gráficas con base en el método de Hesselgren .....   | 29 |
| 5.2 Análisis interpretativo de las fuentes gráficas con base en el método de Panofsky .....   | 38 |
| 5.3 Método comparativo de proporciones con base en la información obtenida del análisis de las fuentes gráficas.....                              | 55 |
| 6. Conclusiones .....   | 63 |
| 7.Anexos.....   | 66 |
| 8.Bibliografía.....   | 70 |

## Introducción

Los arquitectos utilizan el dibujo como herramienta para comunicar ideas sobre los objetos arquitectónicos existentes o proyectuales; en ese sentido, resulta interesante entender cómo el dibujo puede contribuir a visualizar imágenes que todavía no existen como también imágenes que una vez existieron. El tema de investigación surge a partir de la revisión de los dibujos de Leonce Angrand, los óleos de Mauricio Rugendas y las acuarelas de Pancho Fierro sobre la ciudad de Lima del siglo XIX. La capacidad comunicativa de los trazos plasmados en los apuntes conlleva al planteamiento de la posibilidad de obtener información a partir del análisis visual de sus apuntes con el objetivo de poder ofrecer imágenes con la rigurosidad realista que ofrece el dibujo arquitectónico. Ello no es ajeno a las descripciones históricas del estado de la ciudad durante ese siglo; sin embargo, aquellas descripciones resultan insuficientes sin un soporte visual en las que converjan. La Plaza Mayor es el espacio arquitectónico urbanístico más importante de la ciudad limeña y sus transformaciones representan los cambios estilísticos que en su momento eran de vanguardia. Existe contraste entre las representaciones de los dibujos del siglo XIX aún colonial, la arquitectura neoclásica de las primeras fotografías y la arquitectura moderna que posee la plaza actualmente. En consecuencia, se plantearon las siguientes interrogantes: ¿Cómo era la imagen total de la plaza en los primeros años de la república representados en los dibujos de Angrand, Rugendas y Pancho Fierro?, ¿Cuáles fueron las causas o decisiones que ocasionaron que se viera así? Esas fueron las preguntas que dieron origen al tema de interés de la presente investigación y que, aunque en ese momento no se sabían las respuestas, se sabía que se quería responder mediante el dibujo.

El objetivo principal es demostrar que se puede dimensionar y obtener información métrica de fuentes gráficas a través de las herramientas del dibujo arquitectónico. Es decir, el planteamiento está enfocado en realizar planimetrías y perspectivas a partir de representaciones gráficas que probablemente no fueron elaboradas con ese fin. Para esto, se plantea en segunda orden recopilar la mayor cantidad de fuentes visuales y escritas sobre este periodo con la finalidad de conseguir información que permita generar una imagen completa de la Plaza Mayor de Lima. Dicho esto, la importancia de la investigación recae en ofrecer un primer registro visual que reproduzca la imagen de la Plaza Mayor de Lima y su entorno arquitectónico como un acontecimiento histórico y realista, apoyándose en cierta rigurosidad técnica en términos de dimensiones y configuración urbana con base en testimonios y fuentes gráficas existentes. Además de ello, ofrece una compilación de información escrita y visual de la situación de los elementos urbano arquitectónicos y las dinámicas sociales del espacio en la Plaza Mayor durante los primeros años de la República. Se brinda también información histórica de un periodo parcialmente estudiado en el que la Plaza Mayor aún mantenía un aspecto colonial.

Con respecto al estado del arte este se puede dividir en tres temas principales. En primer lugar, destacan tres publicaciones que abordan las representaciones visuales: *Imagen en el Perú del Siglo XIX* de Leonce Angrand (1972) y *El Perú romántico del Siglo XIX* de Mauricio Rugendas (1975); estas dos últimas presentan dibujos y acuarelas de la Plaza Mayor de Lima. La tercera publicación, *Costumes péruviens, scènes de la vie religieuse et populaire à Lima* de Ignacio Merino, Pancho Fierro y Leonce Angrand (1837-1849) comprende acuarelas y dibujos sobre escenas y personajes representativos de la capital lo cual contribuye a la creación de atmósferas; no obstante, esta colección de dibujos tampoco cuenta con análisis visual. En segundo lugar, respecto a la Plaza Mayor de Lima se presenta la investigación de Abad y Cárdenas (1975) que aborda como temática principal la historia de la Plaza Mayor y sus componentes urbanos y arquitectónicos desde su origen prehispánico hasta las reformas modernistas del siglo XX; en esa misma línea, la investigación de Ramón Joffré titulada *De la Plaza Mayor a la plaza de Armas: la política borbónica y el espacio urbano de Lima (1740-1820)* ofrece una mirada más

profunda del tema debido a que tiene como objeto de estudio la transformación urbana de la Plaza Mayor a fines del virreinato e inicios de la república. Finalmente, publicaciones como *Narrative of a journey across the cordillera of the Andes, and of a residence in Lima, and other parts of Peru, in the years 1823 and 1824* de Robert Proctor (1825), *Souvenirs de l'Amérique espagnole* de Radiguet (1856), *Cenni Storici, Geografici e Statistici del Perú* de Dávila (1860) cuentan con descripciones detalladas sobre la percepción de los viajeros, elementos urbano arquitectónicos, actividades, personajes y colores alrededor de la Plaza Mayor.

El presente trabajo de investigación se divide en seis capítulos nombrados como apuntes. En el primero de ellos “De la investigación” se desarrolla la introducción de la investigación, el problema sobre la ausencia del estudio urbano arquitectónico de los antiguos símbolos del poder colonial que se refleja en la Plaza Mayor de Lima y el estado del arte. Los dos primeros apartados aportan fuentes visuales para complementar de forma eficiente estos acontecimientos ya que el medio gráfico, como se mencionó anteriormente, es un recurso escaso en el periodo que abarca el tema. El tercer apartado expone el trabajo de diversos autores alrededor de las fuentes visuales, fuentes escritas e investigaciones sobre la Plaza Mayor de Lima y los aportes que se obtendrán de estos para el desarrollo de la presente investigación.

El segundo capítulo “Fundamentos” comprende el desarrollo de los conceptos teóricos principales para la investigación; en primer lugar, se define la noción de “Plaza Mayor” en el contexto de la Lima colonial; luego, se precisa sobre la noción de reconstrucción gráfica y cómo será utilizada en el caso de análisis; después se establecen las diferencias entre apunte, acuarela y grabado; también se explica con precisión el método de Panofsky; y finalmente se desarrolla la teoría del concepto de imagen y análisis visual.

En el tercer capítulo “Antecedentes” se desarrolla primero las referencias históricas de la Plaza Mayor desde su fundación y emplazamiento, seguidamente los usos de esta y la relación que mantiene con los procesos sociales políticos y económicos en el periodo colonial tardío y en la república temprana. Luego, se abordan los antecedentes sobre la historia y evolución del dibujo como medio de expresión de dinámicas sociales cotidianas en el Perú.

En el cuarto capítulo denominado “Método” se explica con detalle el método comparativo de proporciones, el cual será utilizado en la investigación para el análisis de la gráfica. Este método comprende una serie de pasos para obtener información métrica a partir de imágenes: se establece el criterio de selección de un elemento de referencia en el plano del objeto de las fuentes visuales, luego el reconocimiento de relaciones de proporciones a través de la comparación entre el elemento de referencia y los demás elementos del objeto y finalmente el escalamiento y dibujo de planimetría de los elementos del objeto con base en una medida estándar y conocida

Seguidamente, el quinto capítulo “análisis” se aplicará la teoría presentada al caso de estudio de la Plaza Mayor de Lima, donde comenzará por realizar un análisis visual de las fuentes gráficas en las fachadas norte, sur, este y oeste de la Plaza Mayor, posteriormente se elaborará un análisis interpretativo de las fuentes gráficas, en la cual se presenta una breve contextualización de Lima y la Plaza Mayor en el año 1850. Luego se realiza el análisis del Portal de Escribanos y Portal de Botoneros, el Palacio Municipal, el Palacio de Gobierno, el Palacio Arzobispal, la Iglesia del Sagrario y la Catedral de Lima. La revisión e interpretación de fuentes escritas y visuales concluye con la aplicación del método comparativo de proporciones.

Finalmente, en el sexto capítulo “Conclusión” se exponen los resultados visuales obtenidos mediante los métodos previamente explicados. En otras palabras, se presentan dibujos históricamente acertados y pertinentes realizados a mano con el objetivo de reconstruir una

aproximación a la planimetría y atmósferas del espacio urbanístico y la arquitectura circundante de la Plaza Mayor en 1850.

La metodología es principalmente documental y se divide en dos secciones importantes. Por un lado, del presente trabajo parte del método de Panofsky para el análisis de información de obras gráficas. Se selecciona las principales fuentes gráficas y secundarias a partir del grado de importancia. a partir de criterios complementarios de análisis visual se obtiene la información base para la elaboración de la planimetría. Esta información es descriptiva y permite entender al objeto arquitectónico en su conjunto, sus partes o componentes. Finalmente, para la obtención de los valores métricos se empleó un método manual para obtener relaciones de proporciones a través del reconocimiento de elementos con medidas estándar como la altura de los pasamanos y los demás elementos de la composición gráfica.

Para terminar, el aporte original del trabajo de investigación es la primera reconstitución de la imagen completa de la Plaza Mayor de Lima en 1850. Se plantea la elaboración de planimetría de los edificios desaparecidos del portal de Botoneros y Escribanos a mediados del siglo XIX, así como también se ofrece una interpretación de los elementos presentes en las imágenes. El trabajo puede ser objeto de mejora, ya que se puede incorporar más detalle en los planos. Además, como líneas de investigación futura se plantean realizar un catálogo de piezas y detalles constructivos de los elementos reconstruidos.





**Figura 1:** Fuente de agua en la Plaza Mayor en 1844. Óleo realizado por Rugendas en el año 1842-1844 de estilo romántico que representa un encuentro amoroso bajo la luz de la Luna. El escenario es frente la pileta de agua y a la catedral de Lima. **Fuente:** Fotografía de Guillermo Armando Miranda Bravo



**Figura 2:** Esquina de la Plaza Mayor 1844. Óleo realizado por Rugendas en el año 1842-1844 que de una escena costumbrista ubicada en el encuentro del Portal de Escribanos y el Portal de Botoneros. Se aprecia la acequia con los gallinazos y la presencia de caballos y mercaderes. **Fuente:** Sucesión Caviglia Campora



# 1. Primer Apunte: De la Investigación

## 1.1 Presentación del problema de investigación

Cuando leemos sobre la arquitectura y urbanismo de Lima en el siglo XIX se suele referenciar a los ambiciosos proyectos de infraestructura pública construidos en la segunda mitad del siglo. Destacan los proyectos de arquitectura como el Panóptico, el Mercado Central, el Hospital Dos de Mayo o el proyecto urbano del Parque de la Exposición (García Bryce, 1967). Sin embargo, si bien no destacan proyectos arquitectónicos planteados durante la primera mitad del siglo, resulta de interés estudiar el estado de la arquitectura existente. Por ejemplo, cuál era la situación de los antiguos símbolos de poder colonial representados por la Plaza Mayor y cómo se adaptaron a la nueva república. En otras palabras, existe poca información de cómo se veía el espacio urbano de la plaza y las fachadas de los edificios<sup>1</sup> que la rodearon durante ese periodo a pesar de que su estudio es de relevancia para comprender el contexto histórico del cambio de régimen colonial al republicano.

Recientemente, Ramón Joffre (2017) ha abordado una investigación sobre el aspecto urbano de la Plaza Mayor durante la Lima colonial tardía. Esta investigación está relacionada a entender la transformación urbana de la Plaza Mayor como resultado a la aplicación tardía de las reformas borbónicas, procesos sociales, nuevos usos, pero se ve limitada como respuesta a la problemática previamente planteada debido a que no detalla información del estado de los elementos arquitectónicos presentes en la Plaza Mayor. Lo cual, como se mencionó anteriormente, genera un vacío de información con respecto a una mirada completa de la situación de la Plaza Mayor durante este periodo de transición.

La falta de información se debe a que las únicas fuentes visuales que permiten evidenciar lo previamente mencionado son los apuntes, grabados y acuarelas realizados durante esta época. No obstante, en algunos casos, solo representan una imagen parcial de la Plaza Mayor como en los apuntes de Leonce Angrand y, en otros, no representan una imagen real debido al estilo y formas de dibujar del autor como en los trabajos de Muricio Rugendas y Pancho Fierro respectivamente. No existen planimetrías completas de las fachadas de la Plaza Mayor que nos permitan entender lo que veían los limeños de mediados del siglo XIX al visitar la plaza. Ni fotografías debido a que recién se popularizaron en la capital en la década de 1860 con la llegada del francés Eugenie Curret (Schwarz, 2017, p. 34).

Por otro lado, actualmente se están realizando propuestas arquitectónicas para visualizar edificios que se encuentran total o parcialmente desaparecidos mediante la planta, el alzado y la perspectiva. Sin embargo, a pesar de que estos trabajos se encuentran sustentados mediante investigaciones interdisciplinarias complementadas con cierto grado de imaginación debido, el interés de la disciplina en el Perú se centra en la arquitectura prehispánica. Se desconoce de iniciativas parecidas para elaborar información planimétrica de edificios que no tienen planos y pertenecen el periodo de la república temprana a pesar de que a diferencia del periodo prehispánico se puede consultar a un mayor número de fuentes visuales.

En ese sentido, la importancia de la investigación es que ofrece un primer registro visual que reproduce la imagen de la Plaza Mayor y su entorno arquitectónico como un hecho real de dimensiones y configuración urbana con base en testimonios y fuentes gráficas existentes.

---

<sup>1</sup> Los edificios que componen la Plaza Mayor a mediados del siglo XIX fueron reemplazados o modificados progresivamente en la segunda mitad del siglo XIX y finalmente en el siglo XX. La fachada de la Catedral y parte de la de la Iglesia del Sagrario se mantienen intactas. Esta última fachada fue modificada a finales del siglo XIX, pero durante la primera mitad del siglo XX se decidió regresar a su estado anterior, aunque con ligeras modificaciones.



Además, ofrece una compilación de información, tanto escrita como visual de la situación de los elementos arquitectónicos y las dinámicas sociales del espacio urbano de la Plaza Mayor durante los primeros años de la república. Información de un periodo parcialmente estudiado en el que la Plaza Mayor todavía mantenía un aspecto colonial y se encontraba en el proceso de cambio de uso y valor simbólico que se concretaría finalmente con las posteriores reformas empezadas alrededor del año 1855 (Basadre, 1961). Transformaciones que aparecen en las primeras fotografías y son la representación de la imagen de la Plaza Mayor durante el siglo XIX y la de Lima Antigua (Schwarz, 2017).

## 1.2 Estado del arte

En primer lugar, con respecto al aspecto visual del tema previamente planteado, destacan dos publicaciones editadas por Milla Batres: *Imagen en el Perú del Siglo XIX* de Leonce Angrand (1972) y *El Perú romántico del Siglo XIX* de Mauricio Rugendas (1975). Ambos libros recopilan apuntes y acuarelas de varias ciudades del Perú realizados por los viajeros europeos durante el siglo XIX. En estas publicaciones encontramos un compendio de dibujos en los cuales aparece la Plaza; no obstante, estos no reciben un análisis, debido a que la temática principal es mostrar dibujos del Perú del siglo XIX y sus autores, más no realizar un análisis de ellos y mucho menos de la Plaza Mayor.

En la misma línea visual, la publicación llamada *Costumes péruviens, scènes de la vie religieuse et populaire à Lima* de Ignacio Merino, Pancho Fierro y Leonce Angrand (1837-1849) colecciona una serie de acuarelas y dibujos realizados por los artistas sobre escenas de personajes representativos de la capital y sus actividades. Estas fuentes visuales contribuyen parcialmente a la creación de atmósferas, debido a que la mayoría se encuentran descontextualizadas y solo se aprecia a las personas y objetos.

En segundo lugar, con respecto a la temática de la Plaza Mayor destacan las investigaciones de Pafinchi (1999), Portocarrero (2004) y Broomley (2019) sobre la historia y transformaciones urbanas de Lima. Estas sirven para contextualizar el tema, debido a que enumeran las reformas urbanas realizadas, el uso, usuarios y nombres de algunos elementos presentes en Plaza Mayor; sin embargo, esta información ofrece una aproximación general como uno más de los cambios que acontecieron la capital y no se desarrolla ni enmarca la importancia de los mismos en su contexto.

Por otro lado, a pesar de que la investigación de Abad y Cárdenas (1975) aborda como temática principal la historia de la Plaza Mayor y sus componentes urbanos y arquitectónicos desde su origen prehispánico hasta las reformas modernistas del siglo XX, carece de imágenes de la Plaza Mayor que acompañan el relato antes de la primera mitad del siglo XIX. En otras palabras, se habla de cambios o reconstrucciones en los inmuebles y el espacio urbano, pero no ofrece imágenes que permitan entenderlos. Además, se aprecia un contraste visual entre la calidad de las imágenes presentadas antes del siglo XX y las de la reforma modernista con sus planimetrías, alzados y perspectivas. Existe un déficit visual que permite entender lo que se está narrando y se identifica un mayor desarrollo de análisis urbano arquitectónico en la reforma moderna en contraste a lo anterior a ella que se limita a ser más una narración de hechos.

En cambio, las investigaciones que ofrecen una mirada más profunda del tema son las de Ramón Joffré: *De la Plaza Mayor a la plaza de Armas: la política borbónica y el espacio urbano de Lima (1740-1820)* (2012) y *Bourbon manoeuvres in the plaza: Shifting urban models in late colonial Lima* (2017). En ambos casos tiene como objeto de estudio la transformación urbana de la Plaza Mayor a fines del virreinato e inicios de la república. Explica largamente el proceso urbano y por qué se originaron las reformas durante este periodo. No obstante, por su naturaleza urbana, sus investigaciones, no contienen información más completa sobre los elementos

arquitectónicos que componen las cuatro fachadas, aunque sí explica la relación de algunos de ellos con respecto al uso.

Finalmente, si bien las publicaciones como *Narrative of a journey across the cordillera of the Andes, and of a residence in Lima, and other parts of Peru, in the years 1823 and 1824* de Robert Proctor (1825), *Souvenirs de l'Amérique espagnole* de Radiguet (1856), *Cenni Storici, Geografici e Statistici del Perú* de Dávila (1860) y el artículo *LIMA* (1859) poseen descripciones más detalladas centradas en las percepciones de los viajeros sobre las actividades, personajes, ubicación de elementos arquitectónicos, colores y arquitectura en general del espacio urbano de la Plaza Mayor, éstas en su mayoría se encuentran acompañados por un grabado y en el peor de los casos ninguna imagen que complementan el relato y contribuyan a la visualización del mismo.

Por lo tanto, el siguiente trabajo de investigación tiene el objetivo de acopiar y trasponer la mayor cantidad de información visual y escrita con la finalidad de reconstituir una aproximación a la planimetría y atmósferas del espacio urbanístico y la arquitectura circundante de la Plaza Mayor en 1850. Con esa finalidad, se emplea el método de proporciones comparativas para obtener medidas a través del reconocimiento de elementos estándar que permitan comparar, escalar y componer las imágenes. Además, esta reconstrucción se complementará con base en grabados y fotografías; sin embargo, solo son fuentes secundarias, debido a que son posteriores a las reformas aplicadas.



**Figura 3:** Vida nocturna en la ciudad de Lima. Óleo realizado por Rugendas en el año 1842-1844 de estilo romántico que representa una escena costumbrista de personas en el interior del Portal de Botoneros. **Fuente:** Wikimeida Commons

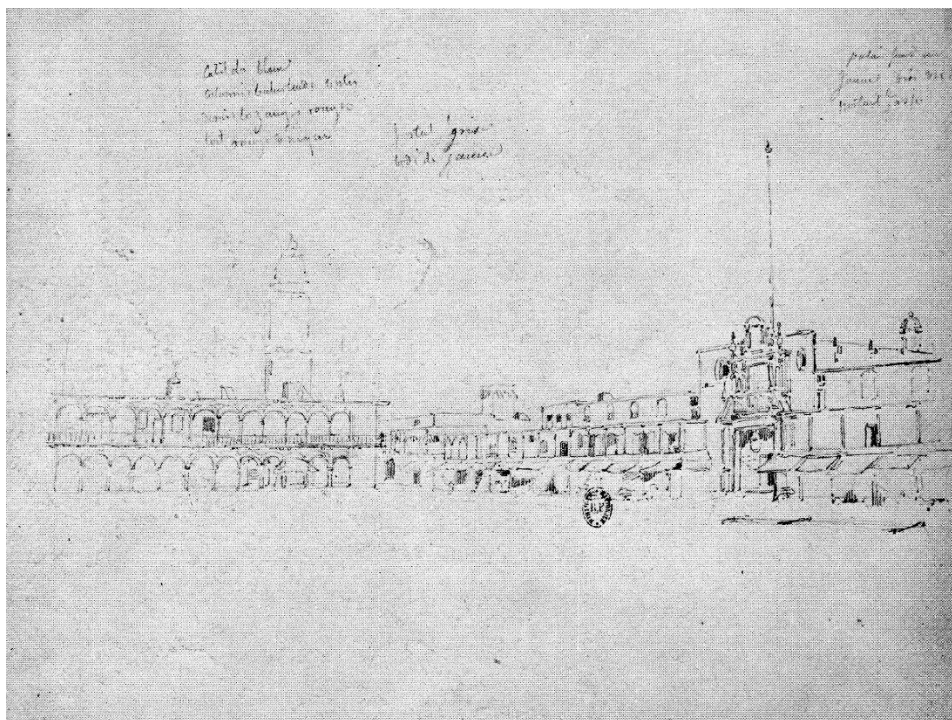


**Figura 4:** Fotografía de la Plaza Mayor en 1860. Se aprecia el Portal de Escribanos con los balcones neoclásicos y uniformes, la Municipalidad de Lima con el frontón triangular, instalación de los primeros alumbrados públicos, fuente de agua rodeada por bolardos y la torre del convento de Santo Domingo. **Fuente:** Repositorio Institucional PUCP



**Figura 5:** Fotografía de la Plaza Mayor en 1865. Se aprecia la Municipalidad de Lima con el frontón triangular, el Palacio de Gobierno con sus cajones de ribera, jardín central, alumbrado público, bancas, diseño en el trazado de la plaza y árboles en el perímetro de la explanada. **Fuente:** Repositorio Institucional PUCP





**Figura 6:** Dibujo de la Plaza Mayor realizado en 1838. Apunte realizado desde la fachada de la Catedral hacia la Plaza Mayor por Angrand. De izquierda a derecha se puede ver el Portal de Escribanos, el Palacio Municipal, la torre del Convento de Santo Domingo y el Palacio de Gobierno. **Fuente:** Imagen del Perú del siglo XIX.



**Figura 7:** Esquina de la Plaza Mayor en 1843. Óleo de la vista hacia la Plaza Mayor desde la intersección desde la calle Mantas y la calle Mercaderes realizado por Rugendas. De izquierda a derecha se encuentra el Portal de Escribanos, la iglesia del Sagrario, la Catedral de Lima y el Portal de Botoneros. **Fuente:** El Perú romántico del siglo XIX

## 2. Segundo apunte: Marco Teórico

Para una comprensión más acertada del presente trabajo de investigación es necesario definir previamente los conceptos de Plaza Mayor; reconstrucción gráfica; la definición de apuntes, grabados y acuarelas comprendido en el siglo XIX; método Iconográfico e Iconológico de Panofsky; y, por último, el concepto de imagen.

### 2.1 Plaza Mayor

Aún no existe un consenso sobre el origen del concepto de Plaza Mayor. Algunos autores mencionan que es un término importado de ciudades españolas de Europa, otros aseguran que su origen se encuentra en las ciudades españolas de América. Si bien se entiende que explicar el origen del término es importante para delimitar el concepto, no es competencia del siguiente trabajo entrar en esa discusión, pero sí ser consciente de que a pesar de que en la práctica a las plazas principales en España y América se denominen como Plaza Mayor, estas poseen características diferentes. Por ello, se decidió manejar la definición de Miguel Rojas Mix (1978), en cuyo libro *La Plaza Mayor: El urbanismo, instrumento de dominio colonial*, conceptualiza al término de Plaza Mayor como elemento central y originario de la fundación de las ciudades en América. La forma ortogonal de la plaza y las manzanas se encuentra basado en la experiencia previa en los asedios militares de la Edad Media que, posteriormente, se consolidó como el modelo urbano del desarrollo de la ideología del absolutismo español en América con la reglamentación sobre la fundación de ciudades enviada por el rey de España Felipe en 1573 (Rojas, 1978, p. 52). Aquella reglamentación, establece a la Plaza Mayor como modelo que favorece el control absolutista ya que, al contener los principales núcleos de poder, promueve un sistema centralista de crecimiento que contribuye a la concentración de poblaciones dispersas y facilita su dominio.

De igual manera es importante destacar otra discusión con respecto al uso común de denominar Plaza de Armas a la Plaza Mayor. Para Miguel Rojas (1978) el término de Plaza Mayor o Plaza de Armas en la práctica son equivalentes, pero el segundo estaría asociado más al origen de la fundación de la ciudad en América como un campamento fortificado (p. 50). No obstante, Ramón Joffré (2012) explica que la diferencia entre los términos respondería directamente al cambio de uso de la plaza a finales del siglo XVIII. En otras palabras, el cambio de uso como mercado por una explanada ordenada con presencia militar a modo de exhibición del poder de la corona (Ramón, 2012, p. 300). El presente trabajo encuentra plausible la explicación de Ramón por su actualidad, ya que toma como referencia la investigación de Rojas, y porque guarda mayor relación con el periodo que la siguiente investigación plantea estudiar.

### 2.2 Reconstrucción y reconstitución gráfica

El término reconstitución presenta una cuestión polisémica con los términos restitución, recuperación, reconstrucción, recomposición, restauración, anastilosis, etcétera. Esas palabras son usadas muchas veces como sinónimos; no obstante, en práctica estos términos presentan diferentes significados de acuerdo al contexto científico en el que son usados y al grado de componente ideal o hipotético que formulan. Por ello, debido a que no existe aún consenso sobre el término, presentaremos la definición de Muñoz, Martínez y Ortega (2013), debido que, además de definir la palabra reconstitución basados en su etimología<sup>2</sup>, lo complementan con la

---

<sup>2</sup> “Hablamos de reconstitución en el momento en el que, ante la falta de datos ciertos o completos, resulte necesaria una determinada operación de salto más allá de las inferencias causales, estableciendo hipótesis formales más o menos fundadas que conduzcan a un resultado coherente y verosímil.” Martínez y Ortega (2010).

palabra gráfica y establecen una definición en conjunto. Para ellos la reconstitución gráfica se entiende como un “método de investigación, en el cual, a través del dibujo, se busca la realidad pasada, ofreciendo imágenes que recuperan la materialidad del bien en determinados momentos de la historia” (p. 361). En otras palabras, ellos definen el término de reconstitución gráfica, como una metodología de investigación de recuperación del pasado del objeto, que integra tanto las fuentes palpables como el material escrito y gráfico en una síntesis representada en el dibujo. El fin último de la investigación es el dibujo cuya composición de imágenes de una realidad que ya no existe es la respuesta directa a la pregunta, ¿cómo era antes el objeto de estudio? (Muñoz, Martínez y Ortega, 2013. p. 363).

### **2.3 Apuntes, grabados y acuarelas**

Es importante mencionar que la definición de las siguientes representaciones gráficas será delimitada con respecto a su función y el valor que representaron en el movimiento artístico del costumbrismo peruano perteneciente al siglo XIX. El cual consistía en la producción visual de castas o escenas de costumbres peruanas que tuvieron una motivación científica y de estudio (Villegas, 2011, p. 12). En primer lugar, la técnica de los apuntes a lápiz fue el tipo de representación más básica que permitieron tanto a los artistas extranjeros como a los nacionales recopilar información y también realizar los estudios previos a sus trabajos a color. Esta técnica se basa en el uso de trazos guías y degradados en escala de grises para la representación de la realidad. Entre estos destacan los apuntes de ciudades del Perú de Leonce Angrand y Mauricio Rugendas publicados en *La imagen del Perú del S XIX* (1972) y el *Perú Romántico del S XIX* (1975) respectivamente. La acuarela es una técnica con base en el uso del agua e incorpora el color a diferencia de los apuntes que son en blanco y negro. En este caso destacan las escenas costumbristas pintadas por Pancho Fierro (Villegas, 2011, pp. 14-20). Finalmente, los grabados es una técnica artesanal de representación gráfica para la reproducción de imágenes en blanco y negro. Esta técnica consiste en el tallado o el empleo de otras técnicas para expresar sobre una superficie rígida una imagen que será impresa bajo presión en otra superficie con el uso de tinta. Durante el siglo XIX, fueron utilizados para realizar estampas o reproducir temas en las publicaciones masivas. Como menciona Villegas (2011) algunas de las obras originales de Pancho Fierro fueron llevadas al grabado para su posterior reproducción (p. 47).

### **2.4 Método Iconológico de Panofsky**

Erwin Panofsky en su libro *Estudios sobre la Iconología* (1932/1972), desarrolla el planteamiento del método iconográfico e iconológico que permite la interpretación de las pinturas y obras de arte a través de un estudio contextual de las mismas. En otras palabras, el objetivo principal del libro, además de contribuir con su análisis de obras visuales al estudio de la historia del arte, es mostrar un método que permita realizar un análisis e interpretación de la obra visual centrado principalmente en el significado como objeto que transmite información y no solo en la forma. Panofsky explica que este análisis puede ser comprendido en los tres niveles siguientes: El contenido temático natural o primario, contenido secundario o convencional y significado intrínseco o contenido. Por un lado, el primer nivel también llamado pre iconográfico consiste en la información que podemos obtener con una primera observación descriptiva basada en nuestra experiencia práctica. Por otro lado, el segundo nivel conocido también como iconográfico desarrolla un análisis con base en las convenciones visuales del grupo social al que pertenecemos. Finalmente, el tercer nivel conocido como nivel iconológico consiste en el significado intrínseco o principios subyacentes de la obra como objeto simbólico en su conjunto. (1972, pp. 21-25). Aquello, en suma, permitirá tener un conocimiento completo de la obra de arte como un todo y de entender al objeto de estudio como un medio para obtener información sobre el contexto tanto social como artístico de la obra.



No obstante, debido a la premisa se pueden establecer ciertas limitaciones, como por ejemplo que para realizar un análisis iconológico correcto de la obra es necesario estar familiarizado con los códigos culturales que circunscriben la obra, debido a que sin ello se puede llegar a reconocer elementos que no tienen la intención de poseer valores específicos o se hayan concebido por su autor previa a la realización de su obra. Otra de las limitaciones es que el método de Panofsky estudia el arte en su contexto más no en elementos formales o propiedades estéticas. El autor se apoya en disciplinas científicas como psicología o historia para profundizar en la obra de arte y el por qué más allá de las propiedades estéticas o formales. En ese sentido, con la finalidad de evitar inferencias erróneas, y por la naturaleza documental del siguiente trabajo de investigación se abordará el método iconológico de Panofsky centrado en el análisis de las obras pictóricas desde el nivel iconográfico (imágenes, colores, espacios, texturas, etc.) para que sean interpretadas en sus contextos sociales, culturales, económicos, es decir, ideológicos, más no profundizar en las motivaciones y simbologías ocultas de los autores.

## 2.5 Imagen

William John Thomas Mitchell en su libro *Iconología: imagen, texto e ideología* (1946/2016) reconoce que la cuestión del estudio del fenómeno de la imagen es complejo y abstracto, debido a que el término es usado no solo para designar pinturas, sino mapas, sueños, memorias, etcétera. Por ello, antes de ofrecer una definición basada en las discusiones previas se encarga de categorizar el concepto de imagen en familias de acuerdo al uso disciplinar: Gráficas que pueden ser pinturas, ópticas como proyecciones, perceptual como datos sensoriales, mental como ideas y verbal que vendrían a ser descripciones o metáforas (p. 32). Es en el primer caso en el que se entiende el concepto propiamente dicho de la palabra imagen y que a su vez es el único con capacidad palpable y material a diferencia de las otras categorías que estarían ligadas al lenguaje. Es en ese sentido que, según Mitchell (2016), la concepción o entendimiento de la imagen por la semántica deja de lado lo visual tan importante como el lenguaje. Revela que no existe un entendimiento de la imagen a través de las herramientas visuales como la mirada y el espectador, sino que se busca definir con otra facultad del ser humano (pp. 65-69). La presente investigación retoma la clasificación de Mitchell y emplea la acepción de imagen gráfica cada vez que se mencione el término imagen dentro de los siguientes párrafos sobre el análisis.

## 3.5 Análisis visual

El análisis visual tiene como finalidad la obtención de datos y su realización depende de la utilización del sentido de la vista. En consecuencia, se crean y discuten los significados obtenidos (Mirzoeff, 2003, p.25). Esta es una actividad innata en las personas, pues es necesario señalar que la frecuencia de la experiencia visual es cotidiana. Entonces se puede señalar que lo visual es constante y este sujeto a la experiencia perceptual de cada persona.

Desde la antigüedad ha existido la discusión sobre la importancia de lo visual como fuente de información. Si bien existían detractores que consideraban como información inferior el mundo de lo perceptual es en la Edad Media en la que la contemplación y lo estético adquiere mayor importancia para el hombre (Schnetler y Raab, 2012, p.81). Lo visual se convierte en una herramienta de poder y debido a esta cualidad la utilización de lo visual fue en aumento desde mitad del siglo XIX.

Además, los procesos de industrialización y tecnificación a lo largo de la modernidad impulsaron a que los medios de transmisión de la comunicación hayan tomado mayor relevancia. Por lo que en la actualidad la cultura visual es importante no solo como herramienta sino también por su posible aplicación en diferentes campos de estudio. Sobre ello Mirzoeff (2003) señala la importancia de la cultura visual en la actualidad (p.18). Esto es debido a que



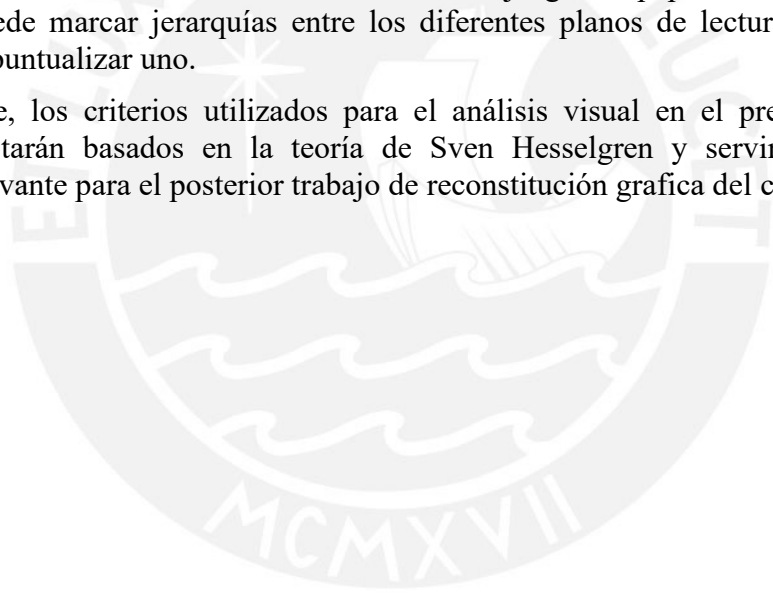
los campos de acciones son multidisciplinarios pues entiéndase que el análisis visual puede ser efectuado a diversos medios de imagen. Tal como señala Mitchell (2016) esta no necesariamente es Gráfica, entiéndase como pinturas, sino, también puede ser óptica, perceptual, mental y verbal (p.32). Para efectos de este trabajo de investigación el análisis se centrará en lo visual pues el objeto de estudio está dado por bocetos, dibujos y pinturas.

Para llevar ello a cabo, la teoría de Hesselgren (1964) en su libro “Los medios de expresión de la arquitectura” señala que debe tener en cuenta algunos criterios al realizar un análisis visual. La clasificación de ellos va desde la forma visual, entendiendo esta como la extensión en altura, ancho y profundidad. Así como también la proporción de los elementos. De igual manera se incluye el concepto de figura y fondo. Este concepto hace referencia a interpretar el “fondo” como un no objeto el cual contrasta con la “figura” como objeto (Hesselgren, 1964. p. 31).

Hesselgren (1964) también menciona las direcciones visuales y como se logra percibir las líneas verticales en relación con los planos horizontales. Resalta la continuidad y dirección que tienen ellas y como en conjunto van formando una composición. Cabe resaltar que dentro de este concepto se menciona la percepción de la proporción.

Del mismo modo, otro de los criterios que menciona Hesselgren (1964) es el concepto de color y textura pues gracias al carácter del color podemos generar diversas situaciones como de contraste, armonía o similitud. A su vez, la textura juega un papel fundamental pues la materialidad puede marcar jerarquías entre los diferentes planos de lectura de imágenes o también buscar puntualizar uno.

Por consiguiente, los criterios utilizados para el análisis visual en el presente trabajo de investigación estarán basados en la teoría de Sven Hesselgren y servirán para obtener información relevante para el posterior trabajo de reconstitución gráfica del caso de estudio.





**Figura 8:** Acuarela de la Plaza Mayor en 1850. Acuarela atribuida a J. Prendergast realizado a mediados del siglo XIX. De izquierda a derecha se observa parte del Palacio de Gobierno, Palacio Arzobispal, Iglesia del Sagrario, Catedral de Lima, fuente de agua y Palacio Municipal. **Fuente:** Repositorio Institucional PUCP



**Figura 9:** Grabado de la Plaza Mayor en 1863. Fue publicado en el libro de Paz Soldán en 1865, pero realizado en el año 1863. De izquierda a derecha se observa la fachada del Palacio de Gobierno con los cajones de ribera y la fachada del Palacio Arzobispal. **Fuente:** Atlas Geográfico del Perú.

### **3. Tercer apunte: Marco Histórico**

#### **3.1 Fundación de la ciudad de Lima y emplazamiento de la Plaza Mayor**

El padre Cobo (1964) explica que los españoles realizaron la fundación de la ciudad de Lima en el año 1535, porque la ciudad de Jauja previamente fundada en los andes no se encontraba en una ubicación conveniente para ser la capital de los territorios conquistados. La búsqueda de un sitio ventajoso estuvo motivada por la voluntad española de fundar una ciudad de carácter estable que representara el centro político-administrativo. La elección del sitio se realizó después de una exploración que concluyó que la tierra del cacique de Lima era la mejor y, asimismo, su proximidad con el río garantizaba las condiciones que requieren las ciudades para que “se pueblen y ennoblezcan, se perpetúen y estén bien situadas” (Cobo, 1964, p. 289). Su ubicación en el cacicazgo de Lima le permitía tener acceso al mar y, además, contar con una población de indios considerable para ser instruidos en la fe católica.

El padre Cobo (1964) narra cómo se desarrolló el proceso de la fundación de la ciudad de Lima a través de la descripción de su traza, forma y grandeza. Para la fundación de la ciudad se realizó un dibujo de la planta sobre papel a modo de tablero de ajedrez y se trazaron ciento diecisiete cuadras con sus respectivas calles y plaza noventa grados. Cada cuadra se dividió en cuatro partes con la finalidad de repartir cada esquina entre los conquistadores y encomenderos ahí presentes. Estas partes de la cuadra se denominaron solares y eran los espacios donde los españoles tenían que construir sus casas y huertos (Cobo, 1964, p. 302); en otras palabras, la distribución espacial de la ciudad de Lima se realizó con el sistema de cuadras alrededor de un espacio central denominado plaza.

La plaza principal de Lima fue ubicada cerca al río para poder administrar el control del agua. Sus dimensiones se establecieron con base a las medidas de una cuadra de la traza de un tablero de ajedrez. Los solares cerca de la plaza eran considerados los mejores. De ellos se designó dos solares adyacentes para el cura y la iglesia respectivamente, cuatro solares a Francisco Pizarro por ser gobernador y los demás fueron repartidos entre conquistadores, tesoreros, secretarios y encomenderos. (Cobo, 1964, p. 303). El establecimiento de vecinos estuvo regido por la repartición de solares cercanos a la plaza de acuerdo al grado de importancia de cada uno. La picota fue uno de los primeros elementos que tuvo la explanada de la plaza debido a que formó parte de la ceremonia de fundación de la ciudad<sup>3</sup>. Sin embargo, no duraría mucho, pues el Virrey Conde de Nieva (1561-1564) con intención de embellecer la plaza, dispuso el retiro de la picota hacia la puerta del río. Asimismo, dio inicio a la construcción de la primera versión de los portales y ordenó la incorporación de fuentes de agua en la plaza y plazuelas con intención de introducir agua a la ciudad (Cobo, 1964, p. 309). Estas fueron las primeras reformas realizadas durante el periodo colonial con el objetivo de ennoblecer la plaza y que, posteriormente serían considerados los elementos característicos de la Plaza Mayor durante el periodo del virreinato.

#### **3.2 El uso de la Plaza Mayor y su relación con los procesos sociales, políticos y económicos durante el periodo colonial tardío**

El uso de Plaza Mayor durante el periodo colonial estuvo asociado a las características tanto simbólicas como espaciales que ostentaba durante el virreinato. Por un lado, era el lugar más importante de la ciudad, debido a que en ese espacio se realizó la fundación de la misma y se edificaron las principales instituciones del poder colonial como la Iglesia, el Palacio Episcopal, el Cabildo y el Palacio del Virrey; mientras que, por otro lado, sus dimensiones representaban

---

<sup>3</sup> La picota era el lugar donde se ajusticiaba a los criminales y se publican las ordenanzas del gobernador.

el mayor espacio público al interior de la capital de la corona española en el Perú. En consecuencia, fue usada principalmente como un punto de concentración para ceremonias o festividades, mercado central de abastos y asentamiento militar.

En primer lugar, la explanada fue usada como punto de concentración profusa para importantes ceremonias militares, políticas y religiosas. Las convocatorias se realizaban mediante las campanas de la catedral y los motivos podían variar desde el recibimiento de los virreyes, celebración de victorias militares, conmemoraciones relacionadas a la corona o eventos del calendario litúrgico, hasta casos excepcionales como corridas de toros o misas especiales luego de la ocurrencia de fenómenos naturales como tsunamis y sismos (Ramón, 2012, pp. 288). Aquel uso correspondía principalmente a las dimensiones de la Plaza Mayor y su calidad de espacio público que permitía la concentración de diversas actividades realizadas por un gran número de personas.

En segundo lugar, el uso más relevante y duradero, que, además, ocasionó conflictos durante los últimos años del virreinato fue su uso comercial. Por su ubicación y características espaciales la Plaza Mayor fue usada como el gran mercado de Lima en el que se vendían productos al interior de la plaza y en las calles colindantes a ella (Ramón, 2012, p. 288)<sup>4</sup>. Por esta razón, era un lugar que atraía a la población urbana y que aseguraba la variedad de oferta para los compradores. Ramón (2012) afirma que para el siglo XIII la actividad comercial en la plaza se encontraba desbordada no solo en el cuadrilátero central. El procurador general informó en el año 1775 de la dificultad que tenían los escribanos situados en el portal homónimo para ejercer su oficio debido a la gran cantidad de personas (p. 295). Sin embargo, este panorama no es exclusivo de ese momento histórico, debido a que a mediados del siglo XVII el padre Bernabé Cobo (1964) ya había advertido ese desenlace al describir esta actividad comercial como bulliciosa por la gran cantidad de gente que ocupaba más de la cuarta parte de la plaza (p. 309). En otras palabras, la ocupación de la Plaza Mayor para actividades comerciales fue progresiva durante el virreinato y, por esta razón, formó parte del imaginario de la población durante el régimen colonial.

La situación de desborde de la Plaza Mayor durante los últimos años de la colonia e inicios de la república es una consecuencia del problema de hacinamiento de la ciudad de Lima durante la primera mitad del siglo XIX. Durante este periodo la población se duplicó<sup>5</sup>, pero no la oferta de la vivienda ni la expansión territorial de la ciudad. Según Lossio (2002), Lima “creció hacia adentro, impulsando la tugurización (sobreutilización de la infraestructura urbana) y la densificación demográfica (exceso de personas en un espacio urbano)” (pp. 20-21). En otras palabras, el desborde poblacional de la Plaza Mayor se debe a que la ciudad de Lima se encontraba desbordada. Por esta razón, se buscó el máximo provecho del espacio urbano de la Plaza Mayor; sin embargo, aquello no tardó en generar problemas de higiene, debido a la concentración desordenada de animales vivos y muertos, alimentos perecibles y personas. El problema de higiene en la ciudad era evidenciado por la aglomeración de gallinazos, debido a la presencia de inmundicias en los mercados o acequias. Las acequias atravesaban las calles al igual que las plazas y eran los principales focos de basura de la ciudad (Lossio 2002, p. 30). Por

---

<sup>4</sup> Las ocho calles dispuestas alrededor de la plaza se volvieron comerciales. Esto queda evidenciado en los nombres que tuvieron durante este periodo. Por ejemplo, calle de los Mercaderes porque se encontraba ocupada por mercaderes caudalosos o la calle de las Mantas o de los Ropavejeros (Cobo, 1964, p. 310).

<sup>5</sup> En 1790 había 52 627 habitantes y en 1859 la cifra aumentó a 100 341 habitantes (Paz Soldán, 1862, p.3316)

la Plaza Mayor recorrían dos: una se encontraba frente a la fachada de la casa de Pizarro y la otra, al frente del Portal de Botoneros<sup>6</sup>.

En tercer lugar, la implementación de las reformas borbónicas en el Perú durante el siglo XVIII impulsó la inserción del concepto de la plaza armada como símbolo de autoridad del estado representado por su poder militar. La transición del uso comercial de la plaza al papel representativo ocasionó el enfrentamiento entre el virrey O'Higgins y el cabildo en el año 1799; el primero defendía los intereses de la corona española, mientras que el segundo defendía los intereses locales.

Por un lado, el virrey O'Higgins ordenó desalojar a los comerciantes de la Plaza Mayor para transformarla en Plaza de Armas con la finalidad de convertirla en un símbolo real de la Corona Española a través de actividades concernientes al servicio militar (Ramón, 2012, pp. 300-301). Por otro lado, el cabildo criticó las medidas empleadas por el virrey apelando a la desorganización que generaba el desplazamiento del mercado a diferentes plazuelas de la ciudad, a la incapacidad de abastecer todas las plazuelas por igual y al impacto en el sistema urbano tradicional (Ramón, 2012, p. 303); esta reforma representaba la eliminación de la principal fuente de ingresos del cabildo que era el alquiler de los espacios para uso comercial, debido a que las plazuelas donde se planteaba reubicar a los comerciantes les pertenecían a las diferentes órdenes religiosas presentes en la ciudad.

Frente a la crítica no solo del cabildo sino de diferentes personajes importantes del ámbito local, el virrey permitió el retorno parcial de los comerciantes a la Plaza Mayor, pero dejó un área libre para el tránsito y reservó parte de la plaza para la venta exclusiva de carne y pescado con la finalidad de garantizar un ambiente aseado y ordenado (Ramón, 2012, p. 303). A pesar de que la presencia militar continuó en la plaza<sup>7</sup>, aquello representó la victoria del cabildo por esa ocasión, debido a que el conflicto se repetiría años más tarde con el virrey José de Abascal.

La reducción del área comercial de la plaza resultado de la reforma de O'Higgins suscitó que el espacio dedicado al comercio sea usado exclusivamente para ventas y ya no como alojamiento permanente de mercaderías. La oferta que no pudo retornar se desplazó hacia otras plazuelas y diferentes puntos de la ciudad que cumplían la función complementaria de mercados como, por ejemplo, la Plazuela de la Inquisición. Aquello provocó el desabastecimiento de la Plaza Mayor y complicó el rol fiscalizador del gobierno que buscaba ordenar y asegurar la limpieza de la mercadería y puestos de trabajo. Por esas razones, según Ramón (2012), la iniciativa planteada posteriormente por el virrey José de Abascal para reubicar y concentrar ordenadamente a todos los comerciantes de la Plaza Mayor en otro punto de la ciudad no prosperó. En 1808 Abascal propuso el retorno de los mercaderes alrededor de la plaza y se limitó a disponer medidas para el orden de los abastos y la formación de calles rectas frente a las cuatro fachadas para facilitar la movilidad (p. 305).

Finalmente, durante el enfrentamiento entre el ejército realista y el emancipador las calles y plazuelas de la ciudad de Lima fueron ocupadas por tropas militares de ambos mandos. La Plaza Mayor no fue ajena a este fenómeno y, a pesar que aún poseía su carácter comercial, estuvo marcada por presencia militar en sus inmediaciones. No obstante, el uso armado de la plaza fue temporal, debido a que, una vez terminado el fervor patriótico, se retomó el uso comercial hasta años después de la independencia del Perú.

---

<sup>6</sup> Revítese el Plano de Lima de 1904 sobre el levantamiento de los canales antiguos y los trabajos de canalización y saneamiento realizados durante la gestión municipal de Don Federico Helguera.

<sup>7</sup> Ramón (2012) describe que la presencia militar en la plaza fue constante y prolongada después de la ceremonia festiva militar del Virrey Amat. Sin embargo, no se menciona qué porcentaje de la plaza fue usada por las tropas durante y solo se limita a hablar de la existencia de presencia militar.



### **3.3 El uso de la Plaza Mayor y su relación con los procesos sociales, políticos y económicos durante el periodo de la república temprana**

A inicios de la República el general Don José de San Martín, como protector del Perú se encargó de disponer normas y leyes con el objetivo de deslindar del antiguo régimen. Cambió de nombre a calles y plazas. Dispuso que la Plaza Mayor sea denominada como Plaza de la Independencia y ordenó la reubicación del mercado hacia la Plaza de la Constitución antigua Plaza de la Inquisición. Sin embargo, durante los primeros años de la república la Plaza Mayor todavía conservó parte de su atractivo comercial, debido a lo arraigado que se encontraba en la tradición de la gente. Aquello queda evidenciado en lo que escribió Porras Barrenechea (1965) sobre el periodo fundacional de la república: “la alteración fue momentánea. Pasado el turbión revolucionario, la ciudad recobró su fisonomía y sus costumbres coloniales. La vida social volvió al siglo XVIII.” (p. 38). Entonces, la Plaza Mayor aún conservaba el uso comercial, aunque en menor medida debido a la migración progresiva de los mercaderes hacia otras plazas y plazuelas desde comienzos del siglo XIX. No fue hasta el primer gobierno de Ramón Castilla cuando se concretaría la propuesta de reubicación de los últimos comerciantes de la Plaza Mayor. Él dispuso en el año 1846 la creación del mercado central en una zona específica de la ciudad con infraestructura acorde a las reglas que rigen la salud pública.

La Plaza Mayor desde la independencia hasta mediados del siglo XIX no cambió considerablemente. Las construcciones a excepción de la Catedral se encontraban en una situación empobrecida. Radiguet (1855) describe al Palacio de Gobierno como un edificio desagradable (p.76) y, por otro lado, Paz Soldán describe en 1862 al edificio del Palacio Arzobispal como uno muy triste y pobre que no merece ser considerado casa de un hombre de mediana condición (p. 293). Los gallinazos merodeaban por las acequias que transcurrían por la Plaza Mayor y también se ubicaban en el techo de los edificios o torres de la ciudad de Lima (Lossio, 2002, p. 22). La explanada no se encontraba pavimentada y los carruajes ensuciaban de polvo los puestos de venta ubicados en los portales de plaza (Majluf, 1994, p. 23). Durante aproximadamente treinta años de república la Plaza Mayor mantuvo la imagen del siglo pasado y sus edificios solo cambiaron de nombres y albergaron nuevos usos.

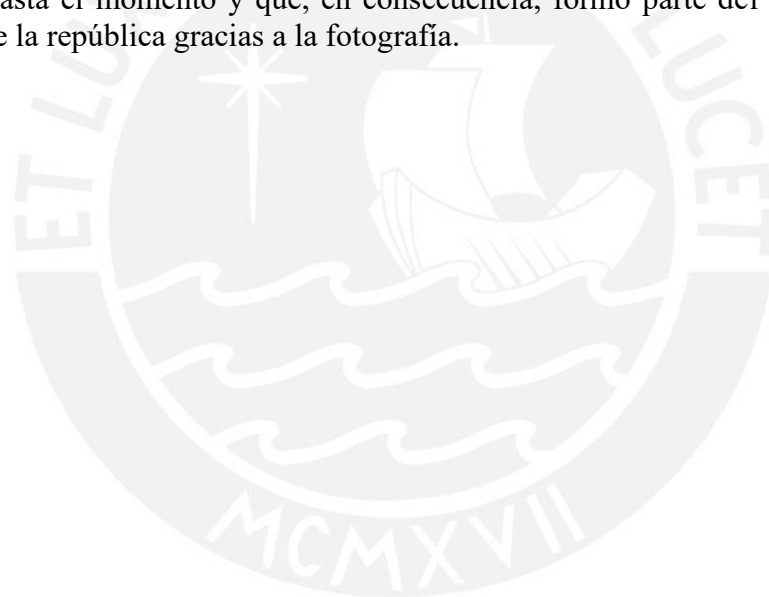
A partir de la segunda mitad del siglo XIX el Perú tuvo un impulso económico motivado por la exportación del guano y el salitre. Basadre (1961) denominó a este periodo comprendido entre 1842 y 1872 como prosperidad falaz, debido a que, si bien los ingresos permitieron realizar obras importantes en el país, no sentó las bases de una industria que fuera independiente de la explotación de materias primas. Aquello se evidencia en la crisis económica producida después de que las reservas del guano de la isla se agotaran.

En consecuencia, el auge económico del Perú permitió el primer impulso modernizador del periodo republicano. En otras palabras, se empezaron a realizar transformaciones importantes en la ciudad de Lima. Se construyeron grandes proyectos de infraestructura pública como el Panóptico de Lima, se reemplazaron las tuberías de agua de agua potable construidas en barro por tuberías de hierro, se reemplazó el alumbrado a kerosene por alumbrado a gas y se empezaron a realizar reformas en los espacios públicos como la renovación de la Alameda de los Descalzos o la renovación de la Plaza Mayor.

En 1855, el presidente Castilla encendió el primer alumbrado a gas en la Plaza Mayor (Abad y Cárdenas, 1975, p.32). Luego, alrededor del año 1857 se empezó a uniformizar los balcones de los portales en el estilo neoclásico y en el año 1865 se concretó el empedrado de la explanada con piedras blancas y negras, jardín central alrededor de la fuente rodeado con un cerco de fierro y estatuas, bancas públicas ubicados en los ejes diagonales del empedrado y bebederos en las esquinas de la explanada (Majluf, 1994, pp. 23-24). Asimismo, se realizaron modificaciones en la fachada de los edificios que rodean la plaza con la finalidad de otorgar

prestancia. En el año 1859 se refaccionó la infraestructura de la municipalidad. Se presume que es alrededor de esa fecha en la que se incorpora un frontón triangular con la presencia del escudo nacional en el remate del edificio. Posteriormente, este sería reemplazado por una estructura más compleja que albergó un reloj en el centro<sup>8</sup>. Del mismo modo, alrededor de 1884 se decidió ordenar el desalojo de los comerciantes de la fachada del Palacio de Gobierno con la finalidad de reconstruir el frente del edificio que se encontraba dañado por el incendio de uno de los cajones de ribera. Middendorf lamenta que no se haya aprovechado la bonanza económica de las décadas anteriores del guano para construir un edificio digno de la república, debido a que la construcción de la fachada correspondió al estado de crisis económica posterior a la guerra con Chile que no permitía intervenir todo el edificio (1893/1973, p.237). Es por esta razón que la fachada construida alrededor del año 1886 mantiene la asimetría del edificio anterior, pero sin la presencia de tiendas o cajones de ribera. Es una propuesta plana y de estética neoclásica con balcones adheridos posteriormente a su inauguración.

La reforma de la Plaza Mayor fue progresiva y representó una de las primeras propuestas de modernización en la ciudad de Lima durante los inicios de la República. Estas obras modificaron el aspecto colonial de la Plaza Mayor que aún conservaba desde la independencia y le otorgaron una nueva imagen alejada del desorden y estado de decadencia de las infraestructuras. Tanto las fachadas como la explanada fueron dotadas de orden y uniformidad que no poseía hasta el momento y que, en consecuencia, formó parte del imaginario de los primeros años de la república gracias a la fotografía.



---

<sup>8</sup> “Sobre los arcos se alza una superestructura ornamental, que constituye otra planta pero que no contiene habitaciones sino sólo un reloj cuya esfera está iluminada de noche, y según el cual se regulan los relojes del ferrocarril” (Middendorf, 1893/1973, p. 399)





**Figura 10:** Óleo sobre tela de la Plaza Mayor en 1680. Vista hacia la plaza desde el Portal Escribanos antes del terremoto de 1687. En el óleo se observa la actividad comercial, personajes religiosos, vendedores, personajes a caballo y carrozas **Fuente:** Museo de América en Madrid



**Figura 11:** Procesión en la Plaza Mayor en 1665. Óleo sobre tela de la procesión del Viernes Santo en Lima realizado por un autor desconocido. De izquierda a derecha se observa el Palacio Municipal, la reunión de personas en la Plaza Mayor frente al Palacio del Virrey y el Palacio Arzobispal. **Fuente:** Iglesia de Nuestra Señora de la Soledad en Lima.





**Figura 12:** Prédica en la Plaza Mayor de Lima 1780. Óleo sobre tela de la prédica de San Francisco Solano en la plaza realizada por un autor desconocido. Se observa al fondo parte de la arquería del Portal de Escribanos y los balcones del Cabildo de Lima. **Fuente:** Convento de San Francisco en Lima



**Figura 13:** Plaza Mayor de Lima a mediados del siglo XIX. Grabado de una procesión religiosa en la Plaza Mayor de Lima publicada en 1862. Posiblemente la procesión del Corpus Christi. Se le atribuye al francés Max Radiguet quien estuvo en el Perú entre 1841 y 1845. **Fuente:** Voyage illustre dans les deux mondes, F. Mornand et J. Vilbort.





**Figura 14:** Grabado de la Plaza Mayor de Lima en 1863. Grabado de Delamare realizado en Paris para la publicación de Mariano Paz Soldán del año 1865. Se observa la Catedral de Lima con balaustrada y bolardos delante de la escalinata principal y la explanada sin pavimentar. **Fuente:** Atlas Geográfico del Perú.



**Figura 15:** Grabado de la Plaza Mayor de Lima en 1866. Grabado de Godard realizado en Paris para la publicación de Manuel Atanasio Fuentes del año 1866. Se observa la Catedral de Lima posterior a la reforma neoclásica que retiró la balaustrada frente a la escalinata y un jardín central. **Fuente:** Lima; or, Sketches of the capital of Peru, historical, statistical, administrative, commercial and moral.

## 4. Cuarto apunte: Marco Metodológico

El siguiente método ha sido denominado como Método comparativo de proporciones, debido a que se identifican algunos elementos de referencia presentes en una imagen con el objetivo de conseguir información métrica de los elementos presentes en la imagen a través de relaciones de proporciones. A continuación, se explicará su aplicación, alcances y límites.

### 4.1 Criterio de selección de un elemento de referencia en el plano del objeto de las fuentes visuales

En primer lugar, cualquier elemento presente en la imagen puede servir de unidad de medida para conseguir una relación de proporciones; sin embargo, como el objetivo de la metodología es obtener información planimétrica, se recomienda que las medidas de los elementos de referencia puedan ser asociadas con un **valor métrico**. Este valor puede ser conocido de tres maneras: porque es parte de la convención social como las medidas antropométricas, porque puede ser medido a través de una visita en campo o porque el dato de la medida del objeto se encuentra en una fuente escrita que forma parte de la investigación. Por ejemplo, una persona puede ser un elemento de referencia ya que la medida de su altura es conocida.

Por otro lado, el elemento de referencia debe ubicarse en el **mismo plano visual** que los otros elementos que se proponen referenciar con la finalidad de evitar la deformación causada por la perspectiva. En otras palabras, el caso de la perspectiva central las líneas verticales y horizontales mantienen la misma relación de proporción que el objeto en la realidad; por otro lado, en el caso de la perspectiva con dos puntos de fuga solo las líneas verticales mantienen las relaciones de proporciones que el objeto en la realidad; no obstante, en la perspectiva de tres puntos de fuga las líneas verticales y horizontales se encuentran deformadas y para hallar las relaciones de proporciones del objeto en la realidad es necesario recurrir al teorema de tales<sup>9</sup>.

Por ejemplo, en la figura queremos determinar la altura del objeto. Para esto identificamos dos posibles elementos de referencia que son la silueta de la persona A y la silueta de la persona B debido a que la altura de la persona es una medida conocida. La silueta A se encuentra en el Plano visual 1 mientras que la silueta visual B se encuentra en el Plano visual 2. Podemos escoger cualquiera de las dos siluetas como unidades de medida: con la silueta A conseguimos que la altura del objeto es una persona y con la silueta B obtenemos que la altura del objeto es tres veces la persona. Ambas relaciones son correctas; sin embargo, como se explicó anteriormente para la metodología de proporciones comparativas se recomienda usar el elemento de referencia ubicado en el mismo plano del objeto a referenciar, debido a que gracias a la medida conocida puede estimar la altura en metros del objeto. Si sigo el procedimiento en el primer caso obtendría que la altura es 1.70m la cual es una conclusión errónea, mientras que en el segundo puedo deducir que la altura del edificio es 5.00m, lo cual sería una conclusión lógica.

En consecuencia, la elección del elemento de referencia en una imagen no es única y puede variar debido al plano visual en el que se encuentra el objeto a referenciar. De igual manera se pueden usar elementos de referencia auxiliares que permitan generar relaciones de proporciones en el mismo plano visual. Sin embargo, los elementos auxiliares deben de poder calcularse en función de uno de los elementos de referencia principales con medidas conocidas. Además, puede haber uno o más de un elemento principal dentro de la imagen siempre que se pueda conocer el valor métrico de su medida.

---

<sup>9</sup> No se profundizará en el caso de los tres puntos de fuga, debido a que en los casos de estudio que presentan tres puntos de fuga la deformación vertical es despreciable.

#### **4.2 Reconocimiento de relaciones de proporciones a través de la comparación entre el elemento de referencia y los demás elementos del objeto**

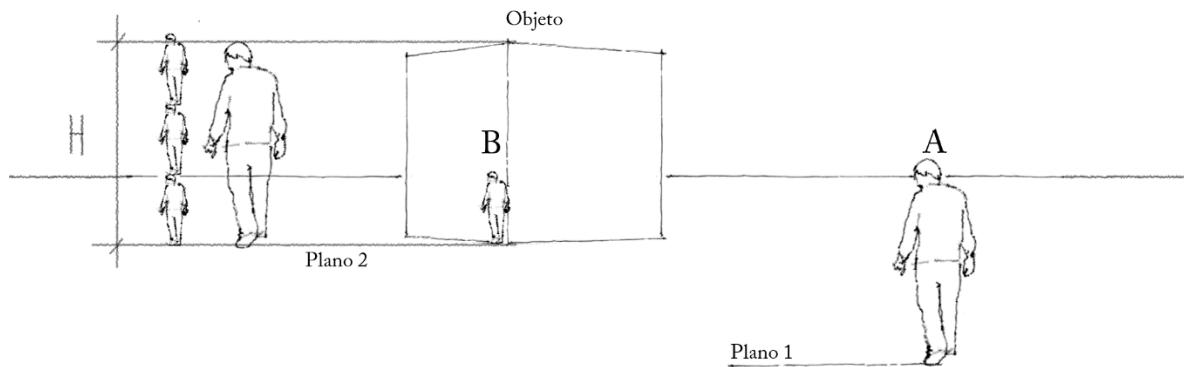
Una vez se haya identificado posibles elementos de referencia con medidas conocidas se comienza a realizar la relación de proporciones con los otros elementos del objeto que no poseen medidas conocidas. Se establece el elemento de referencia como unidad de medida y se empieza deducir las proporciones de los demás elementos por planos visuales. Para esto se debe identificar previamente los planos visuales y los elementos que poseen. Se debe tener especial cuidado en las deformaciones de profundidad debido a la perspectiva, por eso, se recomienda buscar principalmente las relaciones proporcionales en el eje vertical de cada objeto. Para las relaciones horizontales se puede emplear el teorema de Tales. Este proceso se puede realizar con puros factores proporcionales o también se pueden ir estableciendo medidas.

En la figura se consideró como elemento de referencia la altura del pasamanos. A partir de ello se establecieron medidas en el eje vertical para los demás elementos del balcón del Portal de Escribanos. Sin embargo, se debe tener en cuenta que esta primera aproximación puede ser ajustada al obtener todo el objeto en su conjunto. Este proceso es acompañado de técnicas complementarias para trasladar las proporciones en un dibujo: lápiz como unidad de medida, el compás o el uso de regla dibujada sobre papel con la unidad de proporción establecida.

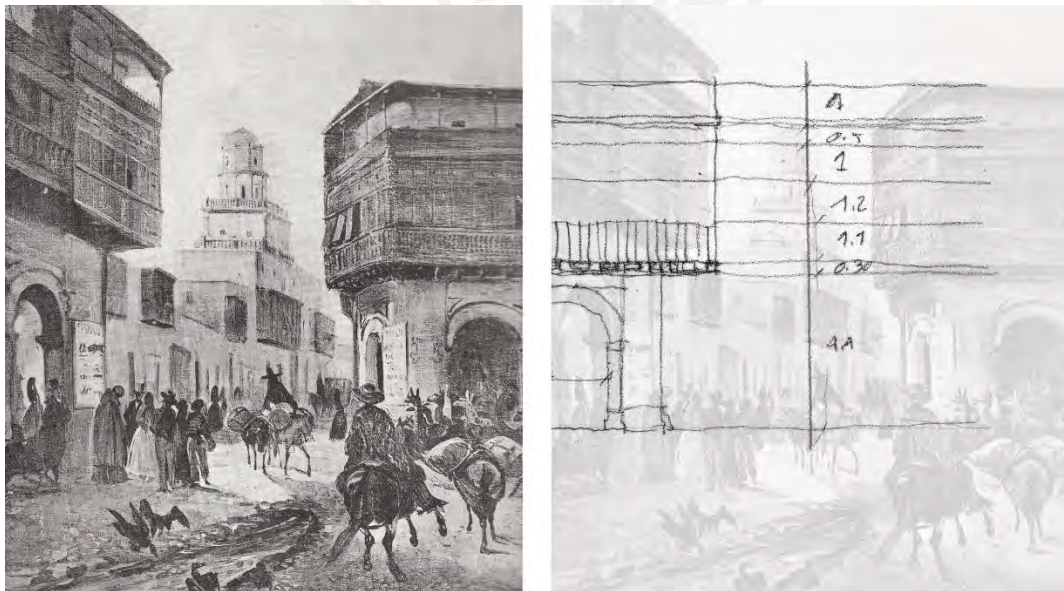
#### **4.3 Escalamiento de los elementos del objeto con base en una medida conocida y dibujo de la planimetría**

Una vez realizado el esquema con las relaciones de proporciones de los elementos del objeto, continúa la definición de las medidas y el dibujo de la planimetría. Para esto resulta importante la medida conocida del elemento de referencia ya que permite conseguir la medida de los demás elementos; sin embargo, este no es el resultado final. Se debe estar en constante contraste de información entre el todo y los elementos que lo van conformando. Conocer la medida de más de uno de los elementos del objeto permitirá contrastar la información ya sea desde datos métricos obtenidos por convención social o datos métricos obtenidos en fuentes escritas. Es una etapa de revisión, ajuste y validación de los resultados a través del mismo proceso de relaciones de proporciones. Por ejemplo, en el caso del Portal de Escribanos la longitud total de la fachada puede ser medida actualmente o se puede obtener en la información de planos catastrales de la ciudad de Lima. Finalmente, se incorpora la información analizada de las fuentes visuales y se termina de realizar las planimetrías.

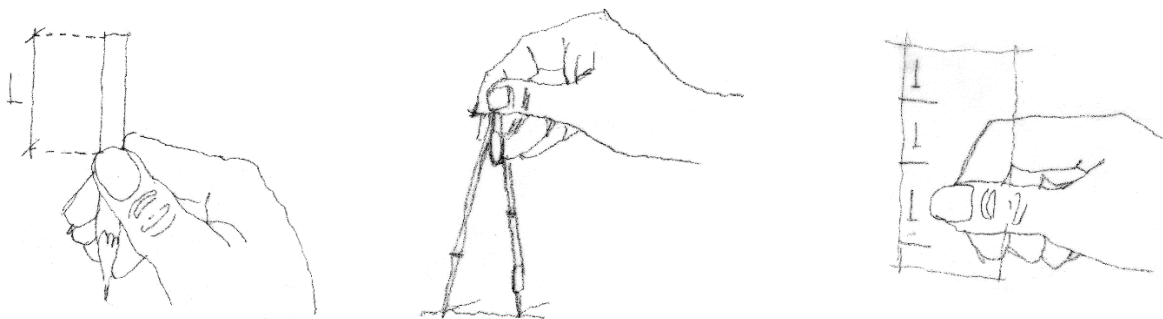




**Figura 16:** Diagrama 1. Elementos de referencia y planos visuales. Si bien A y B representan el mismo objeto con medida conocida son diferentes elementos de referencia debido a que se encuentran en planos visuales distintos. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 17:** Diagrama 2. Aplicación del método comparativo de proporciones con el pasamanos como elemento de referencia ya que es una medida antropométrica a la que se le puede asignar un valor métrico. **Fuente:** Elaboración propia

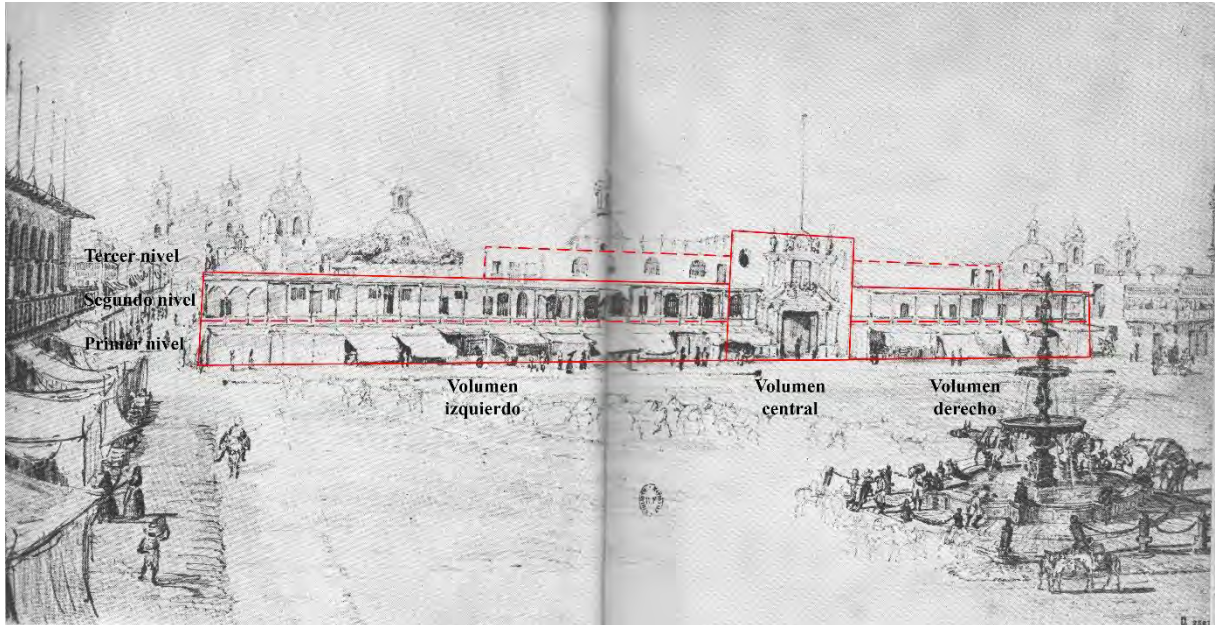


**Figura 18:** Diagrama 3. Métodos complementarios para trasladar medidas en el dibujo. Lápiz como unidad de medida. Uso del compás para trasladar proporciones. Uso de regla dibujada sobre papel con la unidad de proporción establecida. **Fuente:** Elaboración propia

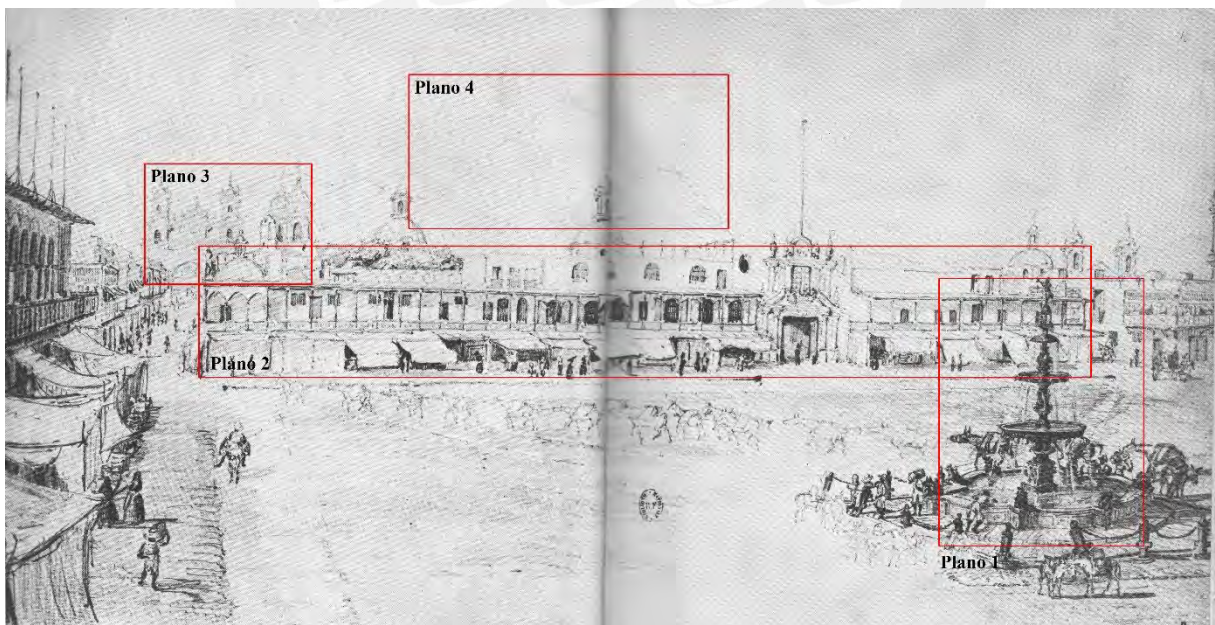
## 5. Quinto Apunte: Análisis

### 5.1 Análisis visual de las fuentes gráficas con base en el método de Panofsky

#### Dibujo 1: Fachada norte de la Plaza Mayor



**Figura 19:** Diagrama Forma Visual. Dibujo realizado a lápiz sobre papel por Leonce Angrand entre los años 1838 a 1839 publicado en Imagen del Perú del siglo XIX. **Fuente:** Elaboración propia.



**Figura 20:** Diagrama Figura y Fondo y Direcciones visuales. Dibujo realizado a lápiz sobre papel por Leonce Angrand entre los años 1838 a 1839 publicado en Imagen del Perú del siglo XIX. **Fuente:** Elaboración propia.



## **Forma visual**

Entre los elementos que se perciben en el dibujo de la fachada norte de la Plaza Mayor se puede identificar un edificio cuya fachada se encuentra dividida en tres partes que son el volumen de la derecha, el volumen central y el volumen de la izquierda. Los dos volúmenes laterales se dividen en tres niveles de la siguiente manera:

El ala izquierda cuenta con un total de veintiséis divisiones en el primer nivel cubiertos con telas que se proyectan hacia el exterior. Un balcón corrido en el segundo nivel con un número de veintiséis espacios de los cuales los tres espacios ubicados al extremo se diferencian por poseer arcos apuntados en la abertura superior y tres puertas interiores que coinciden con este. El tercer nivel es un volumen de base cuadrangular que no llega hasta el extremo de toda la fachada en el ala izquierda y consta de cuatro ventanas y cuatro puertas, una al inicio del ala izquierda y tres al extremo del volumen superior.

El volumen central tiene cuatro niveles de altura y consta de dos aberturas rectangulares que representarían el portón principal y un balcón. Ambos elementos componen la portada que se encuentra elaborada con geometrías diagonales sobre el portón y debajo del balcón. Además, en el remate de la portada se puede reconocer una figura circular de la cual sobresale un elemento esbelto y vertical que podría ser una basta.

El ala derecha cuenta con un total de diez divisiones en el primer nivel cubiertos con telas que se proyectan al exterior. Un corredor con balcones en el segundo nivel con un número total de diez divisiones. En el tercer nivel un volumen rectangular que parte desde el volumen central y no coincide con el largo de los dos primeros niveles. Además, posee en el dibujo se aprecia dos rectángulos en el extremo que pueden representar puertas o ventanas.

De igual manera, se puede apreciar una especie de doble trazado delante de la fachada que es interrumpido al frente del volumen del centro. Más tenue se reconoce cúpulas que podrían pertenecer al edificio principal.

## **Figura y fondo**

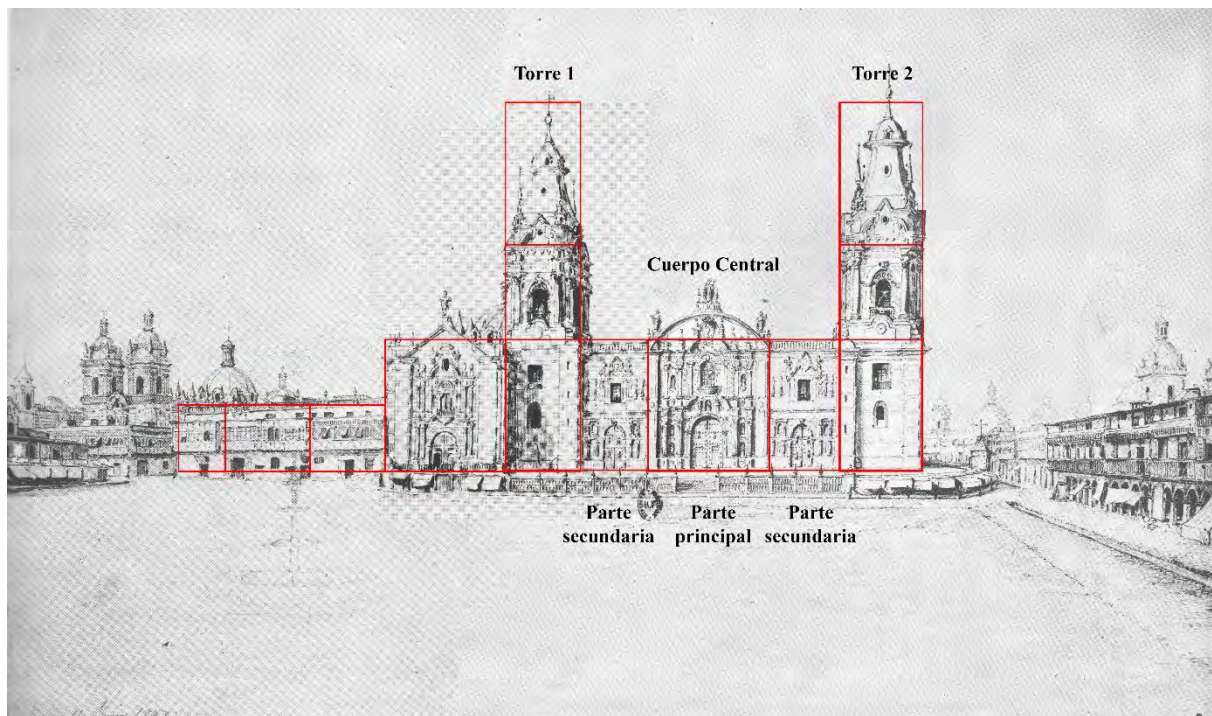
A nivel compositivo la lectura del dibujo se percibe cuatro planos. El primer plano está conformado por la fuente de agua que se logra visualizar en la esquina inferior derecha del dibujo. El trazo de ella contrasta con los dos planos siguientes ya que tiene una mayor nitidez en el pulso. En el segundo plano de información se observa un edificio largo, el cual se confunde por tramos con el resto de las construcciones que se encuentran detrás de este. En tercer lugar, se observa un edificio que responde a otro sentido de direccionalidad por lo que da la sensación de un encuentro del dibujo de una calle con objetos al fondo. El cuarto plano de visión es de contexto y se aprecia la representación del cerro San Cristóbal.

## **Direcciones visuales**

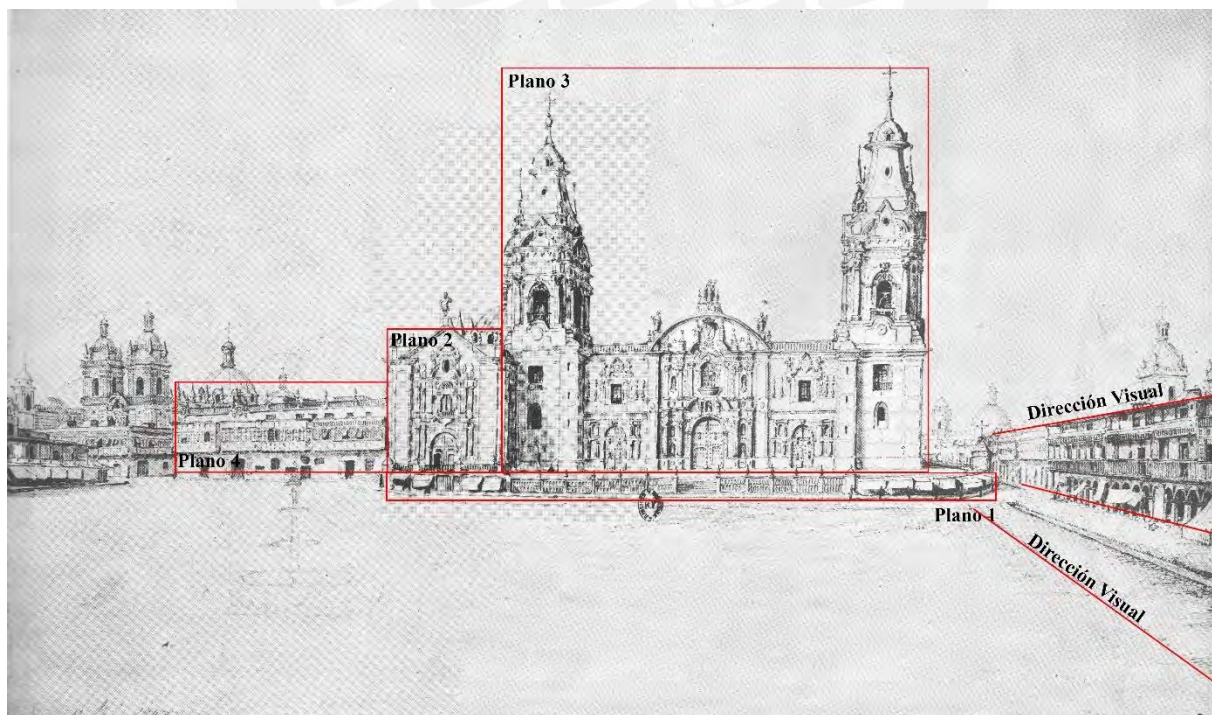
El dibujo al estar realizado por la técnica de perspectiva cuenta con direcciones horizontales, verticales y diagonales para lograr profundidad. En ese sentido, las líneas horizontales son las que dominan la escena. Por lo tanto, se percibe el plano horizontal de mayor extensión. Por otro lado, las líneas verticales presentes en el dibujo están situadas en alturas similares por lo que no sobresalen del plano horizontal.

Es necesario señalar que el dibujo está realizado con una perspectiva a dos puntos de fuga, sin deformación marcada de la vertical lo que permite enfocar la fachada de la plaza mayor. Por otro lado, la diagonal de la calle que logra verse en el tercer plano permite tener una idea de profundidad en el eje x que, a su vez, termina delimitando la perspectiva que forma la escena. Las direcciones visuales permiten afirmar que al menos una de las cúpulas que se pueden apreciar pertenecen al conjunto del edificio ubicado al centro de la composición.

## Dibujo 2: Fachada este de la Plaza Mayor



**Figura 21:** Diagrama Forma Visual. Dibujo de la fachada este de la Plaza Mayor realizado a lápiz sobre papel por Leonce Angrand entre los años 1838 a 1839 publicado en Imagen del Perú del siglo XIX. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 22:** Diagrama Figura y Fondo y Direcciones visuales. Dibujo de la fachada este de la Plaza Mayor realizado a lápiz sobre papel por Leonce Angrand entre los años 1838 a 1839 publicado en Imagen del Perú del siglo XIX. **Fuente:** Elaboración propia

## **Forma visual**

En el dibujo de la fachada este de la Plaza Mayor se identifican tres edificios diferentes. De izquierda a derecha. Un edificio bajo que se compone de tres partes marcadas. En el medio un edificio de un solo cuerpo con remate triangular. Un edificio de dos torres y un cuerpo central.

Por el lado de las torres, estas están divididas en tres partes: el basamento, el cuerpo y el remate. Este se encuentra nivelado al cuerpo central de todo el conjunto y posee dos aberturas una de medio punto y otra cuadrada encima. En la parte central de la torre hay una abertura más prominente que la del basamento. Por último, en la parte más baja del remate hay dos semicircunferencias que encierran un círculo y se encuentran coronadas por un triángulo acompañada elementos que sobresalen como los pináculos. Finalmente, un volumen trapezoidal sobre el que descansa una especie de cúpula que posee una encima sobre ella.

El volumen central se encuentra dividido en tres partes: la del medio la principal y las de las laterales secundarias. Además, estas constan de dos niveles cada una y una puerta de arco de medio punto. Todas las puertas cuentan con columnas dobles adosadas a ambos lados, pero la puerta de la parte principal es de mayor envergadura. En las partes secundarias del cuerpo central se encuentran ventanas que también poseen dobles columnas adosadas de forma decorativa y decorados de forma triangular sobre las mismas.

En el segundo nivel, en el cuerpo central se puede apreciar un balcón central con una especie de escudo o símbolo de plataforma circular sobre un conjunto de columnas dobles adjuntas a los dos extremos del balcón. Entre las columnas dobles de la parte central se encuentran dibujadas aberturas en forma de capillas de arco de medio punto dentro de las cuales existen objetos que posiblemente sean estatuas. Sobre ello a modo de remate hay una curva en la que posan tres estatuas una en el inicio, medio y final del arco. En cambio, en los cuerpos laterales se aprecia un remate recto seguido de una fila de balaustrada que llega hasta el vértice del inicio del arco central.

El edificio en general no se encuentra a nivel de suelo, pues es visible la existencia de gradas en lo que sería el retiro del ingreso hacia este. Sin embargo, las gradas se encuentran interrumpidas por lo que parece ser un cerramiento con cinco divisiones hacia el lado derecho y seis hacia el lado izquierdo. Estas divisiones están dadas por volúmenes apuntados.

En la parte izquierda del edificio se ve un volumen menor doble columna, balcón, una abertura ovalada, elementos decorativos, estatua encima, pináculos, está mucho más retirado que la iglesia. Debajo de ello se ve lo que parece ser toldos

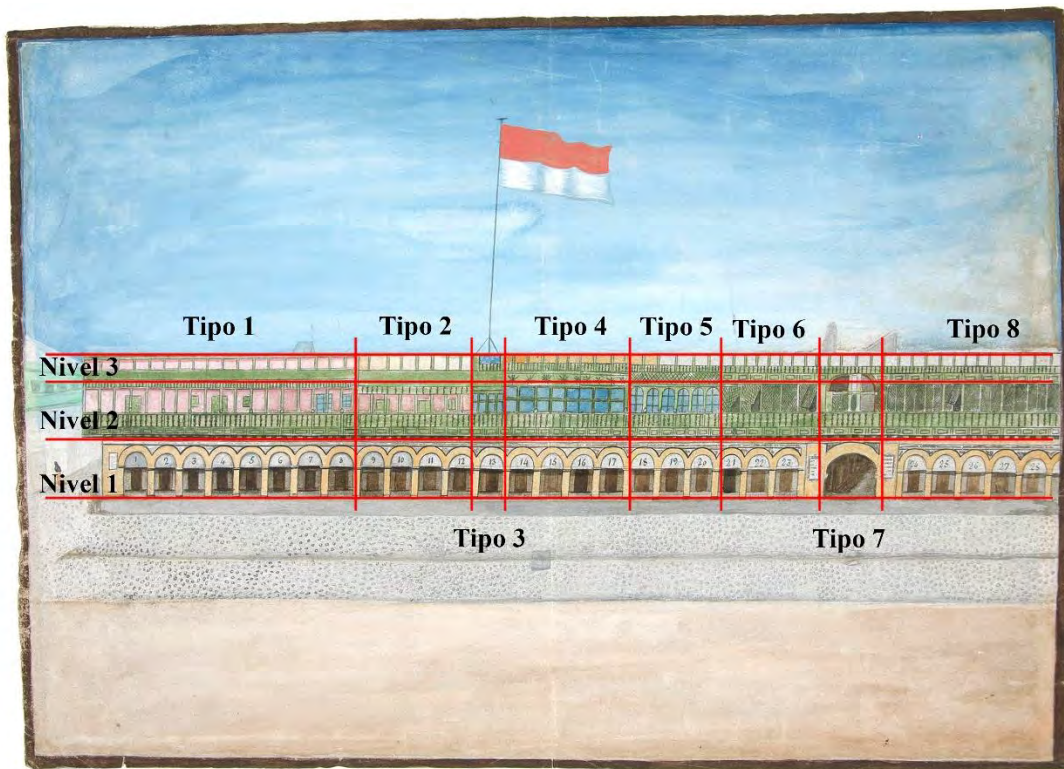
## **Figura y fondo**

La lectura del dibujo se da en dos planos siendo un plano horizontal y una diagonal los que lo conforman. En el primer plano se aprecia un edificio de dos niveles en la zona izquierda seguido de lo que parece una iglesia. Por el otro plano, en cambio, se ve una serie de portales que conforman del portal de escribanos que se extiende hasta el remate de una calle en la zona derecha del dibujo. En este sentido el edificio central es el que tiene mayor peso visual en la composición de la obra. Las alturas de las torres de este edificio contrastan con la horizontalidad del fondo que lo rodea. De manera, que se intuye la importancia de resaltar este edificio por sobre el resto que se encuentran a su alrededor.

Concretamente sobre el dibujo de la fachada este de la Plaza Mayor se reconoce cuatro niveles de profundidad. El primero es el cerramiento con balaustradas; el segundo es el edificio de remate triangular; el tercero nivel y cuarto que corresponden a los objetos arquitectónicos que se encuentran en ambos extremos de la manzana pueden coincidir.



### Dibujo 3: Fachada oeste de la Plaza Mayor de Lima



**Figura 23:** Diagrama Forma Visual. El dibujo mostrado ha sido llevado a cabo con la técnica de pintado en acuarela por el artista Pancho Fierro en el que se retrata el Portal de Botoneros en el año 1850. Procedencia de la imagen es el Repositorio de la Universidad de Yale. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 24:** Diagrama de Color y Textura. El dibujo mostrado ha sido llevado a cabo con la técnica de pintado en acuarela por el artista Pancho Fierro en el que se retrata la Plaza Mayor de Lima en el año 1850. Procedencia de la imagen es el Repositorio de la Universidad de Yale. **Fuente:** Elaboración propia

## **Forma visual**

En el dibujo se identifica un edificio como elemento central. El cual es de forma alargada y cuenta con tres niveles. En el primer nivel se puede apreciar una serie de columnas que conforman veintitrés espacios delimitados por los arcos en un lado, un arco de medio punto de mayor dimensión y cinco arcos en el otro lado. Estas tienen un detalle al nivel de la base y también en la parte superior como una especie de anillo circular en el que se denota su numeración.

Encima de estas se encuentran balcones que se pueden dividir en ocho tipos de áreas diferentes por las diferencias representadas en el dibujo. El tipo uno contiene dieciocho espacios abiertos de dos niveles, el tipo dos contiene ocho divisiones de dos niveles abiertos, el tipo tres contiene cuatro divisiones de dos niveles cerrados, el tipo cuatro contiene ocho espacios con el primer nivel cerrado y ocho espacios en el segundo nivel abiertos, el tipo cinco contiene seis espacios con el primer nivel cerrados con ventanas de arcos de medio punto y seis espacios en el segundo nivel abierto, el tipo seis que contiene cinco espacios con el primer nivel cerrado con celosía y cinco espacios en el segundo nivel abiertos, el tipo siete contiene un gran espacio cerrado con celosías en el primer nivel y cinco espacios abiertos en el segundo nivel, el tipo ocho contiene ocho espacios cerrados con celosía en el primer nivel y doce en el segundo nivel. Se puede apreciar una serie de vanos que van desde puertas hasta ventanas de diferentes tamaños con diferentes diseños lo cual logra un efecto de dinamismo en la composición que a primera vista parece homogénea.

La atención del dibujo está situada en la arquitectura del edificio y en la bandera que se encuentra encima de este. Vale recalcar que la proporción de la bandera esta desproporcionada con relación al edificio o quizás la interpretación del autor haya sido en que tome este elemento mayor relevancia. De cualquier manera, no es posible que sea utilizado como referencia real de medida por dicha razón al igual que la proporción del dibujo más no los elementos y el número de elementos que tendrán que ser contrastados.

## **Figura y fondo**

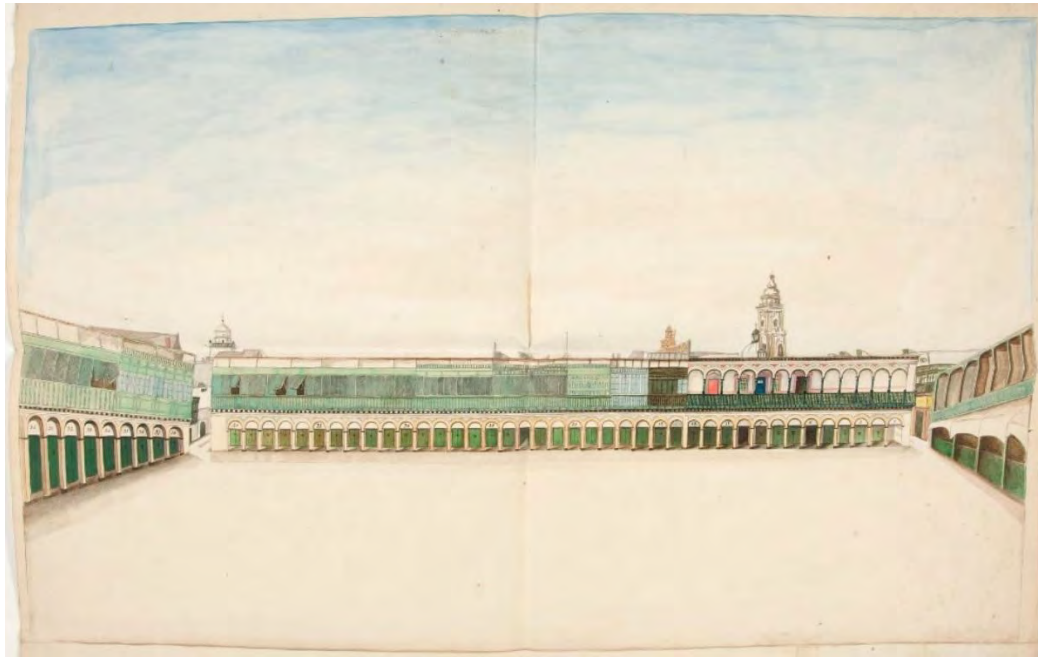
La lectura del dibujo se da en tres planos básicamente. El edificio como primer plano, la bandera como segundo y el fondo del suelo con el cielo como tercero. En ese sentido, el edificio y los planos superior e inferior parecen pertenecer a un mismo plano visual si no fuese por el detalle de la perspectiva que se ve a la izquierda que da una sensación de profundidad que rompe con la relación de los planos anteriores. Además, la bandera se erige como un elemento disruptor en la composición pues rompe el plano horizontal que predomina en la escena. Por otro lado, si se toma el edificio como fondo y los elementos que lo componen como figura se puede mencionar que la composición de este es modular y sigue un ritmo que genera una proporción constante en la mirada del observador.

## **Color y textura**

Respecto a los colores utilizados en el dibujo vemos una gama de colores celestes para el cielo, pasteles tonos tierra para el suelo, que contrastan con la arquitectura del edificio de color verde botella. También se presentan tonos grises y marrones que presentan profundidad. Por otro lado, colores más contrastantes se utilizan para la fachada del edificio que se muestra en donde el color mostaza es utilizado para las columnas, el verde para las celosías de madera y barandas. El uso del color en esta zona nos permite diferenciar que los balcones no son continuos. De manera que desde el arco uno hasta el ocho conforma un balcón. Luego, se aprecia el cambio de color en la zona superior, además, de la composición del techo que indican que estamos ante un nuevo balcón. De esta manera se aprecia cómo gracias al manejo de diferentes tonos de un mismo color es posible diferenciar diferentes partes de un mismo elemento. Igualmente, el

manejo de textura acompaña y sirve para denotar este cambio. Del mismo modo, la materialidad es expuesta mediante el celeste oscuro que asemeja el vidrio y el verde oscuro para la decoración de lo que podría ser madera para las barandas y balcones.

#### Dibujo 4: Fachada oeste de la Plaza Mayor de Lima



**Figura 25:** Diagrama de Forma Visual. El dibujo mostrado ha sido llevado a cabo con la técnica de pintado en acuarela por el artista Pancho Fierro en el que se retrata la fachada oeste de la Plaza Mayor de Lima en el año 1850. Procedencia de la imagen es el Repositorio de la Universidad de Yale. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 26:** Diagrama de Color y Textura. El dibujo mostrado ha sido llevado a cabo con la técnica de pintado en acuarela por el artista Pancho Fierro en el que se retrata la Plaza Mayor de Lima en el año 1850. Procedencia de la imagen es el Repositorio de la Universidad de Yale. **Fuente:** Elaboración propia

## **Forma visual**

En el dibujo se perciben tres elementos en la composición con un amplio patio contenido por los elementos presentes en los extremos que se abren hacia lo que serían calles por el efecto de las direcciones visuales de la perspectiva; no obstante, el elemento central de más peso en la acuarela es el que corresponde a la fachada oeste de la Plaza Mayor la cual es objeto del presente análisis. En el elemento central se puede apreciar una fachada que está conformada por cuarenta arcos. Por encima de ellos se logra ver una cornisa doble que sirve como elemento delimitador entre el primer y segundo nivel. En el segundo nivel se aprecia las balaustradas como barandas que por sus dimensiones podrían ser de madera junto con algunos pórticos y celosías a lo largo de la fachada. Los balcones de todo el conjunto central pueden dividirse en siete tipos de izquierda a derecha y se dividen en dos niveles a excepción del que se encuentra en el extremo derecho. El primer tipo contiene once espacios con dos ventanas de celosía cada uno y balaustradas. El segundo tipo contiene doce ventanas de celosía que corresponderían a seis espacios con balaustradas. El tercer tipo un contiene ventanas con arcos de medio punto y balaustradas. El cuarto tipo contiene cuatro espacios con ventanas convencionales. El quinto tipo contiene ocho ventanas que corresponderían a cuatro espacios con sus respectivas balaustradas. El último tipo es el más diferente de todos porque en lugar de ventanas o celosías posee doce arcos como elementos delimitadores del espacio del balcón y son de mayor altura y de un solo nivel.

## **Figura y fondo**

La acuarela está compuesta por tres planos: el primero es el piso y los dos elementos en el extremo, el segundo es el elemento longitudinal que conforma los portales de escribanos y el tercero el cielo. El segundo plano se encuentra enmarcado por los dos elementos secundarios mencionados anteriormente lo que denota un énfasis en el edificio expuesto. De manera general, se percibe simetría en la composición de los elementos horizontales. Sin embargo, hay elementos visuales que sobresalen como las iglesias que se ven en los planos que aparentan ser más lejanos. En el dibujo lo que viene a ser el elemento principal es el vacío central ya que ocupa gran parte de la composición del dibujo y ofrece la sensación de profundidad.

## **Direcciones visuales**

En el dibujo se pueden apreciar líneas horizontales, verticales, y diagonales siendo las líneas horizontales las más dominantes en la composición. Además, al ser una perspectiva central y por ende tener los puntos de fuga hacia los lados la sensación de profundidad se da tanto en el eje x e y. Asimismo podemos observar líneas curvas los elementos que generan un ritmo a lo largo del patio. También se puede visualizar en el segundo nivel una relación de contraste pues va variando la forma curva de los arcos a líneas rectas de lo que vendrían a ser los balcones. Por lo que el peso visual pese a ser equitativo en ambos sentidos no se percibe como homogéneo debido a este detalle.

## **Color y textura**

Respecto a los colores utilizados en el dibujo existe una armonía de colores al utilizarse una gama de diversos tonos de colores verdes y tierras que en conjunto resaltan los elementos arquitectónicos del edificio. Además, el color tierra del suelo llama notablemente la atención respecto al resto de tonos utilizados. De igual manera, en la arquitectura la presencia de colores azules, rosas, etc. permiten identificar y diferenciar la materialidad de los elementos como la estructura de los balcones o los pórticos del segundo nivel.





**Figura 27:** Diagrama de Color y Textura. El dibujo mostrado ha sido llevado a cabo con la técnica de pintado en acuarela por el artista Pancho Fierro en el que se retrata una procesión en frente al Portal de Escribanos en el año 1850. Procedencia de la imagen es el Repositorio de la Universidad de Yale. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 28:** Diagrama de Color y Textura. El dibujo mostrado ha sido llevado a cabo con la técnica de pintado en acuarela por el artista Pancho Fierro en el que se retrata la calle del Palacio en el centro y Parte del Palacio de Gobierno en el extremo derecho. Procedencia de la imagen es el Repositorio de la Universidad de Yale, 1850. **Fuente:** Elaboración propia

## 5.2 Análisis interpretativo de las fuentes gráficas con base en el método de Panofsky

### 5.2.1 Lima y la Plaza Mayor a mediados del siglo XIX

La ciudad de Lima a mediados del siglo XIX era horizontal, debido a que la altura de las viviendas era generalmente de dos pisos y no sobrepasaba los tres niveles. El límite de altura correspondía a la frecuencia de los terremotos que ocasionaron serios daños en las construcciones de la capital durante el virreinato. Los únicos edificios que sobrepasaban los límites de tres pisos eran las iglesias y conventos. Por esta razón, las descripciones realizadas durante los primeros años de la república narran que desde el puerto del Callao se podían observar las cúpulas y torres de las iglesias y conventos. Esto se debe al empleo de técnicas desarrolladas en el virreinato que consistían en el empleo de madera y yeso como la bóveda encamonada para cubrir las grandes distancias y reducir los daños producidos por los movimientos telúricos. De igual modo, la materialidad de las viviendas construidas de adobe, madera y quincha eran consecuencia del problema del daño que ocasionaron los terremotos en el pasado. Basill Hall describió así sus impresiones de la ciudad tras su llegada a Lima en 1821: “When seen from Callao Roads, or even from a less distance, no town has a more splendid appearance, owing to its numerous domes and spires, rising from so elevated a situation, and wearing a strange and rather Moorish aspect. On approaching the city, everything speaks of past splendour and present wretched.” [Visto desde los Caminos del Callao, o incluso desde una distancia menor, ningún pueblo tiene un aspecto más esplendoroso, debido a sus numerosas cúpulas y chapiteles, que se elevan desde una posición tan elevada y tienen un aspecto extraño y algo morisco. Al acercarse a la ciudad, todo habla de su pasado esplendoroso y presente miserable.] (1824, p. 129). Es importante mencionar que la visita de Hall a la capital del Perú se realizó en el contexto en el que la mayoría de los recursos estaban orientados a los enfrentamientos por la Independencia. De igual manera mencionar que Lima se encontraba experimentando un proceso crecimiento demográfico que generó problemas de hacinamiento en diversas partes de la ciudad. Estos pudieron ser algunos de los motivos que causaron la falta de mantenimiento de las edificaciones.

La república impulsó las ideas modernas del espacio público limpio y ordenado. En consecuencia, la Plaza Mayor que anteriormente fue usada con fines comerciales, religiosos y militares se convirtió en el sitio oficial para las celebraciones del Estado republicano, donde las “multitudes eran convocadas como espectadoras de dichas ceremonias” (Portocarrero & Panfichi, 2004, p.36).

El comportamiento y flujo de los limeños en la plaza se veía reflejado en las festividades. Radiguet quedó embelesado por las celebraciones religiosas de noche buena de 1841 y sobre los colores de los edificios de la Plaza Mayor y de la misma celebración dijo lo siguiente: “Qu'on imagine maintenant ce tohu-bohu de couleurs heurtées, criardes et fausses éclairé par une ardente lumière, que l'on jette dans ce vaste cadre ainsi bariolé une foule éblouissante,—et on aura une faible idée du spectacle qu'offre la plaza Mayor de Lima un jour de fête et de soleil.” [Imagínese ahora este ajetreo y el bullicio de colores llamativos y chocantes y falsa iluminada por una luz ardiente, que se arroja en este vasto marco así abigarrado una multitud deslumbrante, y tendremos una vaga idea del espectáculo que ofrece la Plaza Mayor de Lima un día de celebración y sol.] (1856, pp. 76-78). Aunque ya habían pasado alrededor de veinte años desde la proclamación de la independencia, las costumbres coloniales no habían variado mucho. De igual manera, luego de que se dispusiera el traslado del mercado de la Plaza Mayor hacia otras plazas y plazuelas de Lima, aún se podían observar mercaderes ambulantes alojados en las proximidades de los arcos de los portales. Flora Tristán en su estadía en Lima entre 1833 y 1834 describió su impresión sobre el comportamiento de la gente en la Plaza Mayor de la siguiente manera. “En cualquier hora del día ofrece a la vista un gran movimiento. Por la

mañana son los aguadores, los militares, las procesiones, etc., y por la tarde mucha gente se pasea por ella. Se encuentran allí mercaderes ambulantes que venden helados, frutas, bizcochos y algunos bufones divierten al público con sus pruebas y sus bailes. (Flora Tristan p. 450). Proliferaban los vendedores ambulantes que tenían sus horas de llegada y que, mediante pregones, anunciaban su llegada.

Los viajeros franceses que llegaron a la capital durante este periodo compararon la Plaza Mayor con el Palais Royal de Francia; sin embargo, no fue necesariamente por su calidad arquitectónica sino por la importancia para la población limeña y las arquerías en dos lados de la plaza que evocan a la construcción parisina. Esta afirmación se basa en que los mismos viajeros mencionaron que los edificios de la Plaza Mayor se encontraban empobrecidos a excepción de la Catedral, que era el único ejemplo de cómo se pudo ver la plaza en sus mejores años del periodo colonial. La plaza se encontraba conformada en su fachada sur por el portal de Botoneros, en su fachada oeste se ubicaba el portal de Escribanos y el Palacio Municipal, en la fachada norte se ubicaba el Palacio de Gobierno y en la fachada este se ubicaba el Palacio Arzobispal, la iglesia del Sagrario y la Catedral de Lima. A mediados de la década el empedrado de la plaza se limitaba a las calles que atravesaban los lados del cuadrilátero central. La explanada central era de tierra como se puede deducir de los dibujos de Angrand y confirmar en la acuarela de Prendergast y Pancho Fierro. Por ahí se movilizaban personas con caballos y carruajes<sup>10</sup>. Estos a su vez levantaban polvo que afectaba a las tiendas o galerías comerciales ubicadas en los portales. En el centro de la explanada se ubicaba la fuente que en el pasado abastecía de agua a la población de Lima. La fuente era el objeto de admiración y descripción de la mayoría de viajeros que visitaron la capital durante este periodo. Desde el techo de los edificios de la plaza se ubicaban aves carroñeras conocidas como gallinazos, debido a que estaban expectantes a los residuos de los comerciantes situados en los portales y a los residuos que podrían estancarse en las dos acequias que atravesaban las calles que limitaban el cuadrilátero central de la plaza. Una acequia pasaba delante del Palacio de Gobierno solo interrumpida por el puente frente al portón barroco, y la segunda acequia se ubicaba frente al portal de Botoneros.

De los dibujos panorámicos de la ciudad de Lima de Angrand y Rugendas contrastada con la información del plano de Lima de 1859 de Lupard se pueden identificar a qué edificios corresponden las torres, chapiteles y cúpulas que pudieron incidir visualmente en un observador ubicado en la Plaza Mayor. De norte a sur están el Arco del Puente, la iglesia de los Desamparados, la torre de la Iglesia de Santo Domingo, las torres de la Iglesia y convento de San Francisco, la torre de la iglesia de San Agustín, la torre de la iglesia de La Merced y las torres de la Iglesia de San Pedro. De los dibujos de Angrand y Rugendas de las iglesias confirman la existencia de estas torres y permite generar una idea del impacto de sus dimensiones<sup>11</sup>. Además de ello, queda demostrado el impacto del cerro San Cristóbal en las visuales de la Plaza Mayor gracias a los dibujos de Angrand y Wadsworth sobre el Palacio de Gobierno.

---

<sup>10</sup> Después del empedrado realizado en 1865 se prohibió el tránsito a caballo y los carruajes a través de la explanada de la plaza. (Majluf, 1994, p.23).

<sup>11</sup> El dibujo de Angrand de la iglesia de San Agustín confirma que durante su estadía en Lima alrededor de 1834 y 1839 la iglesia conservaba su torre que actualmente no posee.





**Figura 29:** Óleo de la vista panorámica de Lima en 1861 desde el cerro San Cristóbal realizada Guillermo Tasset (1871). **Fuente:** Pinacoteca Municipal Ignacio Merino



**Figura 30:** Apunte de Leonce Angrand. De izquierda a derecha. Torres de la Iglesia de los Desamparados, Arco del Puente, torres de Santo Domingo y Puente de Piedra. **Fuente:** Imagen del Perú del siglo XIX

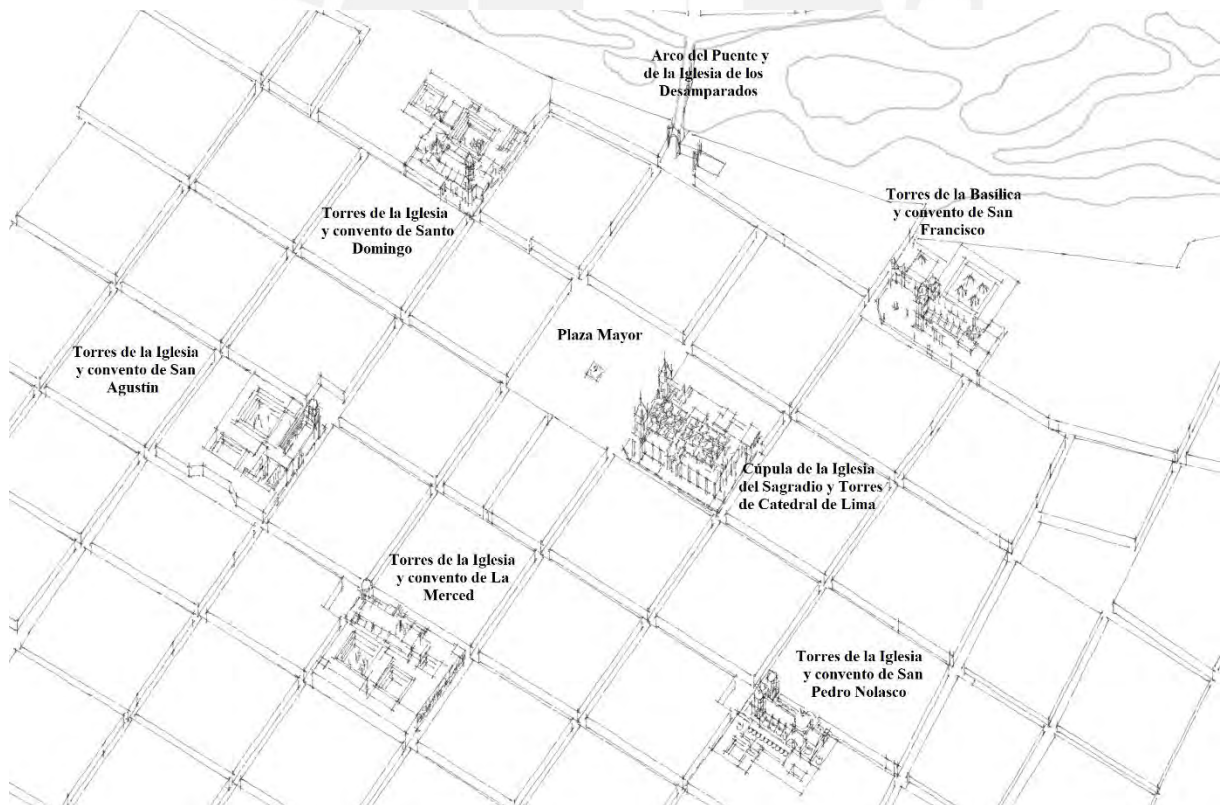


**Figura 31:** Apunte de Rugendas. De izquierda a derecha. Torres de la Iglesia de los Desamparados, Arco del Puente, torres de Santo Domingo y Puente de Piedra. **Fuente:** El Perú romántico del siglo XIX





**Figura 32:** Plano de la Plaza Mayor de Lima en el año 1850 con base al plano de la ciudad de Lima de 1859 de Lupard. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 33:** Relación de alturas de los principales objetos arquitectónicos que podían ser observados desde la Plaza Mayor de Lima en el año 1850 con base al plano de la ciudad de Lima de 1859 de Lupard. **Fuente:** Elaboración propia



### 5.2.2 Portales de escribanos y botoneros

El portal de escribanos se llama así debido a que durante el siglo XVI el espacio de los portales debajo del cabildo fue designado para los escribanos. Los primeros portales fueron realizados de caña o calazo alrededor de 1561 y serían el antecedente para la iniciativa del virrey Conde de Nieva que consistía en adornar los solares de residencia privada con portales de piedra. Esta propuesta no se concretaría hasta la llegada del virrey Toledo en 1569 quien ordenó la construcción de la obra para los dos lados de la plaza exceptuando el frente del cabildo que ya contaba con sus propios portales (Abad y Cárdenas, 1975, 41). De esta manera frente al Palacio del Virrey se construyó el portal de Botoneros llamado así por la presencia marcada de personas dedicadas a hacer insignias o botones; originalmente fue llamado como portal de sombrereros, debido a que ese oficio destacaba entre todos los comerciantes que se ubicaban en los portales. En este frente se encuentra el callejón de Petateros que cambiaría de nombre posteriormente hasta llamarse actualmente pasaje Olaya.

En 1692 los portales tuvieron que ser reconstruidos, debido a que después del terremoto de 1687 quedaron totalmente destruidos. El virrey Conde Monclova ordenó la reconstrucción de los portales al alarife Diego de Maroto quien se encargó de realizar los planos y buscar financiamiento a través del cobro de impuestos a los propietarios de las residencias privadas que se beneficiarían de su construcción. Esta versión de los portales es la que se conservarían durante todo el siglo XVIII y XIX hasta la reforma neocolonial del siglo XX que implicó su destrucción (Ramos, 2014, p. 46).

A pesar de que los portales fueron designados de uso público, durante el siglo XVIII la gran cantidad de puestos de venta dificultaban el tránsito por los portales. Ramón, menciona que a finales del siglo XVIII los escribanos fueron desplazados de su ubicación original por los puestos de venta, cuyo alquiler se encontraban a cargo del cabildo (2012, p.297). Iniciada la república los espacios como la Plaza Mayor y los portales fueron designados como bienes públicos. En el primer caso se reubicó el mercado y en el segundo, aunque se ordenó su desalojo, persistió la presencia de comerciantes en los arcos hasta finales del siglo XIX.

A mediados del siglo XIX, no solo existían vendedores ambulantes ubicados entre los arcos sino también galerías de ventas al interior de los portales cuya numeración correspondía con el número de arcos de los portales. En el portal de Escribanos había cuarenta galerías mientras que en el portal de Botoneros el número ascendía a treinta y ocho. A diferencia de los puestos comerciales ubicados en los arcos, las galerías eran manejados por comerciantes europeos que exponían sus mercancías importadas. (Facundez, 1859, p. 35). Este hecho queda corroborado en lo descrito por Dávila, ya que él destaca la presencia de “*eleganti magazzini di seterie, stoffe e mode di Parigi, i quali continuano nelle vie adiacenti, destinati allo stesso commercio.*” [elegantes almacenes de sedas, telas y modas de París, que continúan en las calles adyacentes, destinadas al mismo comercio] (1860, p. 46) durante su visita por la capital a mediados del siglo XIX.

Sobre la materialidad de los Portales, Dávila escribe lo siguiente: “*Due lati della piazza maggiore son guerniti di portici in granito, lastricati con marmi a diverso coloré*” [Dos lados de la plaza principal están alabeados con arcadas de granito, pavimentadas con mármoles de diferentes colores] (1860, p. 46). En otras palabras, los portales presentaban esquinas ochavadas a excepción de la esquina del Palacio Municipal que era recto y el suelo se encontraba pavimentado de colores; no obstante, es más probable que el pavimento sea de piedras de canto rodado de colores que mármoles, debido a que era el material con el que se pavimentaba la mayoría de calles de Lima. Además, los portales estuvieron pintados en algunas partes de color rojizo como se aprecian en la pintura de la Plaza Mayor de Rugendas realizada en el año 1843. Este hecho queda confirmado debido a que Radiguet menciona en su descripción de su

visita en 1841 que “les piliers des portales sont couverts d'une couche de rouge de brique” [Los pilares de los portales están recubiertos de una capa de color rojo ladrillo] (1856, p. 77).

En las acuarelas de Pancho Fierro, dibujos de Angrand y pinturas de Rugendas realizadas a mediados del siglo XIX se pueden identificar que los balcones sobre los portales poseían dos niveles a excepción del Palacio Municipal: el portal de Escribanos presenta balcones corridos con celosía de madera en el segundo nivel en contraste con el portal de Botoneros que presenta un balcón corrido abierto de antepecho en el extremo izquierdo seguido de balcones corridos con cerramiento de vidrio y balcones corridos con celosía de madera. Todo el tercer nivel de los portales eran balcones abiertos de antepecho techado a modo de guardapolvo. El color de los balcones era principalmente verde, rojo y marrón. Esta información obtenida de la producción gráfica de los artistas previamente mencionados queda corroborada por lo descrito por Radiguet: “(...) balcons de bois dont nous avons parlé, sortes de boîtes mystérieuses peintes en vert-bouteille et en rouge brun.” [(...) balcón de madera de los que hemos hablado, especie de misteriosas cajas pintadas de verde botella y marrón rojizo.] (1856, p. 77). Estos colores corresponden a la paleta de las acuarelas de Pancho Fierro de la Plaza Mayor.

Según Paz Soldán, el portal de Escribanos medía ciento treinta y ocho varas dos tercias de largo y seis de ancho mientras que el portal de Botoneros medía cinco varas y media de ancho y el largo similar al de Escribanos (1862, p. 292). Al realizar la conversión por el factor 0.83 para la conversión de varas a metros se obtiene que la medida aproximada del portal de Escribanos es de 114.54 metros de largo por 4.98 metros de ancho, mientras que el portal de Botoneros medía 4.56 metros de ancho y un largo similar al otro portal.

### 5.2.3 Palacio Municipal

Por otro lado, frente a la residencia del arzobispo y sobre los trece arcos ubicados al extremo derecho del portal de escribanos se encontraba la sede del Palacio Municipal antigua sede del cabildo de Lima. Todavía mantenía intacta su apariencia virreinal a mediados del siglo SXIX. Ese es el edificio que se distingue en la acuarela de Pancho Fierro y que se diferencia de la mayor parte del segundo nivel del portal de Escribanos, porque el Palacio municipal no contaba con un balcón corrido; por el contrario, poseía un balcón abierto formado por un antepecho y una arquería alineada con columnas del menor espesor alineadas a la profundidad de los arcos del primer nivel. El balcón estaba conformado por un conjunto de ocho balaustradas que se repetían catorce veces y bordeaban el extremo derecho como se aprecia en la pintura de Prendergast realizado entre 1854 y 1855. Poseía un techo plano conformado por vigas, viguetas, entablado y pasta de barro como la mayoría de cubiertas planas de la arquitectura virreinal. De la acuarela de Pancho Fierro realizada en 1850 se puede deducir que la arquería del segundo contaba con adornos pintados de color rojo con columnas de color verde. El edificio no experimentó mayor alteración con la llegada de la república y tampoco poseía nada destacable a nivel arquitectónico. En 1825 el viajero inglés Proctor describía el Palacio Municipal como un edificio que “it is difficult at first to distinguish from the portales, or piazzas of stone, that fill up the rest of the square” [es difícil distinguir de los portales o pórticos de piedra que llenan el resto de la plaza] (1825, p. 121). No obstante, hace mención de lo llamativo del diseño del pavimento de los portales del primer nivel “ranges of shops are built under these piazzas, and the pathway in front of them is laid down with small coloured pebbles, set so as to form crosses, stars, and other ornamental devices” [bajo estos pórticos se construyen hileras de tiendas y el camino frente a ellos está trazado con pequeños guijarros de colores, colocados para formar cruces, estrellas y otros elementos ornamentales.] (Proctor, 1825, p. 121). Esta descripción suma a la probabilidad que lo descrito por Dávila en 1860 sobre la materialidad del pavimentado del suelo de los portales no sea mármol sino canto rodado.

## 5.2.4 Palacio de Gobierno

El palacio de Gobierno es el antiguo edificio del Palacio de los Virreyes. Es el solar ubicado entre el río Rímac y la Plaza Mayor y originalmente sirvió de residencia de Francisco Pizarro. Blasco Nuñez de Vela fue el primer virrey en ocupar la casa de Pizarro como sede del Palacio de los Virreyes en 1544. Hubo un rediseño total en la edificación que se construyó luego del terremoto de 1687 a cargo del virrey Conde de Monclova. Posteriormente, fue reconstruido por el virrey Conde de Superunda después de que el terremoto de 1746 dañara su estructura. Esta es la versión del palacio que estuvo presente durante los primeros años del periodo republicano. El cambio del sistema colonial al republicano no significó la construcción de un nuevo edificio sino el acondicionamiento del antiguo para el uso de los nuevos ministerios de la república. Aquel acondicionamiento se realizó en el interior del edificio y no modificó el aspecto de la fachada del edificio frente a la Plaza Mayor.

En la fachada dibujada por Angrand destacan la portada central de estilo barroco y los cajones de ribera. Estos últimos le deben su nombre al alcalde de Lima Nicolas de Ribera según Porras Berrenechea (1965), debido a que fue él quien autorizó su construcción en el transcurso del siglo XVI. Eran puestos de venta con toldos que estaban ubicados al frente de la fachada y que durante los primeros años de la república le daban mal aspecto según diversas descripciones de la época. Robert Proctor decía: “It is an old plastered and unsightly edifice, of a reddish colour, with the principal gate into the Plaza (...) shops of the lowest description, such as a those of our English dealers (...) hence the whole has an appearance of wretchedness and poverty - struck grandeur” [Es edificio antiguo, revocado y antiestético, de color rojizo, con el portón principal hacia la plaza (...) comercios de la más vil descripción, como los de nuestros comerciantes ingleses (...) por lo tanto, el conjunto tiene una apariencia de miseria y grandeza golpeada por la pobreza] “(1825, pp. 120-121). Al parecer el estado del edificio no cambió mucho durante los siguientes años, debido a que ese tipo de comentarios se prologaron hasta mediados del siglo XIX. Por ejemplo, Radiguet describía al edificio de la siguiente manera: “Le palais national est aussi revêtu d'une couche d'ocre jaune d'aspect assez maussade” [El palacio nacional también está cubierto con una capa ocre amarillo, de aspecto más bien hosco] (Radiguet, 1856, p. 77). El viajero inglés Hill se suma a la descripción de Radiguet pero agrega el dato de que la entrada de la plaza ya no era usada como entrada principal: “The building is square and somewhat regular, but is disfigured by a range of shops beneath it. A large gate opens into a considerable quadrangle within, but its principal entrance is in one of the street” [El edificio es cuadrado y un poco regular, pero está desfigurado por una serie de tiendas debajo de él. Una gran puerta se abre a un considerable cuadrilátero interior, pero su entrada principal está en una de las calles] (1860, p. 37). Hill destaca el hecho de que la fachada no es simétrica, debido a que la portada barroca de la fachada frente a la plaza no se encuentra centrada. Sin embargo, Atanasio Fuentes fue más categórico sobre la apariencia del Palacio de Gobierno y sentenció: “is certainly not the best suited for the seat of the Government of Peru. We will not attempt to describe it, as our pen shrinks from undertaking a task so unpleasant (...) they have not changed the unsightly aspect of an edifice which ought to be the best in the capital” [no es la más adecuada para la sede del Gobierno del Perú. No intentaremos describirlo, pues nuestra pluma se estremece ante una tarea tan desagradable (...) no han cambiado el aspecto antiestético de un edificio que debería ser el mejor de la capital] (1867, p. 13).

La fachada de este periodo insinuaba tres niveles, pero en realidad el edificio era de dos niveles. El balcón corrido sobre los cajones de ribera fue usado por virreyes y, posteriormente, presidentes para atender las celebraciones religiosas o militares realizadas en la Plaza Mayor. Las tres últimas galerías en dirección a la calle Palacio estaban destinados en su momento a la familia del Virrey y, posteriormente, a la familia del presidente. El edificio ocupaba toda la manzana y se organizaba alrededor de cuatro patios internos. La fachada era asimétrica y una

capilla conectaba los dos patios próximos a la fachada frente a la plaza. Dávila subraya la estética de la capilla y los jardines regulares ubicados en los patios cuadrados internos: “L'edifizio è vecchio, ed ha sofferto assai per terremoti ed in cendi. Ha una cappella di buona architettura; e la tesoreria ed il giardino sono assai regolari” [El edificio es antiguo y ha sufrido mucho por terremotos e incendios. Tiene una capilla de buena arquitectura; y el tesoro y el jardín son muy regulares] (Dávila, 1860, p. 47). En la acuarela de Pancho Fierro de la calle Palacio se puede observar parte de la linterna de la cúpula de la capilla previamente descrita. Además, se destaca los colores ocres de las paredes y verde botella del balcón presidencial.

En 1884, según Middendorf, un incendio iniciado en uno de los cajones de Ribera destruyó por completo la fachada principal del Palacio y se ordenó la construcción de una nueva fachada (1893/1973, p.404). Esta fachada correspondía al estilo neoclásico y eliminó los cajones de ribera y organizó la composición de la fachada con pilastras dóricas y ventanas con marcos almohadillados. La portada barroca fue reemplazada por una neoclásica y a ambos extremos se construyeron balcones abiertos de manera simétrica. No obstante, el edificio al interior se mantenía intacto debido a que el gobierno enfrentaba una crisis económica luego de la guerra con Chile. En 1895 se terminó la construcción de la nueva fachada que se mantuvo en pie hasta la década de 1920, cuando otro incendio motivó la construcción de un nuevo edificio.

### **5.2.5 Palacio Arzobispal**

El palacio Arzobispal de Lima se encuentra ubicado en uno de los solares de la manzana de la Catedral al lado de la Iglesia del Sagrario. Aunque en un inicio la ubicación fue designada para la casa del obispo, el terreno fue ocupado por el Cabildo de Lima entre 1535 y 1548. No fue hasta 1565, cuando el virrey Toledo encargó la construcción del primer edificio de la casa episcopal. Se sabe que se designaron personas para la elaboración de la portada y balcones de madera, más no se conoce alguna descripción de esta primera versión del edificio (Abad y Cárdenas, 1975, p.46). El edificio fue reconstruido posteriormente debido a los terremotos que acontecieron la capital. La última gran intervención durante el periodo colonial se realizó alrededor de 1764, debido a los daños ocasionados por el terremoto de 1746. A inicios del siglo XIX, la fachada del edificio representó el estilo de una típica casona residencial limeña. La acuarela atribuida a Javier Cortés de 1827 permite identificar que la fachada de la sede del Arzobispado estuvo compuesta por cuatro balcones de madera con distintos diseños y tipos de cerramientos. El edificio poseía varios accesos con más de una portada que variaban de tamaño y sobre la más grande se ubicaba el escudo de la Arquidiócesis. Proctor realiza la siguiente descripción del inmueble en 1825: “Looking from the palace on the left hand, is the residence of the archbishop, and the cathedral: the former is unworthy of the latter, which is an imposing structure of grey stone, with two spires or pinnacles in front” [Mirando desde el palacio a mano izquierda, está la residencia del arzobispo, y la catedral: la primera es indigna de la segunda, que es una imponente estructura de piedra gris, con dos chapiteles o pináculos al frente] (p. 121). El viajero inglés evidencia que la calidad del diseño del edificio era mucho menor en comparación que la Catedral.

La composición del edificio no varió mucho durante a lo largo del siglo XIX ni tampoco cambiaron sus impresiones. Paz Soldán lo describía de la siguiente manera a mediados del siglo XIX; “El palacio arzobispal es una muy triste y pobre fisonomía que apenas merece el nombre de casa de un hombre de mediana condición” (1862, p. 293). En la publicación de Paz Soldán se puede apreciar el grabado de la fachada del Palacio Arzobispal realizado en 1860 que expone que la fachada no fue alterada desde 1827. La razón porque en el grabado se ve el letrero que dice Almacén en uno de los ingresos del inmueble del Palacio Arzobispal es que el primer piso estuvo destinado para el alquiler de negocios particulares. Almacén era un tipo de negocio dedicado a abastecer a la clase más acomodada de Lima en contraste con los cajones de ribera



o covachas que abastecían al resto de la población. El inmueble siguió usado comercialmente hacia finales del siglo XIX a pesar de que el arzobispado dejara de funcionar en ese lugar debido a su estado ruinoso. Finalmente, durante la década de 1920 se concretó la construcción de un nuevo edificio. Este albergó al arzobispado de Lima hasta que fue convertido en un museo a inicios del presente siglo.

### **5.2.6 Iglesia del Sagrario**

En 1665 se inaugura la iglesia del Sagrario. Su portada sería remodelada cinco veces hasta llegar a la que se puede observar actualmente. Luego del terremoto de 1746 se da inicio a la construcción de la segunda portada. La tercera fue construida a fines del siglo XVIII. Esta última es la que recibe el inicio de la república. su composición era rectangular con el lado menor en la altura y tenía un frontón triangular. Constaba de una calle conformada por doble columnata a los dos lados y dos pilares a los extremos que contaban con seis almohadilladas y media. Tenía una hornacina central y sobre ella una concha venera y un ventanal ovalado respectivamente.

Posteriormente, en el año inicia 1896 la construcción de la cuarta portada del sagrario contrastando en el remate con su antecesora, debido a que reemplaza el frontón triangular neoclásico por uno que se alinea al estilo y altura de la Catedral. Se modificó toda la composición y se eliminó la saliente para alinearla con la fachada de la Catedral. (San Cristóbal Sebastián, 1996, pp. 273-279) Finalmente, en 1940 se inicia la construcción de la quinta portada luego del terremoto de ese mismo año.

El diseño de esta portada fue inspirado en el de la tercera portada, pero con ligeras modificaciones como la composición cuadrada que en la tercera era notoriamente más achatada. Harth Terré incorporó componentes de la tercera portada, pero le otorgó regularidad y simetría a su composición. Por ejemplo, el número del almohadillado ubicado en los pilares laterales. En el caso de la tercera portada de abajo hacia arriba enumera seis y medio mientras que en la quinta portada se enumera siete. Además, la restauración de la quinta portada reduce parte del ornato: la tercera portada tiene tres pináculos sobre los pilares almohadillados, mientras que la quinta solo dos.

### **5.2.7 La catedral**

La catedral se empezó a construir a finales del siglo XVI y se prolongó hasta finales del siglo XVII con la culminación de la primera versión de las torres, pero sin capiteles<sup>12</sup>, pero debido a los terremotos de 1687 y 1690 la fachada de la Catedral tuvo que ser reconstruida y recién en 1722 pudo ser terminada. Luego de que el terremoto de 1746 dañara considerablemente la estructura, el virrey Manso de Velasco ordenó su reconstrucción que se prolongó hasta 1797 con la culminación de construcción de las torres por Matías Maestro y empezada tres años antes por Ignacio Martorell. Solo faltaban las campanas que fueron fundidas después de 1814. La Catedral ha sido modificada o reconstruida luego de los daños ocasionados por los terremotos; sin embargo, es una de las construcciones que aún conserva gran parte de cómo se veía durante el virreinato. Por esta razón, es que la fachada es resultado de la combinación de varios estilos como el plateresco o gótico español, barroco, renacentista y el neoclásico.

Durante mediados del siglo XIX la fachada de la catedral presentó las siguientes características: era proporcionalmente simétrica y estaba conformada por balcones, dos torres, una calle central

---

<sup>12</sup> En la década de 1680 la Catedral contaba con cuatro torres que empezaron a construirse en 1624. Dos de ellas se ubicaban en la fachada principal y dos de menor tamaño en la parte posterior (Bernales, 1969, 31).

y dos secundarias. Las torres eran de estilo neoclásico coronadas con un chapitel de pizarra y con dos pilares en la fachada a excepción de la torre adjunta a la Iglesia del Sagrario. Los pilares contenían seis almohadillados y tres nichos. En las calles había hornacinas que contienen esculturas de los apóstoles. Posee una puerta en la calle principal y secundarias de la fachada y en la calle principal se encontraba la estatua del sagrado corazón. Asimismo, queda evidenciado en el dibujo de la Catedral realizado por Angrand en 1838 que sobre la estatua del sagrado corazón se encuentra el escudo de la catedral de Lima que posteriormente sería reemplazado por el de la república del Perú. En 1841 el viajero francés Radiguet describe a la catedral como una elegante construcción y además resalta que “Tout l'édifice est badigeonné de couleurs où dominant le rose, le vert, le jaune et le bleu.” [Todo el edificio está pintado con colores en los que predominan el rosa, el verde, el amarillo y el azul.] (Radiguet, 1856, p.77). De las pinturas de Rugendas de la Plaza Mayor de 1843 podemos deducir que los chapiteles de las torres se encontraban pintados de un color rosado antes del característico azul que conocemos actualmente, la cúpula de la iglesia del Sagrario de azul y las calles de la fachada pintada con colores verde, amarillo y rosado.

Las escalinatas del atrio de la catedral se encontraban cercadas por balaustradas y frente al atrio del sagrario y la torre derecha de la catedral se podían observar las covachas o cajones que eran tiendas escavadas ocupadas por mercachifles. Además, existía una cruz en la esquina de la fachada de la catedral con la calle Judíos. Se ordenaría el desalojo de las covachas y la demolición de las balaustradas para dar inicio construcción de solo escalinatas alrededor del año 1870. (Bromley, 2019, 249). Esta modificación formó parte de las reformas que experimentaba la Plaza Mayor con el objetivo de mejorar el ornato público en la segunda mitad del siglo XIX. Middendorf a finales del siglo XIX describe como el edificio más hermoso de la ciudad debido a sus proporciones armoniosas y sus dos torres que causan una impresión de majestuosidad (1893/1973, p.189).

La fachada de la Iglesia de la catedral sería restaurada luego del terremoto de 1940 y sería la versión actual de la catedral. El arquitecto Harth Terré estuvo a cargo de su restauración a su estado previo al acontecimiento telúrico. Una de las diferencias de esta intervención se encuentra en el número y ubicación de los nichos de los pilares de las torres. En la versión de la catedral del siglo XIX había tres nichos en los pilares de las torres próximos a las calles secundarias. En el pilar derecho un nicho se encontraba en el quinto almohadillado contados de abajo hacia arriba, el otro en el cuarto y el tercero entre el tercer almohadillado y el segundo. En el pilar izquierdo un nicho se encontraba en el sexto almohadillado contados de abajo hacia arriba, el segundo se encontraba en el cuarto almohadillado y el tercero en el tercer almohadillado. La catedral de Harth Terré posee solo dos nichos en cada uno de los pilares de las torres y se encuentran centrados en el tercer y sexto almohadillado contados desde abajo hacia arriba.



**Figura 34:** Dibujo realizado por Rugendas como estudio previo para el óleo de la esquina del portal de Escribanos y el Portal de Botoneros. Vista hacia el exterior de la Plaza Mayor. **Fuente:** El Perú romántico del siglo XIX

**Figura 35:** Óleo realizado por Rugendas en el año 1842-1844 de una escena costumbrista ubicada en el encuentro del Portal de Escribanos y el Portal de Botoneros. Se aprecia la acequia con los gallinazos y la presencia de caballos y mercaderes. **Fuente:** Sucesión Caviglia Campora



**Figura 36:** Dibujo realizado por Rugendas como estudio previo para el óleo de la esquina del portal de Escribanos y el Portal de Botoneros. Vista hacia el interior de la Plaza Mayor. **Fuente:** El Perú romántico del siglo XIX

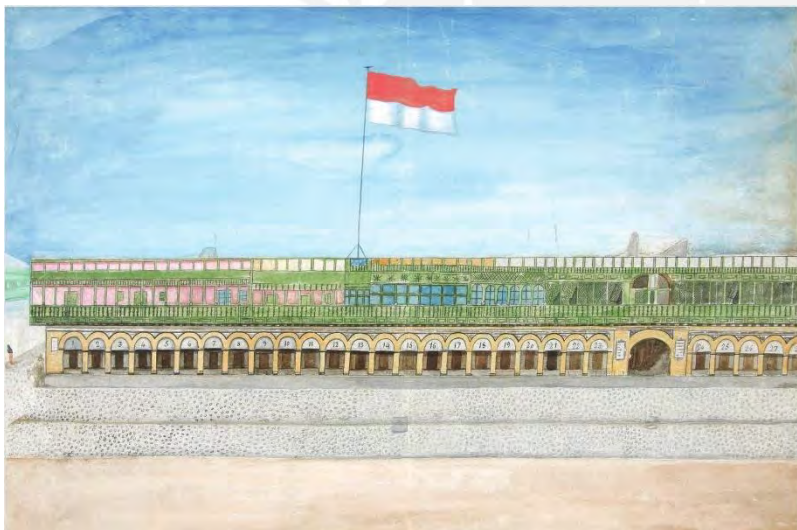
**Figura 37:** Óleo realizado por Rugendas en el año 1842-1844 que de una escena costumbrista ubicada en el encuentro del Portal de Escribanos y el Portal de Botoneros. Se aprecia la acequia compradores y mercaderes. Al fondo se encuentra la Catedral de Lima. **Fuente:** El Perú romántico del siglo XIX





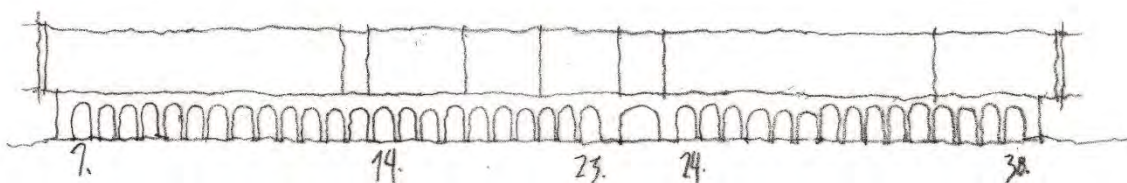
**Figura 38:** Fotografía del Portal de Botoneros de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. **Fuente:** Colección Lima Antigua

**Figura 39:** Fotografía de la demolición del Portal de Botoneros a comienzos del siglo XX. **Fuente:** Colección Lima Antigua



**Figura 40:** Acuarela del Portal de Botoneros realizado por Pancho Fierro en el año 1850. **Fuente:** Repositorio de la Universidad de Yale

**Figura 41:** Acuarela de la esquina del Portal de Botoneros y el Portal de Escribanos realizado por Pancho Fierro en el año 1850. **Fuente:** Repositorio de la Universidad de Yale



**Figura 42:** Esquema de reconocimiento de los principales elementos arquitectónicos obtenidos a partir de las fuentes visuales. **Fuente:** Elaboración propia





**Figura 43:** Acuarela del Palacio Municipal realizado por Pancho Fierro en el año 1850. **Fuente:** Repositorio de la Universidad de Yale

**Figura 44:** Acuarela de la Plaza Mayor en 1850. Acuarela atribuida a J. Prendergast realizado a mediados del siglo XIX. De izquierda a derecha se observa parte del Palacio de Gobierno, Palacio Arzobispal, Iglesia del Sagrario, Catedral de Lima, fuente de agua y Palacio Municipal. **Fuente:** Repositorio Institucional PUCP



**Figura 45:** Fotografía del Palacio Municipal década de 1860. Frontón triangular con el escudo del Perú como remate del edificio. **Fuente:** Colección Lima la única

**Figura 46:** Fotografía del Palacio Municipal a finales del siglo XIX. Reloj con mansarda y el escudo nacional en el remate del edificio. **Fuente:** Colección de la Municipalidad Metropolitana de Lima.





**Figura 47:** Dibujo realizado a lápiz sobre papel por Leonce Angrand entre los años 1838 a 1839. Fachada norte de la Plaza Mayor. De izquierda a derecha. Portal de Escribanos y Palacio Municipal, Palacio de Gobiernos y pileta de agua. **Fuente:** Imagen del Perú del siglo XIX



**Figura 48:** Grand Plaza of Lima with Daniel Wadsworth Cathedral Coit 1826. Fachada norte de la Plaza Mayor. De izquierda a derecha. Palacio de Gobiernos, pileta de agua, casa del oidor, Palacio arzobispal, Iglesia del Sagrario y Catedral de Lima. **Fuente:** History Grandrapids



**Figura 49:** Vista panorámica de la Plaza Mayor en el año 1860. Portal de escribanos, Palacio de Gobierno y Catedral de Lima. Al fondo el Cerro San Cristóbal. **Fuente:** Museo Naval del Perú.



**Figura 50:** Fotografía de la fachada del Palacio de Gobierno a finales del siglo XIX. Se puede apreciar los cajones de ribera en la fachada, la cúpula de la capilla del palacio y la antigua portada principal. **Fuente:** Colección Lima Antigua



**Figura 51:** Fotografía de la fachada del Palacio de Gobierno a finales del siglo XIX. El número de cajones espacios delimitados en el primer y segundo nivel es de dieciséis y contrasta con el número diez que presentaba Angrand, el número doce de Wadsworth y el número quince del documento de la Plaza Mayor del Museo Naval. **Fuente:** Repositorio Institucional PUCP





**Figura 52:** Dibujo realizado a lápiz sobre papel por Leonce Angrand entre los años 1838 a 1839. Fachada este de la Plaza Mayor. De izquierda a derecha. Palacio Arzobispal, Iglesia del Sagrario, Catedral de Lima y Portal de Botoneros **Fuente:** Imagen del Perú del siglo XIX



**Figura 53:** Óleo realizado por Rugendas en el año 1842-1844 que de una escena costumbrista ubicada en el encuentro del Portal de Escribanos y el Portal de Botoneros. Se aprecia la acequia compradores y mercaderes. Al fondo se encuentra la Catedral de Lima. **Fuente:** El Perú romántico del siglo XIX.





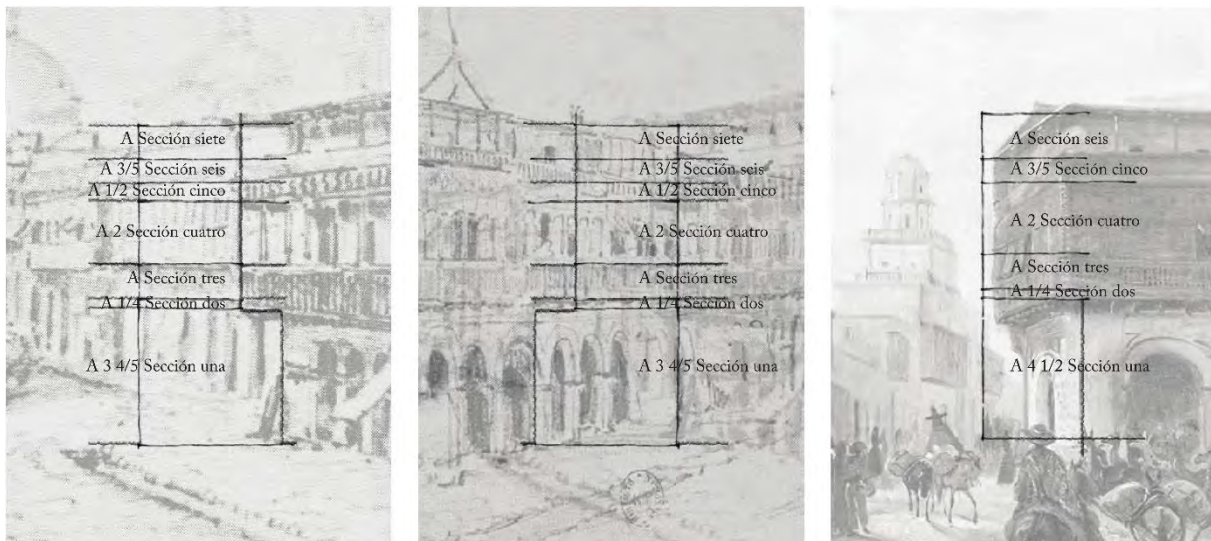
**Figura 54:** Grabado de la Plaza Mayor de Lima en 1863. Grabado de Delamare realizado en Paris para la publicación de Mariano Paz Soldán del año 1865. Se observa parte de los cajones de ribera del Palacio de Gobierno y en primer plano el Palacio Arzobispal. **Fuente:** Atlas Geográfico del Perú.



**Figura 55:** Paso de la carroza Plaza de Armas de Lima Atribuido a Francisco Javier Cortés Acuarela sobre papel 19.6x24.8 cm 6 de octubre de 1827. Palacio Arzobispal. **Fuente:** Colección del Museo de Arte de Lima

## 5.3 Método comparativo de proporciones con base en la información obtenida del análisis de las fuentes gráficas

### 5.3.1 Portales



**Figura 56:** Diagrama de análisis de relaciones de proporciones de tres imágenes en los que aparecen los portales. **Fuente:** Elaboración propia

Para la elaboración de la planimetría se reconoce que es indispensable conocer la altura de los elementos debido a que los portales son uniformes horizontalmente y con esos datos puedo aproximar la altura de todos los elementos del edificio. Asimismo, es indispensable conocer las dimensiones de los arcos debido a que se repiten a lo largo de los portales y con ellos se puede aproximar las distancias horizontales de los elementos de los balcones restantes.

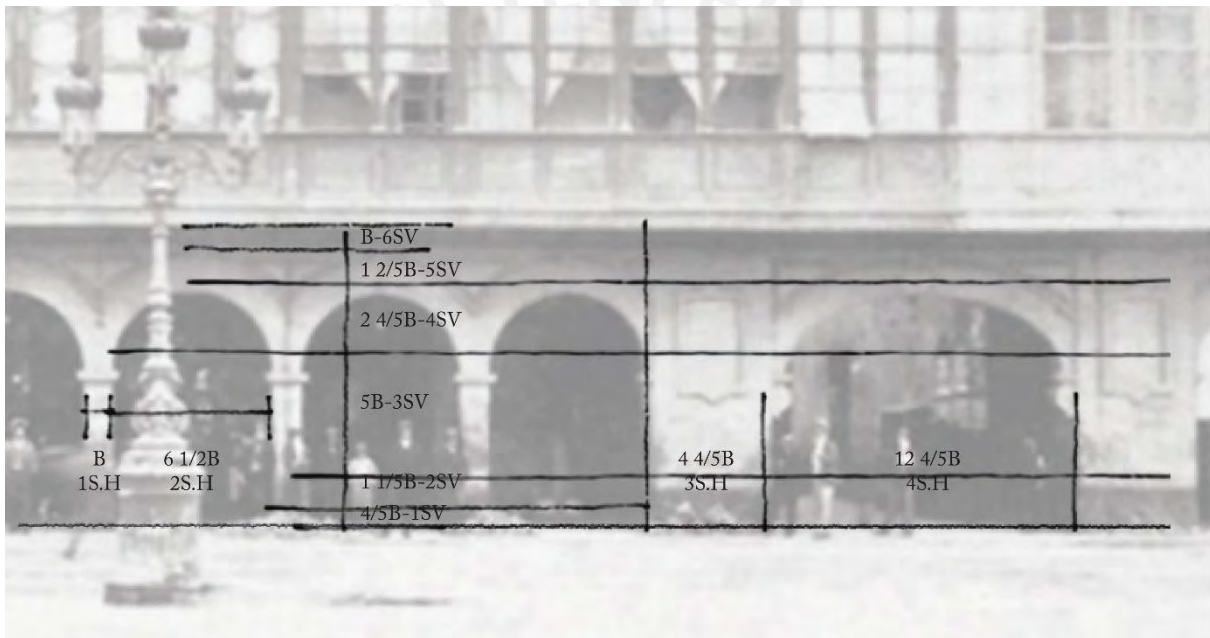
Entonces, para dimensionar la altura de los portales y los arcos se seleccionaron las siguientes fuentes: el dibujo de la catedral de la Plaza Mayor de Angrand que en la esquina derecha presenta parte del portal de Botoneros, el dibujo del portal de Botoneros y el portal de Escribanos de Angrand, la pintura al óleo de la esquina del portal de Botoneros y Escribanos de Rugendas y la fotografía del Portal de Botoneros.

En la primera imagen seleccionada se escoge la altura del pasamanos como unidad de medida A. Luego, agrupamos lo elementos cuya medida de altura nos interesa conocer. En este caso se divide en siete secciones principales. Con el uso del compás empezamos a trazar circunferencias para establecer medidas de las alturas en función de A y hallar las relaciones de proporciones. Las circunferencias permiten trasladar las medidas enteras. Para definir las fracciones trasladamos la medida sobrante sobre la unidad de medida A y a través de circunferencias calculamos aproximadamente la correspondencia en fracción. De este proceso se obtiene que la primera sección equivale a  $3 \frac{4}{5}$  de A, la segunda sección equivale a  $\frac{1}{4}$  de A, la tercera sección es A, la cuarta sección es 2 A, la quinta sección es  $\frac{1}{2}$  de A, la sexta sección es  $\frac{3}{5}$  de A y la séptima sección equivale a A. La altura total del portal de Botoneros es  $9 \frac{3}{20}$  de A y la altura solo de los balcones es  $5 \frac{7}{20}$  de A. Luego de repetir el procedimiento anterior en el dibujo restante de Angrand obtenemos que existe una correspondencia en ambos dibujos del Portal de Botoneros.

En la tercera imagen seleccionada se escoge igualmente la altura del pasamanos como unidad de medida A. Luego, agrupamos lo elementos cuya medida de altura nos interesa conocer del portal de Escribanos. En este caso se divide en seis secciones principales. Con el uso del compás



empezamos a trazar circunferencias para establecer medidas de las alturas en función de A. De este proceso se obtiene que la primera sección equivale a  $1 \frac{1}{2}$  de A, la segunda sección equivale a  $\frac{1}{4}$  de A, la tercera sección es A, la cuarta sección es 2 A, la quinta sección es  $\frac{3}{5}$  de A y la sexta sección equivale a A. En este caso encontramos algunas diferencias y coincidencias con las proporciones obtenidas previamente en el portal de Botoneros. La primera diferencia está en la altura de los arcos, en la pintura de Rugendas la altura parece ser mayor que en los dibujos de Angrand. Sin embargo, gracias a las fotografías que conocemos de los arcos tomadas a inicio del siglo XX y a las fuentes escritas sabemos medían aproximadamente lo mismo y además que el espacio entre el arco de medio punto y el comienzo de los Balcones no es como el que pintó Rugendas. Por otro lado, la segunda diferencia corresponde al tipo de balcón y cerramiento representado en las fuentes gráficas y no un error en la elaboración del dibujo. En los dibujos de Angrand se representa un balcón abierto, mientras que en el óleo de Rugendas se representa un balcón cerrado con celosía de madera. Esta diferencia de balcones a su vez es sustentada en las acuarelas de Pancho Fierro de los portales. Entonces se optará por considerar solo las proporciones de los balcones y no de los arcos de la Pintura de Angrand debido a que guardan relación de correspondencia con los dibujos de Angrand.



**Figura 57:** Diagrama de análisis de relaciones de proporciones de las dimensiones de los arcos de los portales. **Fuente:** Elaboración propia

Para la elaboración del dimensionamiento frontal del arco de los portales y el arco del pasaje de Petateros se escogió la fotografía del Portal de Botoneros utilizada para mostrar el proyecto de la avenida 28 de Julio. Esta fotografía pertenece al inicio del siglo XX; sin embargo, puede ser usada para el método, debido a que los portales coloniales se mantuvieron en pie durante todo el siglo XIX hasta la reforma neocolonial del siglo XX. El hecho de que la fotografía sea frontal permite menospreciar las deformaciones. Para el dimensionamiento de los arcos se repite el proceso y se escoge el ancho de la columna de la arquería como unidad de medida referencial B y el análisis se divide en cuatro secciones horizontales y seis secciones verticales. De este caso se obtienen los siguientes resultados. Por un lado, la primera sección horizontal equivale a B, la segunda sección horizontal equivale a  $6 \frac{1}{2}$  de B, la tercera sección horizontal equivale a  $4 \frac{4}{5}$  de B y la cuarta equivale a  $12 \frac{4}{5}$  de B. Por otro lado, la primera sección vertical equivale a  $\frac{4}{5}$  de B, la segunda sección equivale a  $1 \frac{1}{5}$  de B, la tercera sección equivale a 5 B, la cuarta sección equivale a  $2 \frac{4}{5}$  de B, la quinta sección equivale a  $1 \frac{2}{5}$  de B y la sexta sección equivale a B. La altura total de la arquería equivale a  $12 \frac{1}{5}$  de B, la cual a su vez tiene una

relación de correspondencia con la altura obtenida del análisis previo:  $12 \frac{1}{5}$  de B es igual a  $3 \frac{4}{5}$  de A y el valor de A es igual a la altura de un pasamanos.

Para el último paso se hace la conversión a metros y se dibujan los datos obtenidos en el proceso comparativo de proporciones. Una vez convertidos los datos se corrobora con los datos métricos de las fuentes escritas. Se empiezan a ajustar las medidas si es necesario. En nuestro caso se corroboró el largo obtenido luego del dibujo de todos los arcos con la distancia catastral del plano de Lima y con las mediciones de Paz Soldán (1962). Para el caso de los portales el valor original del pasamanos ascendió a 1.15m aproximadamente para que coincida con las mediciones originales de los edificios que son aproximadamente 115m para el portal de Escribanos y 117m para el portal de Botoneros. Cabe resaltar que estas medidas de la longitud total del fondo de cada portal, debido que las esquinas son ochavadas a excepción de donde se encuentra ubicado el Palacio Municipal. Una vez definidas las medidas se procede al dibujo de los elementos restantes. Para ello, se recurre a la información obtenida de las acuarelas de Pancho Fierro y las fuentes complementarias como la fotografía de la demolición de los portales. Primero dibujamos las divisiones verticales de los diez balcones con base en las distancias obtenidas de su alineación con el número de portales, luego se procede a realizar las subdivisiones verticales de cada uno de los balcones y se prosigue dibujando las otras divisiones horizontales de cada balcón. En el caso de los espesores de los detalles de madera se realizaron a través de un ajuste visual y se emplearon de cinco, ocho y quince centímetros.

### 5.3.2 Palacio Municipal



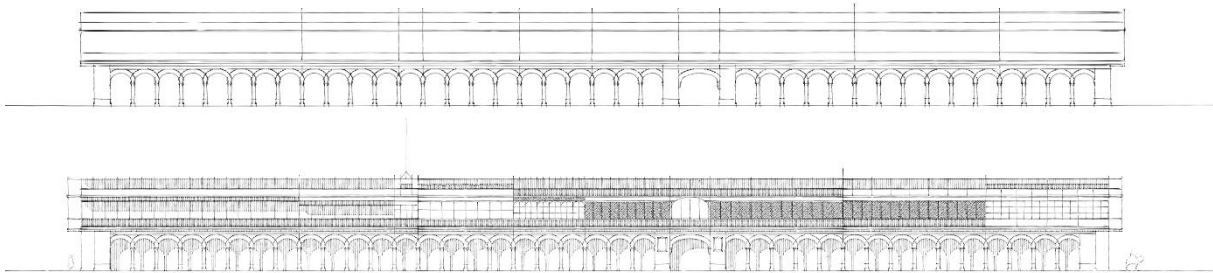
**Figura 58:** Diagrama de análisis de relaciones de proporciones de la arquería y los elementos del nivel superior del Palacio Municipal. **Fuente:** Elaboración propia

El palacio municipal parte con la información del primer nivel completo y la altura del segundo nivel. En este caso el método comparativo de proporciones aplicaría para determinar la altura de los elementos del segundo nivel. Para ello recurrimos a una fotografía realizada en la década de 1860, debido a que luego de contrastar con las fuentes visuales principales y de la revisión histórica del edificio se concluyó que cuando fue tomada la foto, la fachada aún no experimentaba transformaciones importantes que alteraran su composición. Para ello escogemos la medida C como elemento de referencia auxiliar y el análisis lo agrupamos en dos secciones horizontales y seis verticales. Con el uso del compás empezamos a trazar circunferencias para establecer medidas de las alturas en función de C. La primera sección horizontal equivale a  $\frac{2}{3}$  de C y la segunda equivale a  $8 \frac{2}{5}$  de C. La primera sección vertical equivale a C, la segunda sección vertical equivale a  $3 \frac{1}{5}$  de C, la tercera sección equivale a 5 C, la cuarta sección equivale a  $4 \frac{1}{5}$  de C, la quinta sección equivale a  $2 \frac{1}{5}$  de C y la sexta a 3

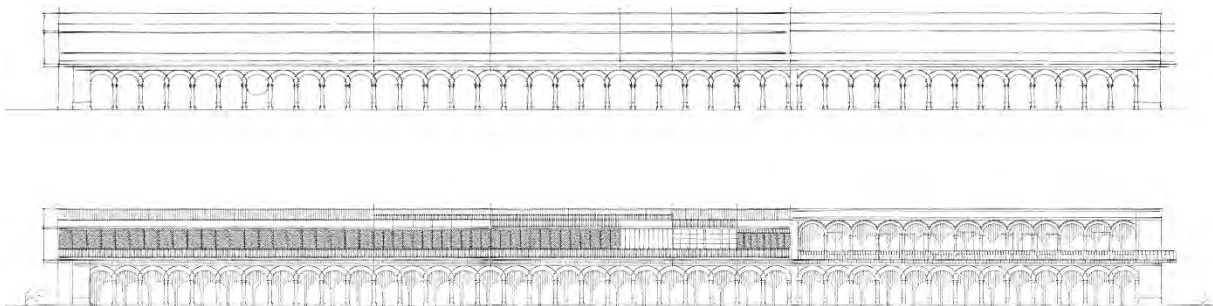


C. La altura total del edificio a  $18 \frac{3}{5}$  de C que a su vez equivale a  $5 \frac{7}{20}$  de A. De igual manera la corroboración del cálculo se puede realizar al comparar C con  $\frac{1}{4}$  de A ya que representan el mismo elemento de referencia.

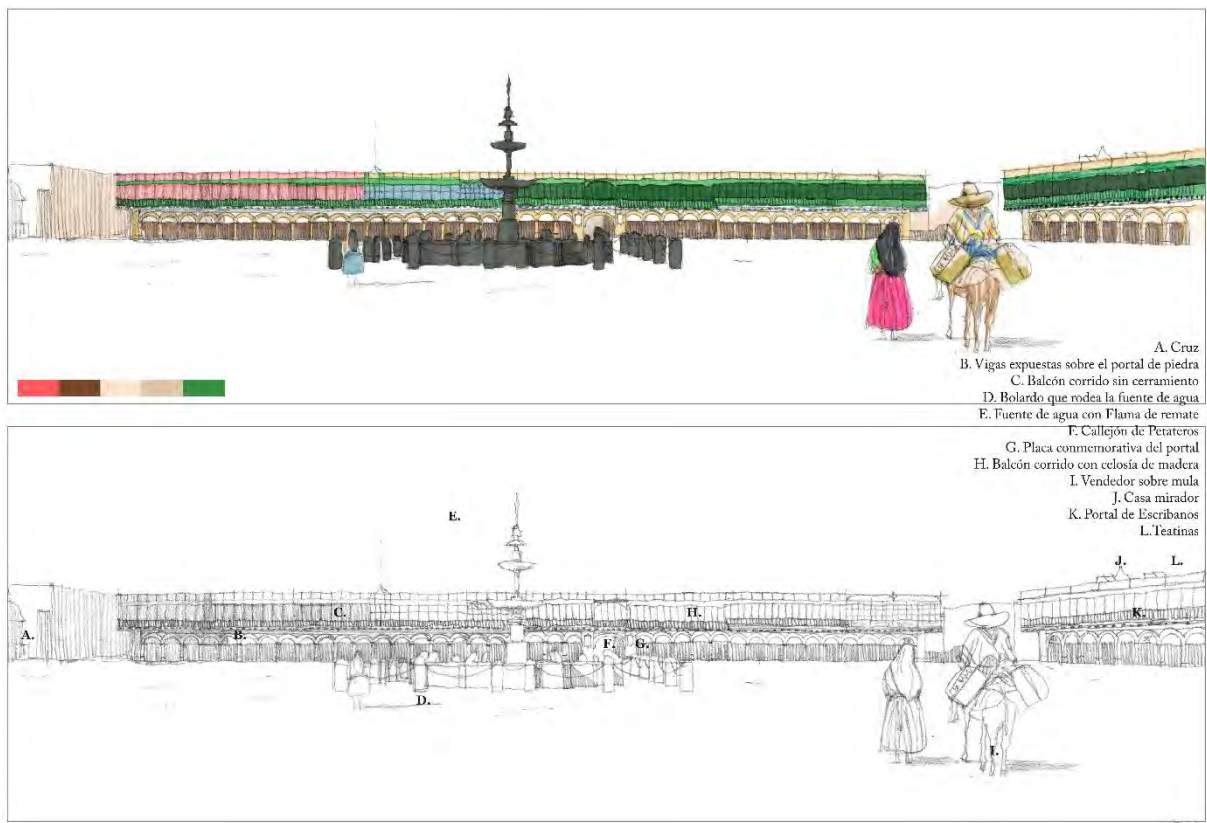
Para el último paso se realiza la conversión y se empieza a realizar el dibujo de la planimetría. De acuerdo a las acuarelas de Pancho Fierro, el eje de las columnas del segundo nivel estaría alineadas al eje de las columnas del primer nivel. Luego, se dibujan las balaustradas del balcón, las puertas que acceden al balcón del segundo nivel y los detalles de la cornisa del edificio.



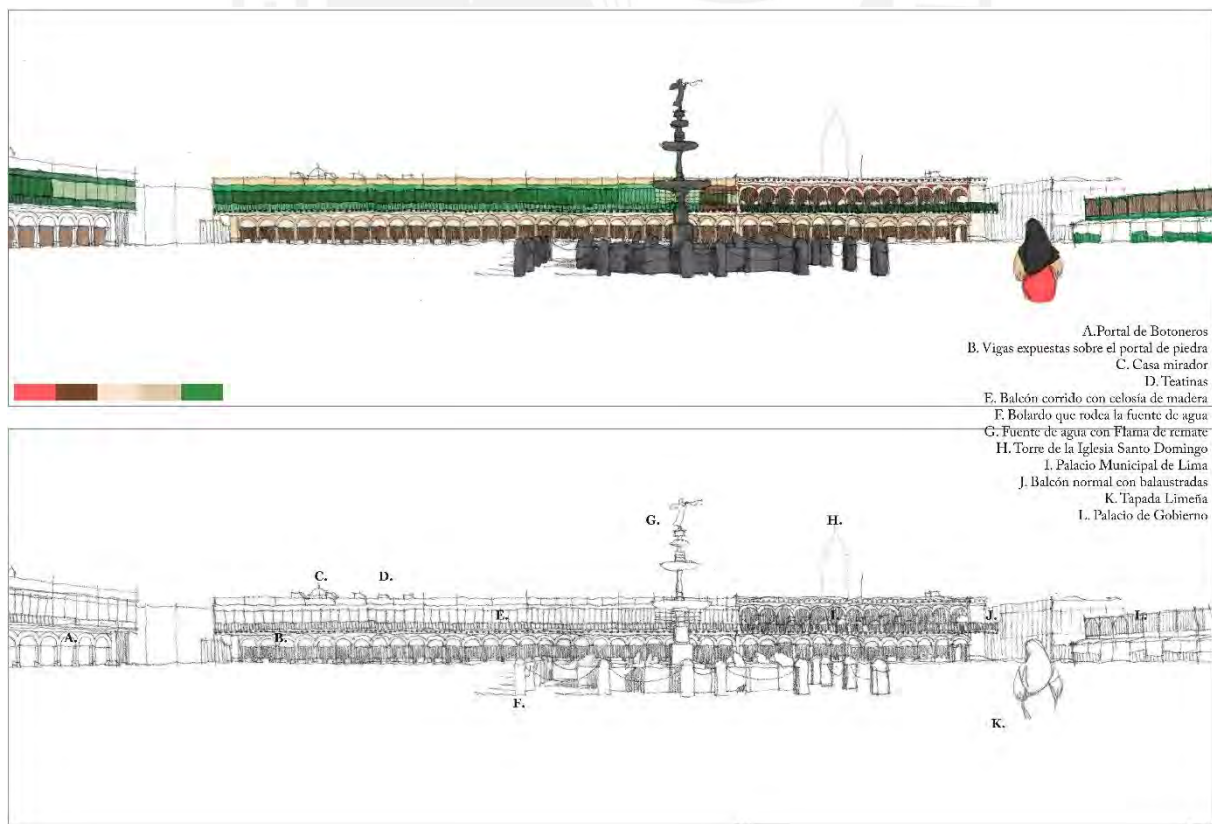
**Figura 59:** Arriba. Esquema de principales elementos del Portal de Botoneros obtenido del Método comparativo de proporciones. Abajo. Planimetría completa con base base en la información obtenida de las fuentes y escritas. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 60:** Arriba. Esquema de principales elementos del Portal de Escribanos y Palacio Municipal obtenido del Método comparativo de proporciones. Abajo. Planimetría completa con base en la información obtenida de las fuentes visuales y escritas. **Fuente:** Elaboración propia

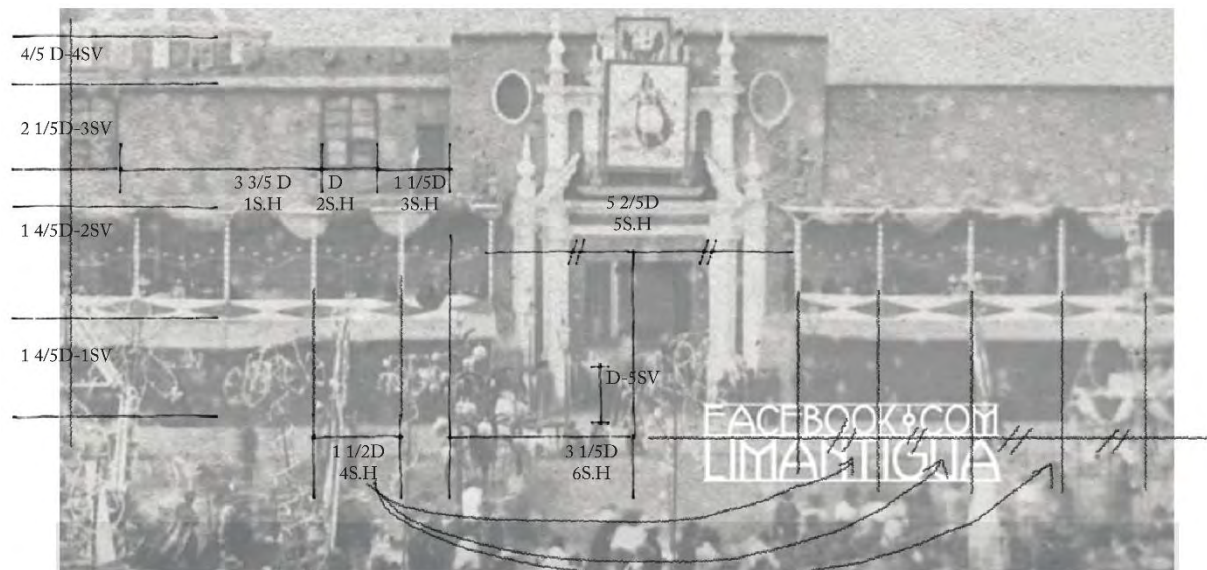


**Figura 61:** Portal de Botoneros. Perspectiva reconstrucción gráfica. **Fuente:** Elaboración propia.



**Figura 62:** Portal de Escribanos y Palacio Municipal. Perspectiva reconstrucción gráfica. **Fuente:** Elaboración propia.

### 5.3.3 Palacio de Gobierno



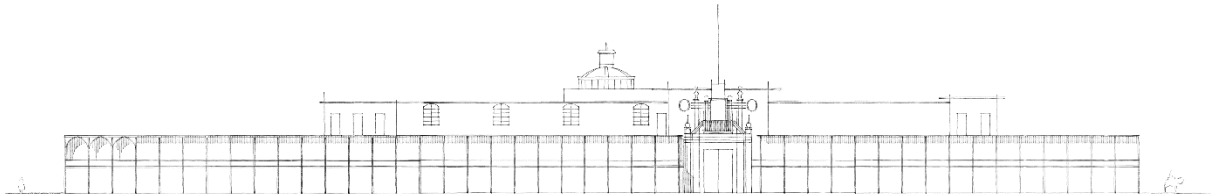
**Figura 63:** Diagrama de análisis de relaciones de proporciones de los cajones de ribera y elementos principales de la fachada del Palacio de Gobierno. **Fuente:** Elaboración propia

En el caso del Palacio de Gobierno se escogerá la fotografía de la fachada frontal del Palacio del año 1863, debido a que luego de contrastar con las fuentes visuales principales y de la revisión histórica del edificio se concluyó que cuando fue tomada la foto, la fachada aún no experimentaba transformaciones importantes que alteraran su composición. Además, se destaca la importancia de la foto como fuente visual a ser una de las pocas realizadas durante este periodo y por su proximidad al detalle de la misma. El método será aplicado a los cajones de ribera y a las alturas del edificio a excepción del portal barroco. Para el dimensionamiento se escoge la altura de la persona ubicada en frente a la portada barroca como unidad de medida referencial  $D$  y el análisis se divide en seis secciones horizontales y cinco secciones verticales. De este caso se obtienen los siguientes resultados. La primera sección horizontal equivale a  $3 \frac{3}{5}$  de  $D$ , la segunda sección equivale a  $D$ , la tercera sección equivale a  $1 \frac{1}{5}$ , la cuarta sección equivale a  $1 \frac{1}{2}$  de  $D$ , la quinta sección horizontal equivale a  $5 \frac{2}{5}$  de  $D$  y la sexta sección equivale a  $3 \frac{1}{5}$  de  $D$ . La primera sección vertical equivale a  $1 \frac{4}{5}$  de  $D$ , la segunda sección vertical equivale al mismo valor de  $1 \frac{4}{5}$  de  $D$ , la tercera sección equivale a  $2 \frac{1}{5}$  de  $D$ , la cuarta sección equivale a  $\frac{4}{5}$  de  $D$  y la quinta sección equivale a  $D$ . Con esto se obtiene que el largo total equivale a aproximadamente  $69 D$  y el alto total a  $6 \frac{4}{5}$  de  $D$ .

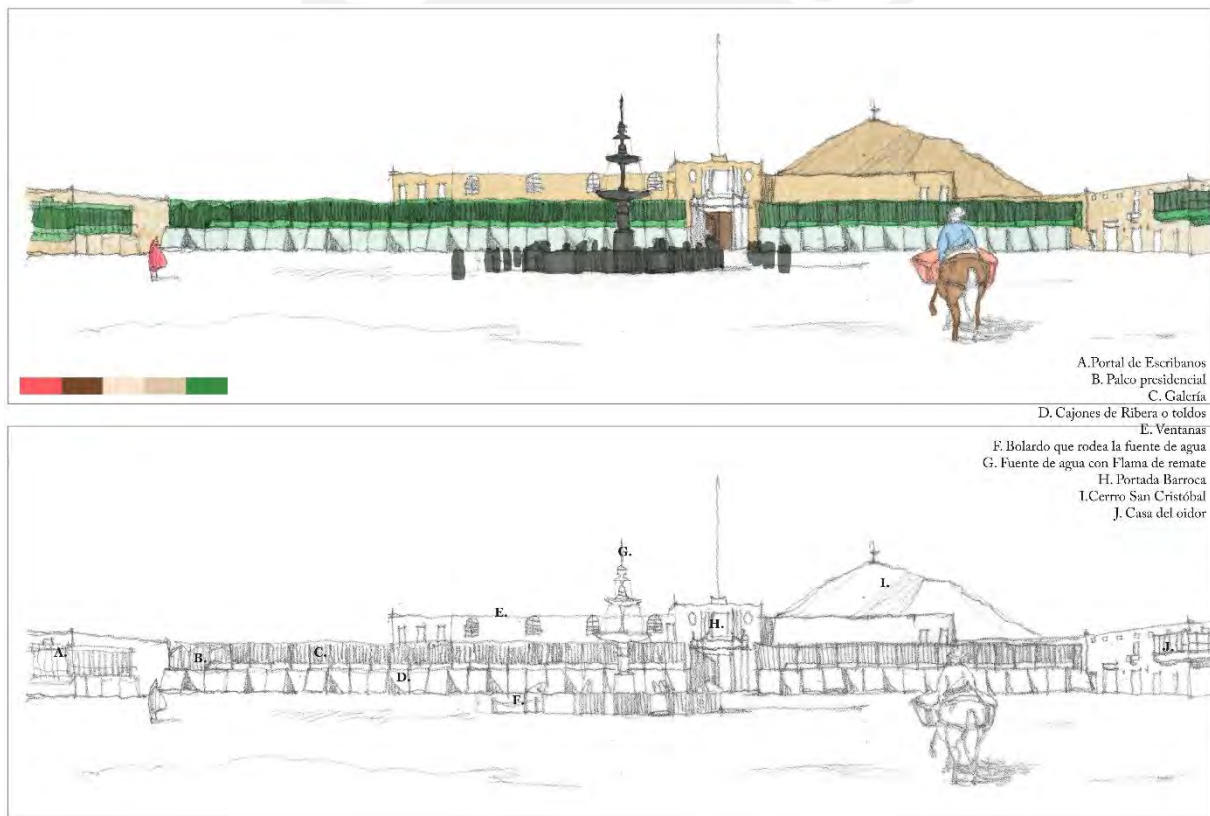
Para el último paso se hace la conversión a metros y se dibujan los datos obtenidos en el proceso comparativo de proporciones. Una vez convertidos los datos se corrobora con los datos métricos de las fuentes escritas. Se empiezan a ajustar las medidas si es necesario. En nuestro caso se corroboró el largo obtenido luego del dibujo de todos los arcos con la distancia catastral del plano de Lima y con las mediciones de Paz Soldán (1962). Para el caso del Palacio de Gobierno el valor de la altura de la persona, que era nuestro elemento de referencia, se mantuvo en  $1.65m$  aproximadamente para que coincida con las mediciones originales del largo de la fachada que son aproximadamente  $114 m$  de largo.

El dibujo de la planimetría es complementado con la información obtenida del dibujo de Angrand del Palacio de Gobierno, el dibujo de Wadsworth y las fotos panorámicas de la Plaza Mayor tomadas en la década de los años 1960. De esas imágenes se deduce el alcance del tercer nivel de la fachada haciéndolo coincidir con el onceavo cajón contado desde el lado izquierdo y el sexto cajón contado desde el lado derecho. De igual manera se completan las cuatro

ventanas distanciadas con la medida obtenida del método comparativo de proporciones y se incorporan los demás elementos ornamentales. Para el dibujo de la portada barroca se alineó la puerta principal al volumen central del edificio y por eje de simetría se empezó a dibujar los detalles ornamentales guiados de las alturas generales obtenidas del método comparativo de proporciones. La selección de los elementos a dibujar y ubicaciones parte del análisis y comparación de la información de las fuentes visuales previamente descritas.



**Figura 64:** Planimetría completa del Palacio de Gobierno realizada con base en la información obtenida de las fuentes visuales y escritas. **Fuente:** Elaboración propia



**Figura 65:** Palacio de Gobierno. Perspectiva reconstrucción gráfica. **Fuente:** Elaboración propia.



### 5.3.4 Palacio Arzobispal, Iglesia del Sagrario y Catedral de Lima



**Figura 66:** Planimetría Catedral de Lima. Elaboración propia.



**Figura 67:** Perspectiva Catedral de Lima. Elaboración propia.

## 6. Conclusiones

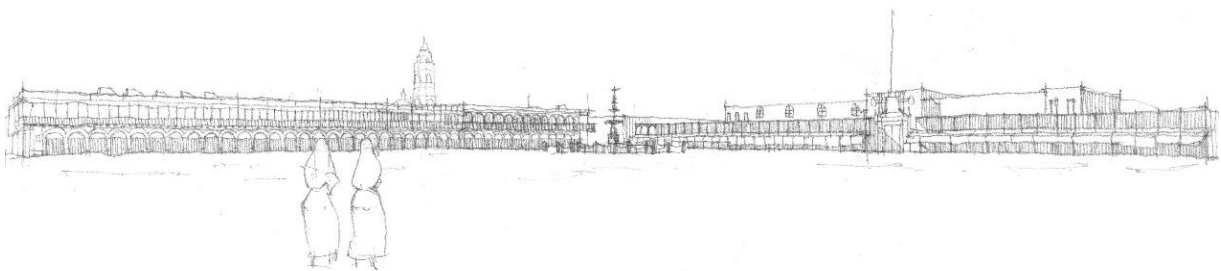
Finalmente, luego de realizar la investigación se puede concluir que es posible obtener información de métrica de fuentes gráficas como dibujos, acuarelas, pinturas y fotografías; y, que sumado a un análisis visual de las mismas se puede elaborar una planimetría.

Por un lado, el método comparativo de proporciones permitió conseguir las medidas de los edificios desconocidas gracias a la validación de los resultados con las medidas reales del catastro de los inmuebles. Se pudo reducir el margen de error de las medidas aproximadas de todo el edificio al ajustar el valor métrico del elemento de referencia. Por ejemplo, en el caso de los portales la medida base del pasamanos empezó con 0.95cm, pero luego de contrastar la longitud con la del plano catastral se tuvo que ajustar a 1.15m.

Por otro lado, el análisis visual de las fuentes permitió entender qué era lo que observábamos en las fuentes visuales, por qué estaban en ese lugar y por qué eran como eran. Se pudo entender, por ejemplo, que la figura del círculo ubicada sobre el balcón de la calle principal de la fachada de la Catedral correspondía al escudo del Arzobispado. Ambos análisis en paralelo sirvieron de validación de información obtenida en cada una de los casos. El análisis interpretativo corregía observaciones del análisis visual y el análisis visual a su vez precisaba observaciones del análisis interpretativo. Lo que se leía tenía correspondencia con lo que se dibujaba y viceversa. Por ejemplo. En ese sentido, la información métrica y la información obtenida del análisis visual de las fuentes gráficas se complementaron y permitieron reconstituir la planimetría de los edificios de la Plaza Mayor durante el periodo de la república temprana.

El trabajo de investigación ofrece un primer compendio de fuentes primarias centradas en la descripción de la Plaza Mayor que puede ser mejorada al incorporar mayor cantidad de autores. De igual manera, se reconoce que las planimetrías resultado de la presente investigación pueden ser objeto de una mayor cantidad de detalle, debido a que la concentración en una sola fachada pudo permitir un análisis más profundo y completo de la misma. Con respecto a las medidas, la planimetría puede contar con un mayor grado de precisión debido a que el hecho de que los dibujos se hayan realizado a mano se evitó el manejo de fracciones más pequeñas con denominadores mayores a cinco lo cual puede dar pie a realizar una posterior propuesta digital.

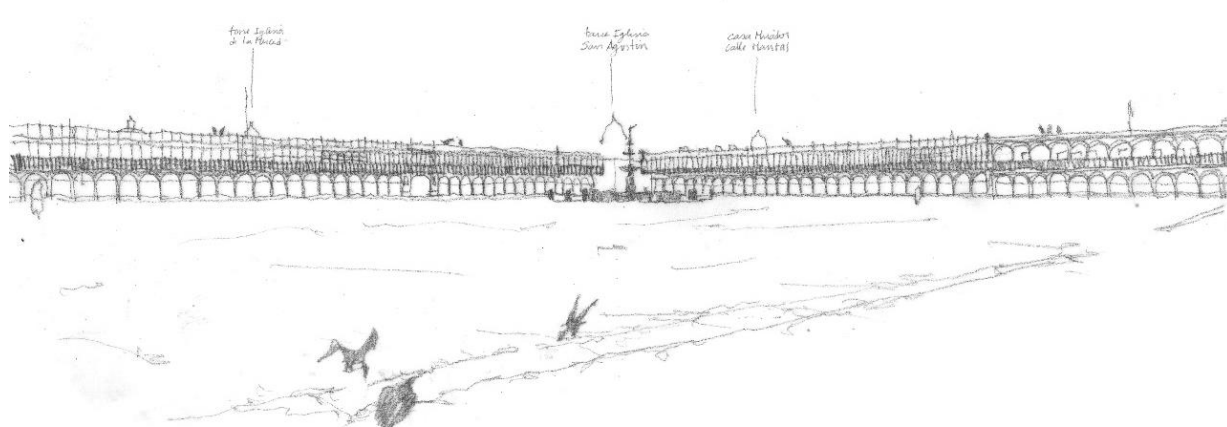
En conclusión, las perspectivas basadas en la planimetría y el análisis de las fuentes escritas evidencian la imagen que pudo tener la Plaza Mayor en 1850. En ese sentido, se reconoce el valor que tiene el dibujo arquitectónico como medio de investigación para traer al presente el estado de los edificios en determinados periodos de la historia. El dibujo es la suma de los hallazgos previamente mencionados y forman parte de las conclusiones al ser el fin último de la misma. A continuación, se presentarán los principales resultados mediante el dibujo a modo de cierre.



**Figura 68:** Perspectiva de la Plaza Mayor en la que se ve el Portal de Escribanos Palacio Municipal y el Palacio de Gobierno. Desde la Plaza Mayor se podía observar la torre de la Iglesia de Santo Domingo que actualmente no es posible de ver. **Fuente:** Elaboración propia.



**Figura 69:** Perspectiva de la Plaza Mayor en la que se ve el Palacio Arzobispal, la Iglesia del Sagrario, la catedral de Lima, el Portal de Botoneros. Se aprecia que durante 1850 todavía no se prohibía el tránsito con caballo a través de la Plaza. La explanada no se encontraba pavimentada y que el Palacio Arzobispal no poseía escaleras a pesar de que se encontraba cerca al nivel del atrio de la Catedral. **Fuente:** Elaboración propia.



**Figura 70:** Perspectiva de la Plaza Mayor en la que se ve parte el Portal de Botoneros, el Portal de Escribanos y parte del Palacio Municipal. Se aprecia los gallinazos sobre los balcones debido a la presencia de desperdicios del uso de mercado y las acequias ubicadas delante del Portal de Botoneros y el Palacio de Gobierno. Además, se identifican las torres de las iglesias de La Merced y San Agustín que serían visibles desde la plaza y la de una casa mirador ubicada en la calle Mantas. **Fuente:** Elaboración propia.



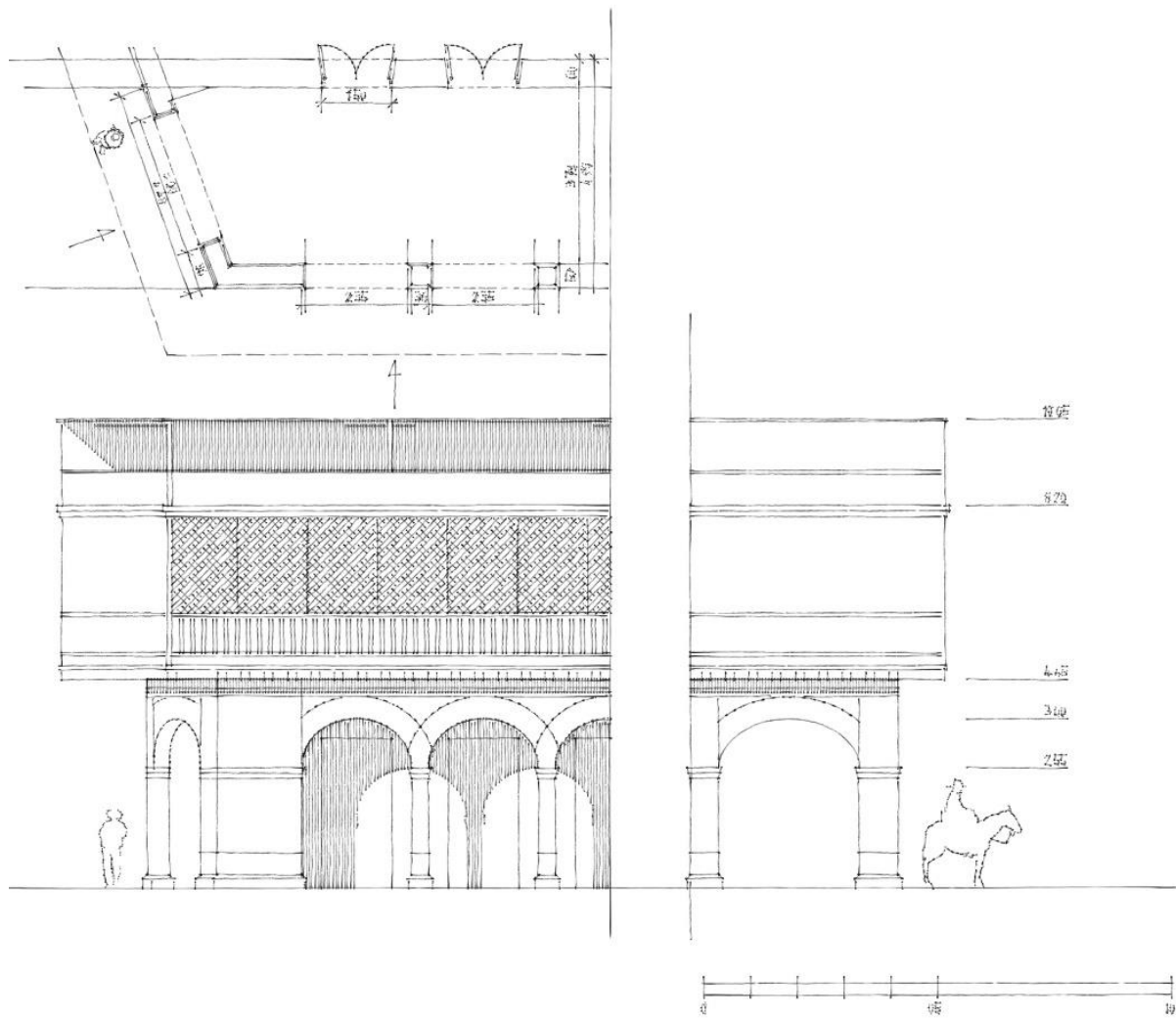
**Figura 71:** Perspectiva de la Plaza Mayor 360° en la que se ve parte el Portal de Escribanos, la fachada del Palacio de Gobierno, el Palacio Arzobispal, la Iglesia del Sagrario, La catedral de Lima y parte del Portal de Botoneros. Se aprecia en el fondo el cerro San Cristóbal, los gallinazos en la acequia frente al Portal de Botoneros y algunos comerciantes en los portales. Además, delante del atrio de la Catedral los accesos se ven marcados por un conjunto de balaustradas y “covachas”. **Fuente:** Elaboración propia.



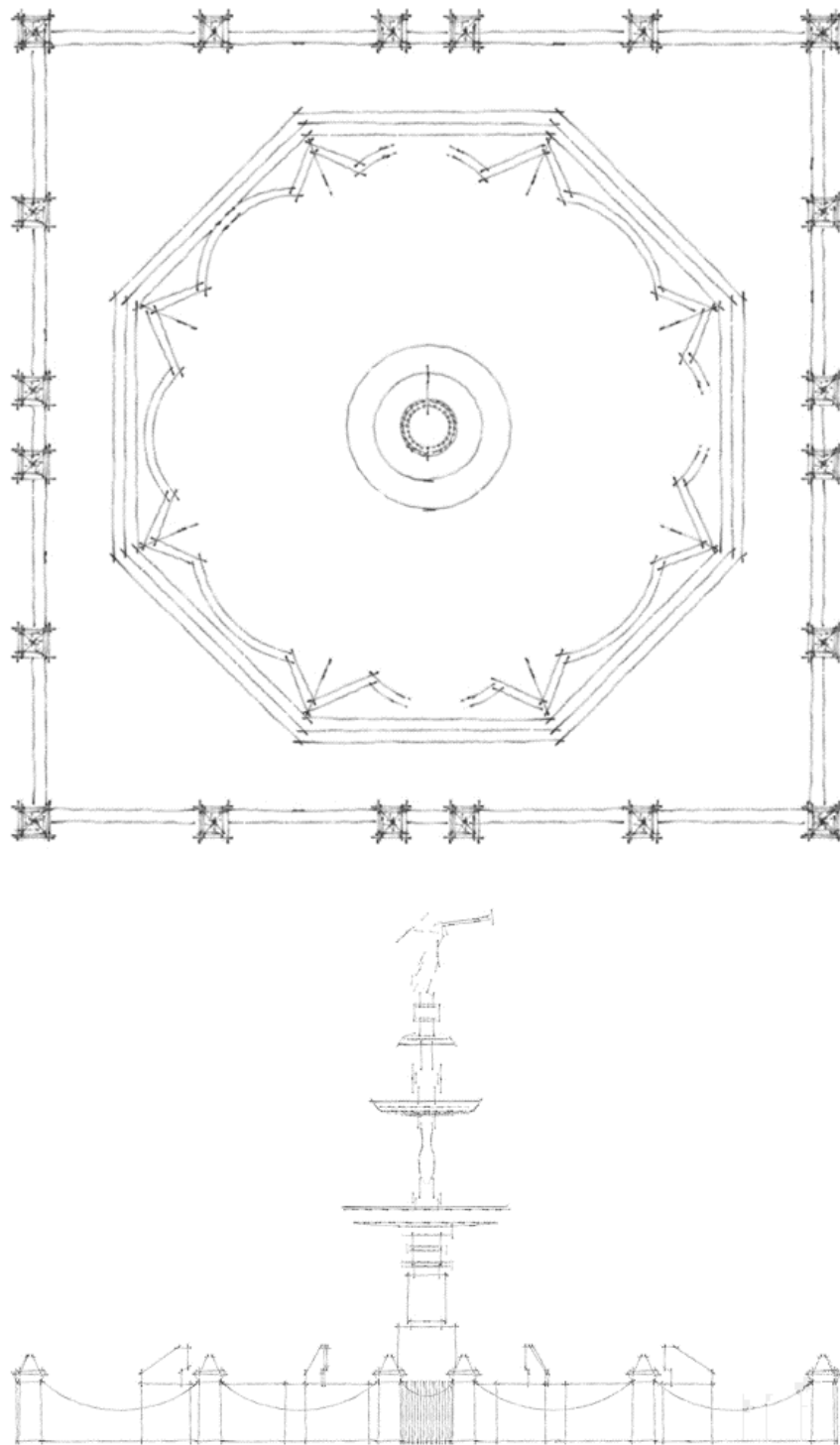
**Figura 72:** De izquierda a derecha. Vista de interior de los Portales con la numeración de los puestos comerciales como aparecen en las acuarelas de Pancho Fierro vista desde la altura de un observador. Escena de ingreso de tapadas a la Catedral de Lima a escala. **Fuente:** Elaboración propia.



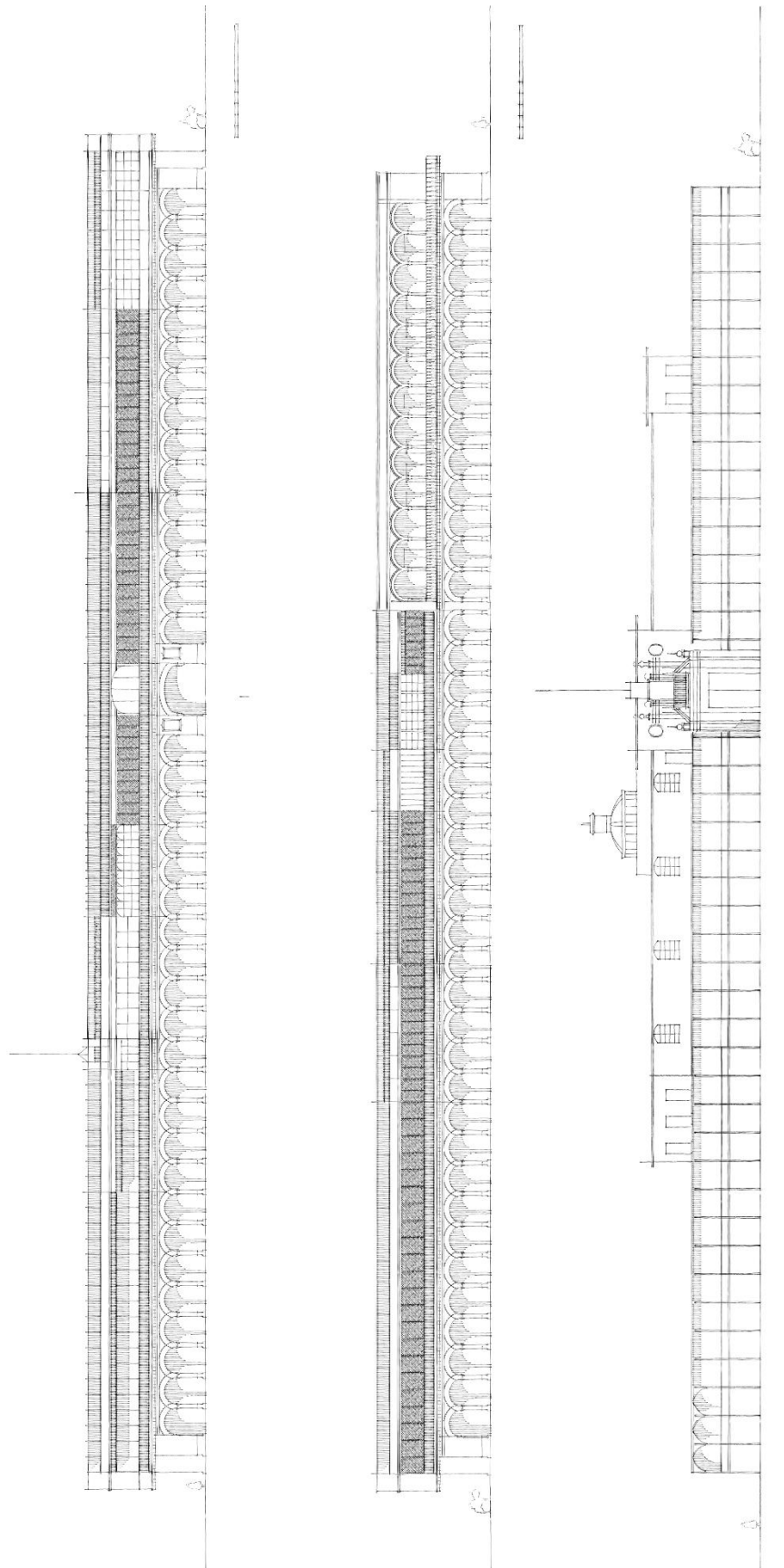
## 7.Anexos



**Figura 73:** Planimetría del detalle de los Portales. **Fuente:** Elaboración propia.

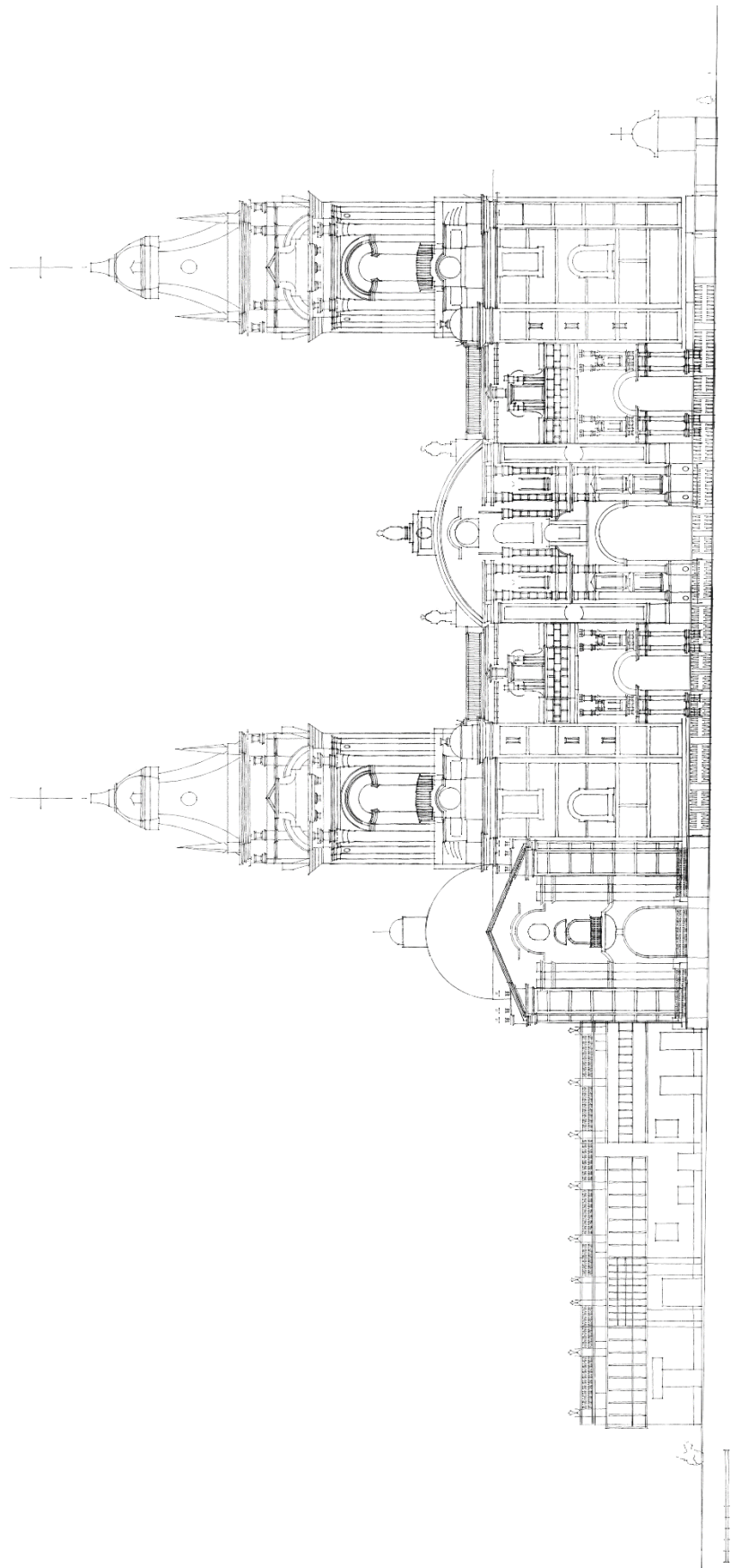


**Figura 74:** Planimetría de la fuente de la Plaza Mayor. **Fuente:** Elaboración propia con base a mediciones y a el levantamiento de Haydee.



**Figura 75:** Planimetría detalle de Portal de Botoneros, Portal de escribanos y Palacio Municipal y Palacio de Gobierno. **Fuente:** Elaboración propia.





**Figura 76:** Planimetría del Palacio Arzobispal, Iglesia del Sagrario y Catedral de Lima. **Fuente:** Elaboración propia.

## 8. Bibliografía

- Abad, T. Cárdenas, S. (1975). *Evolución histórica del espacio urbano de la Plaza Mayor de Lima*. [Tesis de bachillerato en Arquitectura]. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- Angrand, L. (1972). *Imagen del Perú en el siglo XIX*. Lima: Carlos Milla Batres. (Colección Perú artístico).
- Barrera, H. (2017). *Te diviertes, pero te controlo. El proyecto ilustrado de un nuevo orden social y la resistencia plebeya en Lima borbónica, 1750-1820*. [Tesis de Licenciatura]. UNMSM
- Barrón, J. (2018). *Pancho Fierro, Un cronista de su tiempo* (1.ª ed., pp. 51–59). Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Basadre, J. (1961), *Historia de la República del Perú*. 5ta ed. 10 vols. Lima: Ediciones 'Historia'.
- Bernales, J. (1969), *Edificación de la Iglesia Catedral de Lima. Notas para su historia*. Sevilla: Centro de Estudios Peruanistas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Sevilla.
- Cobo, B. (1964). *Obras del P. Bernabé Cobo de la Compañía de Jesús. Estudio preliminar y ed. de Francisco Mateos* (pp. 289–321). Madrid: Ediciones Atlas.
- Bromley, J. (2019). *Las viejas calles de Lima* (1.ª ed., pp. 40–43). Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Bromley, J., & Barbagelata, J. (1945). *Evolución urbana de la ciudad de Lima*. Lima: Talleres gráficos de la editorial Lumen, s. a.
- Chassin, Joëlle y Martine, Dauzier. (1984) "Image de l'Indien dans l'oeuvre de Bolívar." Cahiers des Amériques Latines.
- Dávila, G. (1860). *Cenni Storici, Geografici e Statistici del Perú* (1.ª ed., pp. 46–48). Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- Diener, P., & Costa, M. de F. (2021). *Rugendas: el artista viajero* (1.ª ed.). Paris: Marcelo Rojas Vásquez.
- Dreifuss, C. (2005). Ciudad y vivienda colectiva republicana en el Perú. el «callejón de Petateros». *Transformaciones. ur[b]es*. Lima, Año II, N° 2, pp. 125-144. Recuperado de <https://docplayer.es/20294914-Ciudad-y-vivienda-colectiva-republicana-en-el-peru-el-callejon-de-petateros-transformaciones.html>
- D'amelio, J. (1964). *Perspective drawing handbook*. New York: Dover Publications, INC.
- Facundo, M. (1859). LIMA. *Museo De Las Familias*, pp. 34–38. Recuperado de <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?a=2541900&d=creation&d=1859&d=01&d=21&d=1859&d=01&d=21&t=%2Bcreation&l=600&l=700&s=0&lang=en>
- Fuentes, A. (1867). *Lima; or, Sketches of the capital of Peru, historical, statistical, administrative, commercial and moral*. Paris: Fermin Didot, Brothers, Sons & C<sup>o</sup>.
- Fuentes, A. (1858). *Estadística general de Lima*. Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho por J. H. del Campo.
- García Bryce, J. (1967). *Arquitectura en Lima, 1800-1900*. Lima: Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería.

- García Irigoyen, M. (1898). *Historia de la Catedral de Lima 1535-1898* (1.<sup>a</sup> ed.). Lima: Imp. de "El País".
- Hall, B. (1824). *Extracts from a Journal Written on the Coasts of Chili, Peru, and Mexico, in the Years 1820, 1821, 1822*. Edimburgo: Edward Moxon.
- Hesselgrem, S. (1964). *Los Medios de Expresión de la Arquitectura*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Hill, S. S. (1860). *Travels in Peru and Mexico*. London: Longman, Green, Longman, and Roberts.
- Haydee, M. (1945). *La fuente de la Plaza mayor de Lima 1651-1944* [Tesis de bachiller]. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lastarria, J. (1967). "Lima en 1850." En *Alberto Tauro, ed. Viajeros en el Perú republicano. Comentarios del Perú*, 6. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Lossio, J. (2002). *Acequias y gallinazos: Salud ambiental en Lima del siglo XIX* (1.<sup>a</sup> ed.). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- L'Hotellerie, J. (1996). *Croquis a lápiz del paisaje rural y urbano*. México: Trillas.
- Macera, P. (1999). *Viajeros franceses: Siglos XVI-XIX*. (pp. 281 – 284). Biblioteca Nacional (Perú), & France. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.
- Majluf, N. (1994). *Escultura y espacio público Lima, 1850-1879*. Lima: IEP. (Documento de Trabajo NQ 67. Serie: Historia del Arte N° 2).
- Martines, A., & Vidal, O. (2010). *Investigación y Reconstitución Gráfica* En: Actas del Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. (pp. 28-286) Valencia.
- Mattos-Cárdenas, L (2004). *Urbanismo Andino e Hispanoamericano. Ideas y realizaciones (1530-1830)*. Lima: FAUA UNI.
- Merino, I., Fierro, P., & Angrand, L. (1837-1849). *Costumes péruviens, scènes de la vie religieuse et populaire à Lima. Tome 2. - 1837-1849: 48 aquarelles de Léonce Angrand / Dessin et lithographie de M. Ygnacio Mérino, peintre péruvien*. Acuarelas, Francia.
- Middendorf, E. (1973). *Perú. Observaciones y estudios del País y sus habitantes durante una permanencia de 25 años*. (Trad. Ernesto More) Lima: UNMSM. (Trabajo original publicado en 1893)
- Mirzoeff, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Paidós Arte y Educación.  
<http://www.martinezsilva.com/uam/NicolasMirzoeff.pdf?fbclid=IwAR1ydec3yarBmnHh7xADtQwx18y95Xq0c-FHkYK4VdoCpxeTSPNGU5LPaas>
- Mitchell, W. (2016). *Iconología: Imagen, texto e ideología* (Trad. Mariano López Seoane). Buenos aires: Capital Intelectual. (Primera edición 1946)
- Muñoz, P., Martines, A., & Vidal, O. (2013). *Reconstitución Gráfica y difusión de la intervención en patrimonio. Tres experiencias en Madrid*. En: Reuso Vol. 1: Actas del Congreso Internacional sobre Documentación, Conservación y Reutilización del Patrimonio Arquitectónico. (pp. 361-367) Madrid.
- Negro, S. (2015). La plaza mayor de Lima. El ocaso de un símbolo. En *Reflexiones en torno al patrimonio cultural del Perú*. (pp. 157 - 181). LIMA. Universidad Ricardo Palma.



- Núñez, E. (1971). *Relación de viajeros*. Tomo XXVII, Vol 1. Lima: Colección Documental de la Independencia del Perú. Lima: Colección Documental de la Independencia del Perú.
- Panfichi, A. (1995). *Urbanización temprana de Lima, 1535-1900* (pp. 15-42). Lima: Universidad del Pacífico
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre Iconología* (Trad Bernardo Fernández). Madrid: Alianza Editorial. (Primera edición 1939)
- Paz Soldán, M. (1862). *Geografía del Perú* (1.ª ed., pp. 290–323). Paris: Fermin Didot.
- Paz Soldán, M. (1865). *Atlas geográfico del Perú* (1.ª ed.). Paris: Librería de Augusto Durand.
- Porras, R. (1965). *Pequeña antología de Lima. El Río, el Puente y la Alameda*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.
- Portocarrero, F., & Panfichi, A. (2004). *Mundos interiores: Lima 1850-1950*. Universidad del Pacífico. Centro de Investigación.
- Proctor, R. (1825). *Narrative of a journey across the cordillera of the Andes, and of a residence in Lima, and other parts of Peru, in the years 1823 and 1824* (1.ª ed.). London: Archibald Constable and co. Edinburgh; and Hurst, Robinson, and co. London.
- Radiguet, M. (1856). *Souvenirs de l'Amérique espagnole: Chili, Pérou, Brésil*, (1.ª ed., pp. 76–78). Paris: Michel Lévy Frères. Paris: Michel Lévy Frères.
- Ramón, G. (2012). De la Plaza Mayor a la Plaza de Armas: la política borbónica y el espacio urbano de Lima (1740-1820). En *Contextualizando la ciudad en América Latina* (pp. 287–327). Quito: Abya Yala.
- Ramón, G. (2017). Bourbon manoeuvres in the plaza: Shifting urban models in late colonial Lima. *Urban History*, 44(4), 622-646. doi:10.1017/S0963926816000535
- Ramos, H. (2014). *Destrucción y reinención de la Plaza de Armas. Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954*. [Tesis de maestría en Historia del Arte]. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú
- Regal, A. (1967). *Castilla Constructor. Las obras de ingeniería de Castilla. Prólogo de Felipe de la Barra*. Lima: Instituto “Libertador Ramón Castilla” y Banco de Crédito del Perú.
- Rojas, M. (1978). *La Plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial* (1.ª ed.). Buenos aires: Muchnik Editores.
- Rugendas, J. (1975). *El Perú romántico del siglo XIX*. Lima: Carlos Milla Batres. (Colección Perú artístico).
- San Cristóbal Sebastián, A. (1996). *Fray Diego Maroto, Alarife de Lima 1617-1696* Lima: Epígrafe S.A Editores.
- San Cristóbal Sebastián, A. (1996). *La Catedral de Lima*. Lima: Museo de Arte religioso de la Catedral de Lima.
- San Cristóbal Sebastián, A. (2002). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima* (1.ª ed.). Lima: Fondo Editorial UCSS.
- Schnettler, B, y Raab, J. (2012). Análisis visual interpretativo: avances, estado del arte y problemas pendientes. *Paradigmas*, 4(2), 79-122

- Schwarz, H. (2017). *Estudio Courret. Historia de la fotografía en Lima* (pp. 15–35). Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Stastny, F. (1967). *Breve historia del arte en el Perú: la pintura precolombina, colonial y republicana*. Lima: Editorial Universo.
- Tristán, F. (2003). *Peregrinaciones de una paria*. (pp. 480–486). Lima: Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán & Fondo editorial de UNMSM.
- Villegas, F. (2011). El costumbrismo americano ilustrado: el caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica. *Anales del Museo de América*. (19)
- Witt, H. (1992). *Diario 1824-1890: un testimonio personal sobre el Perú del siglo XIX* (Vol 2). Lima: Banco Mercantil.

