



El rococó en la arquitectura del Real Palacio de Lima

Juan Pablo El Sous Zavala¹

Resumen

El antiguo Palacio Real de Lima fue uno de los edificios más importantes del virreinato peruano, al ser la sede real y simbólica del poder civil en esta parte del mundo. Destruído y reconstruido en varias oportunidades, este trabajo se centra en el ciclo reconstructivo posterior al terremoto de 1746, enfocándose en la remodelación realizada durante la administración del virrey Manuel de Guirior. A través del análisis del expediente de la obra, contextualizado con información de sus antecedentes y de intervenciones posteriores, se busca identificar en esta intervención la impronta del arte rococó en la arquitectura del Real Palacio, así como sus características e implicancias en la historia del edificio. Asimismo, se permite visibilizar a los artistas y maestros que intervinieron en esta obra, lo que abre nuevas posibilidades de estudio en la historia del arte y la arquitectura.

Palabras clave: Perú, historia del arte, historia de la arquitectura, virreinato, Lima, rococó.

Rococo in the architecture of the Royal Palace of Lima.

Abstract

The old Royal Palace of Lima was one of the most important buildings of the Peruvian viceroyalty, as it was the royal and symbolic seat of civil power in this part of the world.

¹ Bachiller en Arquitectura por la Universidad Nacional de Ingeniería. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4211-499X>. Correo electrónico: jelsousz@uni.pe.

Citar como: El Sous Zavala, J. P. (2026). El rococó en la arquitectura del Real Palacio de Lima. *Revista del Archivo General de la Nación*, 40(2), 5-40. DOI:10.37840/ragn.v40i2.188.

Recibido: 15/02/2026. Aprobado: 24/03/2026. En línea: 05/08/2026.

Este estudio fue parte de la ponencia «Renaciendo de las cenizas: Arquitectura y decoración rococó en el Palacio Real de Lima (1746-1790)» en el II Congreso Internacional de Estudios Iberoamericanos, siglos XVI-XVIII (2023).

Destroyed and rebuilt on several occasions, this work focuses on the reconstructive cycle after the earthquake of 1746, focusing on the remodeling carried out during the administration of Viceroy Manuel de Guirior. Through the analysis of the work's file, contextualized with information on its background and subsequent interventions, it is sought to identify in this intervention the imprint of Rococo art on the architecture of the Royal Palace, as well as its characteristics and implications in the history of the building. Likewise, it makes visible the artists and masters who intervened in this work, which opens up new possibilities of study in the history of art and architecture.

Keywords: Peru, art history, architecture history, viceroyalty, Lima, rococo.

Introducción

A pesar de haber sido la sede del gobierno del Virreinato del Perú por casi 300 años, el antiguo Palacio Real de Lima es uno de los edificios menos conocidos de la historia de la arquitectura peruana. Afectado por numerosos siniestros a lo largo de su historia —principalmente terremotos e incendios—, el edificio fue finalmente demolido para construir el actual Palacio de Gobierno del Perú, inaugurado en 1938. Ante la casi total ausencia de evidencia material del antiguo palacio —la cual se reduce a algunos vestigios arqueológicos y piezas muebles—, la información documental es el único medio a través del cual se puede esbozar una descripción, siquiera aproximada, del edificio.

Uno de los primeros intentos de narrar la historia completa del palacio fue *De la vieja casa de Pizarro al nuevo Palacio de Gobierno*, libro publicado por Martín Pastor (1938) con ocasión de la inauguración de la nueva casa de gobierno. Esta obra seminal es el antecedente de trabajos más recientes, como los de Ricardo Cantuarias (1994, 2012) e Iván Panduro (2023), quienes abordan la historia del edificio a través de diferentes fuentes escritas. Por su parte, autores como Bernal Ballesteros (1972) y Durán Moreno (1994) han dedicado capítulos a la historia del Palacio Real como parte de publicaciones dedicadas al estudio del desarrollo urbano y arquitectónico de Lima durante el virreinato. Más acotados son los trabajos de Ugarteche (1967), quien publicó un inventario del palacio hecho en 1817, y Walker y Ramírez Castañeda (2002), quienes transcribieron el libro de cuentas de la reconstrucción del edificio luego de 1746. En línea con este último, otros trabajos se han concentrado en los procesos acaecidos como consecuencia de los sismos, como los de Pérez Mallaina (2001) y Mansilla (2021).

Siguiendo esta línea de investigación, el presente estudio se circunscribe en el ciclo reconstructivo subsecuente a la destrucción del Real Palacio en el terremoto de 1746, con un enfoque particular en la obra de remodelación que se desarrolló durante la gestión del virrey Manuel de Guirior. A través de la información documental contenida en el expediente de esta obra, se reconstruirán las características del sector más importante del edificio —la residencia virreinal—, identificando rasgos en su arquitectura y decoración que evidencien la influencia del arte rococó. Asimismo,

se contextualizará esta intervención con otras previas y posteriores, con la finalidad de evidenciar las modificaciones sufridas por el edificio como consecuencia de los cambios de gestión.

El rococó

Como otros términos utilizados en la historia del arte, el vocablo «rococó», acuñado en los últimos años del siglo XVIII, tuvo inicialmente una connotación peyorativa². Derivado de la palabra francesa *rocaille* — que se traduce al español como *rocalla*, que quiere decir una roca de forma irregular o un jardín conformado por ellas³—, este término se utilizó para describir al estilo artístico desarrollado en Francia entre 1710-1750, correspondiendo con el reinado de Luis XV (1723-1774). Desde un punto de vista estrictamente decorativo, el rococó se caracterizó por el empleo de *rocallas*, motivos ornamentales derivados de la estilización de elementos naturales —como rocas y conchas— dispuestos de manera caprichosa y asimétrica.⁴ Estas *rocallas* — sean modeladas con estuco o talladas en piedra o madera— se utilizaron para decorar techos, pilares, muros o bóvedas al interior de palacios e iglesias, por lo general en conjunto con piezas de escultura y pintura.

En un plano más profundo, el rococó surgió como una reacción a la solemnidad y la pompa que caracterizaron a los últimos años del reinado de Luis XIV (1643-1715)⁵. Aristócratas y burgueses fueron atraídos por el espíritu desenfadado, frívolo y refinado del rococó, cuyo enfoque priorizaba la sencillez de la vida doméstica sobre la grandiosidad de la ceremonia pública. Como señala Conti (1993):

De manera más filosófica, se intenta distinguir entre Rococó y Barroco, que utilizan un aparato formal y decorativo semejante en muchos

2 De acuerdo con Delécluze: «Estas expresiones, Pompadour, rococó, más o menos aceptadas en la conversación actual, para designar el gusto de moda durante el reinado de Luis XV, fueron utilizadas por primera vez por Maurice Quai en 1796-97. Así que estas locuciones (se podría decir que esta jerga) solo se usaban y entendían en los estudios de pintura» (1855, p. 82).

3 El *Diccionario de Autoridades* define «rocalla» como: «El conjunto de piedrecillas menudas, que el tiempo o el agua ha desprendido de los peñascos o rocas, o de las que saltan al labrar las piedras» (Real Academia Española, 1737, p. 628). En esa misma línea, el *Diccionario de Ciencias y Artes* define dicho término como «cascajo, que se desprende de las rocas» (Terreros y Pando, 1788, p. 383). Una acepción alternativa recogida en ambos diccionarios define *rocalla* como «una especie de abalorio de vidrio fuerte, labrado en figura de cuentas o piedrecillas, y servía para hacer rosarios, y en otros adornos» (Real Academia Española, 1737, p. 628).

4 Según el *Diccionario de la Real Academia Española*, una *rocalla* es la «decoración disimétrica inspirada en el arte chino, que imita contornos de piedras y de conchas y caracteriza una modalidad del estilo dominante en el reinado de Luis XV de Francia en la arquitectura, la cerámica y el mobiliaje» (2022).

5 «It is understandable, therefore, that the first manifestations of a rejection of the ponderous dignity of Louis XIV for something light, elegant, gay, and even sometimes playful would emerge in the interior decorations and redecorations of Parisian town houses (...) and in the smaller, less formal chateaux» (Millon, 1961, p. 35).

sentidos, y que a menudo conviven en el mismo país, hasta en la misma obra, observando como el Rococó busca lo bellum, es decir lo agradable, refinado y desenvuelto, sutilmente sensual, mientras que el Barroco tiende a lo pulchrum, es decir, a lo imponente, sublime, áulico y magnilocuente. (p. 3)

En la arquitectura, esta diferencia es evidente cuando se compara un espacio barroco y uno rococó. Mientras el primero es grave, pesado y presenta efectos de claroscuro que le dan un carácter teatral, el segundo es grácil, ligero, elegante y lleno de luz.⁶ En esta época se produce un renovado interés por el diseño de los espacios interiores, cuya decoración podía planificarse y ejecutarse de manera integral e independiente de la edificación que los acogía, imprimiendo a cada ambiente una personalidad individual.⁷ Por contraste, el tratamiento de los exteriores suele ser más sencillo, con composiciones arquitectónicas que expresan cierta parquedad en detalles ornamentales. Aunque la arquitectura religiosa no fue ajena al espíritu del rococó, es en las residencias y palacios en donde este es más palpable, particularmente en elegantes y luminosos salones, pletóricos en decoración de estuco, espejos y escenas pintadas al fresco.

El espíritu refinado de esta época también se expresó en el gusto de las clases altas por los productos exóticos provenientes del Lejano Oriente, especialmente por la porcelana china. Esta predilección generó la aparición de fábricas en varios lugares de Europa — como la del Buen Retiro, en Madrid —, las cuales lograron imitar con éxito las técnicas de fabricación de porcelana. Estas fábricas produjeron piezas ornamentales inspiradas en la estética oriental, dando origen a un estilo particular denominado *chinoiserie*, el cual se manifestó principalmente en las artes menores.⁸ También son reflejo de la fascinación por lo oriental los graciosos pabellones campestres que, inspirados en la arquitectura china, es posible encontrar en los jardines de varios conjuntos palaciegos de Europa.

El rococó se difundió por todo el continente europeo, gracias al prestigio de Versalles como símbolo por antonomasia del absolutismo monárquico. A través de España, gobernada por la casa francesa de Borbón, el rococó llegó al Nuevo Mundo

6 «The new attitude (the Rococo) eventually affected architecture, and strong, active, robust interior spaces were rejected in favor of intricate, restrained, and elegant unified spaces» (Millon, 1961, p. 35)

7 Entre los caracteres estilísticos del rococó, Conti señala: «En arquitectura, el frecuente abandono de los órdenes clásicos, o por lo menos de las férreas reglas que regían su utilización; la diferenciación de los edificios según las funciones; el nacimiento del concepto mismo de «interior», como definición unitaria, indiferente al resto del edificio, de un ambiente, desde la decoración general a los detalles más pequeños» (Conti, 1993, pp. 3-4).

8 Según Conti, la *chinoiserie* era una «palabra francesa utilizada internacionalmente para designar una obra artística o decorativa hecha al gusto chino. Originariamente se dio este nombre al papel pintado procedente de China a fines del siglo XVII, y muy apreciado en el siglo siguiente. Después esta designación se extendió a todos los objetos y motivos de gusto exótico y oriental, de los que el Rococó fue muy pródigo» (1993, p. 62).

y al Virreinato del Perú, difundiéndose especialmente en Lima —sede de la corte virreinal— y su zona de influencia.

La arquitectura en Lima en la segunda mitad del siglo XVIII

El punto de partida de este estudio —y punto de inflexión para el desarrollo de la arquitectura limeña— es el terremoto del 28 de octubre de 1746. Huelga decir que la devastación producida por el sismo fue tal que se produjeron cuantiosas pérdidas humanas y materiales, pero, al mismo tiempo, se puede afirmar que el desastre sirvió como catalizador para la renovación de los patrones constructivos y arquitectónicos de la ciudad. Una de las primeras preocupaciones del virrey don José Antonio Manso de Velasco —intitulado Conde de Superunda como premio a sus servicios a la Corona— fue dictar medidas técnicas para la reconstrucción de los edificios de la ciudad, estableciendo restricciones orientadas a prevenir las consecuencias de futuros desastres. Aunque la efectividad de dichas medidas fue limitada, sin duda contribuyeron a la transformación edilicia de la ciudad y a su renovación estilística, expresada en la arquitectura y las artes menores. Como bien señala García Bryce: «existe en la arquitectura limeña de la segunda mitad del siglo XVIII, una feliz coincidencia entre sus materiales ligeros y el signo estilístico del barroco tardío y del rococó que primó en las edificaciones» (1980, pp. 69-70).

Este período de la arquitectura limeña ha sido caracterizado de formas muy diferentes por los historiadores. En los escritos de inicios del siglo XX se utiliza frecuentemente el término «barroco decadente» para referirse a la producción artística de este período, con una connotación manifiestamente peyorativa. También es usual encontrar expresiones como «barroco afrancesado» o «barroco dieciochesco», haciendo referencia tanto a la influencia del arte francés como al tiempo en que esta se dio en el medio limeño. Sin embargo, dejando de lado otras interpretaciones más complejas, términos como «rococó» y «barroco tardío» son los más frecuentemente aceptados para caracterizar a la arquitectura y las artes que se desarrollaron luego de 1746 y antes de la llegada del movimiento clasicista⁹.

En este contexto, se suele resaltar la figura del sucesor de Superunda, don Manuel de Amat y Junyent, como patrocinador de varias obras emblemáticas construidas en este período. El ejemplo más claro del mecenazgo artístico de Amat es el templo del Santo Cristo de los Milagros o de las Nazarenas (1766-1771), construido gracias a su patrocinio,

9 Ya en 1949 Wethey se refería a la arquitectura de este período como rococó: «About 1740 the French rococo begun to filter into the art of viceregal Peru. It is responsible for the gay liling spirit of the façade of Santa Teresa, now demolished. The sparkle and crisp rhythms of eighteenth-century music find their counterpart in such architecture. Some of these monuments of Lima cannot be dated exactly. The rebuilding of the city after the earthquake of 1746 saw the rococo style triumph over all others». (Wethey, 1949, p. 19). Por su parte, José García Bryce utiliza tanto rococó como barroco tardío para referirse a la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII en Lima (García Bryce, 1980, pp. 69-70).

y cuyo diseño en ocasiones se le atribuye¹⁰. Este edificio —«the one complete rococó monument of Lima» según Wethey (1949, p. 76)— expresa mejor que ningún otro el espíritu innovador de la arquitectura religiosa de esta época, el cual se manifiesta en la novedosa concepción espacial del templo —cercana a las soluciones del barroco italiano—, en el uso de soportes clasicistas asociados a una delicada decoración *rocaille* y en el empleo de una suave paleta cromática de tonalidades pastel. Mientras algunos edificios siguieron este innovador derrotero, como el camarín de la Virgen de la Merced (1773) o la pequeña capilla de San Martín de Porres (c. 1770), en otras edificaciones religiosas se mantuvieron vigentes los patrones arquitectónicos del medio siglo anterior, manifestándose el rococó a través del conjunto de retablos, púlpitos y demás mobiliario litúrgico con que fueron equipadas, como es patente en iglesias como la del antiguo noviciado jesuita de San Antonio Abad (1758-1765).

Por contraste, la arquitectura civil doméstica siguió un derrotero más conservador, manteniéndose vigente durante el período que nos ocupa el modelo de casa-patio que se había consolidado en la ciudad desde inicios del siglo XVII. Aquí la influencia del rococó se tradujo en la presencia de elementos ornamentales relacionados con la decoración *rocaille* en portadas y en piezas de carpintería, como puertas, ventanas y balcones. Un buen ejemplo de este tipo de vivienda es la casa de los Cavero y Vásquez de Acuña (1771), en la cual la impronta rococó es evidente en la decoración de la portada y en los hermosos balcones de cajón que la flanquean, cerrados con bastidores de vidrio en lugar de celosías, y adornados con tableros curvilíneos en el antepecho.

Una excepción notable a este modelo de vivienda fue un tipo muy particular de residencia campestre semirrural, cuyo mejor ejemplo es la Quinta de Presa, en el barrio de San Lázaro. Esta graciosa casa de campo fue edificada por don Pedro Carrillo de Albornoz alrededor de 1780, transformando un antiguo molino de agua en un pequeño *chateau* a la francesa, con patio de honor y rodeado de jardines y juegos de agua. Su interior se adornó con mamparas de vidrio, espejos, tapices, cielorrasos pintados y muros decorados con jaspes y marmoleados, constituyéndose en uno de los escasos ejemplos de arquitectura civil rococó que aún existe en Lima.

El Palacio Real de Lima: residencia y complejo administrativo

El Palacio Real fue una edificación con una existencia accidentada, cuyo origen se encuentra en la vivienda que mandó construir para sí Francisco Pizarro, gobernador de la Nueva Castilla, sobre los solares que obtuvo al delinearse la recién fundada Ciudad de los Reyes en 1535. Con el establecimiento del Virreinato del Perú en 1542, surgió la necesidad de contar con una edificación capaz de albergar a la multitud de

10 En el retrato de Amat que se conserva en el monasterio de las Nazarenas se lee: «la fábrica de su Templo que delineó, y dirigió desde la primera Piedra que puso en sus Cimientos» (Rodríguez Camilloni, 1999, p. 156)

funcionarios que conformaban el sistema burocrático virreinal, por lo cual la Corona confiscó a los herederos de Pizarro la sencilla residencia del marqués gobernador, transformándola en «Casas Reales» (Cobo, 1882 [1639], p. 56). En esta condición, el edificio sirvió no solo como residencia del virrey y su corte, sino también como sede de la burocracia estatal, como testimonian varios cronistas:

de más de los cuartos y aposentos en que mora el virrey con su familia, están los estrados y salas de la real audiencia, del acuerdo y del crimen, costosamente adornados; la cárcel de corte, que se acabó y pobló el año de 1621, la cual es muy capaz, de buena fábrica, con su patio y corredores y fuente en medio y una gran capilla con puerta a la calle; el tribunal de los contadores mayores; el de la contratación de los oficiales reales, con la caja de la real hacienda; la capilla real y la sala de armas (Cobo, 1882 [1639], p. 56)

En ese sentido, se puede afirmar que el Palacio Real de Lima fue un gran complejo administrativo en el cual las distintas instituciones que lo ocupaban desarrollaron sus respectivas funciones con relativa autonomía. A la cabeza de este sistema se encontraba el Virrey, quien no solamente residía en el palacio, sino que desde él despachaba los asuntos de gobierno, justicia, hacienda y ejército. Junto con él, desde el palacio se atendían todos los aspectos de la administración pública: aquí la Real Audiencia administraba justicia, los oficiales de la Real Hacienda cuidaban de los fondos recaudados en la Caja Real, el Tribunal Mayor de Cuentas controlaba el gasto público e incluso se salvaguardaba la integridad del reino con las guarniciones militares instaladas dentro del edificio. Producto de esta diversidad de instituciones y funciones, el Palacio Real no fue tanto una edificación unitaria como la sumatoria de varios componentes arquitectónicos, más o menos autónomos unos de otros, articulados dentro de un esquema general organizado alrededor de grandes espacios abiertos. También en ese sentido, la evolución edilicia del edificio, más que planificada, se dio de manera orgánica, desarrollándose a medida que iba aumentando la burocracia virreinal y se suscitaban nuevas necesidades de espacio.

Mucho más determinante para la evolución del Real Palacio de Lima fue la acción de los sismos. En particular, los sismos de 1586, 1687 y 1746 ocasionaron la destrucción casi completa del edificio y generaron procesos reconstructivos de gran escala, los cuales se extendieron a lo largo de varios años y propiciaron cambios significativos en su arquitectura. En medio de estos ciclos recurrentes de destrucción y reconstrucción también se ejecutaron modificaciones o intervenciones parciales de determinados sectores del palacio, las cuales no afectaban al resto del edificio, y no necesariamente se ejecutaban de acuerdo con un criterio general unificado. De hecho, no se tiene constancia que se haya propuesto en algún momento la construcción de un palacio nuevo de acuerdo con un proyecto integral, ni siquiera en el contexto de alguno de los procesos reconstructivos generados por los sismos antedichos.

Todo lo antes descrito explica, en parte, la diferencia de tratamiento que existió entre los ambientes interiores del palacio en función a su importancia, de lo cual dan cuenta varios testimonios de la época. Por ejemplo, el marino ruso Vladimir M. Golovnin escribió en 1818 que «en el Palacio del Virrey muchas habitaciones estaban arregladas con gran magnificencia, mientras que otras eran, al contrario, demasiado sencillas» (1971 [1818], pp. 154-156). Similar es la apreciación del marino escocés Basil Hall, quien visitó el palacio en 1821 y lo describió en estos términos:

El palacio tenía, en mucho, aspecto de una corte nativa de la India mostrando la misma mezcla de pobreza y magnificencia de estilo, que, al paso que ostenta riqueza y el trabajo que ha costado, deja ver, al mismo tiempo, la falta de buen gusto y discernimiento de sus líneas. No había cuidado alguno en los detalles, de modo que lo mísero y lo grandioso se mezclaban, y nunca estábanse seguro de que alguna cosa agradable no se encontrase contigua a otra chocante (Hall, 1917, p. 74)

Aún mayor era el contraste entre el tratamiento de las habitaciones interiores del palacio y su aspecto exterior, frecuentemente denostado por su falta de decoro y considerado indigno para una casa de gobierno¹¹. Eso se evidencia en testimonios como el del inglés Alexander Caldcleugh, quien afirmó que: «Los salones por los que pasamos estaban ricamente adornados de pan de oro, y el palacio, que no lo demuestra exteriormente, tenía muy buena disposición» (1971 [1821], p. 180). Sin embargo, este poco aprecio por la apariencia del palacio no siempre fue tal, puesto que antes de ser destruido repetidamente por eventos sísmicos era tenido por una de las mejores edificaciones de la ciudad:

En la antigüedad fue este edificio de gran magnificencia por su hermosa disposición, y Arquitectura; pero haviendole arruinado en la mayor parte con el formidable temblor, que en el año de 1687 20 de Octubre assoló quasi toda la Ciudad, quedó reducido a las bazas habitaciones construidas sobre un terraplén, que son las que al presente existen, y sirven de morada a los Virreyes, y su familia. (Juan y Ulloa, 1748, p. 40)

A partir de esto, podemos inferir que la preocupación principal de los virreyes, luego de la debacle ocasionada por el sismo de 1687, fue acondicionar espacios cómodos y seguros dentro del palacio para su residencia y la de su familia. Por eso, pasó a segundo plano la necesidad de mostrar un exterior siquiera decoroso que representara el estatus del que era, en teoría, el edificio más importante del reino. Esto es particularmente notorio en el ciclo posterior al terremoto de 1746, en donde la mayor parte de los

11 «(...) el Palacio del Virrey, que no teniendo nada de magnífico, solo merece el nombre por la Persona que lo habita: este edificio incluye en si la Capilla Real, Salas de Audiencia Cárcel de Corte y Sala de Armas» (Biblioteca Nacional de España, pp. 4v.-5)

esfuerzos edificatorios se concentró en mejorar las instalaciones interiores del palacio y, de manera particular, las habitaciones privadas de la residencia virreinal.

El Palacio Real de Lima luego del terremoto de 1746

Si el desastre sísmico de 1746 fue devastador para la ciudad, para el Palacio resultó en su ruina casi completa. Tales fueron los daños en el edificio que el virrey José Antonio Manso de Velasco (1744-1761) hubo de habitar en unas precarias chozas de madera fabricadas de forma improvisada en la Plaza Mayor de Lima, mientras organizaba la respuesta ante la catástrofe que asoló la capital virreinal (Manso de Velasco, 1859 [1761], p. 112). Superado el caos inicial, el virrey priorizó las obras de reconstrucción de la infraestructura pública esencial dañada por el sismo, incluyendo la sede de gobierno. En ese sentido, la primera obra emprendida dentro del palacio fue la construcción de tres salas para el funcionamiento de la Real Audiencia, acción esencial para administrar justicia en una ciudad convulsionada por las secuelas del sismo (Manso de Velasco, 1859 [1761], p. 117). Esta obra se desarrolló con rapidez, pues el 24 de enero de 1747 retomó sus funciones la Real Audiencia en las salas rehabilitadas (Llano y Zapata, 1748, p. 19). En el curso de dicho año y el siguiente se gastaron cerca de 25 000 pesos en la habilitación de una vivienda provisional para el Virrey y en la reparación de otros ambientes del palacio (Pérez-Mallaina Bueno, 2001, p. 101). La siguiente —y más larga— etapa de reconstrucción inició en septiembre de 1748, según consta en el libro de cargo y data presentado por el sobrestante Miguel de Echeverría¹², encargado de la administración económica de la obra hasta 1751. Este documento es pródigo en información respecto al costo de los jornales, insumos y materiales empleados en la obra del palacio —el cual ascendió a más de 85 000 pesos—, pero no en detalles respecto de las características arquitectónicas de la edificación reconstruida.

A pesar de su constante actividad como promotor de obras de ornato público, don Manuel de Amat (1761-1776) no parece haber tenido la misma proclividad para ejecutar mejoras en el Palacio Real, pues solo hemos podido documentar durante su período de gobierno la mejora del equipamiento de la Capilla Real en 1772¹³. Ello pudo deberse a su predilección por la más discreta quinta del Rincón del Prado como lugar de solaz y esparcimiento¹⁴, en oposición a la solemnidad del entorno palaciego, o a la necesidad de culminar las obras del fuerte del Real Felipe, en el

12 Libro de cargo y data de don Miguel de Echeverría que contiene los gastos de la fábrica y obras del real palacio desta ciudad. AGN, Libros de cuentas, C-15, Legajo 412, documento 1831. Este documento ha sido reseñado y transcrito en su totalidad por Charles Walker y Ricardo Ramírez Castañeda (Walker y Ramírez Castañeda, 2002).

13 Agradezco al investigador Anthony Holguín el proporcionarme la información del expediente.

14 La construcción de la quinta está estrechamente relacionada con Amat, de quien se decía que solía pasar tiempo en ella en compañía de su favorita Micaela Villegas, la célebre Perricholi. La quinta fue famosa en su tiempo por la suntuosidad de su fábrica y equipamiento (cf. Drama de los palanganas, 1776, p. 31).

Callao. De forma casi anecdótica, se podría mencionar también el balcón esquinero de la residencia de palacio, el cual tenía vista hacia la plazuela de los Desamparados, cuya construcción es atribuida a Amat por Ricardo Palma (1893, p. 328) en una de sus sabrosas tradiciones. Un interesante testimonio gráfico sobre las características del edificio durante la administración de Amat es un curioso dibujo que muestra al propio virrey sentado en un trono y pasando revista a su cuerpo de guardia, escena que se lleva a cabo en uno de los salones protocolares del palacio, cuya identificación es incierta (ver Figura 1).

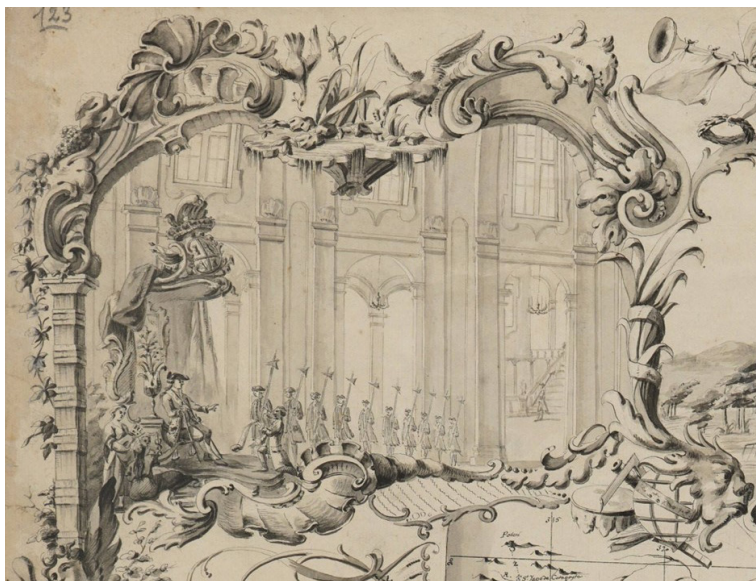


Figura 1. *Escena al interior del Palacio Real de Lima.* Detalle del «Mapa sacado con la ocasión de la entrada que hizo el gobernador de Tucumán al gran Chaco Gualamba...» (César, 1775), Biblioteca de Catalunya, Ms. 400/123.

A diferencia de su antecesor, don Manuel de Guirior (1776-1780) puso mayor empeño en la renovación de varios espacios en el Palacio Real. Incluso antes de ser recibido en la ciudad, su toma de mando fue motivo para que se lleve a cabo una refacción general del palacio, la cual estuvo a cargo del alarife Ventura Coco y costó 3 370 pesos con 6 reales y medio¹⁵. Los trabajos se iniciaron el 27 de marzo de 1776 y culminaron en agosto de ese mismo año, pues se trató de una intervención de poca magnitud, orientada a reparar la infraestructura ya existente y a pintar el edificio para darle una apariencia decorosa para recibir al nuevo virrey y su séquito. Ya instalado Guirior

15 Expediente seguido por Ventura Coco, maestro de obras y alarife de Lima, Clemente Feliciano Fernández y otros maestros y pintores, solicitando el pago de sus sueldos por la reparación del Real Palacio. Incluye cuentas. Ante Manuel de Guirior, marqués de Guirior, virrey del Perú. AGN, Superior Gobierno, GO-BI 2, Legajo 71, cuaderno 216, 1776.

como cabeza del virreinato, se llevó a cabo una remodelación en los ambientes de la vivienda del palacio con la finalidad de acomodar a su familia y al séquito de criados que lo acompañó a su llegada a la capital. Los trabajos se desarrollaron bajo la dirección de Mariano de Pusterla, teniente coronel de Infantería e Ingeniero Segundo de los Ejércitos, Plazas y Fronteras de Su Majestad, entre el 29 de julio de 1776 y el 15 de noviembre de 1777, con un costo de 33 011 pesos y cinco reales¹⁶. En este caso sí se trató de una remodelación integral de los ambientes de la residencia virreinal, la cual contempló, además, su decoración, equipamiento y mobiliario. La remodelación de la residencia virreinal no fue la única empresa constructiva de Guirior, pues, de acuerdo con su memoria de gobierno, también habilitó en el interior del palacio un cuartel para alojar a la tropa de infantería encargada de la defensa del reino (Guirior, 1872 [1780], p. 102).

Los sucesores de Guirior, Agustín de Jáuregui (1780-1784) y Teodoro de Croix (1784-1790), no dejaron huella material en el Palacio Real que se haya podido documentar. Por el contrario, el virrey Gil de Taboada y Lemos (1790-1796) emprendió varias obras orientadas a mejorar las condiciones físicas del edificio. Una de las primeras, iniciada apenas tomó posesión del cargo, fue la reparación de los ambientes donde funcionaba la Secretaría de Cámara del Virreinato y algunos aposentos privados del Real Palacio adyacentes a ella, la cual se llevó a cabo entre noviembre de 1790 y marzo de 1791¹⁷. Se trató de una intervención sencilla, orientada a renovar algunos espacios ya existentes —incluso algunos de los aposentos decorados por Guirior—, lo cual explica la rapidez de la ejecución de la obra y su moderado costo, que ascendió a 2 231 pesos y 2 reales. De mayor envergadura fue la refacción del Salón de los Alabarderos, ejecutada entre 1793 y 1794 a un costo de 10 817 pesos, incluyendo lo que demandó «la arquitectura y relieves con que se decoró la escalera y puerta del mismo salón» (Taboada y Lemos, 1859 [1796], p. 152). Dos desastres demandaron la ejecución de obras adicionales: un incendio acaecido en 1792 destruyó las dependencias de la Caja Real, las cuales debieron ser reconstruidas en su mayor parte, mientras que el sismo de 1794 causó serios daños en la Secretaría de Cámara del Virreinato, cuyos ambientes debieron ser refaccionados (Taboada y Lemos, 1859 [1796], pp. 148-151).

La residencia virreinal, sede de la corte del Perú

Simbólicamente, el sector más importante del Palacio Real fue el que albergó la residencia de los virreyes. Desde la época en que lo habitó Pizarro, la zona de vivienda se ubicó en el sector noroccidental de la manzana del palacio, alrededor de un gran jardín interior rodeado de corredores altos y bajos (Figura 2). Para acceder a ella se

16 Obras de este Real Palacio, Por el Yngeniero en segundo Mariano Pusterla. Año de 1777. AGN, Superior Gobierno, GO-BI 2, Legajo 72, cuaderno 234, 1777. Agradezco al investigador Marco Buitrón por el apoyo en la digitalización del expediente completo.

17 Expediente formado sobre composición de varias Piezas del Real Palacio contiguas a la Secretaria de Camara y Virreinato. AGN, Superior Gobierno, GO-BI 2, Legajo 75, cuaderno 314, 1790. Agradezco al investigador Marco Buitrón por el apoyo en la digitalización del expediente completo.

utilizaba la puerta lateral que abría hacia la calle que comunicaba la Plaza de Armas con el puente, la cual se denominó indistintamente del Fierro Viejo, de Alabarderos o, más apropiadamente, de Palacio. Una amplia escalinata de cuatro tramos permitía acceder desde el Salón de Alabarderos, donde se ubicaba el cuerpo de guardia del palacio, hasta las habitaciones del virrey, las cuales estaban construidas sobre un terraplén que les daba cierta preeminencia respecto del nivel de la calle (Del Busto Duthurburu, 2001, pp. 350-353).



Figura 2. Lima, con el Palacio y la Catedral a la distancia (Wadsworth Coit, 1826). Grand Rapids Historical Commission. Se observan los frondosos árboles que adornaban el jardín de la residencia virreinal.

La residencia virreinal fue uno de los sectores del palacio que estuvo sujeto a modificaciones con mayor frecuencia, puesto que debía ser acondicionado para alojar al virrey, a su familia y al séquito de funcionarios y criados que lo acompañaba al llegar a la capital. Para ello, la Corona permitía al virrey disponer de los recursos necesarios para ejecutar las obras de remodelación requeridas, aunque, en ocasiones, el costo de estos trabajos podía ser sujeto a cuestionamientos al término de su administración. Es el caso de la remodelación ejecutada por el virrey Príncipe de Esquilache en 1618, severamente cuestionada durante su mandato (Durán, 1994, p. 136), y también de la refacción realizada en la administración de Guirior, cuyo elevado costo fue puesto en entredicho en su juicio de residencia.

Esta circunstancia ocasionaba que la distribución y uso de los ambientes que componían la residencia de palacio se modificara dependiendo de las necesidades de la corte virreinal. Por ello, resulta útil comparar los varios inventarios y documentos disponibles sobre el palacio para identificar los diferentes ambientes que componían la residencia virreinal en distintos periodos de tiempo. El inventario de los bienes del virrey marqués de Casteldosrius (1710) es un antecedente interesante que permite conocer algunas características de la residencia antes de su destrucción en el sismo de

1746¹⁸. Del período posterior al terremoto son los expedientes de las remodelaciones de Guirior (1777) y Taboada y Lemos (1791), así como los inventarios levantados durante las gestiones de Gabriel de Avilés (1802)¹⁹ y Joaquín de la Pezuela (1817)²⁰.

Para efectos de este análisis, podemos clasificar los ambientes de la residencia virreinal, según su función, en tres categorías: salones públicos, aposentos privados y habitaciones para los miembros de la corte. Los primeros eran los espacios en donde se celebraban las ceremonias públicas y donde el virrey despachaba y daba audiencia. Su carácter era esencialmente protocolar, y su principal función era proveer de un entorno decoroso a las actividades públicas del virrey, como se trasluce del testimonio de Jorge Juan y Antonio de Ulloa:

[el virrey] da Audiencia pública diariamente a toda suerte de personas; a este fin tiene su Palacio tres magníficos salones; en el exterior que está adornado con los Retratos de todos los Virreyes, recibe, y oye a los Indios y Gente de Castas; en el de más adentro a los Españoles; y en el último, donde debaxo de un suntuoso dosel están colocados los Retratos de Rey y Reyna actuales, a las señoras, que quieren hablarle en particular sin ser conocidas (Juan y Ulloa, 1748, p. 53)

De estos aposentos, el más conocido es el llamado Salón de Retratos, cuyo nombre deriva del hecho de que sobre sus paredes colgaba la serie de retratos de los virreyes y gobernadores del Perú. Según varios testimonios, este salón era el primero al que se accedía luego de subir por la escalera, y tenía un gran valor simbólico pues en él se realizaban las ceremonias de besamanos en homenaje al virrey (Stevenson, 1971 [1829], p. 129). El segundo aposento se puede identificar con la denominada Sala de Corte, espacio ampliamente descrito en inventarios y testimonios como «una sala grande lujosamente arreglada» (Golovnin, 1971 [1818], p. 154), en la que se encontraba el trono del virrey y donde se realizaban las celebraciones más importantes. El inglés Basil Hall (1917) lo describió de esta manera en 1821:

Era una habitación larga, angosta, vetusta, con friso de madera oscura cubierto de adornos dorados, cornisas talladas y fantásticos artesonados de relieve en el techo. El piso estaba cubierto con rico tapiz gobelino y los lados adornados con largas líneas de sofás y sillas de brazo, de altos respaldos con perillas doradas, tallados en los brazos y patas, y asientos de terciopelo purpúreo. Las ventanas, altas, angostas y enrejadas como de

18 Inventario de Bienes que quedaron por fin y muerte del marqués de Casteldosrius. AGN, Protocolos Notariales, escribano Diego de Castro, protocolo 309 (1689-1719), ff. 1045-1062v. Transcrito en Panduro Sáez, 2023, pp. 267-286.

19 Ymbentario que se forma al [quemado] existen en el Real Palacio a 2 de noviembre de 1802. BNP, Fondo Antiguo, documento 22. Transcrito en Panduro Sáez, 2023, pp. 240-242.

20 Inventario del Palacio de los Exmos. Señores Virreyes. Transcrito en Ugarteche, 1967: 403-409.

cárcel miraban a un gran patio cuadrado, plantado con profusos naranjos, guayabos y otros árboles frutales del país, mantenido tibio y fresco por cuatro fuentes que jugaban en los ángulos (...) Tal era el gran salón de audiencias de los virreyes del Perú (p. 233)

Podemos identificar al tercer salón con el ambiente denominado como «pieza donde su Excelencia dava Audiencia» en 1710, como «sala de recibir del virrey» en 1777 y como «sala anterior al quarto de dormir» o «sala que sigue a la de corte» en los inventarios de 1802 y 1817, respectivamente. Cuando el virrey venía acompañado de su cónyuge, esta tenía su propia sala de recibir, ambiente lujosamente amoblado en el cual daba audiencia y atendía visitas²¹.

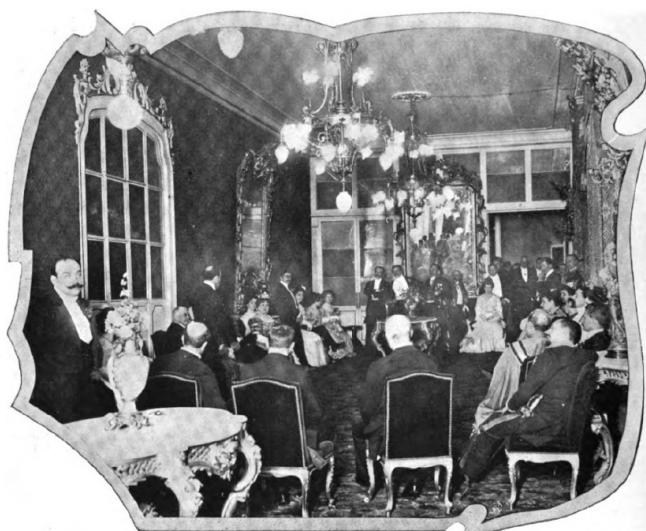


Figura 3. Salón dorado del Palacio de Gobierno a inicios del siglo XX. *Actualidades*, n.º 37, 8 de octubre de 1903, p. 608.

Siguiendo el protocolo real, el virrey y la virreina tenían aposentos privados separados. Uno de estos aposentos era el gabinete, que en el caso del virrey era una suerte de despacho en el cual trataba sus asuntos particulares o despachaba asuntos

21 Golovnin, en 1818, también narra su encuentro con la virreina, doña Ángela de Ceballos y Olarria: «Después de haber conversado como una media hora [el Virrey] nos invitó a visitar a la Virreina. Fuimos más adentro del Palacio y entramos en una sala grande donde estaba la Virreina sentada con cuatro o cinco caballeros vestidos de seda azul celeste y con zapatos bajos. Todos los vestidos eran de igual color y forma; eran los caballeros de la corte virreinal. El Virrey nos presentó a la Virreina, y como ella no sabía distinto idioma del español, nuestra conversación no pudo durar mucho tiempo. Vestía la Virreina un traje sencillo de seda rayada, pero con riquísimas perlas y piedras preciosas. Estaba sentada en un sillón y tenía debajo de sus pies una almohada de terciopelo carmesí con franjas de oro» (1971 [1818], pp. 154-155).

de gobierno que requerían cierto nivel de discreción²². Por su parte, el gabinete de la virreina parece haber cumplido la función de tocador o vestidor²³, y contaba con un confesionario y con una ventana a través de la cual se podía oír misa en el oratorio adyacente²⁴. Este oratorio era un pequeño ambiente equipado con altar y ornamentos litúrgicos que formaba parte de los aposentos privados de los virreyes, el cual no debe confundirse con la Capilla Real, ubicada entre los dos patios principales del palacio. Además del gabinete, el virrey también contó con un ambiente privado que sirvió como tocador o vestidor, el cual aparece mencionado como «cuarto de vestir» en 1777²⁵. Complemento de los aposentos privados de los virreyes era el ya mencionado balcón esquintero, el cual servía como mirador hacia la calle²⁶.

Los aposentos para el descanso de la familia virreinal incluían, en primer lugar, el «cuarto de dormir», el cual en 1710 aparece acompañado de dos piezas accesorias: la «piesa segunda del cuarto de dormir» —que por su contenido aparenta haber sido una recámara²⁷ o guardarropa— y la «Piesa donde estaua la cuxa bronceada»²⁸, es decir, la alcoba propiamente dicha en donde se encontraba la cama de los virreyes²⁹. Tanto el cuarto de dormir como la alcoba también son mencionadas en 1777, junto a una «recamarita» anexa. Por su parte, en 1817, aparte del «cuarto de dormir», aparecen hasta tres recámaras distintas, de las cuales una podía ser utilizada como comedor alterno (Ugarteche, 1967, p. 407). Ciertamente la residencia virreinal contaba con un

22 Según el Diccionario de Autoridades, un gabinete era «la pieza o aposento, en los Palacios o casas de los principales señores, en lo más interior de ellos, destinado a su recogimiento, o a tratar negocios particulares, y discurrir sobre ellos» (Real Academia Española, 1734, p. 2). El gabinete del virrey fue uno de los aposentos decorados por Julián Jayo en 1777. El mobiliario descrito en los inventarios de 1802 y 1817 es propio de un despacho o escritorio, con cuatro rinconeras con puertas de vidrio, doce «estanterías a la inglesa», dos sofás o canapés, una mesa grande con cajones y la «Carpeta Inglesa del Despacho de Su Excelencia» (Panduro Sáez, 2023, p. 241; Ugarteche, 1967, p. 405).

23 Otra acepción recogida en el Diccionario de Autoridades para el término gabinete es «pieza que suelen tener las señoras, para peinarse y componerse: cuyas paredes suelen estar adornadas de espejos, pinturas, y figuras pequeñas, y otras semejantes buxerías que la hacen vistosa y divertida» (Real Academia Española, 1734, p. 2).

24 Consta del recibo n.º 333 el pago hecho a Julián Jayo por «el confesionario Pintado perfilado de pagiso y dorado; y dorados ocho Visagras de las Ventanas del Gavinete para ohir Misa» (AGN, 1777, f. 397).

25 El cuarto de vestir del virrey se menciona en varios recibos de la remodelación de 1776-1777 (AGN, 1777, ff. 54, 56, 72), pero no en los inventarios de 1802 y 1817.

26 En el recibo n.º 276 consta el pago de 200 pesos a Julián Jayo por «pintar el Balcon grande o mirador con azul de Prusia perfilado de pagiso, con los techos de florestas, Paredes y tres Puertas» (AGN, 1777, f. 334). Al balcón se accedía desde los aposentos privados de los virreyes, pues de acuerdo con el recibo n.º 287 se le pagó a Julián Jayo 12 pesos por «pintar dos Puertas del Gavinete de la Señora Virreyna la una para salir al balcon y la otra a la anticamara de color rosado por una cara y la otra de azul de Prusia» (AGN, 1777, f. 346).

27 Según el Diccionario de Autoridades, una recámara era el «aposento o cuarto después de la cámara, destinado para guardar los vestidos» (Real Academia Española, 1737, p. 511).

28 Esta cuja, americanismo que denota una «cama amplia y lujosa» (Asociación de Academias de la Lengua Española, 2010), aparece descrita posteriormente en el inventario como «una cuxa de granadillo salomónica bronceada» (Panduro Sáez, 2023, p. 274).

29 Según el Diccionario de Autoridades, una alcoba es la «pieza ò aposento destinado para dormir, que regularmente se fabrica (como se suele decir) empanádo» (Real Academia Española, 1726, p. 183).

apuesto propiamente destinado a esta función —el comedor o «cuarto de comer»—, en el cual los virreyes en ocasiones agasajaban a algunos invitados³⁰. En 1817 se menciona una pieza anexa «para el despacho de comer», la cual correspondería a la repostería que aparece en la obra de 1777³¹. En este espacio se servían los alimentos y las bebidas, y desde él se podía acceder a la cocina propiamente dicha, ubicada en la zona de servicio del palacio, como describe Stevenson en 1822: «El comedor de Palacio está al este del jardín; tiene una escalera que lleva a la cocina; esta es sucia, baja y muy obscura» (Stevenson, 1971 [1829], p. 129).

Finalmente, las habitaciones para los miembros de la corte virreinal se encontraban hacia el norte y este del jardín, como atestigua el mismo Stevenson:

A partir de la esquina del noroeste, y a lo largo del lado norte, se extiende otra hilera de habitaciones que conducen a las de los pajes y otros servidores. Al este del jardín, hay una terraza que sirve de pasaje para otras habitaciones, residencia habitual del capellán, el cirujano y el secretario (Stevenson, 1971 [1829], p. 129)

El uso y carácter de estos espacios podía variar notablemente, dependiendo del número de personas que constituían el séquito encargado de la atención del virrey. Por ejemplo, en 1777 estas habitaciones alojaron al mayordomo, encargado de la casa del virrey y administrador de sus gastos; al capellán, sacerdote que oficiaba misa en la Capilla Real del palacio; y a un número indeterminado de pajes, quienes se ocupaban de atender las necesidades del virrey. También las damas de compañía de la virreina parecen haber ocupado alguna habitación del palacio, puesto que en 1777 aparece una «Quadra de las Damas» adyacente a sus aposentos privados³². En contraste, en el inventario de 1817 apenas aparece un cuarto para un asesor, tal vez por lo reducido del séquito del virrey Pezuela (Ugarteche, 1967, p. 408).

30 Uno de estos invitados fue Vladimir M. Golovnin, quien narró su experiencia de la siguiente manera: «Después de haber atravesado varias salas y un gran arco que se encontraba cerca del jardín, entramos al comedor. El Virrey se sentó a la cabecera de la mesa; a su mano derecha se sentó la Virreina y a mi me hizo sentar a su mano izquierda. Al lado de la mesa, frente al Virrey, estaba sentada su hija; a sus lados el Intendente y otro funcionario de importancia. A mi lado estaba sentado el Comandante General de las tropas de aquí, que era nuestro interprete. Mis oficiales quedaron acomodados en diferentes sitios. En total éramos alrededor de la mesa unas 30 personas, entre las cuales había un eclesiástico» (1971 [1818], p. 155).

31 De acuerdo con el Diccionario de Autoridades, una repostería es el «lugar en donde se guarda la plata y todo el servicio de una mesa, y se hacen los dulces y bebidas» (Real Academia Española, 1737). En este aposento se encontraba la tinajera con su respectiva piedra de filtrar, la cual proveía de agua de beber a la residencia (Ugarteche, 1967, p. 408)

32 Recibo n.º 342 de Julián Jayo: «Por pintar el Socalo de la Quadra de las Damas de la Señora Virreina» (AGN, 1777, f. 408).

De cuartos de quincha a elegantes salones: innovaciones en el Real Palacio

El desastre producido por el sismo de 1746 propició que para la reconstrucción de los edificios de la ciudad se empleara preferentemente la quincha, un sistema constructivo basado en estructuras ligeras y flexibles fabricadas con materiales «sencillos», como la madera y la caña brava. Ni siquiera el Real Palacio, el edificio más importante del virreinato, estuvo exento de emplear estos materiales en su reedificación. Por ello, parte del sentido de las intervenciones realizadas en 1777 consistió en transformar estas sencillas construcciones en espacios decorosos para el desarrollo de las actividades del virrey, en su condición de representante del monarca español. Además, aunque también se emplearon acabados tradicionales como azulejos y ladrillo, en estos trabajos se utilizaron algunos materiales y revestimientos novedosos, que coadyuvaban con la transformación de estas sencillas habitaciones en suntuosos salones diseñados a la moda del momento.

Uno de los materiales que cobró importancia en esta época fue el vidrio, el cual, si bien se fabricaba en el virreinato de manera limitada desde el siglo XVII, no había sido utilizado regularmente en un contexto arquitectónico. Hasta este momento, elementos como puertas, ventanas, postigos y balcones solían fabricarse enteramente en madera, utilizando celosías o andanas de balaustres para permitir el paso controlado de la luz y el aire. El empleo del vidrio hizo posible la aparición de nuevos elementos, como las «puertas a la francesa», las cuales se componían de un bastidor de madera cerrado con cristales, los que permitían el paso de la luz (Figura 4). También los viejos balcones de cajón limeños se modernizaron, reemplazando los paneles batientes de celosía por las llamadas «ventanas de contrapeso» o «de guillotina» cerradas con cristales (Harth Terré y Márquez Abanto, 1962, pp. 93-95).

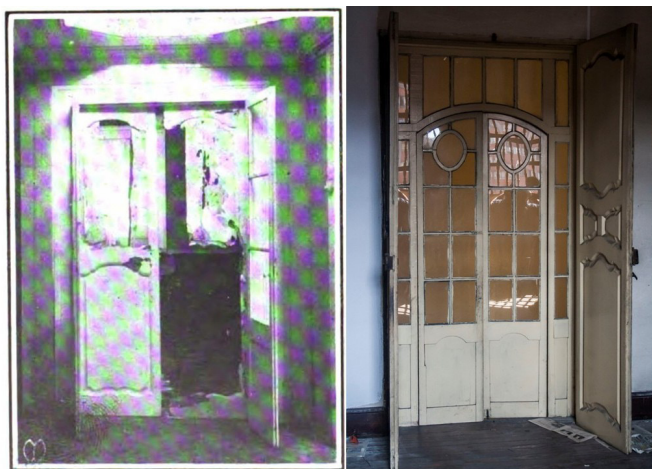


Figura 4. Izquierda: Puerta francesa del antiguo oratorio del Palacio Real. *Variedades*, n.º 66, 6 de junio de 1909, p. 320. Derecha: Puerta francesa, Casa de la Riva. Fotografía del autor.

Para la obra de la residencia virreinal se compraron al comerciante Wenceslao Helme no solamente piezas de vidrio de varias dimensiones y espesores, sino también los accesorios utilizados para su instalación³³. Otros recibos dan fe de los pagos hechos a diferentes maestros³⁴ por la fabricación de varias piezas de carpintería con cristales, como las «cinco puertas vidrieras de los Balcones», unas «ventanas apaysadas con vastidor para rejas, y marcos de vidrieras», fabricadas por Juan Hunes³⁵, entre varias otras. Este uso del vidrio debió significar un gran cambio en la percepción de los ambientes interiores, entre la penumbra producida por los cerramientos de balaustres y celosías y la luz generada por las superficies acristaladas de puertas y ventanas.

La mayor luminosidad de las habitaciones, producto de las puertas y ventanas acristaladas, tuvo complemento en los espejos utilizados para decorar varios aposentos de la residencia virreinal. En el expediente consta la compra de varias «lunas azogadas»³⁶, es decir, cristales transparentes transformados en superficies reflejantes a través de un baño de azogue o mercurio³⁷. Estos espejos formaban parte de la decoración arquitectónica de los ambientes más importantes, como se deduce del pago de 30 pesos hecho a un tal Joseph Cabero «por cortar y acoplar las lunas Azogadas que se han puesto en las salas de recibir de la Señora Virreyna»³⁸, en medio de pequeños marcos dorados. También se emplearon espejos y cristales para adornar diversas piezas de mobiliario fijo, como es el caso de una gran mampara acristalada que servía de división interior en las salas de recibir de la virreina.

Otro material, el hierro, también había tenido un uso muy limitado en la arquitectura limeña, empleándose mayormente para fabricar piezas utilitarias. Durante el siglo XVIII, el hierro forjado comenzó a reemplazar a la madera en la fabricación de rejas ornamentales para cerrar ventanas y puertas (San Cristóbal Sebastián, 1992, p. 36). En las obras del Real Palacio constan los pagos hechos a diferentes artesanos por el trabajo realizado para transformar el hierro en piezas ornamentales como rejas, pescantes y

33 En el recibo n.º 124 consta el pago a Helme de 1 040 pesos con 3 reales mientras que en el n.º 368 el de 354 pesos y 6 reales, totalizando entre los dos 1 395 pesos y 1 real por cuenta de vidrios de distintas dimensiones (AGN, 1777, f. 160). También encontramos, por ejemplo, pagos por «2 Papeles de Abujas gordas para Clavar los vidrios» por los que se pagaron 6 reales (AGN, 1777, f. 442). Estas «abujas» no serían otra cosa que las pequeñas agujas o clavos utilizados para fijar un cristal en su respectivo bastidor, mientras que el término «papel», en este contexto, denota algo que contiene en sí alguna cosa, o en que se envuelve, «como Papel de color, de alfileres, de agujas, de pólvora» (Real Academia Española, 1737, p. 113).

34 Estos maestros son Joseph Ramírez (n.º 119, AGN, 1777, f. 154), Pedro Joseph de Sarria (n.º 120, AGN, 1777, f. 155), Juan Hunes (n.º 121 y n.º 228, AGN, 1777, ff. 156, 281) y Adriano Muñoz (n.º 247, AGN, 1777, f. 302).

35 Recibo n.º 121 firmado por Juan Hunes (AGN, 1777, f. 156).

36 «7 Cajitas con 210 lunas de a 1/3 Asogadas (...) 2 Cajonsitos con 60 lunas de a 1/3 Asogadas», AGN, 1777, f. 160

37 Azogar es, según el Diccionario de Autoridades: «Cubrir con azogue, preparar, ò echar azogue en alguna cosa, como azogar los vidros crystalinos para hacer espéjos» (Real Academia Española, 1726, p. 518).

38 Recibo n.º 106, AGN, 1777, f. 138.

balaustres³⁹. En estos documentos se distinguen dos maneras de trabajar el hierro: por un lado, está el hierro de obra «gruesa», que designa las piezas llanas y utilitarias, y, por el otro, el de obra «batida», que corresponde al hierro de fundición empleado para labrar elementos decorativos⁴⁰. Aunque la cuenta menciona en su mayor parte rejas «llanas» como parte de la obra gruesa, destinadas a complementar la obra de carpintería de puertas y ventanas⁴¹, algunas otras piezas destacaron por el mayor esmero con el que fueron trabajadas. Por ejemplo, para las salas de recibir de la virreina se fabricaron «Quatro ventanas corredizas con rejas y vidrieras»⁴², para las cuales se elaboraron «quatro Rejas con sus cavles»⁴³, fabricadas con hierro batido, las cuales fueron pintadas por Julián Jayo. Además de las piezas fabricadas localmente, consta la importación desde España de algunos balaustres de hierro, los cuales se instalaron en el antepecho de seis de los balcones abiertos del palacio⁴⁴. Actualmente son escasas las piezas de hierro forjado virreinal que se conservan en la ciudad, pero hasta hace no muchos años se podían encontrar elementos de notable calidad, como las rejas que adornaban la ya mencionada Quinta del Prado, las cuales nos permiten imaginar las características de las que se fabricaron para el Real Palacio.

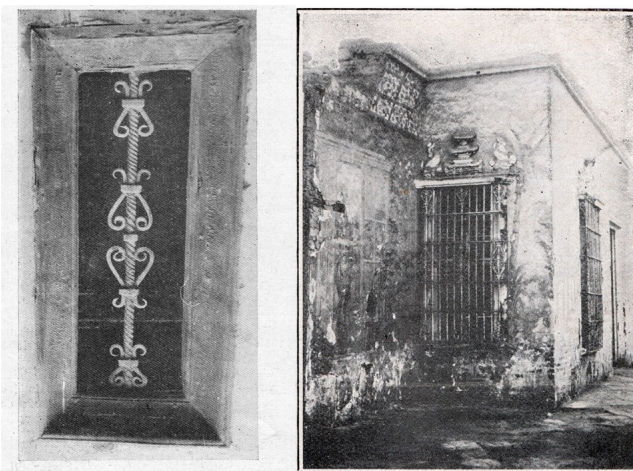


Figura 5. Izquierda: Detalle de reja de hierro batido, Quinta del Rincón del Prado. Derecha: Reja exterior de hierro con coronación, Quinta del Rincón del Prado. *Variedades*, n.º 306, 11 de agosto de 1923, p. 2086.

39 La mayor parte de la obra de hierro fue encargada a Bonifacio Torquemada, según consta en los recibos n.º 107 y 366 (AGN, 1777, ff. 140-140v, 439-439v). Otros maestros intervinieron en menor medida, como Francisco de la Cruz (n.º 109, AGN, 1777, f. 143), Pedro Guerrero (n.º 173, AGN, 1777, f. 217) y Manuel de la Puente (n.º 307, AGN, 1777, f. 368-368v).

40 AGN, 1777, f. 140.

41 Por ejemplo, en el recibo n.º 366 consta la hechura de «dos rejas ventanas para la Alcoba de mi Señora la Virreina», otras «dos rejas de la ventana del gabinete de la Señora Virreyna» y unas «rejas apaissadas» para el cuarto de dormir de los virreyes, todas fabricadas de hierro en obra gruesa (AGN, 1777, f. 439v).

42 Recibo n.º 120 de Pedro Joseph de Sarria, AGN, 1777, f. 155.

43 AGN, 1777, f. 140.

44 Recibo n.º 109 de Francisco de la Cruz: «mas cuarenta y ocho Balaustres labrados en España, que se han empleado en los seis Balcones, con peso de Quatro quintales dos arobas y dies y seis libras» (AGN, 1777, f. 143).

También propio del siglo XVIII es el empleo de revestimientos textiles al interior de los espacios más importantes de algunas de las viviendas de mayor jerarquía, especialmente bajo la forma de cielorrasos de tela. Algunos autores relacionan el empleo de estos cielorrasos con la influencia del arte francés en Lima, afirmando que estos eran «una solución elegante en alguna que otra mansión afrancesada» (Harth Terré y Márquez Abanto, 1962, p. 91). En los trabajos ejecutados durante la administración de Guirior se utilizaron principalmente dos tipos de tela para fabricar estos cielorrasos: cotense y bramante crudo⁴⁵. Las piezas de tela eran cosidas para conformar la superficie del cielorraso⁴⁶ y luego clavadas en la cara inferior de los cuartos que conformaban la cobertura de cada ambiente. En los ambientes más importantes, estos cielorrasos eran decorados con pintura, como las que ejecutó Julián Jayo en 1777 y 1791 en compañía de otros maestros. Fuera de su uso en cielorrasos, también se emplearon diversos tipos de tela —cotense, damasco carmesí, raso aurora, raso de la China— para forrar o tapizar las paredes de varios aposentos del palacio, como consta en los inventarios de 1802 y 1817. Además, consta el uso de papel pintado, incluso importado desde la China, para revestir algunos de estos espacios.

El empleo en conjunto de estos materiales y técnicas tuvo un impacto significativo en la percepción de los espacios interiores del Real Palacio. Atrás quedaron los grandes salones cubiertos de madera oscura y apenas iluminados por la luz que se filtraba a través de las celosías y los balaustres de las ventanas. Aquí, la luz entraba a raudales a través de los cristales de las grandes puertas francesas y se reflejaba en los espejos que adornaban las estancias palaciegas. La abundante luz permitía apreciar la decoración de los aposentos y, especialmente, el detalle de los cielorrasos pintados, generando un ambiente claro y alegre —característico del espíritu rococó de la época— y un marco arquitectónico ideal para el desarrollo de la refinada ornamentación *rocaille*.

De «mariscos» y «florestas»: Julián Jayo y el rococó

El expediente de la refacción ejecutada durante la administración de Guirior (1777) contiene información valiosa sobre los aspectos artísticos de la decoración del Real Palacio. Aunque la obra fue ejecutada bajo la administración del ingeniero Mariano de Pusterla y la dirección técnica de Martín Gómez, maestro mayor de albañilería, la decoración de los aposentos estuvo, en su mayor parte, a cargo del pintor mestizo Julián Jayo Taurichumbi (¿1737?-1821). Aunque también desarrolló algunas labores menestrales, este notable artista es mejor conocido como pintor de caballete, destacando por obras como el ciclo sobre la vida de San Pedro Nolasco en el claustro principal del convento de la Merced de Lima, en donde trabajó junto a José Joaquín Bermejo, Juan de Mata Coronado y Manuel de Paz. Como bien señala Wuffarden

45 El expediente de 1777 contiene 11 recibos de diferentes proveedores que abastecieron de bramante crudo a la obra de palacio (AGN, 1777, ff. 30, 179, 200, 214, 301, 319, 331, 341, 356, 372, 386).

46 En 1777, el sastre Antonio Mendoza se encargó de la costura de las piezas de bramante crudo para los cielorrasos, según consta de los recibos n.º 130, 217 y 236 (AGN, 1777, ff. 167, 269, 290).

(2022, p. 157), este ciclo pictórico refleja que estos artistas estaban plenamente familiarizados con «los ideales estéticos del rococó y el incipiente clasicismo», y, sin duda, esa impronta también sería visible en la obra que Jayo realizó en el Real Palacio. Los recibos contenidos en el expediente son pródigos en detalles respecto de la obra pictórica realizada por Jayo⁴⁷. En él obran once recibos de pago firmados por el artista, los cuales totalizan 3 537 pesos y 2 reales y representan un poco más del 10 % del costo total de la obra (ver Tabla 1). Estos documentos describen diversos trabajos de pintura en cielorrasos, molduras, puertas, ventanas y muebles, a través de los cuales podemos conocer a Julián Jayo en su faceta de decorador.

Nº	Recibo	Folio	Ambientes	Trabajorealizado	Monto
1	72	95-95v.	Sala del Virrey, Gabinete del Virrey, Cuarto de vestir del Virrey, Comedor	Pintura de cielorrasos, pedestales, balcones, puertas y ventanas, imitación de papel de la China, dorado de piezas de talla.	821p.4r.
2	115	149-149v.	Comedor, Salas de recibir de la Virreina, antesala de la Virreina	Pintura de puertas y ventanas, dorado de molduras y piezas de talla.	1,202p.41/2r.
3	144	183	Vivienda del capellán, piezas de los pages	Pintura de pedestales, puertas y ventanas, bañar en oropimente los papeles pintados, pintura de mobiliario.	118p.5r.
4	155	196	Segundo cuarto del Virrey	Pintura de pedestales, puertas y ventanas, dorado de marcos y molduras.	41p.6r.
5	239	293	Cuarto de dormir, alcoba.	Pintura de cielorrasos, puertas y ventanas, acabado de un catre.	279p.
6	250	306	Cuarto de dormir, alcoba	Pintura de puertas y ventanas, imitado de papel pintado, barnizado de los pies de la cama, dorado de molduras.	201p.3r.
7	265	323	Gabinete de la Virreina	Pintura de cielorraso	100p.
8	276	334	Balcón, oratorio	Pintura de balcón y cielorraso	212p.
9	287	346	Oratorio, Gabinete de la Virreina, vivienda del mayordomo, vivienda de Don Domingo	Pintura de cielorrasos, pedestales, puertas y ventanas, dorado de marcos	92p.4r.
10	333	397	Oratorio, Gabinete de la Virreina, alcoba	Dorado de molduras y marcos, pintura de pedestales, puertas y ventanas, imitación de papeles pintados	387p.71/2r.
11	342	408	Recamara	Dorado de repisas de talla, pintura de cielorraso	80p.
Total					3,537p.2r.

Tabla 1. Recibos firmados por Jayo para la obra del Palacio. AGN, 1777.

47 Aunque Harth Terré (1955) coloca a Jayo y José Joaquín Bermejo como coautores de la obra del Palacio, en realidad este último únicamente realizó «4 lienzos de pintura color de roza» a un costo de 91 pesos para las salas de recibir de la Virreina (AGN, 1777, f. 147). Además, el maestro Francisco de la Encarnación cobró 10 pesos por «la Pintura de los socalos en los testers de las Salas de la Señora Virreyna» (AGN, 1777, f. 159).

De los ambientes intervenidos por Jayo en el Real Palacio, el mejor conocido es el gabinete de la marquesa de Guirior, objeto de una crónica de Emilio Harth-Terré (1955). Uno de los elementos que este autor resalta deriva del recibo n.º 265 del expediente, en el cual se consigna el pago de 100 pesos hecho a Jayo 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» (AGN, 1777, f. 323). Esta descripción del cielorrasso es lo que más llamó la atención de los historiadores del arte, quienes relacionaron la representación de figuras desnudas con el espíritu sensual y frívolo del rococó. Nosotros, por otro lado, nos centraremos en el complemento decorativo de la pintura figurativa, consistente en los «mariscos» y «florestas» mencionados en el texto. Estas últimas pueden ser identificadas sin problema con cualquier tipo de decoración vegetal, sean ramos de flores, guirnaldas o coronas. Lo contrario ocurre con los «mariscos», pues en los diccionarios del siglo XVIII no figuran acepciones relacionadas a algún elemento artístico, sino, más bien, a algunas variedades de animales marinos⁴⁸. Harth-Terré, en su crónica, decía de ellos que no eran otra cosa que «conchas, cancelarias, cardinias, delfinulas y caracoles que estaban muy en boga en el adorno entonces» (1955, p. 2), sin profundizar en el tema. Por su parte, Sandra Negro (2002, pp. 895-896) sugiere que el término «marisco» es un limeñismo que hace referencia a la ornamentación de rocallas, como las que decoran los retablos de la iglesia de Chilca. La información documental permite confirmar dicha aseveración. Por ejemplo, en 1788 se mandaron a hacer para el retablo catedralicio de la Concepción unos «mariscos dorados y bruñidos»⁴⁹, que no son otra cosa que las grandes rocallas doradas que aún adornan el banco del altar (Figura 6). En este contexto, podemos interpretar lo ejecutado por Jayo en el gabinete de la virreina como una cenefa —denominada «asafate» en el texto— de guirnaldas y rocallas entrelazadas, pintada en el perímetro del cielorrasso, rodeando al conjunto de figuras desnudas que ocuparían el centro de la composición. Aunque el resto de los recibos no lo describe, podemos presumir que «asafates» similares fueron pintados en los demás cielorrasos decorados por Jayo en 1777, tal vez inspirándose en diseños provenientes de alguna lámina impresa.

Estos «mariscos» y «florestas» fueron empleados también para decorar las puertas y ventanas de los aposentos del palacio. Por ejemplo, en el oratorio adyacente al gabinete, Jayo pintó «con azul de Prusia la Puerta grande del oratorio con tableros finjidos y mariscos» y «la ventana con cristales del oratorio de azul de Prusia perfilada de pagiso y trese Mariscos» (AGN, 1777, f. 346). Aquí podemos conocer dos interesantes modalidades decorativas empleadas por el artista: mientras que en el primer caso Jayo utilizó un trampantojo, imitando con pintura las comisuras de los paneles que conforman una puerta, en el segundo resaltó con pintura amarilla el contorno de los tableros, buscando con medios sencillos dar una sensación de dorada suntuosidad.

48 Terreros (1787, p. 532) define marisco como un «pescado, concha o caracol que se pega a los peñascos».

49 Archivo catedralicio, Asuntos eclesiásticos, caja 105, expediente 176. Agradezco al investigador Marco Buitrón por proporcionarme la información sobre este documento.



Figura 6. Diversos tipos de mariscos. Izquierda: «Mariscos» tallados en madera en el retablo de la Concepción (1788). Derecha, arriba: «Mariscos» de yesería en las enjutas del patio principal del antiguo noviciado jesuita de San Antonio Abad (c. 1760). Derecha, abajo: «Mariscos» pintados en el zócalo de la iglesia de Copacabana (siglo XVIII). Fotografías del autor.

Un componente importante en la decoración de estos ambientes fue el color, el cual servía para unificar la composición interior de cada aposento. En los ambientes decorados por Jayo predominan dos colores como fondo de la decoración: el rosa y el azul de Prusia. El primero puede asociarse con las novedades artísticas que estamos discutiendo, pues en el expediente de la refacción ejecutada por Coco en 1776 se menciona la pintura de la fachada del palacio «todo a la moda, de rozado, y sombras» (AGN, 1776, f. 11). Este color, delicado y refinado, se utilizó para decorar los muros, puertas y ventanas de varios aposentos de la residencia virreinal, especialmente aquellos ocupados por la virreina, como el gabinete y las salas de recibir. Por su parte, el azul de Prusia fue utilizado como fondo de puertas y ventanas en piezas como el oratorio o las salas del virrey, y también en elementos exteriores como los balcones o las columnas y balaustres del jardín⁵⁰.

50 Por ejemplo, en el jardín de la residencia se mencionan «todas las Barandas y Pilares pintados al oleo, de color celeste, y todas, las Puertas, y Bentanas con la dicha color», dando un tratamiento unitario a la carpintería de todo este amplio espacio abierto. También los balcones recibieron un tratamiento similar, pues constan los 200 pesos pagados a Jayo por «pintar el Balcón grande o mirador con azul de Prusia perfilado de pagiso» y otros 150 pesos por «cinco Balcones Pintados con Azul de Prucia al olio [sic] comprendidas, Puertas, Vidrieras, y antepechos de fierro».

Jayo —y en menor medida el maestro Felis Sarria— también se encargó de dorar varios de los elementos ornamentales de los aposentos de la residencia, como las mamparas, los muebles y las numerosas piezas de talla que decoraban los muros y cielorrasos. La mayoría de las piezas de talla fueron confeccionadas «a lo blanco» por el maestro Santiago Romero⁵¹, e incluían molduras anchas —destinadas a resguardar el perímetro de los cielorrasos—, molduras delgadas —para delimitar los paneles en los muros de los aposentos—, guarniciones de puertas y ventanas, marcos de lienzos y espejos, entre otros elementos. Estas molduras debieron ser fabricadas en madera, pues junto con ellas Romero se encargó de tallar algunas piezas para complementar ornamentalmente el mobiliario fabricado por otros maestros⁵². Esto da cuenta de la habilidad que debió tener este maestro para tallar piezas con características particulares que requerían la intervención de un artesano especializado, como las formas complejas y caprichosas de la decoración *rocaille*. Además, permite conocer que en el medio local limeño la madera tallada podía reemplazar al frágil estuco como material para elaborar el complemento escultórico de la arquitectura, acaso por su mayor consistencia en un territorio altamente sísmico.

Ecos del Lejano Oriente en el Real Palacio

Aunque es conocido el gusto de la élite virreinal por los productos suntuarios provenientes del Lejano Oriente, en particular por los objetos de porcelana, no se ha reparado aún lo suficiente en otras modalidades decorativas, como el uso de papel de la China. Están documentadas algunas instancias del empleo de este material como revestimiento de las paredes en unas pocas casas a fines del siglo XVIII e inicios del XIX, como la casa del conde de Fuente González, cuyo dormitorio estaba aforrado con «papel de china de flores» en 1806 (Baena Zapatero, 2017, p. 294).

Estos «papeles de China» fueron empleados para decorar varios de los aposentos privados de la residencia virreinal, según puede verse en la Tabla 2. Antes de su instalación, las piezas de papel recibían un baño de oropimente —un mineral empleado con frecuencia como pigmento— en su parte posterior, posiblemente para darles un tono amarillento o dorado⁵³. Dado que las piezas de papel se importaban sin conocer las dimensiones de los ambientes que decorarían, era normal que estas fueran insuficientes para cubrir la totalidad de la superficie de los muros. Por ello,

51 La obra fabricada por Romero se contiene en los recibos n.º 78, 122 y 357 (AGN, 1777, ff. 101, 158, 419).

52 Por ejemplo, Romero realizó «4 chambranas o guarniciones de las quatro Mesitas rinconeras» (AGN, 1777, f. 158) y «4 tallas en los centros de la coronación de las 4 rinconeras para el comedor» (AGN, 1777, f. 101). Estos muebles habían sido elaborados por el maestro Juan Hunes a un costo de 44 pesos y 150 pesos respectivamente, según consta en el recibo n.º 121 (AGN, 1777, f. 156).

53 «Aunque usado ya desde la Antigüedad, tuvo su mayor apogeo durante la Edad Media, cuando se empleaba para decorar las techumbres de madera al temple imitando dorados —su nombre se debe precisamente a su semejanza con el oro» (Sánchez y Quiñones, 2009, p. 60). En el recibo n.º 181 consta la compra de ocho libras de oropimente para la obra del palacio (AGN, 1777, f. 226).

para completar los vacíos producto de la falta de material, Jayo se encargó de imitar el diseño del papel con pintura mural. Adicionalmente, para lograr la armonía completa de los aposentos de la residencia virreinal, Jayo decoró también los cielorrasos y puertas de los salones con los mismos motivos ornamentales presentes en el papel⁵⁴.

N°	Folio	Ambiente	Referencia
1	95	Sala de recibir del Virrey	Por imitar los Papeles de China en los claros que no alcansaban los de China, y Chaflanes de Puerta y ventanas
2	149	Sala de recibir de la Virreina	Por pintar los dos Cielos rasos de las Salas de la Señora Virreyna, con los frisos, socalo e imitacion de los papeles de China en todo el equivalente al pedestal y Celages
3	183	Vivienda del capellán	Por dar de color oripiment a la espalda de 21 piasas de Papeles pintados para los cuartos de vivienda del Padre Capellán
4	227	Última sala de la virreina, alcoba y Gabinete de la virreina	Recivi del Señor Don Mariano Pusterla siete pesos por dar de color pagiso con oripimente a la espalda de los Papeles de Chinapara la ultima sala de la Señora Virreyna alcova y Gavinete del Real Palacio
5	397	Gabinete de la Virreina	Por Pintar y dorar el Gavinete para la Señora Virreyna:(...)con sisas doradas de realce y entre estas paisas chinescos;(…) pintado sobre las Puertas inmitado (sic) los Papeles de China:(...)
6	306	Cuarto de dormir	Por imitar los papeles de China sobre ocho puertas de la tercera sala o cuarto de dormir los Señores Virreyes
7	306		Por un socalo de acompañado de los Papeles de China en dicha sala
8	306	Alcoba	Por el ymitado de Papeles chinescos en dicha alcoba
9	397		Por imitar los Papeles de china sobre la Puerta grande en la Alcoba de los Señores Virreyes

Tabla 2. Decoración con papel de China del Palacio Real. AGN, 1777.

Los documentos del expediente son explícitos en señalar que la decoración pintada sobre los papeles de China no era únicamente vegetal o floral, sino que representaba «países chinescos» —es decir, escenas, paisajes y personajes ambientados en el Lejano Oriente—, en clara emulación a los gabinetes y pabellones que adornaban los palacios europeos de la época. No subsisten muchos ejemplos de decoración chinesca en edificios virreinales del Perú, por lo que vale la pena traer a colación la pintura mural que adorna la sala capitular del monasterio carmelita de San José (Arequipa), la cual representa escenas chinescas y personajes orientales junto a motivos florales y decoración *rocaille* (ver Figura 7).

54 Recibo n.º 115, 40 pesos a Julián Jayo: «Por pintar los dos Cielos rasos de las Salas de la Señora Virreyna, con los frisos, socalo e imitacion de los papeles de China en todo el equivalente al pedestal y Celages» (AGN, 1777, f. 149). Recibo n.º 250, 16 pesos a Julián Jayo: «Por imitar los papeles de China sobre ocho puertas de la tercera sala o cuarto de dormir los Señores Virreyes» (AGN, 1777, f. 306).



Figura 7. Detalle de pintura mural con motivos chinoscos. Sala capitular del monasterio carmelita de Arequipa (Tord, 1987, p. 125).

Refinamiento y suntuosidad: el espacio rococó en el Real Palacio

Los apartados anteriores nos han permitido identificar en los aposentos del Real Palacio varios elementos formales directamente relacionados con el rococó, como la decoración *rocaille*, las representaciones de paisajes chinoscos o el empleo de una paleta basada en colores pastel y detalles dorados. No obstante, también es posible identificar varios otros rasgos no formales adscribibles a la estética del rococó en la concepción de los espacios de la residencia virreinal. Al primero de ellos lo podemos denominar *principio de integralidad*, y se basa en que la decoración de cada uno de los aposentos se realizó siguiendo un criterio integral, de tal manera que todos sus componentes —muros, cielorrasos, zócalos, carpintería y mobiliario— se ejecutaron según el mismo patrón. Asimismo, el diseño de cada ambiente se planteó considerando principios de orden y simetría, de tal manera que todos los elementos se organizaban armónicamente en su interior. Esto es evidente en el uso recurrente de elementos fingidos o trampantojos como recurso para dar una impresión de simetría en la organización de los vanos de algunos de los ambientes. Un ejemplo de esto lo encontramos en el comedor, en donde Jayo recibió 6 pesos por «fingir una puerta y una ventana» (AGN, 1777, f. 95) y, en otro caso, con la pintura de «siete Puertas dos de azul de Prusia y las restantes de Rosado con perfiles Pagisos y Mariscos, incluidas 4 puertas fingidas» (AGN, 1777, f. 206). De

esta manera, a través del recurso del trampantojo, se daba regularidad a las elevaciones internas de los aposentos disponiendo los vanos de manera armónica y de acuerdo con un diseño predeterminado e integral.

El segundo rasgo puede ser denominado *principio de diferenciación*, y se refiere al carácter autónomo de la decoración de cada aposento. Ello no significa que no se hayan utilizado los mismos motivos ornamentales en varios aposentos, sino que el diseño de cada uno se realizó de acuerdo con su propia lógica. Esto se refleja, por ejemplo, en el tratamiento diferenciado que recibieron varias puertas y ventanas, cuyos lados se pintaban de colores distintos para adaptarse al patrón cromático de cada uno de los dos aposentos que conectaban. Este mismo principio se evidencia en el esmerado tratamiento de los aposentos interiores del palacio, el cual contrasta radicalmente con la parquedad y descuido en la composición de la fachada del edificio.

El tercer rasgo es el *principio de refinamiento*, que se manifiesta en los diferentes elementos y motivos ornamentales empleados en la decoración del palacio. Cielorrasos pintados con decoración *rocaille* y figuras sensuales, motivos chinoscos, molduras y marcos de talla dorada, espejos y puertas a la francesa, todo ello refleja una intencionalidad detrás del artista y el comitente de dotar a estos espacios, construidos con materiales relativamente sencillos, de un aspecto opulento, digno de la sede de una corte virreinal.

Veamos ahora cómo eran algunos los aposentos más representativos. En el caso del gabinete de la virreina, la descripción de lo ejecutado por Jayo es bastante elocuente para describir sus características:

Por 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 paises chinoscos; 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 dorados ocho Visagras de las Ventanas del Gavinete para ohir Misa (AGN, 1777, f. 397)

Así, en este suntuoso espacio, los muros estaban decorados con zócalos marmoleados y escenas ambientadas en el Lejano Oriente enmarcadas en molduras doradas, mientras que el cielorraso ostentaba las consabidas figuras desnudas rodeadas por una cenefa de rocallas y guirnaldas. Los entrepaños estaban pintados en color rosa, color predominante en todo el aposento. Las puertas y ventanas estaban pintadas de esta tonalidad en el anverso y de azul de Prusia en el reverso, con la finalidad de integrarse en el diseño interior del gabinete y de diferenciarse de los aposentos vecinos⁵⁵. La decoración

⁵⁵ Según el recibo n.º 287, Jayo recibió 12 pesos por pintar «dos puertas del Gavinete de la Señora Virreyna, la una para salir al balcon y la otra a la anticamara de color rosado por una cara y la otra de

se complementaba con el mobiliario fabricado especialmente para este aposento, consistente en doce sillas «a la inglesa» con los espaldares calados, barnizadas y doradas, cuatro mesitas y dos palanganas con pies de caoba⁵⁶.

El gabinete del virrey no era menos suntuoso que el de su cónyuge. Aquí los papeles de la China ocupaban la totalidad de los muros sobre el zócalo pintado, incluso en los derrames de las puertas y ventanas⁵⁷. El friso y el cielorraso de bramante también fueron decorados por Jayo, aunque no se especifican sus características⁵⁸. Tal vez lo más destacado de la decoración del gabinete del virrey fue el conjunto de molduras y piezas de talla doradas que adornaban la sala⁵⁹. En primer lugar, se instalaron cuatro molduras talladas en cada una de las esquinas del cielorraso y otras cuatro en las esquinas del zócalo. Además, se colocaron 20 piezas de talla como acompañamiento de las puertas y ventanas y otras nueve en tres repisas de las que se suspendían las cortinas⁶⁰. Toda esta decoración —la cual, podemos presumir, estaba constituida por rocallas— se complementó con algunos cuadros encerrados en marcos dorados⁶¹, y con el mobiliario para el despacho del virrey, el cual incluía un estante para libros pintado por Jayo «de color de café con perfiles dorados y dado de barniz de saumerio»⁶², una mesa para el despacho⁶³ y una papelería o escritorio con tiradores de bronce.

Aún más suntuosa fue la decoración de las dos salas de recibir de la virreina, que en realidad era un gran ambiente dividido en dos por una gran mampara fija, la cual contaba con puertas corredizas que se podían abrir para integrar ambos espacios⁶⁴.

azul de Prusia» y 4 pesos por «pintar una ventana del dicho Gavinete un lado de Rosado y el otro de azul de Prusia, y su reja» (AGN, 1777, f. 346).

56 Las sillas fueron fabricadas por Francisco de la Cruz por 192 pesos (AGN, 1777, f. 429) y barnizadas y doradas por Julián Jayo por 72 pesos (AGN, 1777, f. 435). Las cuatro mesitas y las patas de madera de la palangana fueron fabricadas por el maestro Joseph Antonio Ríos por 144 pesos (AGN, 1777, f. 430).

57 Según el recibo n.º 78, Julián Jayo recibió 8 pesos por pintar «el Pedestal del Gavinete para el Señor Virrey» y 12 pesos por «imitar los Papeles de China en los Claros que no alcansaban los de China y chaflanes de Puerta y ventana» (AGN, 1777, f. 95).

58 Según el recibo anterior, Jayo recibió 80 pesos: «Por la Pintura del cielorraso de dicho Gavinete y friso» (AGN, 1777, f. 430).

59 Según el recibo n.º 72, Julián Jayo recibió 38 pesos por: «Dorar de Bruñido 28 piezas de talla que se han Puesto en el Gavinete del Señor Virrey para Guarnecer las Puertas Ventanas y rincones altos y bajos, a onze reales cada pieza», y 55 pesos por «dorar de bruñido onze Repisas para Cortinas a cinco pesos cada una» (AGN, 1777, f. 95).

60 Según el recibo n.º 78, el maestro Santiago Romero ejecutó para el gabinete del virrey «piezas de talla para los rincones de la cornisa a 5 pesos cada una (...) 4 piezas de talla para los rincones del Pedestal a 3 pesos cada una (...) 20 piezas de talla para las Puertas y ventanas a 20 reales cada una (...) 9 golpes de talla en 3 repisas para cortinas a 20 reales» (AGN, 1777, f. 101).

61 Según el recibo n.º 72, Jayo cobró 5 pesos por «dorar dos marcos para Quadros abiertos a sincl a 20 reales cada uno» y 4 pesos por «dorar otros dos marcos menores a 2 pesos» (AGN, 1777, f. 95).

62 (AGN, 1777, f. 95).

63 Según el recibo n.º 174, esta mesa fue fabricada por el maestro Enrique Herrera a un costo de diez pesos (AGN, 1777, f. 218).

64 En el recibo n.º 120 consta el pago de 280 pesos por «la division que se ha hecho con Puerta y Bentanas para Cristales en las dos Salas de la Señora Virreina dispuesta para abrirse y quedar una sola sala» (AGN, 177, f. 155).

Esta división fue producto del trabajo colaborativo entre el maestro Pedro Joseph de Sarria, quien fabricó la estructura general con sus molduras, puertas y cristales⁶⁵, y Julián Jayo, quien se encargó de darle el acabado de pintura y dorado⁶⁶. Ambos espacios estaban cubiertos con sus respectivos cielorrasos de bramante, los cuales estaban guarnecidos en su perímetro por una moldura o cornisa dorada y contaban en las esquinas con piezas de talla dorada⁶⁷. En estos aposentos también predominó la decoración chinesca, tanto en los dos cielorrasos como en los zócalos y pedestales, así como los motivos *rocaille* en las puertas y ventanas⁶⁸.

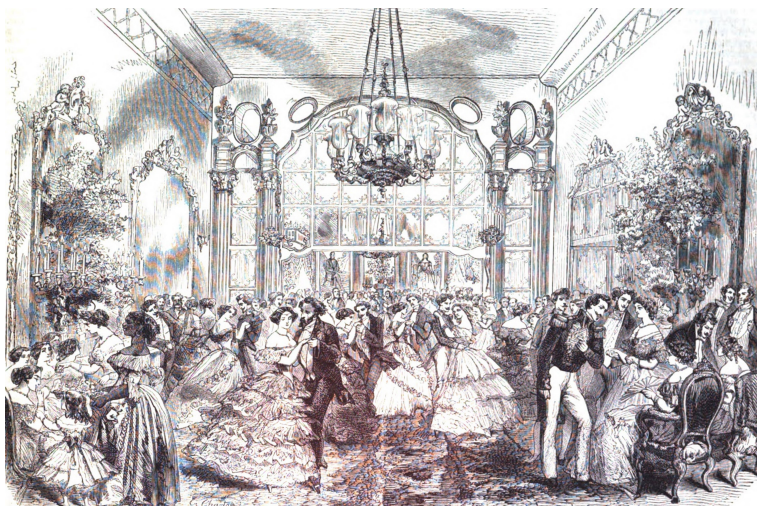


Figura 8. Baile en honor al General Castilla, en Lima. Dibujo de Ernest Charlton publicado en L' Illustration. Journal Universel, n.º 629, vol. XXV 17 de marzo.

65 Mampara es, según el Diccionario de Autoridades: «Cierta género de antepuerta, o cancel portátil con sus pies, que se fabrica de diversas telas o pieles, sobre bastidores de madera, y sirve para cubrir las puertas, atajar alguna pieza, y otros usos. Suele también ponerse sin pies y con fijas para abrirla y cerrarla» (Real Academia Española, 1734, p. 469).

66 En el recibo n.º 115 consta el pago de 125 pesos: «Por dorar de bruñido las tallas y Molduras que ay en la Puerta y Vidrieras, de la divicion de las dos salas de la Señora Virreyna, que se abre para formar una sala» (AGN, 1777, f. 149).

67 Según el recibo n.º 122, el maestro Santiago Romero cobró 40 pesos por «8 esquinas de talla que guarnecen la cornisa a 5 pesos cada una» (AGN, 1777, f. 158). Posteriormente, el maestro Felis Sarria recibió 16 pesos por «dorar de bruñido ocho rinconeras de la cornisa de dichas salas a 2 pesos cada una» (AGN, 1777, f. 142).

68 Según el recibo n.º 115, Jayo recibió 40 pesos por «pintar 4 ventanas con perfiles y mariscos, yncclusas las Vidrieras y rejas de fierro, que son las vajas de las dos salas de la Señora Virreyna a 10 pesos cada una» y también la abultada suma de 400 pesos por «pintar los dos Cielos rasos de las Salas de la Señora Virreyna, con los frisos, socalo e imitacion de los papeles de China en todo el equivalente al pedestal y Celages» (AGN, 1777, f. 149-149v).

Este gran ambiente contaba con dos muros principales o «testeros» en los extremos y cuatro paños laterales, dos por cada lado, separados por la mampara antedicha. En estos últimos, Jayo ejecutó una decoración de florestas sobre fondo blanco perla, intercaladas con paños de color de rosa⁶⁹, en los cuales se colocaron también los cuatro lienzos pintados por José Joaquín Bermejo, siguiendo el mismo patrón cromático⁷⁰. Por su parte, los dos testeros principales recibieron un tratamiento mucho más esmerado. Sobre su superficie se instaló una armadura de madera con molduras doradas⁷¹ y cristales azogados, la cual fue adornada con multitud de piezas de talla labradas por Santiago Romero y doradas por Felis Sarria⁷². Sobre esta armadura se colocaron doce marcos tallados de madera, también dorada, para la misma cantidad de cuadros⁷³, y los zócalos fueron pintados por Francisco de la Encarnación, posiblemente imitando mármol⁷⁴.

El diseño de las puertas y ventanas seguía el mismo patrón ornamental. La puerta de acceso a la sala desde la antesala previa estaba pintada de rosa en el anverso y azul en el reverso, al igual que las hojas, vidrieras y rejas de las cuatro ventanas altas y bajas que iluminaban el aposento⁷⁵. Las cuatro grandes ventanas de arco estaban guarnecidas por multitud de piezas de talla y molduras fabricadas por Romero⁷⁶, las cuales fueron doradas

69 Según el recibo n.º 115, Jayo cobró 36 pesos por: «Pintar de color de Perla, con florestas, y entrepaños de color de rosa, en los 4 testeros de las dos salas de la Señora Virreyna» (AGN, 1777, f. 149).

70 Según el recibo n.º 113, José Joaquín Bermejo cobró 91 pesos «por los 4 lienzos de pintura color de roza que he pintado para las Salas de Recibir del Real Palacio» (AGN, 1777, f. 147).

71 Según el recibo n.º 121, el maestro Juan Nuñez recibió 160 pesos por «la armadura y sus molduras de los dos testeros de las salas de la Señora Virreyna» y 125 pesos por «dorar de bruñido las molduras y tallas de la puerta y espejos de dos testeros de dichas salas» (AGN, 1777, f. 156).

72 Según el recibo n.º 122, Romero ejecutó gran cantidad de piezas de talla, las cuales incluyen: «24 Molduritas ligeras para el remate de la armadura (...) 8 Molduras de la Armadura (...) a 4 reales cada una 4 pesos (...) 24 ympostas que guarnecen las puertas y ventanas de la armadura a 10 pesos cada una (...) 12 Medios de talla de las puertas y ventanas a 8 pesos cada uno (...) 16 piezas de talla de los pedestales de la armadura a 6 pesos cada una (...) 8 piezas de talla que hacen juego con los pedestales nombradas pendolas a 8 pesos cada una (...) 2 Molduras grandes de buelta que guarnecen los dos testeros de la Armadura a 6 pesos» (AGN, 1777, f. 158). En el recibo n.º 108 consta el pago a Sarria por «dorar de bruñido las molduras y tallas de la puerta y espejos de dos testeros de dichas salas» (AGN, 1777, f. 142).

73 Según el recibo n.º 108, se pagó a Sarria 240 pesos por «dorar de bruñido dose marcos con tallas de los quadros que coronan los testeros de las dos salas de la Señora Virreyna» (AGN, 1777, f. 142).

74 Según el recibo n.º 123, Francisco de la Encarnación Sinnol cobró 10 pesos por «la Pintura de los socalos en los testeros de las Salas de la Señora Virreyna» (AGN, 1777, f. 159).

75 En el recibo n.º 120 consta que el maestro Pedro Joseph de Sarria cobró 200 pesos por «las Quatro Ventanas Corredizas con rejas y vidrieras que ay en las salas de la Señora Virreina a 50 pesos cada una», que corresponden a las ventanas bajas (AGN, 1777, f. 155). Por su parte, el maestro Joseph Ramirez ejecutó «las Quatro Ventanas Altas de las Salas de la Señora Virreina a 20 pesos cada una» (AGN, 1777, f. 154).

76 De acuerdo con el recibo n.º 122, Romero labró «16 piezas de talla para las ventanas a 20 reales cada una (...) 2 golpes de talla que guarnecen las ventanas superiores a 3 pesos cada uno (...) 8 Molduritas que hacen juego con los golpes de talla a 4 reales cada una (...) 40 piezas de talla con sus Molduras que guarnecen los Marcos pequeños de las Ventanas a 3 y medio pesos cada una (...) 8 Molduras de dichos Marcos que hacen union con las tallas a 5 reales cada una (...) 4 Molduras pequeñas de buelta para las quatro ventanas a 3 pesos cada una» (AGN, 1777, f. 158).

posteriormente por Jayo y Sarria⁷⁷. Complementaban la decoración de talla dorada los varios muebles fabricados para utilizar en estos aposentos. Destaca en primer lugar la «silla de la Señora Virreina», acaso un sillón en el cual se sentaba la esposa del virrey para despachar con las visitas. Junto con ella se fabricaron dieciocho canapés tallados y ocho sillas con espaldar⁷⁸, todos los cuales fueron dorados por José Joaquín Bermejo⁷⁹. Además de estas piezas, se fabricaron para las salas de recibir ocho mesitas rinconeras, cuatro en las esquinas de ambos aposentos y otras cuatro adosadas a la mampara divisoria⁸⁰. Estas mesitas fueron decoradas por Jayo, quien les dio acabado marmoleado a los tableros, pintó de marrón caoba las patas y doró las molduras y tallas⁸¹.

Ciertamente cuesta imaginar cómo pudo verse la decoración ejecutada en los aposentos de la residencia virreinal en esta época. Podemos obtener una idea vaga de su carácter arquitectónico en edificaciones coetáneas aún existentes, como la Quinta de Presa o la Quinta del Prado, tal vez por su carácter de residencias campestres en las que se apreciaba mejor esa preferencia por los espacios domésticos e interiores refinados. En la primera, los aposentos principales ostentan los rasgos típicos del rococó observados en el Real Palacio, como los cielorrasos de tela o las grandes ventanas de vidrieras y puertas francesas, aunque buena parte de su decoración y mobiliario ya no existe. Por su parte, en la antigua quinta del Rincón del Prado —relacionada con el virrey Amat— se puede observar aún restos de una decoración pictórica en muros y cielorrasos que evidencia una fuerte influencia del arte rococó (Bernaes Ballesteros, 1982-1983).

Producto de la misma naturaleza de los aposentos de la residencia virreinal, la decoración ejecutada durante la administración de Guirior terminó siendo, hasta cierto punto, efímera. Un ejemplo de ello es que, bajo el gobierno del virrey Taboada y Lemos, el mismo Jayo remodeló algunas de las piezas que él mismo se había encargado de decorar años antes,

77 En el recibo n.º 115 consta el pago de 30 pesos a Jayo por «dorar de bruñido 20 piezas de talla para guarnecer las ventanas de las dos salas de la Señora Virreyna a 12 reales cada una» y de 3 pesos por «dorar ocho molduras de los arcos de dichas ventanas a 3 reales cada una» (AGN, 1777, f. 149).

78 Todo este mobiliario fue fabricado por el maestro Adriano Muñoz, quien recibió 990 pesos: «Por diez y ocho camapez con Tallaz a cincuenta y cinco pesos cada uno» y 300 pesos por «las ocho sillas y la silla de la Señora Virreyna» (AGN, 1777, f. 144). Posteriormente, un tal Juan Gonzales recibió 148 pesos y 9 reales por la «lana y echuras de los Cogines de asientos y espaldares de la silla de la Señora Virreyna, hocho sillas y diez y ocho canapes, para las Salas de recibir de este Real Palacio» (AGN, 1777, f. 146).

79 Según el recibo n.º 114, se pagó 135 pesos 4 reales a Bermejo por el «dorado a sisa de diez y ocho canapes y ocho sillas y la silla para la Señora Virreyna» (AGN, 1777, f. 148).

80 Según el recibo n.º 121, el maestro Juan Nuñez recibió 44 pesos por «quatro Mesitas rinconeras para dichas salas a 11 pesos cada una» (AGN, 1777, f. 156). Por su parte, según el recibo n.º 120, Pedro Joseph de Sarria recibió 80 pesos por «Quatro Mesitas que ay en la division de las dos salas referidas a 10 pesos cada una» (AGN, 1777, f. 155). Además, el maestro Santiago Romero se encargó de ejecutar «8 pies de las Mesitas del porton tallados a 6 pesos cada uno (...) 4 piezas de talla que sirven de base a dichos pies a 4 pesos cada una (...) 4 chambranas o guarniciones de las quatro Mesitas rinconeras a 5 pesos cada una (...) 4 Armaduras de talla de dichas Mesitas a 20 pesos cada una» (AGN, 1777, f. 158).

81 Jayo recibió 56 pesos por «ocho Mesitas para las salas de la Señora Virreyna que se han pintado de Jaspe y los pies de color de Caoba con barniz y perfiles y tallas doradas a sisa a 7 pesos» (AGN, 1777, f. 149).

aunque bajo un nuevo criterio artístico. En esta oportunidad se trató de una obra de mucho menor escala, la cual ejecutó en conjunto con los maestros José Alarcón y Manuel Díaz. En esta ocasión, Jayo pintó en dos camarines o dormitorios «de Jaspe bruñido y dorado (...) sus columnas, Alquitribes, Bazamentos, Pirámides, coronaciones y su cielo raso a flores», y en otras dos piezas «sus cielos rasos, colgaduras de Blanco y Jaspes, y (...) unos Bustos y Medallas» (AGN, 1790, f. 85). El mismo criterio se aprecia en la obra que ejecutó Joseph Alarcón en las piezas de la Secretaría de Cámara, en donde pintó cielorrasos «a flores» y ventanas «color de perla con sus ramos de flores en medio de los tableros» (AGN, 1790, f. 56). Esta combinación de fondos blanco perla con detalles dorados y jaspeados permite identificar en Taboada un gusto más cercano al neoclasicismo, que se traduce también en los motivos de arquitectura clasicista —arquitribes, basamentos, pirámides— pintados en los muros de las habitaciones. De esta manera, Jayo y los otros maestros que intervinieron en esta remodelación se adaptaron a la sensibilidad estética del nuevo virrey, en consonancia con las tendencias que se empezaban a imponer por esos años en la capital virreinal. Las profundas modificaciones ejecutadas sobre estos espacios pueden apreciarse también al comparar lo ejecutado en el expediente de 1777 con lo descrito en los inventarios de 1802 y 1817, en donde no se puede apreciar la suntuosa decoración y mobiliario de Guirior. Esto no hace sino confirmar la naturaleza fluida y cambiante de la arquitectura de los aposentos de la residencia virreinal, producto de la necesidad —o del gusto— de cada virrey al asumir el mando como cabeza de los reinos del Perú.



Figura 9. Espacios rococó en la arquitectura civil doméstica. Izquierda: Salón principal de la Quinta de Presa. Fotografía del autor. Derecha: Antigua cuadra de la Quinta del Prado. Archivo del Ministerio de Cultura.

Reflexiones finales

Destruído repetidamente por acción de los sismos, el Real Palacio de Lima evolucionó siguiendo ciclos reconstructivos que afectaban significativamente su arquitectura, y también según los vaivenes de los ocupantes del trono virreinal. En uno de estos ciclos reconstructivos, el posterior al terremoto de 1746, podemos apreciar la influencia del arte rococó en una de las remodelaciones mejor documentadas del edificio: la ejecutada

por orden del virrey Manuel de Guirior en 1776-1777. El empleo de materiales como el vidrio, el hierro y la tela se tradujo en cielorrasos pintados, ventanas con vidrieras cerradas con rejas de hierro forjado y puertas «a la francesa», transformando los espacios interiores del palacio en elegantes salones a la última moda europea, pletóricos de luz. La decoración se ejecutó utilizando decoración *rocaille* —descrita en los documentos como «mariscos» y «florestas»— en pintura y talla, así como motivos chinescos. Buena parte de ladecoración pintada fue ejecutada por el artista Julián Jayo, quien se encargó de dar coherencia a los elementos decorativos empleados en los aposentos.

La reconstrucción de los aposentos de acuerdo con lo contenido en el expediente de 1777 nos permite identificar en su arquitectura varios rasgos del rococó. En primer lugar, destaca el carácter integral de la decoración de cada aposento, en el cual pintura, escultura y mobiliario se ejecutaron de acuerdo con un mismo criterio. En segundo lugar, cada aposento tenía un carácter y diseño propio y distinto del otro, privilegiando el diseño interior de los espacios en desmedro del aspecto exterior del palacio. Finalmente, el tratamiento esmerado de la decoración interior del palacio, en el cual se empleó decoración *rocaille*, espejos, molduras doradas y papel de la China, evidencia un alto refinamiento en concordancia con la condición del edificio como residencia virreinal. A pesar del gran esfuerzo empleado en su ejecución, la obra ejecutada por Guirior resultó efímera, pues las remodelaciones acaecidas por los virreyes que lo sucedieron en el cargo fueron transformando esos espacios de acuerdo con sus propias necesidades y gustos.

Referencias

Fuentes primarias

Documentos manuscritos

Archivo General de la Nación (AGN), Superior Gobierno, GO-BI 2, Legajo 71, cuaderno 216, 1776.

Archivo General de la Nación (AGN), Superior Gobierno, GO-BI 2, Legajo 72, cuaderno 234, 1777.

Archivo General de la Nación (AGN), Superior Gobierno, GO-BI 2, Legajo 75, cuaderno 314, 1790.

Biblioteca Nacional de España. (s. f.). Descripción de la ciudad de Lima, capital del Reino del Perú, su temperamento, opulencia..., con algunas reflexiones sobre la frecuencia de temblores y carencia de lluvia en su valle y sus inmediaciones, MSS 11026, ff.1-86.

Impresos

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

Drama de los palanganas Veterano y Bisoño: tenido en las gradas de la catedral, en las noches 17, 18, y 19 de julio de este año de 1776. (1776). Lima.

Guirior, M. (1872 [1780]). Relación que hace el Excmo. Sr. D. Manuel de Guirior, virey que fué de estos reinos del Perú y Chile, á su sucesor el Excmo. Sr. D. Agustín de

- Jáuregui, desde 17 de julio de 1776 hasta 20 del mismo de 1780. En *Relaciones de los Virreyes y Audiencias que han gobernado el Perú. Tomo III* (pp. 1-113). Madrid: Imprenta y Esrereotipia de M. Rivadeneyra.
- Juan, J. y Ulloa, A. (1748). *Relación histórica del viage a la América Meridional hecho de orden de Su Magestad. Segunda parte. Tomo tercero*. Madrid: Imprenta de Antonio Marín.
- Llano y Zapata, J. E. (1748). *Carta, o diario que escribe D. Joseph Eusebio de Llano y Zapata a su mas venerado amigo y docto correspondiente el doctor don Ignacio Chirivoga y Daza en que da cuenta de todo lo acaecido en esta capital del Perú, desde el Viernes 28 de octubre de 1746...* Madrid: Imprenta de Juan de Zuñiga.
- Manso de Velasco, J. A. (1859 [1761]). Relación que escribe el conde de Superunda, Virrey del Perú, de los principales sucesos de su gobierno... En *Memorias de los Virreyes que han gobernado el Perú durante el tiempo del coloniaje español. Tomo cuarto*. (pp. 1-340). Lima: Librería Central de Felipe Bailly.
- Real Academia Española. (1726). *Diccionario de la lengua castellana (...) Tomo Primero que contiene las letras A.B.* Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española. (1734). *Diccionario de la lengua castellana (...) Tomo quarto que contiene las letras G.H.I.J.K.L.M.N.* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española: Por los Herederos de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española. (1737). *Diccionario de la lengua castellana (...) Tomo quinto que contiene las letras O.P.Q.R.* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española: Por los Herederos de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española. (2022). *Diccionario de la lengua española, 23.º ed. [versión 23.5 en línea]*. Recuperado el 20 de agosto de 2022, de <https://dle.rae.es>
- Taboada y Lemos, F. G. (1859 [1796]). Relación de Gobierno del Excelentísimo Virrey del Perú Frey Don Francisco Gil de Taboada y Lemos presentada a su sucesor el Excelentísimo Señor Barón de Vallenari. Año de 1796. En *Memorias de los Virreyes que han gobernado el Perú durante el tiempo del coloniaje español. Tomo sexto*. Lima: Librería Central de Felipe Bailly.
- Terreros y Pando, E. (1787). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina é italiana*. Tomo segundo. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Terreros y Pando, E. (1788). *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa latina e italiana*. Tomo tercero. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.

Fuentes secundarias

- Asociación de Academias de la Lengua Española (2010). *Diccionario de Americanismos*. Madrid: Santillana.

- Baena Zapatero, A. (2017). La vida material de las élites a finales del Antiguo Régimen: un estudio comparado de Lima, México y Lisboa. En S. O'Phelan Godoy y M. E. Rodríguez García (eds.), *El ocaso del antiguo régimen en los imperios ibéricos* (pp. 283-311). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Bernales Ballesteros, J. (1972). *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.
- Bernales Ballesteros, J. (1982-1983). Las pinturas murales de la Quinta del Prado. *BIRA*, (12), 29-39.
- Caldeleugh, A. (1971 [1821]). El Perú en víspera de la Jura de la Independencia. En *Colección documental de la Independencia del Perú* (t. XXVII, Relaciones de viajeros, vol. 1). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia.
- Cantuarias Acosta, R. (1994). El Palacio de Gobierno del siglo XVI al XX. *Nueva Síntesis*, 78-96.
- Cantuarias Acosta, R. (2012). El Palacio de Pizarro del siglo XVI al XX. En M. Guerra Martinière y R. Sánchez-Concha Barrios (eds.), *Homenaje a José Antonio del Busto Duthurburu* (t. II, pp. 399-424). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Conti, F. (1993). *Cómo reconocer el arte rococó*. EDUNSA, Ediciones y Distribuciones Universitarias S.A.
- Del Busto Duthurburu, J. A. (2001). *Pizarro* (t. II). Ediciones COPE.
- Delécluze, É. J. (1855). *Louis David. Son école & son temps. Souvenirs par M.E.J. Delécluze*. Didier, Libraire-Éditeur.
- Durán Moreno, M. (1994). Lima en el siglo XVII. *Arquitectura, urbanismo y vida cotidiana*. Diputación Provincial de Sevilla.
- García Bryce, J. (1980). Arquitectura Virreinal y la República. En *Historia del Perú* (t. IX, *Procesos e Instituciones*, pp. 9-166). Editorial Juan Mejía Baca.
- Golovnin, V. M. (1971 [1818]). Lima y Callao en 1818. En *Colección Documental de la Independencia del Perú* (t. XXVII, Relaciones de viajeros, vol. 1). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Hall, B. (1917). *El general San Martín en el Perú*. Extractos del diario escrito en las costas de Chile y Perú, en 1820 y 1821. Imprenta de la Nación.
- Harth Terré, E. y Márquez Abanto, A. (1962). Historia de la casa urbana virreinal en Lima. *Separata de la Revista del Archivo Nacional del Perú, XXVI(I)*.
- Harth-Terré, E. (1955, 30 de octubre). El gabinete de la señora marquesa. *El Comercio, Suplemento dominical*, p. 2.
- Mansilla, J. (2021). Reconstruyendo con cortos medios: las prontas estrategias reconstructivas de los oficiales reales tras el terremoto que asoló la Ciudad de

- Los Reyes (Lima, Perú), en 1687. *Memorias. Revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, (45), 40-61. <https://www.redalyc.org/journal/855/85570784003/>
- Millon, H. A. (1961). *Baroque & rococo architecture*. Prentice-Hall International.
- Negro, S. (2002). El barroco final en la iglesia de la Asunción de Chilca. En M. Guerra Martinieri, O. Holguín Callo y C. Gutiérrez Muñoz (eds.), *Sobre el Perú: homenaje a José Agustín de la Puente Candamo* (pp. 889-910). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Palma, R. (1893). *Tradiciones peruanas* (t. I). Montaner y Simón.
- Panduro Sáez, I. (2023). *Los Reales Palacios de México y Lima en la Edad Moderna*. Universidad de Granada.
- Pastor, E. M. (1938). *De la vieja casa de Pizarro al nuevo Palacio de Gobierno*. Imprenta Torres Aguirre.
- Pérez-Mallaina Bueno, P. E. (2001). *Retrato de una ciudad en crisis. La sociedad limeña ante el movimiento sísmico de 1746*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Rodríguez Camilloni, H. (1999). Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un ejemplo de diseño urbano barroco del siglo XVIII en el virreinato del Perú. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XXI(75), 147-176.
- San Cristóbal Sebastián, A. (1992). *Lima: Estudios de la arquitectura virreinal*. Epígrafe Editores.
- Sánchez, J. M. y Quiñones, M. D. (2009). Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (95), 45-67.
- Stevenson, W. B. (1971 [1829]). Memorias sobre las campañas de San Martín y Cochrane en el Perú. En *Colección documental de la independencia del Perú* (t. XXVII, *Relaciones de viajeros*, pp. 73-338). Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
- Tord, L. E. (1987). *Arequipa artística y monumental*. Banco del Sur del Perú.
- Ugarteche, P. (1967). El Palacio del Excelentísimo Señor Virrey del Perú en 1821. *Revista Histórica*, (30), 400-411.
- Walker, C. y Ramírez Castañeda, R. (2002). Cuentas y cultura material: La reconstrucción del Real Palacio de Lima después del terremoto de 1746. *Anuario de Estudios Americanos*, 59(2), 657-696. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2002.v59.i2.190>
- Wethey, H. E. (1949). *Colonial architecture and sculpture in Perú*. Harvard University Press.
- Wuffarden, L. E. (2022). Misioneros y redentores de cautivos. Las provincias peruanas de la Orden de Nuestra Señora de la Merced. En *Los claustros y la ciudad. Las órdenes regulares en el virreinato del Perú* (pp. 115-161). Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú.