Revista del Archivo General de la Nación 2023, 38(1), 11-36

El uso de cielorrasos en la arquitectura virreinal limeña[1]

Juan Pablo El Sous Zavala[2]

Resumen

Entre las varias técnicas constructivas empleadas por los artesanos de la época virreinal, la fabricación de cielorrasos en la cara interior de las coberturas de las edificaciones limeñas es una que ha pasado bastante desapercibida entre los historiadores de la arquitectura. Aunque de manera muy limitada, podemos trazar el uso de cielorrasos en algunos edificios desde el siglo XVII, fabricados con una variedad de materiales dependiendo de la época. Este artículo tiene como objeto documentar el uso de cielorrasos en Lima, describiendo los materiales utilizados, la técnica desarrollada para su fabricación y la decoración que pudieron haber ostentado, e identificando los ejemplares -existentes o desaparecidos- que se ejecutaron en la época virreinal. Esto con la finalidad de enriquecer el conocimiento de las técnicas constructivas empleadas durante dicho período, así como de echar luz sobre esta técnica en particular y su impacto en el desarrollo de la arquitectura limeña.

Palabras clave: Perú, Historia del Arte, Historia de la Arquitectura, Virreinato, Lima, Cielorraso

The use of ceilings in Lima viceregal architecture

1 Una versión reducida de este artículo fue publicada en La Abeja (feb. 16 de 2016), y reproducida en la Enciclopedia Católica Online: https://ec.aciprensa.com/wiki/El_empleo_de_los_cielorrasos_en_la_arquitectura_virreinal_lime%C3%B1a. Agradezco a Marco Buitrón, por el apoyo en la recopilación de material archivístico.

2 Arquitecto, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima. Actualmente labora en Programa Municipal para la Recuperación del Centro Histórico de Lima (Prolima). Correo electrónico: jelsousz@uni.pe

Citar como: El Sous, J.P. (2023). El uso de cielorrasos en la arquitectura virreinal limeña. Revista del Archivo General de la Nación, 38(1),11-36. https://doi.org/10.37840/ragn.v38i1.150

Recibido: 28/02/2023 Aprobado: 04/04/2023 En línea: 21/11/2023.

Abstract

Among the various construction techniques used by the artisans of the viceregal period, the manufacture of ceilings in the intrados of the roofs of the Lima buildings is one that has gone quite unnoticed among architectural historians. Although in a very limited way, we can trace the use of ceilings in some buildings since the seventeenth century, manufactured with a variety of materials depending on the time. The purpose of this article is to document the use of ceilings in Lima, describing the materials used and the technique developed for its manufacture and identifying the existing or missing specimens that were executed in the viceregal era, to enrich the knowledge of the construction techniques used during that period, as well as to shed light on this technology and its impact on the development of Lima architecture.

Keywords: Peru, Art History, Architecture History, Viceroyalty, Lima, Ceiling

Introducción

Primeramente, es necesario definir qué es un cielorraso en el contexto espacial y temporal que nos ocupa: el de la arquitectura limeña en el período virreinal (1535-1821). El *Diccionario de autoridades* define el término "cielo raso" como: "el techo que no tiene bobedillas, y está igual, dado de hyesso blanco: sobre el qual se suele echar á veces alguna pintura" (RAE, 1729: 344). Por su parte, en el *Diccionario de arquitectura civil*, de Benito Bails (1802: 23), encontramos que es "la superficie superior de una pieza que la sirve como cubierta [...] que es cuadrado y liso, y enlucido, sin madero alguno aparente", definición de la cual se hace eco Mariano Matallana (1848) en su *Vocabulario de arquitectura civil*. Ya modernamente, el Diccionario de la lengua española (RAE, s.f.) define el vocablo como "un techo de superficie plana y lisa" ubicado al interior de un edificio. En resumen, un cielorraso es una superficie plana y horizontal, que sirve de recubrimiento a una cobertura por su cara interior y oculta a la vista sus elementos estructurales con una finalidad principalmente ornamental. En la arquitectura virreinal limeña, se fabricaban los cielorrasos en la cara interior de los alfarjes de madera que constituían las coberturas usuales en las viviendas, los edificios públicos y algunas edificaciones religiosas de poca envergadura, los cuales podían estar ocasionalmente decorados con algún tipo de pintura.

Son limitadas las referencias al uso de cielorrasos entre los historiadores de la arquitectura limeña. Teodoro Elmore (1876: 135) los definía, impropiamente, como cualquier cobertura plana, aunque también mencionaba que, en muchos casos, las vigas "se ocultan en el grueso del techo por medio de un lienzo, por una superficie de madera ***ó*** por un encañado de estuco […] Si las vigas están cubiertas, se trazan en la superficie que dejan, diferentes dibujos geométricos sobre los que se trabaja con estuco los adornos que se desea". Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez (1962: 91) habían advertido el uso de cielorrasos en Lima durante el siglo XVIII en edificaciones residenciales con el objeto de ocultar los defectos de las coberturas de madera, aunque también añaden que este sistema fue "una solución elegante en alguna que otra mansión afrancesada". De manera similar, Bernales Ballesteros (1972: 192) afirmaba que la fabricación de cielorrasos "ocurrió más en el período afrancesado de pinturas

frívolas de lo cual da buena fe la Quinta de Presa y otros ejemplos más". De ello también hace eco Héctor Velarde (1978: 168) al aseverar que "los cielos rasos de yeso o de tela templada aparecieron a fines del siglo XVIII". Mariátegui Oliva (1975: 17-20) también menciona un tipo de cobertura plana en el que las vigas quedan ocultas por una falsa estructura hecha de tablas –aunque no la llama propiamente cielorraso–, destacando los techos que cubren la sacristía de la iglesia de San Pedro y la capilla de la Virgen de la O, así como la cobertura de la antigua capilla de la Virgen de Loreto.

Harth-Terré y Márquez (1962: 91) bien mencionan un sistema constructivo análogo denominado "tumbadillo", afirmando que este "cubría las alfardas y los pares que reducían el tamaño de las vigas cuartones cuando estos eran de insuficiente escuadría para la latitud de la vivienda", añadiendo que "la costumbre del tumbadillo subsiste aún en las construcciones de la sierra del sur peruano y del Alto Perú". Según el *Diccionario de americanismos* (ASALE, 2022), en el Perú, Ecuador y Bolivia, los términos "tumbado" y "tumbadillo" hacen referencia a un "techo de superficie plana y lisa que sirve generalmente para reducir la altura de una habitación u ocultar instalaciones" al interior de un edificio. En Lima se utilizó ocasionalmente ese término en referencia a los cielorrasos fabricados de carrizo, como en "los cielos rasos de yesería de las aulas y patio a manera de tumbado de carrizos" presentes en el Colegio de Gramática de los jesuitas[3].

Ciertamente, el empleo de cielorrasos no es una particularidad de la arquitectura limeña puesto que era empleado con cierta frecuencia en el Viejo Continente. Fray Lorenzo de San Nicolás (1633: 89-89v) se refiere a ellos como "suelos rasos" o "pavimento" recomendando contra su uso por su falta de seguridad, a pesar de lo cual fueron empleados en el Virreinato del Perú[4].

¿Cielorrasos de carrizo en Lima en el siglo XVI? El testimonio de Agustín de Zárate

La referencia más temprana del uso de cielorrasos en la arquitectura limeña proviene del testimonio de Agustín de Zárate. Este cronista describe las características que tenían las viviendas limeñas del siglo XVI, y menciona el uso de cielos de esteras o lienzos pintados como recubrimiento de las vigas al interior de las habitaciones:

> *Las techumbres se hazen y cubren con unos tirantes toscos, y encima dellos se pone un cielo de unas esteras pintadas como las de Almería, que cubren también las mesmas tirantes, o de unos lienços pintados: y encima de todo se hazen ramadas (Zárate, 1955: 6).*

3 "Concierto para la obra de los Estudios de Gramática del Colegio de San Pablo". AGN, Protocolos Notariales, nº 641, Marcelo Antonio de Figueroa, 1662, f. 1284.

4 Dice fray Lorenzo de San Nicolás (1633: 89-89v.): "Los suelos rasos, o pauimento, te aconsejo no los hagas en tus obras, porque no los tengo por seguros. […] La causa porque los suelos rasos no los tengo por seguros, es, que estando la cal pendiente, o yeso, está violentado, y su natural peso lo inclina al suelo, o centro de su descanso, y puede al caer suceder vna, y muchas desgracias. Estos suelos vnas vezes se hazen sobre çarços de caña, otras entomiçando la madera; mas yo no lo quiero para mis obras: hagalo quien lo quisiere en las suyas".

Similar es el testimonio de Bernabé Cobo (1882: 51), quien afirma que "las primeras [casas] que se labraron es de ruin fábrica cubiertas de esteras, tejidas de carrizos y madera tosca de mangles". Ambos cronistas nos permiten conocer que, en los primeros años de existencia de Lima, se usaban vigas de madera sin trabajar para labrar las coberturas de las viviendas, las cuales se ocultaban debajo de un "cielo" fabricado con esteras o lienzos, sobre el cual se aplicaba pintura. Para ello se utilizaron las técnicas vernáculas tradicionales de las zonas rurales de España, especialmente de la región de Andalucía, en donde se solía ocultar las vigas por el interior de las habitaciones mediante un cielorraso hecho con carrizos o cañas, revestidas con yeso[5]. Este sistema de construcción popular utilizando madera rolliza fue pronto reemplazado por los alfarjes de madera escuadrada que se utilizaron para techar los ambientes interiores de las viviendas limeñas por los siguientes cuatro siglos, cayendo igualmente en desuso la fabricación de cielorrasos de esteras.

Los cielorrasos de caña y yeso del siglo XVII

Durante el siglo XVII podemos documentar la existencia de un conjunto de cielorrasos fabricados utilizando caña clavada revestida con yeso. Ya desde 1662 encontramos que en la construcción del edificio de los estudios de Gramática de la Compañía de Jesús se contempla la fabricación de cielorrasos de caña y yeso en las aulas del colegio, según se puede leer en el concierto suscrito para la ejecución de la obra:

> *Item los cielos rasos de yesería de las aulas y patio a manera de tumbado de carrizos sobre una cornisilla de madera que ha de poner el dicho Colegio con todo lo demás de carpintería madera y cerchas en que ha de poner por otra cuenta el dicho Domingo Alonso todas las cañas y clavazón menuda para ellas así de compra como de asiento en la forma que ha de tener dicho cielo raso con sus medias cañas en los movimientos = asi mismo ha de pagar por cada tapia que ha de ir repellada de la parte de adentro porque no despida el yeso y los clavos embebidos por evitar las manchas de las que hubiere a seis pesos poniendo el dicho Domingo Alonso los materiales y manufactura a su costa y el Colegio la piedra de yeso como dicho es*[6].

El cielorraso descrito en el concierto consta de una superficie horizontal plana y unas "medias cañas" en todo su perímetro. Una "mediacaña" o "media caña" es "una especie de moldura cóncava, cuyo perfil es por lo común un semicírculo o algo menos" (Matallana, 1848: 185), la cual, en este caso, servía de transición entre la superficie horizontal del cielorraso y el plano vertical de los muros. En ocasiones encontramos como sinónimo el término "escocia", el cual se puede definir como una "bóveda que apea un balcón, &c. y se parece a la moldura del mismo nombre" (Bails, 1802: 42).

5 Según Sierra Delgado (1980: 157-158): "el forjado se construye con rollizos o escuadrías de longitud limitada a la calidad de la madera y con los mismos sistemas de entrevigados de la arquitectura de la región, aunque predominantemente se use el ladrillo por tabla. Esta organización constructiva de los forjados quedará frecuentemente oculta en su cara inferior, formación de techos, mediante el uso de alfarjías y cañizos o tablas cubiertas de yeso […]. Las técnicas actuales de techos rasos, muy simplificadas, han seguido utilizándose como terminación de los forjados".

6 Op. cit. [3]. Transcripción en: San Cristóbal, 2008.

Las cerchas mencionadas en el concierto antedicho servirían para formar el perfil semicircular de las mediacañas y sobre ellas se clavarían las cañas, las cuales se recubrirían con una capa de yeso para conformar la superficie cóncava de la moldura semicircular. La superficie horizontal del cielorraso también quedaría formada por cañas clavadas a las vigas de madera de la cobertura, revestidas con yeso.

Este sistema constructivo se describe con detalle en el concierto de obra suscrito en 1692 para la reconstrucción de la Capilla de la Cárcel, la cual se llevó a cabo de acuerdo con las condiciones establecidas por el Alarife de la Ciudad Fray Diego Maroto en una memoria anexa al documento. En esta memoria se describe la cubierta nueva de la capilla y el cielorraso que se fabricó en su cara interior con las siguientes características:

> *ensima de dichas paredes se an de poner veyntiquatro bigas de madera de roble repartidas y que carguen una bara la que menos largo tuviere sobre cada pared, y ensima de las vigas se a de entablar con tabla entera de Chile y sobre ella solar de ladrillo poniendo esteras de carriso ensima de las tablas para mayor duracion y la soleria rebocada con cal = Y por lo que toca al cubierto por debaxo de las vigas se an de poner dos tornapuntas en cada una de a ochava de grueso y quarta de ancho y bara y media de largo para clavar en ellas un pedaço de zercha por cada lado para que de la forma de una escorsia o media caña encañandolas con caña endida por el medio clavadas con clavos cabriales para que haga un resalto con el cielo raso que se a de hazer por el resto del techo en todo su largo y ancho como tambien por los testeros de dicha capilla = A de llevar la dicha media caña zierchas del grueso de tabla de Guayaquil para que las cañas puedan clabar como tanvien las que se an de poner en toda la capacidad de la mediania que an de clavarse en cada caña dos clavos en cada grueso de viga que es de dos yladas de clavo en cada una bara mayor permanencia y dichas vigas an de ser de grueso la mitad de los quartones como vienen de Guayaquil y el peralte que dure todo el quarton que de cada uno se an de hazer dos bigas y no mas sin quitarle cosa alguna del gruesso ni el peralte. Y el encañado por sima se a de hechar una pulgada de yeso bueno de Caxatambo o de Coayllo que es lo mismo = Y por devajo de dichas cañas dos dedos gruesos el yesso y enlucido a plana y clavado como tanvien las medias cañas que juegan todo en redondo de dicho techo y devajo de ellos una moldura de un borselon y filete de madera del grueso y vuelo de (ilegible) haver dado de blanco con yeso y cola.*[7]

A partir de ese extracto de las condiciones de Maroto podemos reconstruir el sistema constructivo del cielorraso de la siguiente manera:

a. La cobertura propiamente dicha de la capilla estaba conformada por veinticuatro vigas de roble con una separación de una vara entre cada una, las cuales asentaban una vara sobre los muros de adobe de la capilla. Tomando en consideración que la capilla tenía nueve varas de hueco, la longitud total de cada viga era de

7 Concierto entre los comisarios del Cabildo y Juan de Egoaguirre para la reconstrucción de la capilla de la cárcel. AGN, Protocolos Notariales, nº 496, Diego Fernández Montaño, 1692, f. 1004 v.

once varas, aproximadamente. Cada viga tenía el peralte de las piezas de madera que venían importadas de Guayaquil, con la mitad de su sección.

b. Debajo del extremo de cada una de las vigas se puso una tornapunta "de a ochava de grueso y quarta de ancho y bara y media de largo"[8]. Esta tornapunta era una pieza de madera colocada en posición inclinada con el extremo superior sustentando la viga y el inferior apoyado sobre la pared. Su función en este contexto era servir de soporte a la estructura de la mediacaña.

c. A ambos lados de cada tornapunta se clavó un "pedazo de cercha" de madera con el fin de generar el perfil curvo de la mediacaña en el perímetro del techo. Estas cerchas eran piezas curvas de madera, las cuales tenían el grueso de una tabla de Guayaquil.

d. Sobre el borde de las cerchas se clavaron las cañas partidas por la mitad para conformar la superficie cóncava de la mediacaña. Igualmente, debajo de las vigas de la cobertura se clavaron cañas partidas para conformar la superficie horizontal del cielorraso. El concierto especifica que se debían utilizar dos clavos para asegurar una pieza de caña a cada una de las vigas, para mayor seguridad.

e. Tanto la superficie plana del cielorraso como la cóncava de la mediacaña se revocaron con una capa de yeso de una pulgada de espesor por encima y dos dedos en la cara inferior. El concierto especifica que el yeso debía ser "bueno", de Cajatambo o de Coayllo, y que debía quedar enlucido "a plana", pero no menciona si el cielorraso debía contar con algún tipo de decoración en su superficie.

f. Entre la superficie plana del cielorraso y la curva de la mediacaña quedó una pequeña diferencia de nivel producto del peralte de la cercha de madera, que el concierto denomina "resalto".

g. En el encuentro de la parte inferior de la mediacaña con el muro de soporte se colocó una moldura de madera muy sencilla, compuesta por un bocelón y un filete[9], en todo el perímetro de la capilla. Según el concierto esta moldura debía quedar acabada dada de blanco con yeso y cola.

El sistema constructivo empleado para fabricar este cielorraso es similar al que se utilizó en 1665 para ejecutar una "bóveda de vuelta de cordel de yeso y cañas cortadas en menguante y madera" en la Capilla de San Pedro Mártir del Tribunal de la Inquisición[10]. El concierto de obra describe un sistema de tornapuntas y cerchones de madera, empleado en esta oportunidad para ejecutar una bóveda "de vuelta de cordel", es decir, rebajada[11]:

8 Op. cit. [7].

9 Debemos interpretar el término "bocelón" como lo que en tratados de arquitectura se denomina "bocel", que es una moldura de perfil semicircular. Por su parte, el filete es una moldura recta sencilla que servía como transición entre molduras de diferente perfil (Sagredo, 1967: 21-22).

10 Concierto para el techo de la capilla de la Inquisición. AGN, Protocolos notariales, nº 651, Marcelo Antonio de Figueroa, 1665, f. 802). Transcripción en: San Cristóbal, 2005.

11 Dice Fray Lorenzo de San Nicolás (1633: 67): "Es la buelta de cordel muy semejante a la passada [carpanel] en su gracia, mas hazele ventaja esta, en que el alto que ha de subir es determinado: porque se puede rebaxar según la voluntad del que la executa, y puede ofrecerse por algún impedimento, aver de

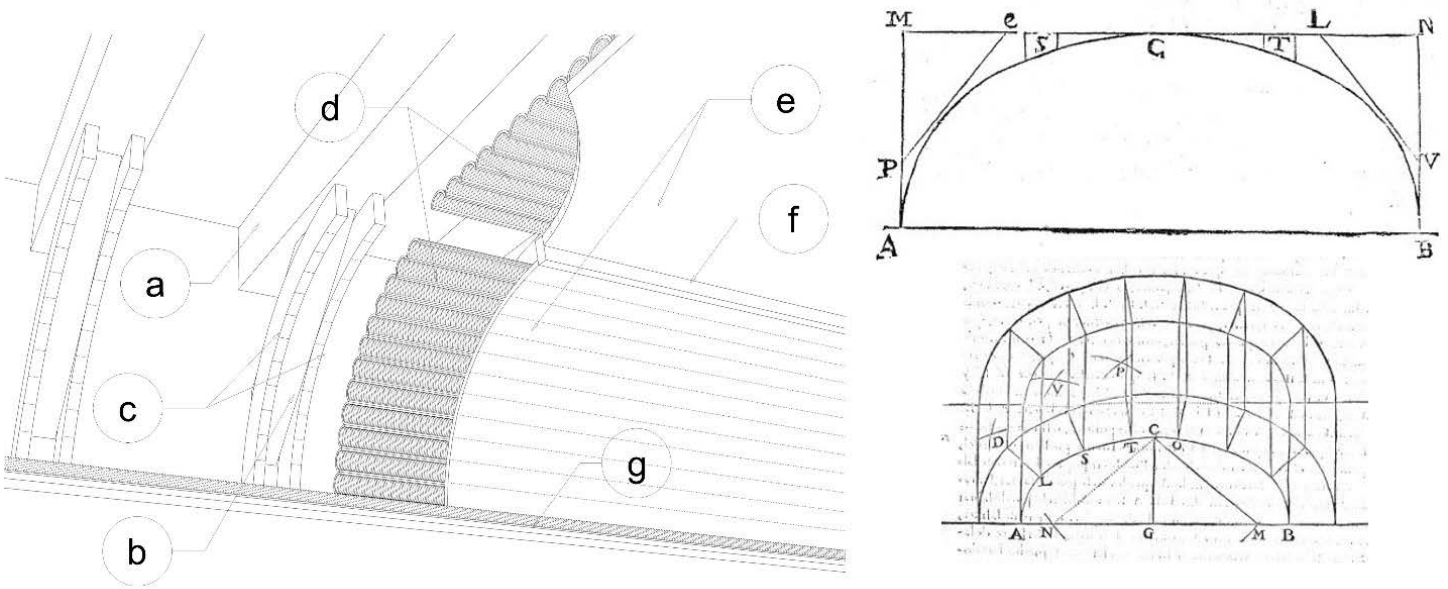


Imagen 01. Izquierda: Detalle del sistema constructivo de la capilla de la cárcel. a) Viga madre b) Tornapuntas c) Pedazo de cercha d) Caña partida e) Revestimiento de yeso f) Resalto g) Cornisa. Derecha: Arco de vuelta de cordel y esquema para trazar una bóveda rebajada de madera según San Nicolás (1633, pág. 92)

> *Item ha de llevar cuarenta y cuatro tornapuntas en las dichas veinte y dos madres en cada una de grueso de sexma en cuadro.*
>
> *Item mas veinte y dos cerchones uno para cada madre de a dozavo de grueso y ochava de ancho cada uno.*
>
> *Item la bóveda se ha de cubrir de caña de Pisco cortada en menguante limpia y partida por medio con su yeso de tres dedos de grueso poco mas o menos.*

A diferencia de la cobertura de la capilla de la Cárcel, en esta se utilizó un solo cerchón clavado sobre las dos tornapuntas de cada una de las vigas para formar el perfil curvo de la bóveda rebajada. Como en el ejemplo anterior, se utilizó caña partida revestida de yeso para conformar el intradós de la cobertura, y se colocó una cornisa de madera en el encuentro entre el arranque de la bóveda y los muros de la capilla.

Ambos sistemas parecen tener relación con el descrito por fray Lorenzo de San Nicolás (1633: 92) para fabricar bóvedas rebajadas en el interior de una cobertura o suelo de madera, mediante el uso de tornapuntas y camones –piezas curvas de madera equivalentes a las cerchas o cerchones– forrados con listones de madera. Esta técnica, al igual que el cielorraso de la capilla de la Cárcel o la falsa bóveda rebajada de la capilla de la Inquisición, nos habla de un recurso eminentemente ornamental, cuya finalidad es ocultar una estructura de madera añadiendo un recubrimiento – en este caso de caña y yeso – en su cara interior[12]. Desconocemos si alguno de estos cielorrasos ostentó algún tipo de decoración pictórica en su superficie, puesto que ninguno de ellos ha sobrevivido a la acción del tiempo, tal vez debido a la poca consistencia de los revestimientos de yeso con que se fabricaron o a que su empleo no fue muy extendido entre los artesanos de la ciudad virreinal.

Cielorrasos de tablas de madera

Tal vez la fragilidad y la poca consistencia de la caña enyesada ocasionó que se experimentara con otros materiales para fabricar cielorrasos en Lima, como la madera. Ya desde el siglo XVII encontramos que en las galerías del primer piso del claustro principal en el convento de San Francisco (c. 1633) se recubrió con un entablado de madera la cara interior de las vigas de los techos, conformando un cielorraso que oculta la estructura del alfarje. A su vez, sobre esta superficie se han clavado piezas planas de madera tallada, las cuales configuran patrones geométricos regulares en su cara visible a manera de un gran rompecabezas, con un diseño diferente en cada una de las cuatro galerías. Este sistema constructivo recuerda en algo al de los llamados "alfarjes ataujerados", compuestos por tableros de lacería mudéjar que se superponían en la cara interior de alfarjes construidos con madera poco trabajada[13], aunque a diferencia

tener la buelta un alto limitado".

12 Esto se señala de manera mucho más explícita en el concierto suscrito por el maestro Manuel de Escobar para la construcción de la Casa de las Amparadas, en el cual se precisa que "el cubierto de la dicha capilla ha de ser de yeso cañas y cerchas de roble que parezca bóveda de albañilería".

13 Dice Nuere (2008: 70): "Solución más simple, y por ello más extendida, era la de guarnecer la cara inferior de un forjado construido con vigas más o menos toscas, con un tablero ornamentado con un trabajo de lacería, trabajo resuelto en estos casos con pequeñas piezas independientes, es el caso de los

de aquellos, en estos se interpuso una superficie entablada como soporte intermedio de los tableros tallados. En nuestro caso, el anónimo autor de los techos franciscanos[14] utilizó modelos renacentistas tomados de la obra del tratadista italiano Sebastiano Serlio para diseñar y ejecutar los motivos ornamentales de los monumentales cielorrasos, los cuales, hasta donde se conoce, no tuvieron imitadores en el contexto limeño[15].

Un grupo particular de cielorrasos de madera está conformado por los que ejecutó la Compañía de Jesús en la segunda mitad del siglo XVIII en el Colegio Máximo de San Pablo, los cuales cubren la sacristía de la iglesia y la pequeña capilla interior dedicada a la Virgen de la O. El programa iconográfico del cielorraso de la sacristía –en torno a la vida del fundador de la Compañía– nos revela que debió ejecutarse antes de 1767, año de la expulsión de los jesuitas[16], mientras que el cielorraso de la capilla de la O fue probablemente parte de la campaña de reconstrucción llevada a cabo por la Archicofradía de esa advocación entre 1750 y 1753[17]. En ambos casos, los cuartones que conforman la cobertura se encuentran ocultos bajo un cielorraso fabricado con tablas, en cuya superficie visible se han formado recuadros utilizando delgadas molduras de madera dorada. Estos recuadros enmarcan escenas religiosas pintadas directamente sobre la madera, las cuales resaltan sobre el fondo blanco del cielorraso. Wuffarden (2018: 256-257) relaciona este peculiar tipo de techumbre con los que se pueden encontrar en algunas iglesias del Brasil, atribuyendo su introducción en el medio limeño a los jesuitas.

La superficie rectangular del cielorraso de la sacristía está organizada en tres sectores, uno central que consta de un recuadro cuadrilobulado rodeado por cuatro recuadros triangulares complementarios, y dos laterales que contienen cada uno nueve recuadros octogonales dispuestos en una retícula de tres por tres. En el centro de toda la composición se encuentra San Ignacio de Loyola ascendiendo a la gloria, rodeado por cuatro santos jesuitas en los recuadros adyacentes: San Francisco de Borja, San Luis Gonzaga, San Francisco Javier y San Estanislao de Kotska. Los otros dieciocho recuadros contienen diversos pasajes de la vida de San Ignacio, pintados por un anó-

alfarjes ataujerados, de los que tenemos numerosos ejemplos en casi toda España".

14 Dice Manuel A. Fuentes (1858: 377-378): "Cuanto dijéramos sobre el imponderable mérito de los techos del claustro principal no sería suficiente para encomiar la mano que los talló; cada ángulo es de diferente labor y el conjunto de este molduraje y de sus ensambladuras tan magníficamente trabajadas, no solo manifiestan la habilidad de los operarios que se encargaron de ella, sino que también dan una idea de la opulencia de aquella época y de que no se economizaban gastos de ninguna especie para dar realce á las fábricas que se emprendían, y muy principalmente á las que se dirijian al culto y á la grandeza de los templos y conventos".

15 Los techos de las galerías sur y este fueron hechos siguiendo el modelo de los ornamentos del templo romano dedicado a Baco, representados por Serlio en el folio XIII de su Libro Tercero. Uno de ellos se repite en el folio LXXV de su Libro Cuarto, el cual ilustra diferentes formas de decoración de lo que el autor llama "cielos llanos de madera" (Serlio, 1552: LXXIIv.). En este folio también encontramos el modelo para el diseño del cielorraso de la galería norte, mientras que el de la galería oeste reproduce, la traza de un jardín, representado en el folio LXXVI.

16 Este cielorraso reemplazó a las bóvedas de albañilería que cubrían este ambiente, las cuales fueron arruinadas por el terremoto de 1746. En esta oportunidad se optó por levantar la altura de los muros de la sacristía con un cuerpo adicional conformado por unas pilastras de fuste muy corto asentadas sobre las ménsulas que sustentaban los arcos fajones de la bóveda antigua.

17 Vargas Ugarte (1933: 14) menciona una contribución de 700 pesos anuales que debía aportar la archicofradía para llevar a cabo la obra de reconstrucción luego del terremoto de 1746.

nimo artista limeño utilizando como base los grabados flamencos que ilustran la hagiografía escrita por el sacerdote jesuita Pedro de Rivadeneira en 1610. Mejor logrado es el cielorraso de la capilla, cuyo diseño consta de siete recuadros cuadrilobulados dispuestos a todo lo largo del ambiente –de proporciones mucho más alargadas que la sacristía–, con una guardilla complementaria en su perímetro. Los recuadros contienen pinturas que representan escenas de la vida de la Virgen –posiblemente inspiradas también en grabados–, mientras que la decoración pictórica de las guardillas contiene representaciones de ángeles portando instrumentos musicales. Almansa (2014: 699) considera que ambos conjuntos pictóricos fueron obra del mismo artista anónimo debido a la similitud estilística entre ellos, lo que se refuerza por haber sido fabricados en el mismo rango temporal. Estos dos cielorrasos pintados conforman un grupo muy peculiar, cuyo diseño no fue replicado en otros edificios de la ciudad, tal vez como consecuencia del extrañamiento de los jesuitas en 1767.

El uso de madera para la fabricación de cielorrasos se extendió hasta bien entrado el siglo XIX, como lo atestigua el conjunto de cielorrasos que encontramos hasta hoy en la Casa de Ejercicios de Santa Rosa, edificada alrededor de 1813 según diseño de Matías Maestro. Entre los cielorrasos que encontramos en los ambientes de esta edificación destaca el que cubre la nave y el coro alto de su pequeña capilla, cuya superficie plana está rodeada en su perímetro por una mediacaña –reproduciendo las formas descritas al hablar de la capilla de la Cárcel- y cuenta con una claraboya que brinda iluminación cenital al ambiente. También cuentan con cielorrasos de madera el coro bajo anexo a la capilla y los corredores del segundo patio, aunque en estos se ha suprimido la mediacaña en su perímetro, reemplazándola por una moldura simple de madera que oculta el encuentro entre las tablas y los muros.

Experimentando con materiales: cielorrasos de madera y tela

Es posible que las características físicas de la madera, la cual se contrae y dilata con los cambios de temperatura haciendo evidentes las juntas entre las tablas en desmedro de la obra pintada, haya ocasionado que se busque materiales más adecuados para la ejecución de este tipo de decoración, como la tela. La diferencia entre madera y tela es evidente en el convento de la Buena Muerte, establecimiento monástico que conserva un interesante grupo de cielorrasos fabricados en el siglo XVIII. Este fue edificado por los camilianos, quienes se establecieron en Lima en 1709, construyendo una pequeña capilla dedicada a Nuestra Señora de la Buena Muerte. La iglesia actual, de nave única con presbiterio poco profundo y un curioso vestíbulo cubierto con cúpula, fue construida luego del terremoto de 1746. En el conjunto camiliano existen hoy cuatro cielorrasos: dos en la iglesia –uno cubriendo la nave y otro el presbiterio–, uno en la sacristía, y el último en la capilla interior del convento. La forma de estos cielorrasos es similar al de la capilla de la Cárcel, con una mediacaña en el perímetro –en este caso fabricada con madera– y un resalto en el contorno de la superficie plana, la cual fue ejecutada utilizando tela[18]. En ellos se ha dotado de iluminación al interior de los ambientes mediante

18 Los cielorrasos de la iglesia y la sacristía han sido intervenidos en 2010, por lo cual no conservan buena parte de su materialidad original, reemplazándose la tela con drywall.

el uso de linternas instaladas en el centro de la superficie plana, complementadas con óculos de perfil ovalado perforados en la curvatura de la mediacaña.

En este conjunto destaca el hermoso cielorraso pintado que cubre la capilla interior del convento, culminado alrededor de 1757 y cuya decoración Kusunoki (2022: 248) atribuye al pintor limeño Cristóbal Lozano. En él se ha resuelto de manera armoniosa la inclusión de vanos para proveer de iluminación natural al espacio, introduciendo óculos de forma ovalada muy alargados, dispuestos horizontalmente e inscritos en una suerte de luneto que interrumpe la superficie cóncava de la mediacaña. Estos óculos están distribuidos en todo el perímetro del cielorraso, excepto en el muro testero, permitiendo apreciar la magnífica decoración pictórica que lo adorna. La superficie plana del techo está decorada profusamente con pinturas de cartuchos, follajes barrocos, emblemas militares y ángeles portando filacterias, con el escudo de la orden de los camilos en el centro de la composición, y representaciones de los *Arma Christi* enmarcados en cartelas rodeándolo. Por su parte, en la mediacaña se alternan cartuchos pintados conteniendo representaciones de las letanías lauretanas con los óculos antes mencionados, adornados con veneras, también pintadas. A pesar de que los motivos ornamentales están basados en fuentes grabadas del seiscientos, la paleta de colores empleada –con colores suaves como el rosa o el verde claro sobre fondo blanco– y el uso de jaspeados evidencian su factura dieciochesca, afín a la estética del rococó, el cual tuvo un periodo de auge en la segunda mitad del siglo XVIII.



Imagen 2. Izquierda: Cielorraso de la nave de la iglesia de la Buena Muerte (Foto: J. M. Parra). Derecha: Cielorraso pintado de la capilla interior del convento de la Buena Muerte (Foto: J. M. Parra).

En el cielorraso de la capilla interior del convento de la Buena Muerte es evidente la diferencia entre el soporte textil y el de madera, pues en la mediacaña la decoración pictórica deja entrever el entablado que le sirve de base, mientras que en el cielorraso la tela presenta un sustrato homogéneo, el cual no afecta la lectura de la composición. De esta manera, resulta evidente que la tela constituía un soporte más adecuado que la caña enyesada –frágil y susceptible a desprendimientos– o los entablados de madera –cuyas características hacen evidente su materialidad a través del revestimiento– para la fabricación de cielorrasos pintados, lo cual sin duda contribuyó a su popularidad durante la segunda mitad del siglo XVII.

Fabricando un cielorraso de tela: materiales y proceso constructivo

A partir de la documentación consultada, hemos podido identificar dos tipos de material textil que fueron utilizados de manera frecuente para fabricar cielorrasos en Lima virreinal. El primero de ellos es el "cotense", americanismo que hace referencia a una "tela de pita, yute o cáñamo de tejido burdo" (ASALE, 2022). En el *Diccionario de autoridades* (RAE, 1729: 644-645), el término "cotanza" se definía como una "tela fina de lienzo ancha, de que se hacen camisas, sábanas y otras cosas". Este material textil, cuyo nombre procede del de la ciudad francesa de Coutances, fue empleado comúnmente en la época virreinal para la fabricación de diversos enseres domésticos, como colchones y sacos (Egido, 2013: 27), así como de piezas burdas para vestir. También hay referencias de su uso para confeccionar los lienzos utilizados como soporte para la ejecución de pinturas de caballete (Velezmoro-Montes, 2013: 19), por lo cual se le utilizó también como material de fabricación de los cielorrasos que servirían de base para algún tipo de decoración pictórica. Hemos podido documentar el uso de cotense para confeccionar los cielorrasos del Real Palacio en 1777 y en 1790, en ambos casos como soporte para la aplicación de pintura[19].

El segundo tipo de tela utilizado fue el bramante, americanismo que puede aludir indistintamente tanto a un "lienzo de algodón, fino y fuerte, utilizado generalmente para la confección de sábanas", como a una "tela gruesa y basta hecha de fibra de cáñamo o yute para fabricar costales" (ASALE, 2022). En el *Diccionario de Autoridades*, los vocablos "bramante" y "brabante" tienen definiciones similares, siendo la de este último:

> *cierto género de lienzo, que se fabrica en Flandes en la Provincia de Brabante, de donde viene, y tomó el nombre. Hai seis especies, que tienen distinto precio, según su calidad: el más ínfimo se llama crudo, el segundo pretilla, el tercero redondo, el quarto fino, el quinto florete, el sexto, y de mayor precio cofre (RAE, 1726: 666).*

De estas especies, la que se utilizó con mayor frecuencia para fabricar los cielorrasos limeños fue el bramante crudo, cuya menor calidad lo hacía adecuado para su empleo en obras de construcción. Incluso, en varios de los documentos se hace simplemente referencia a la existencia de cielorrasos "de crudo", con lo cual este vocablo terminó por hacer referencia a cualquier "tela burda de algodón o cáñamo" (ASALE, 2022). El uso de bramante lo hemos documentado en la Quinta de Presa (c. 1790), la Sala Capitular del Cabildo de Lima (1785) y el Real Palacio de Lima (1790).

Precisamente, gracias al expediente de la obra de reconstrucción de la Sala Capitular del Cabildo de Lima (1785-1786), podemos conocer con cierto detalle cómo se fabricaba un cielorraso de tela. Esta sala era el espacio más importante de las Casas de Cabildo, pues en ella sesionaba el cuerpo de regidores, y con ocasión de esta remodelación se le adornó con un cielorraso. A partir de la lectura de la cuenta y de los

19 Por ejemplo, en 1777 se adquirieron "1838 varas de cotense para los cielos rasos y cubrir las paredes a 2 y ¾ reales por vara", y en 1790 se compraron 23 varas de cotense para cielorrasos. Superior Gobierno, Gobierno-Hacienda, leg. 72, c. 234, 1776-1777, f. 29; leg. 75, c. 214, 1790, f. 34.

recibos contenidos en el expediente de la obra[20], podemos reconstruir el proceso de fabricación de este cielorraso de la siguiente manera:

a. En primer lugar, se desmontó la cobertura vieja de la sala, operación que demandó el trabajo de cuatro peones y dos carpinteros durante seis días y por la cual se pagó al sobrestante Marcos Casaverde la cantidad de 29 pesos[21].

b. Una vez desmontadas las vigas de la cobertura, se fabricaron telares dobles de quincha sobre los ya existentes, con la finalidad de levantar la altura de la sala en dos varas, a un costo de 338 pesos 4½ reales. Estos telares debían contar "con sus soleras, contra soleras pies derechos de quatro en alfagía sus correspondientes embarrados enlucidos y blanqueados hasta ponerlos en positura de recivir el cubierto"[22].

c. Sobre los telares de quincha se asentó el "cubierto grande de Madera y quartoncillo entablado de junto" compuesto por seis vigas madres, de las cuales tres se reutilizaron de la cobertura vieja. Estas vigas madres fueron utilizadas "para componer las cinco lumbreras de las que se compone el cubierto" y cubriendo el vacío de cada lumbrera[23] se colocaron los cuartoncillos, los cuales se asentaban directamente sobre las madres. Sobre los cuartoncillos se instaló el entablado de madera, el cual llevaría como cobertura esteras de carrizo y una torta de barro. El costo del cubierto ascendió a 560 pesos y se debía dejar "en positura de recibir su cieloraso por debajo"[24].

d. Para la confección del cielorraso se emplearon 106 varas de bramante crudo, material que fue adquirido a Jacinto Maza a un costo de cuatro reales la vara, totalizando 9 pesos y 3 reales. Las 106 varas -entiéndase cuadradas- de bramante no fueron proveídas en una sola pieza, por lo cual hubo de coser varias de ellas para cubrir toda la superficie del techo. Por esta labor se pagó 56 pesos 5 reales al maestro sastre Simón Peña, equivalentes a los jornales del personal encargado de este trabajo[25].

e. La instalación del cielorraso demandó, en primer lugar, la colocación de andamios para permitir a los operarios acceder a la parte baja de la cobertura[26]. La

---

20 Expediente de los gastos hechos en la refacción y compostura de la Sala Capitular. AHML, Tesorería, Propios y Arbitrios, caja 3, exp. 17, 1787, fs. 154-223.
Para gestionar la obra, el Cabildo nombró comisario al regidor perpetuo don Fernando de Rojas, mientras que el maestro mayor Martín Gómez se encargó de la dirección técnica de los trabajos. La reconstrucción tuvo un costo de 5,593 pesos 6 ½ reales, según consta de la cuenta presentada por Rojas ante el Cabildo. AHML, Tesorería, Propios y Arbitrios, caja 1, exp. 7, 1788.

21 AHML, Tesorería, Propios y Arbitrios, caja 3, exp. 17, 1787, fs. 177-177v.

22 Op. cit. [21], f. 166.

23 Op. cit. [21], f. 166. En este contexto, debemos entender que el término lumbrera (o lumbre) hace referencia a la "anchura de vano ó distancia horizontal de apoyos" (Mariátegui, 1876: 79), es decir, a la luz o espacio libre entre dos puntos de apoyo o, en este caso, entre las dos madres. Este vocablo parece haber sido de uso común en Andalucía hasta el siglo XVII.

24 Op. cit. [21], f. 166.

25 Op. cit. [21], fs.168 y 190.

26 El 21 de julio de 1785 se pagó 5 pesos a Antonio López por "sinco docenas de soga que le vendi con destino para asegurar los Andamios que se formaron en la Real Sala de Cabildo para ponerle su sielo raso". Op. cit. [21], f. 197.

pieza de bramante, ya cosida, fue clavada en la cara inferior de las madres de madera para conformar la superficie del cielorraso. Al carpintero Francisco Gulina, encargado de la instalación, se le pagaron 52 pesos y 4 reales por su trabajo y por los materiales utilizados, entre los que se incluyeron "las Ligazones que puso para forrar el cielo raso de la Sala de Cavildo con sus correspondientes péndolas"[27]. Estas "ligazones" posiblemente eran piezas de madera tendidas sobre la cara inferior de las vigas de la cobertura utilizadas para tensar la tela, necesarias por la gran distancia existente entre las madres. Por su parte, las "péndolas"[28] serían piezas de maderas tendidas perpendicularmente a las "ligazones" y aseguradas a los cuartones de la cobertura, cuya finalidad era evitar el pandeo de la superficie del cielorraso. Cabe precisar que en la mayoría de las edificaciones que contienen cielorrasos, estos ocultan coberturas sencillas de cuartones, y la tela está asegurada directamente a ellos sin necesidad de aditamentos, como se puede apreciar en la Quinta de Presa.

f. En todo el perímetro del cielorraso se instaló una "moldura grande dorada de media caña", fabricada en madera por el carpintero Cristóbal López a un costo de 26 pesos 2 reales. En el recibo también se menciona la fabricación de 120 varas de "moldura delgada" a un costo de 15 pesos, sin indicación de adónde debía ser instalada. Adicionalmente se contrató al maestro Miguel de Castro para ejecutar "el dorado de las molduras anchas del cerco del cielo de la Ylustre Sala Capitular", a razón de un peso por vara, realizando el mismo trabajo en las molduras delgadas a un costo de tres reales por vara. Esta moldura ancha sirvió de transición entre la superficie plana del cielorraso y la vertical de los muros de soporte, permitiendo resolver adecuadamente el encuentro y ocultando cualquier imperfección en el borde de la tela[29].

g. La superficie del cielorraso ya instalado fue decorada por el pintor Pedro Josef a quien se pagó 51 pesos 4 reales por "la pintura de jaspe que esta alreedor (sic) de la Sala de el Ayuntamiento, su sielo raso, y darle pintura de madera al techo que está antes de la Sala"[30]. Lamentablemente, el recibo no describe lo que se representó en este cielorraso más allá de una "pintura de jaspe", la cual hace referencia a la decoración pintada imitando acabados de mármol con que debió decorar varias de las superficies en esta sala. Cabe precisar que, por lo general, el artista no trabajaba directamente sobre la tela, sino que se encargaba previamente de preparar o "aparejar" la superficie a pintar.

Visto esto, queda claro que el cielorraso de la Sala Capitular no era otra cosa que un "forro" de tela que ocultaba las vigas de la cobertura, sobre el cual se aplicó pintura a

27 Op. cit. [21], f. 167.

28 Según Bails (1802: 77), una "péndola" era "qualquiera de los maderos de un faldón de armadura, que van desde la solera hasta la lima tesa". En este contexto, el elemento al que se hace referencia en los documentos tal vez sea, más bien, un "pendolón" definido como un "madero de armadura en situación vertical, que va desde la hilera a la puente".

29 Op. cit. [21], fs. 159v, 181 y 202.

30 En el resumen de la cuenta se consigna el pago hecho al pintor Pedro Josef por su trabajo en el cielorraso de la Sala Capitular. Sin embargo, el recibo está firmado por un tal Antonio Días. ¿Tal vez se podría identificar al autor de este cielorraso con el conocido pintor Pedro Josef Díaz? Op. cit. [21], fs. 161v. y 189.

manera de decoración. El cielorraso se complementó con la decoración de las paredes de la misma sala, las cuales se revistieron de diversos tipos de material textil –como arpillera, cotense y damasco–y se adornaron con molduras doradas[31]. Esto refleja un tratamiento integral de la decoración de los ambientes, de la cual la pintura de los cielorrasos formaba parte importante, como veremos.

Decorando cielorrasos: motivos y tendencias ornamentales en los cielorrasos de tela

Como ya mencionamos, los cielorrasos de tela constituían una superficie idónea para la aplicación de pintura, la cual formaba parte de la decoración de los ambientes principales en algunas edificaciones, independientemente de su uso. Además del caso ya analizado de la Sala Capitular del Cabildo, se ha documentado la existencia de cielorrasos en otras edificaciones públicas, como la sede del Tribunal del Consulado, institución mercantil alojada en un inmueble de la calle de Mercaderes. Holguín (2019: 93) ha documentado la pintura de dos cielorrasos (1808) en este inmueble: el primero decoraba el Archivo del Tribunal y fue intervenido por Mariano Carrillo, quien recibió 108 pesos por "pintar de nuevo al óleo [el] deleitado Cielo raso del Archivo". El segundo se encontraba en la "sala de la administración" del Tribunal, y fue pintado al óleo por Vicente Gonzáles a un costo de 300 pesos. En ninguno de estos casos conocemos las características que tuvo esta decoración cenital.

El Real Palacio de Lima también contó con un conjunto importante de cielorrasos pintados, fabricados durante la segunda mitad del siglo XVIII. Buena parte de estos se ejecutaron como parte de la intervención que llevó a cabo don Manuel de Guirior (1776-1780) en el palacio al asumir el mando como virrey, la cual se desarrolló bajo la dirección técnica del maestro mayor de fábricas Martín Gómez[32]. En el expediente de la obra se conservan los recibos que certifican la compra de los materiales utilizados para la confección de los cielorrasos, colgaduras y revestimientos de las paredes de algunos ambientes, verificándose que se empleó tanto bramante crudo como cotense para estos fines[33]. También constan varios pagos hechos al sastre Antonio Mendoza por coser las piezas de tela necesarias para fabricar los cielorrasos, así como los recibos de los pagos hechos a Julián Jayo Taurichumbi (¿1737? -1821) por los trabajos de pintura y decoración interior de las dependencias del Palacio[34]. El mismo fue un prolífico pintor, activo en Lima y conocido principalmente por su trabajo en pintura

31 Consta el pago de 67 pesos 2 reales al sastre Simón Peña por coser los "aforros de Damasco" y los "aforros de cotensio de la Sala". Para ello se pagó 36 pesos al carpintero Francisco Gulina por "aforrar las Paredes de la sala principal en arpillera, Damascos, ponerle todas sus correspondientes molduras doradas, colocar el dosel del Rey, y poner los retratos en sus lugares". Op. cit. [21], fs. 190 y 185v.

32 "Relación que ha tenido la habilitación de la precisa vivienda por los Señores Virrey y Virreyna y su familia cuyas obras, de orden del Excelentísimo Señor Don Manuel Guirior […]". AGN, Superior Gobierno, Gobierno-Hacienda, leg. 72 c. 234, 1776-1777. La obra se ejecutó bajo la administración del ingeniero Mariano de Pusterla, desde el 19 de julio de 1776 hasta el 15 de noviembre de 1777, y demandó un costo de 33.011 pesos y 5 reales (fs. 1-8).

33 En el expediente constan varios recibos por la compra de bramante crudo. Op. cit. [32], fs. 319, 331, 372 y 386.

34 Además de Jayo, trabajó en Palacio el pintor José Joaquín Bermejo, quien ejecutó "4 lienzos de pintura color de roza que he pintado para las salas de recivir del Real Palacio". Op. cit. [32], f. 147.

de caballete. En esta oportunidad, muestra su faceta menos conocida como decorador de interiores, pues a su mano se debe un conjunto importante de pinturas al interior del Palacio:

Tabla nº1*:* cielorrasos ejecutados en el Real Palacio durante la remodelación del virrey Guirio

Ambientes del Real Palacio	Referencias a los cielorrasos fabricados en el expediente de obra	Cielorrasos pintados por Julián Jayo
Sala del Virrey	Pago de 12 pesos a Antonio Mendoza *"por coser el Bramante de los cielos rasos y colgaduras de la Sala Gavinete y cuarto de vestir para el Señor Virrey"* (f.56)	100 pesos por *"la Pintura del cielo raso y friso de la sala para el Señor Virrey con los chaflanes de las Ventanas y Puerta"* (f.95).
Gabinete del Virrey		80 pesos por *"Pintura del cieloraso de dicho Gavinete* [del Señor Virrey] *y friso"* (f.95)
Cuarto de vestir del Virrey		72 pesos por "*la Pintura del cielo raso y friso de dicho cuarto* [de vestir del Señor Virrey]" (f.95)
Comedor	Pago de 23 pesos 4 reales a Antonio Mendoza *"por coser el cotence de los cielos rasos del comedor pieza de las Armas, Salas de recibimiento y también para las colgaduras de las mismas piezas"* (f.71)	135 pesos por *"la pintura del cielo raso del comedor"* (f.95)
Pieza de las Armas		No identificado.
Dos salas de recibir de la Virreina		400 pesos por *"pintar los dos Cielos Rasos de las salas de la Señora Virreyna, con los frisos, sócalo e imitación de los papeles de China en todo el equivalente al pedestal y Celages"* (f.149)
Antesala de la Virreina	Sin mención	80 pesos por *"pintar el Cielo raso de la antesala, friso y Pedestal"* (f.149)
Vivienda del Capellán	Pago de 2 pesos 1 real a Antonio Mendoza por "*coser el crudo para la vivienda del Padre Capellán de los Señores Virreyes*" (f.167)	Entre los trabajos de pintura ejecutados por Jayo en la vivienda del capellán no consta que se haya ejecutado alguna decoración en el cielorraso de la vivienda del capellán (f.183).
Cuarto de dormir de los virreyes	Pago de 4 pesos 4 r. a Antonio Mendoza por "*coser el crudo de la tercera sala de la Señora Virreyna"* (f.269).	180 pesos por *"pintar el cielo razo de la terzera sala o cuarto de dormir de los señores Virreyes, igual a las salas de Recibir"* (f.293)
Alcoba de los virreyes	Sin mención	70 pesos por *"pintar el sielo raso de la Alcoba para los señores Virreyes"* (f.293)
Gabinete de la virreina	Pago de 9 pesos 4 reales a Antonio Mendoza por "*coser el crudo para la ultima sala de la Señora Virreyna*" (f.290).	100 pesos por *"la pintura del cielo raso del Gavinete para la Señora Virreyna con cinco cuerpos desnudos y dos fajas de mariscos y florestas imitando asafate"* (f.323)
Balcón	Sin mención	200 pesos *"Por pintar el Balcón grande o mirador con azul de Prusia perfilado de pagiso, con los techos de florestas"* (f.334)
Antecámara del oratorio	Sin mención	12 pesos *"Por pintar en el cielo raso un testero ymitando lo restante de la Pieza anti cámara del oratorio"* (f.334)
Oratorio	Sin mención	12 pesos *"por la pintura de un acompañado del sielo raso del oratorio"* (f.346)
Recámara de los virreyes	Sin mención	14 pesos 4 reales por *"pintar el cielo raso de la recamarita inmediata a la alcoba de los Señores Virreyes"* (f.408)

Fuente: AGN, Superior Gobierno, Gobierno-Hacienda, leg. 72 c. 234, 1776-1777.

Lamentablemente la documentación de archivo no describe lo representado por Jayo en estos cielorrasos, excepto por los "cinco cuerpos desnudos y dos fajas de mariscos y florestas imitando asafate" ejecutados en el gabinete de la virreina[35]. A pesar de esta limitación, podemos darnos una idea del aspecto que debieron tener estos cielorrasos a partir de los otros trabajos de pintura que ejecutó Jayo en el Palacio. Por ejemplo, en el mismo gabinete de la virreina se encargó de

> *[…] pintar y dorar el Gavinete para la Señora Virreyna: todo el moldurage dorado bruñido pintado de color de perla, con sisas doradas de realce y entre estas, países chinescos; cuatro rinconeras perfiladas de dorado, con puertas y todos los fondos de color de rosa, el Pedestal pintado de jaspes; pintado sobre las Puertas inmitado (sic) los Papeles de China; el confesionario Pintado perfilado de pagiso, y dorado; y doradas ocho visagras de las Ventanas para ohir Misa*[36].

En el aposento de dormir de los virreyes, además del trabajo de los cielorrasos, Jayo debía imitar con pintura los "papeles de China" o "papeles chinescos" con que se revistieron los muros, así como "pintar siete puertas de azul de Prusia y las restantes de rosado con perfiles pagisos y mariscos, inclusas 4 puertas fingidas"[37]. Esta misma decoración fue ejecutada por Jayo en otros ambientes del Palacio, como el oratorio, en donde pintó "con azul de Prusia la Puerta grande del oratorio con tableros finjidos y mariscos"[38]. Que la decoración de cada ambiente era integral y diferenciada es evidente en detalles como la pintura de "la puerta con cristales de la Alcoba, por una cara de Rosado, y por la otra de Azul con perfiles pagisos y Mariscos"[39], de tal manera que quedara integrada en la ornamentación de los dos ambientes que conectaba.

Otro conjunto de cielorrasos fue ejecutado en 1790, cuando el virrey Gil de Taboada y Lemos (1790-1794) emprendió una nueva obra en el Real Palacio: la reparación de los ambientes que ocupaba la Secretaría de Cámara del virreinato[40]. En el expediente de la obra, también dirigida por el maestro mayor de obras Martín Gómez, se da cuenta de los gastos hechos por la compra del bramante crudo y el cotense utilizados para fabricar los cielorrasos[41], por la costura de las piezas de tela[42] y por la hechura de 76 varas de moldura dorada[43] que se debía instalar en el perímetro de las habitaciones.

35 Op. cit. [32], f. 323.
36 Op. cit. [32], f. 397.
37 Op. cit. [32], f. 306.
38 Op. cit. [32], f. 346.
39 Op. cit. [32], f. 293.
40 "Expediente que contiene la relación de las obras de la reparación que se efectuó en las piezas del Palacio, donde funcionaba la Secretaría de Cámara del Virreynato […]". AGN, Superior Gobierno, Gobierno-Hacienda, leg. 75, c. 214, 1790.
41 En el expediente consta el pago de 12 pesos 7 ½ reales a Sebastián Cabello por 23 varas de cotense y de 16 pesos y 7 reales a Fernando José de Salvatierra por 30 varas de bramante crudo y de 49 pesos a José Gregorio Alvares por 93 cuartas de bramante crudo "para el aforro o colgaduras de unas piezas en el Real Palacio". Op. cit. [40], fs. 34, 66, 69, 79.
42 Se pagó 8 pesos 5 reales al sastre Simón Peña por "el trabajo que impendi con mis ofiziales en las costuras de los cotenses, con que se forraron las Piezas de la Secretaria del Excelentísimo Señor Virrey y la pita que se compró para ello". Op. cit. [40], f. 31.
43 Este trabajo lo realizó Joseph Zapata a un costo de 38 pesos. Op. cit. [40], f. 46.

Nuevamente fue Julián Jayo quien se encargó de la decoración interior de los aposentos de la Secretaría, aunque en esta oportunidad trabajaron junto a él los pintores Joseph Alarcón y Manuel Días:

Tabla n°2*:* cielorrasos ejecutados en la Secretaría de Cámara del Real Palacio

Ambientes de la Secretaría de Cámara	Cielorrasos pintados en la Secretaría de Cámara
Pieza pequeña de la Secretaría	12 pesos a Joseph Alarcón por "*un cielo pequeño raso el que aparejé y pinté a flores*" (f.56).
Pieza Grande de la Secretaría	25 pesos a Joseph Alarcón *"por el aparejo y pintura a flores del cielo raso de la piesa grande"* (f.95)
Dos camarines o dormitorios	100 pesos a Julián Jayo: "*Primeramente tengo pintado de jaspe bruñido y dorado dos camarines o dormitorios sus columnas, arquitrabes, basamentos, pirámides, coronaciones y su cielo raso a flores*" (f.85)
Pieza remodelada	12 pesos a Julián Jayo: "*Yten en la Pieza que se quito la Mampara de división se pintó parte del cielo raso y composición de la Pintura de los Jaspes*" (f.85)
Dos piezas	96 pesos a Julián Jayo: "*Yten Por las dos Piezas que se han renovado sus cielos rasos, colgaduras de Blanco y Jaspes y pintar unos Bustos y Medallas*" (f. 85)
Pieza contigua al Salón de Retratos	30 pesos a Manuel Días por "*las pinturas de una Pieza que esta contigua a la Sala de los retratos en el Real Palacio, en sus Puertas, ventanas y Cielo raso"* (f.87)

Fuente: AGN, Superior Gobierno, Gobierno-Hacienda, leg. 75, c. 314, 1790.

Salvo la "pintura a flores" que ejecutó Alarcón en la pieza grande de la Secretaría, desconocemos lo que se representó en el resto de sus cielorrasos. Al igual que en las habitaciones del virrey, podemos imaginar que la decoración de los cielorrasos debió seguir un patrón ornamental semejante al de los otros elementos que se pintaron en estas habitaciones. Por ejemplo, en una de las piezas Alarcón se encargó de pintar "una ventana dada a sus ojas de color de perla, y en sus tableros ponerle dos floreros", así como "dos ventanas altas de luz color de perla con sus ramos de flores en medio de los tableros al oleo, a cinco pesos cada una"[44], lo que ciertamente se debió complementar con la decoración de su respectivo cielorraso.

Podemos establecer que la pintura de estos cielorrasos formó parte de un conjunto decorativo en el cual el pintor se encargó de dar acabado a todos los elementos contenidos en cada uno de los ambientes principales de la edificación –muros, cielorrasos, puertas, ventanas y mobiliario– según un mismo patrón ornamental. Llama la atención la paleta cromática empleada para la decoración del palacio, con base en colores suaves y claros –como el blanco perla, el "azul de Prusia", el rosa y el café– complementada con el dorado de molduras, cornisas o capiteles, y con el uso de pintura "jaspeada" –imitando el acabado del mármol– aplicada en zócalos, pilastras y algunos cielorrasos. También resulta llamativo el uso del "papel de la China" como revestimiento de los muros en varias habitaciones, así como las representaciones de "países chinescos" pintados en el gabinete de la virreina. Ello pone en evidencia el

44 Op. cit. [40], f. 56.

gusto del virrey por la estética del Lejano Oriente –la llamada chinería o *chinoiserie–,* la cual estuvo de moda en las cortes europeas del XVIII[45]. Tal vez lo que resulta más curioso son los "mariscos" y "florestas" que pintó Jayo en el cielorraso del gabinete de la virreina y en varias puertas y ventanas del Palacio, los cuales no serían otra cosa que representaciones de las conchas o veneras (*coquille*) y la follajería que, junto a las rocallas (*rocaille*), caracterizaron a la decoración rococó o estilo Luis XV. El rococó fue un movimiento artístico surgido en Francia alrededor de 1710 –y presente en Lima desde la década de 1760– que estuvo caracterizado por la frivolidad de sus representaciones y la sensualidad de sus formas. Su empleo en el Real Palacio manifiesta la intención del marqués de Guirior de emular a la corte española –a su vez influenciada por el gusto francés desde el ascenso de los Borbones al trono– en la decoración de sus habitaciones particulares, y, en especial, de sus cielorrasos. Con su obra pictórica, Jayo transformó los humildes aposentos construidos con tierra, madera y caña, en elegantes salones afrancesados, decorados al mejor gusto rococó de la época y acordes con la dignidad del representante del Rey. En esta intervención se manifiesta el carácter escenográfico de la arquitectura limeña, así como la familiaridad de nuestro artista con la delicada sensibilidad del rococó.

Este "afrancesamiento" de la arquitectura limeña también es evidente en algunas viviendas de esta época, en las cuales se empleó el mismo tipo de cielorraso decorado descrito. Una de estas "mansiones afrancesadas" es la llamada Quinta del Rincón del Prado, casa de recreo edificada a instancias del virrey Manuel de Amat y Junyent (1761-1776) en la periferia de la ciudad hacia 1772-1774 (Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales, 1977). El edificio, de un solo piso, contiene una serie de piezas construidas en quincha sobre un pequeño montículo, y lo poco que queda de su decoración interior refleja su familiaridad con la que ejecutó Jayo en el Real Palacio. Hasta hace pocos años se conservaban dos cielorrasos en la quinta, un "cielorraso moldurado de yeso, de fines del siglo XVII" (Junta Deliberante, 1962-1963: 187), ubicado en la antigua cuadra de estrado y "fragmentos de otro cielorraso, con decoración pintada, de la misma época" (Junta Deliberante, 1962-1963: 187), que cubría un curioso teatrín, los cuales podemos conocer gracias a algunas fotografías[46]. Aunque el resto de los ambientes también contó con cielorrasos, estos se han perdido por la acción del tiempo, dejando expuestos los sencillos cuartones de madera que conforman las coberturas. Se conservan restos de las molduras perimetrales de madera y yeso, las cuales toman la forma de gruesas cornisas que se anclan a los muros mediante unas curiosas ménsulas, como puede verse en algunas zonas en los que ellas se han desprendido.

La decoración que ostenta la quinta –y en especial sus cielorrasos– es muy similar a la que describimos al hablar del Real Palacio. Por ejemplo, el cielorraso de la cuadra estaba decorado con una cenefa de motivos vegetales y algunos ramos de flores pintados

45 Un curioso ejemplo de chinoiserie en el Perú lo encontramos en la sala capitular del monasterio de Santa Teresa en Arequipa, la cual está decorada con pintura mural que representa escenas inspiradas en motivos orientales.

46 En el informe de la Junta Deliberante (1962-1963, pág. 187) se precisa que "El primer cielorraso se encuentra en el salón utilizado como local escolar, ubicado en Huamalíes 223, y el segundo en otro salón, utilizado como vivienda, ahora el Jr. Manuel Pardo".

sobre fondo claro, complementándose esta ornamentación con las delicadas guirnaldas pintadas en la moldura perimetral, la cual ondula graciosamente resaltando la posición de los vanos. La decoración del cielorraso formaba un conjunto con la pintura figurativa que aún adorna los muros de la cuadra –la cual representa escenas religiosas enmarcadas en cartuchos de filiación rococó– y con los detalles jaspeados o marmoleados que adornaban varios detalles arquitectónicos, como el gran arco rebajado que delimitaba el acceso al oratorio. Por su parte, el cielorraso del teatrín ostentaba una decoración más sencilla, presentando una sucesión de coronas vegetales pintadas en la superficie blanca de la mediacaña del perímetro y unos curiosos ornamentos metálicos con forma de serpiente. Subsistían hasta hace pocos años algunos restos de la ostentosa decoración rococó que adornaba el interior de la quinta, hoy casi totalmente desaparecidos como consecuencia de la ruina de la edificación.

Otra de estas mansiones afrancesadas es la Quinta de Presa, residencia campestre edificada por don Pedro Carrillo de Albornoz (c. 1790) en el arrabal de San Lázaro. Esta edificación refleja la influencia de la arquitectura francesa tanto en su disposición como en su decoración interior, a la manera de un pequeño *chateau* francés adaptado



Imagen 4. Izquierda: Detalle del cielorraso de la capilla inferior del Camarín de la Virgen del Rosario (Foto del autor). Derecha: Camarín de la iglesia del Sagrario, c.1970. (Archivo PROLIMA)

al medio limeño. Dado que el sector principal de la quinta ha llegado hasta nuestros días relativamente bien conservado, no es difícil identificar varios de sus ambientes con aquellos que se mencionan en un inventario levantado en 1798 con ocasión de la muerte de su propietario y comitente, y en la tasación de la quinta realizada al año siguiente por el alarife Francisco Céspedes (Temple, 1948). En ambos documentos se describen con cierto detalle los ambientes interiores de la quinta, varios de los cuales contaban con cielorrasos (tabla nº 3).

Tabla n°3: piezas con cielorrasos en la Quinta de Presa

Ambientes	Según el inventario de 1798	Según la tasación de 1799	Estado actual
Piezas de la planta alta			
Sala principal	*"toda empapelada con Cielo razo al oleo"* (pág. 346)	*"cubierta de Quartones de Ollar entablados con su cielo raso de crudo y sus Molduras doradas al pie y pintado"* (pág. 359)	Existente (reconstruido)
Cuarto de estudio	*"empapelado con su Cielo razo de pintura al oleo"* (pág. 344)	No mencionado	No identificado
Tras estudio	*"con su Cielo razo al oleo"* (pág. 344)	No mencionado	No identificado
Cuadra / pieza del truco	*"entapizada de Terciopelo carmesi bordado de plata de realze y con su Cielo razo al óleo"* (pág. 346)	*"cubierta de Quartones entablados de junto con su cielo raso de crudo pintado y sus molduras doradas al pie"* (pág. 359)	Existente (reconstruido)
Pieza de dormir con su alcoba	*"empapelado y con Cielo razo de pintura al óleo"* (pág. 347)	*"cubierta de Quartones entablados de junto con su cielo raso".* (pág. 359)	Existente (reconstruido)
Comedor alto	*"con cielo razo al oleo"* (pág. 348)	No mencionado	Existente (reconstruido)
Corredor	No mencionado	*"cubierto de quartones entablados de junto con su cielo raso de crudo pintado"*	Existente (reconstruido)
Corredores altos y escalera principal	No mencionado	*"cubiertos de Quartones entablados de junto, y los Arcos que cubren la escalera de lo mismo con su cielo raso de crudo con Quartones entablados de junto"* (pág. 359)	Existentes (reconstruido)
Piezas de la planta baja			
Cuarto de la escalera	No mencionado	*"cubierto de Quartones con sus cielos rasos de crudo"* (pág. 358)	Existente
Comedor bajo	*"con su Cielo razo al oleo"* (pág. 350)	*"cubierta de quartones entablados de junto, en medio sus Madres que reciben el telar alto con pies derechos y soleras arrimados y su cielo raso con su moldura al pie pintada"* (pág. 358)	Perdió el cielorraso
Pieza de las alacenas	No mencionado	*"cubierta de Quartones entablados de junto, con su cielo raso"* (pág. 358)	Perdió el cielorraso

Fuente: Temple, 1948.

Como se puede apreciar, los ambientes más importantes del bloque principal de la quinta ostentaban "cielorasos de crudo" adornados con pintura al óleo, aunque con las sucesivas remodelaciones de la edificación se ha perdido la mayoría de ellos. Únicamente se conserva esta decoración en dos de los ambientes del piso bajo –el vestíbulo de ingreso y el arranque de la escalera principal–, en los cuales el cielorraso está decorado con una doble cenefa perimetral pintada en color gris, imitando mármol. También podemos conocer la pintura al óleo que decoraba el cielorraso que cubría la

escalera principal a través de dos fotografías del siglo XIX[47], en las cuales se puede ver que esta representaba una guirnalda de flores sobre fondo claro, encuadrada dentro de una guardilla perimetral pintada con un diseño geométrico de franjas oscuras entrelazadas diagonalmente sobre fondo blanco. Las molduras perimetrales son más sencillas que las de la Quinta del Prado, aunque, como estas, se encuentran doradas o policromadas, y recorren sinuosamente el contorno de los cielorrasos resaltando los vanos. Al igual que en dicha edificación, la finalidad de la pintura de estos cielorrasos es eminentemente ornamental, y forma parte de un conjunto decorativo que se complementaba con el revestimiento de los muros con tapiz o papel pintado -–hoy desaparecido– y con la ornamentación marmoleada y dorada de las paredes, cornisas, columnas y pilastras que aún subsiste en buena parte de la quinta. De la misma manera que la decoración del Palacio buscaba emular la de las grandes residencias reales del Viejo Continente, la de estas viviendas de recreo probablemente se inspiró en la magnificencia aparente de la sede virreinal como medio para reflejar el buen gusto de sus comitentes.

Finalmente, podemos mencionar un pequeño conjunto de cielorrasos ejecutados en el tránsito del siglo XVIII al XIX al interior de algunas edificaciones religiosas, los cuales comparten algunas características comunes. Uno de ellos, tal vez el único que se conserva hasta hoy, se encuentra en el suntuoso camarín que sirve para vestir a la imagen de la Virgen del Rosario "de los Españoles" –cuyo retablo ocupa uno de los brazos del crucero en la iglesia dominica de Lima– y que fue edificado en 1798, siendo mayordomo el alcalde ordinario Don José González de la Fuente. Sus paredes y bóvedas están adornados con estupendos lienzos realizados por el pintor Francisco Xavier Aguilar (Holguín, 2019) quien, posiblemente, también se encargó de decorar la pequeña capilla ubicada en el piso inferior del camarín. Este diminuto ambiente está cubierto con un gran cielorraso de tela pintada al óleo representando la Glorificación del Corazón de Jesús, el cual aparece rodeado de ángeles, en medio de un cielo cuajado de nubes. Esta apoteósica composición complementa la ornamentación de las paredes de la capilla, las cuales están forradas con lienzos de pintura enmarcados entre pilastras de madera de orden jónico, cuyo entablamento oculta el encuentro de la tela con los muros.

Similar debió ser el desaparecido cielorraso que adornaba el pequeño camarín ubicado detrás del retablo mayor de la iglesia del Sagrario, el cual fue ejecutado por el maestro Jacinto Ortiz en 1815, según diseño de Matías Maestro. Los muros de este camarín ostentan un conjunto de pinturas sobre lienzo que representan escenas de la vida de Cristo –tal vez las ejecutadas en 1792 por José Hilario Zapata (Harth-Terré & Márquez, 1963: 218)– en medio de una arquitectura fingida de espíritu clasicista, cuyo punto culminante era el rompimiento de gloria representado en el cielorraso. Esta decoración cenital –la cual conocemos solo fragmentariamente, a través de fotografías antiguas– posiblemente corresponda a la obra que ejecutó el pintor Pedro Díaz en 1815, por la cual la cofradía del Santísimo Sacramento le pagó 414 pesos (Holguín, 2019: 102). En cualquier caso, en la decoración de ambos camarines es palpable el gusto imperante en el medio limeño en esta época, abrazando un lenguaje

47 Se trata de dos fotografías de la década de 1860. La más antigua fue tomada en 1863 por Rafael Ordóñez, miembro de la Comisión Científica del Pacífico y la segunda en 1868 por los Hermanos Courret.

marcadamente clasicista alejado de las veleidades del rococó y a tono con la irrupción del movimiento neoclásico en la última década del siglo XVIII. Destaca el uso escenográfico de la decoración de los cielorrasos para crear un efecto ilusionista, en el cual el techo de la habitación aparenta abrirse hacia el cielo y las figuras simulan ascender a la gloria atravesando nubes ficticias.

Este mismo efecto debió tener la decoración del cielorraso que cubría la desaparecida capilla del Cementerio General de Lima conjunto funerario diseñado por el Presbítero Matías Maestro e inaugurado en 1808. Su singular planta octogonal estaba coronada por una "cúpula" con un cielorraso en su intradós, el cual conocemos gracias a la siguiente descripción:

La abertura de la cúpula está revestida de su cornisa, y de las ocho ventanas adornadas con discreción y belleza: cierra la figura un azafate, y deja un techo raso de 6 varas con la pintura, que recomienda bien el talento de su autor D. José Pozo: representa en su contorno un sotabanco, como término del edificio, para mostrar a cielo abierto, con la invención mas grata y expresiva, la entrada triunfante a la gloria de los bienaventurados Santo Toribio, Santa Rosa y San Francisco Solano: fruto que esta ciudad presenta a Dios para nuestro estímulo y protección. Acia el medio del cuadro se mira á NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO, que los recibe, y el resto se vé poblado de Angeles, todo con escorzo natural, y científico, colorido hermoso, y bien templado (Anónimo, 1808: 5-6).

De acuerdo con este texto anónimo, un azafate –que sería el equivalente a una media-caña– servía de transición entre el tambor octogonal y la parte plana del cielorraso, posiblemente fabricada con tela. Sobre esta superficie el pintor sevillano José del Pozo representó a los santos peruanos elevándose a la gloria en medio de un sotabanco pintado que simula continuar la arquitectura del tambor de la capilla, creando el efecto ilusionista ya comentado[48]. Este tipo de composiciones apoteósicas, con un marcado carácter barroco, fueron recurrentes en la obra de del Pozo, la cual complementaba en muchas ocasiones la arquitectura clasicista proyectada por Maestro.

Luego de la Independencia, continuaron fabricándose cielorrasos con relativa frecuencia en los edificios republicanos de Lima, como atestigua Teodoro Elmore en el libro antes mencionado. Aparte de los materiales ya conocidos, como la caña, la tela y la madera, en algunos casos se empleó papel como soporte para la decoración pictórica, como en el hermoso cielorraso que cubre la sala principal de la Casa Castilla (c. 1870). Como epílogo, debemos destacar entre los numerosos cielorrasos republicanos el hermoso ejemplar que cubre la Sala de Audiencias de la Casa del Tribunal Mayor de Cuentas, labrado en madera a fines del siglo XIX.

Conclusiones

Si bien es cierto que el empleo de cielorrasos –entendiendo un cielorraso como una superficie plana que oculta la estructura de una techumbre– no estuvo muy extendido

48 Por este trabajo, José del Pozo recibió cuatrocientos pesos, según consta del correspondiente recibo. ASBL, Cementerio, doc. 1, 1807-1809, f. 23.

en la arquitectura limeña, hemos podido documentar su existencia a lo largo de casi todo el período virreinal, con variaciones en materialidad y expresión artística. Desde los cielorrasos de carrizo del siglo XVI, se experimentó con técnicas y materiales, buscando una superficie durable y apropiada para la decoración pictórica. Así, durante el siglo XVII se fabricaron cielorrasos utilizando caña partida revestida con yeso, en los cuales no hemos podido documentar algún tipo de decoración pictórica, tal vez por la poca consistencia del material. También se fabricaron cielorrasos utilizando tablas clavadas a las vigas de madera, sobre cuya superficie en ocasiones se aplicó decoración pictórica, aunque con algunos problemas ocasionados por las características físicas del material.

A lo largo del siglo XVIII, se empezó a utilizar un material más apropiado para la aplicación de pintura, como la tela, a veces en conjunto con la madera. Los cielorrasos de tela fueron relativamente comunes en edificaciones públicas, residenciales y religiosas en la segunda mitad del siglo XVIII, en la mayoría de los casos con algún tipo de decoración pictórica. Esta decoración cenital se desarrolló de acuerdo con las tendencias estilísticas de la época –el rococó francés primero y el clasicismo después– y generalmente formaba parte de un conjunto unitario con la ornamentación de los muros y la carpintería de cada ambiente. Lamentablemente, buena parte de los cielorrasos mencionados en este artículo han desaparecido, por lo cual la documentación presentada cobra mayor relevancia para su estudio.

Fuentes Primarias

- *Documentos manuscritos*

Archivo General de la Nación (AGN)

Protocolos Notariales, escribanos: Diego Fernández Montano, nº 496, 1692; Marcelo Antonio de Figueroa, nº 641 y 651, 1662 y 1665.

Superior Gobierno, Gobierno-Hacienda, leg. 72, c. 234, 1776-1777; leg. 75, c. 214, 1790.

Archivo Histórico Municipal de Lima (AHML)

Tesorería, Propios y Arbitrios, caja 1, exped. 7, 1788; caja 3, exped. 17, 1787.

Archivo de la Sociedad de Beneficencia de Lima Metropolitana (ASBL)

Cementerio, doc. 1, 1807-1809.

- *Fuentes impresas*

Anónimo (1808). *Descripción del Cementerio General mandado erigir en la ciudad de Lima por el Excelentísimo Señor Don José Fernando de Abascal y Sousa, Virey y Capitán General del Perú*. Lima: Imprenta de la Casa Real de Niños Expósitos.

Bails, B. (1802). *Diccionario de arquitectura civil*. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra.

Cobo, B. (1882 [1639]). *Historia de la fundación de Lima*. Lima: Imprenta Liberal.

Fuentes, M.A. (1858). *Estadística general de Lima*. Lima: Imprenta Nacional de M.N. Corpancho.

Mariátegui, E. (1876). *Glosario de algunos antiguos vocablos de arquitectura y de sus artes auxiliares*. Madrid: Imprenta del Memorial de Ingenieros.

Matallana, M. (1848). *Vocabulario de arquitectura civil*. Madrid: Imprenta de Francisco Rodríguez.

Real Academia Española (1726-1729). *Diccionario de la lengua castellana* [...]. Tomos 1º y 2º. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.

Sagredo, D. (1967 [1526]). *Medidas del romano*. Cali: Publicaciones de la Academia de Historia del Valle del Cauca.

San Nicolás, F.L. (1633). *Arte y uso de architectura*. Madrid.

Serlio, S. (1552). *Tercero y qvarto libro de architectura de Sebastian Serlio Boloñes. En los quales se trata de las maneras de como se pueden adornar los hedificios con los exemplos de las antiguedades*. Toledo: Casa de Juan de Ayala.

Zárate, A. de (1555). *Historia del descubrimiento y conquista del Perú, con las cosas naturales que señaladamente allí se hallan, y los sucesos que ha auido*. Amberes: Casa de Martín Nucio.

Fuentes secundarias

Almansa, J.M. (2014). Programas decorativos de pintura mural de los jesuitas en Lima. En *Opus Monasticorum VIII. Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano* (pp. 687-716). Santiago de Compostela.

Asociación de Academias de la Lengua Española (ASALE) (2010). *Diccionario de americanismos*. Recuperado el 3 de mayo de 2022, de https://www.asale.org/damer/

Bernales Ballesteros, J. (1972). *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

Centro de Investigación y Restauración de Bienes Monumentales. (1977). *La Quinta del Rincón del Prado*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/635

Egido, C. (2013). Indigenismos en la vida cotidiana de la América colonial (siglos XVII-XVIII). En: *Signo y Seña*, 23, 23-38.

Elmore, T. (1876). *Apuntes sobre las lecciones de arquitectura*. Lima: Imprenta del Estado.

Harth Terré, E., & Márquez, A. (1962). Las bellas artes en el virreinato del Perú. Historia de la casa urbana virreinal en Lima. En: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXVI (I), 109-206.

-----(1963). Las bellas artes en el virreinato del Perú. Pinturas y pintores en Lima virreinal. En: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, XXVII, 104-218.

Holguín, A.M. (2019). Los lienzos de San Diego de Alcalá de José María del Pozo y Téxada: el último pincel del barroco sevillano en el epílogo virreinal [Tesis de licenciado en Arte, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].

Junta Deliberante Metropolitana de Monumentos Históricos, Artísticos y Lugares Arqueológicos de Lima (1962-1963). *Informe de la Comisión de Calificación: monumentos coloniales y republicanos*. Lima.

Kusunoki, R. (2022). Ministros de los enfermos y emisarios del buen gusto: arte y piedad en la Orden de San Camilo de Lelis. En L.E. Wuffarden (Ed.), *Los claustros y la ciudad: las órdenes regulares en el virreinato del Perú* (págs. 239-266). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Mariátegui, R. (1975). *Techumbres y artesonados peruanos*. Lima: Industrial Gráfica S.A.

Nuere, E. (2008). *La carpintería de armar española*. Madrid: Editorial Munilla-Lería.

Real Academia Española (RAE) (s.f.). *Diccionario de la lengua española* (23° ed.). Recuperado el 20 de agosto de 2022, de https://dle.rae.es

San Cristóbal, A. (2005-2008). *Arquitectura virreinal de Lima en la primera mitad del siglo XVII*. Tomos 2 y 4. Lima: Instituto de Investigación de la Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes / Universidad Nacional de Ingeniería.

Sierra Delgado, J. S. (1980). Introducción al análisis formal de la arquitectura doméstica popular en Sevilla [Tesis de doctor, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla].

Temple, E.D. (1948). El inventario de la "Quinta de Presa". *Documenta*, I (1), 317-374.

Vargas Ugarte, R. (1933). *Historia de la ilustre Congregación de Seglares de Nuestra Señora de la O*. Lima: Editor Carlos Milla Batres.

Velarde, H. (1978). *Arquitectura peruana*. Lima: Librería Studium S.A.

Velezmoro-Montes, V. (2013). Ruptura o cambio. El sistema de las artes en el Perú a inicios del siglo XIX. Un estado de la cuestión. En V. Velezmoro-Montes, & M. Prendes (Edits.), *Las Cortes y la crisis: ensayos en torno a la Constitución de Cádiz y su dimensión americana* (págs. 205-226). Lima: Universidad de Piura.

Wuffarden, L. E. (2018). La pintura y los programas iconográficos. En *San Pedro de Lima: iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (págs. 205-268). Lima: Ausonia S.A.