

## NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LIMA: UN CASO PARADIGMÁTICO EN LA ARQUITECTURA LIMEÑA

Dra. Martha Barriga Tello

El Papa Nicolás V (1447-1455) hizo una justificada explicación de lo que consideró la razón principal que impulsó las empresas constructivas que se realizaron en Roma durante su gestión: la necesidad de reforzar la conciencia de la autoridad de la Iglesia romana entre las masas incultas, proclives a olvidar fácilmente las enseñanzas recibidas. Señalaba que:

La obediencia del vulgo basada en las palabras de los hombres cultos, se ve reforzada y confirmada por la continua versión de grandes edificios y monumentos imperecederos, testimonios casi eternos y divinos que se transmiten sin interrupción de los actuales admiradores de estas maravillosas construcciones a aquellos que vendrán en el futuro; de este modo el consenso se mantiene y aumenta convirtiéndose en una extraordinaria devoción [...] No por ambición, ni por pompa, ni por una gloria inútil, ni por la fama, ni por el deseo de hacer pasar nuestro nombre a la posteridad, sino por una mayor autoridad de la Iglesia de Roma, por una mayor dignidad de la Sede Apostólica frente a todos los pueblos cristianos, por una defensa más sólida contra las constantes persecuciones, concebimos en la mente y en el ánimo tantos y tales edificios<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> CATALAN, Luciano. *Historia de la Arquitectura. (Antología Crítica)*. Madrid, Celeste Ediciones S. A., 1997, 225.

Las palabras de Nicolás V adquirieron plena vigencia cuando pocos años después se descubrió un nuevo continente. Uno de los lugares en los que la Iglesia aplicó la justificación papal fue el Virreinato del Perú, tanto para reforzar su autoridad frente a otras posibilidades políticas, como para asentar la preeminencia de su dogma en competencia con opciones religiosas diferentes. En Lima, la Orden de los Predicadores de Santo Domingo de Guzmán tuvo una relevante participación en este objetivo.

La iglesia que desde 1561 recibió la advocación de Nuestra Señora del Rosario de Santo Domingo es el templo primado de la orden dominica en Lima. Esta congregación religiosa estuvo representada por fray Vicente de Valverde en la fundación de la ciudad y tuvo desde el inicio una gran influencia. El edificio de la iglesia dominica fue construido en el siglo XVI, pero sufrió constantes modificaciones hasta adquirir el aspecto que conocemos hoy. Muchos de estos cambios se debieron a razones de índole natural, por los frecuentes terremotos que soportó la capital del Virreinato. Otros obedecieron a la voluntad renovadora, siempre activa, tanto de la congregación como de los representantes de las cofradías instaladas en el templo. Esta circunstancia, lejos de ser un impedimento para su estudio, brinda una útil muestra del desarrollo de la arquitectura en la ciudad y nos sirve de estimulante punto de apoyo para aplicar el análisis histórico y estilístico que nos interesa en esta ocasión.

En el siglo XVI, los solares que Francisco Pizarro entregó a la Orden estuvieron situados hacia el lado oeste de la Plaza Mayor, colindantes con los asignados a la orden de San Francisco. Posteriormente, los franciscanos recibieron otros del lado este de la Plaza Mayor, dejando a los predicadores los solares correspondientes. Éstos colindaban con el río, lo que desde el inicio fue un serio obstáculo para la construcción y el posterior mantenimiento de las instalaciones. La primera edificación de la iglesia en 1539 fue decidida con una orientación sur-norte, lo que ocasionó que terminara en una sección irregular al lado norte, como consecuencia de su proximidad al río Rimac. Esta poco usual disposición no se debió a la inexperiencia, como afirmó algún estudioso, sino fue la solución a un deseo de cumplir las normas litúrgicas. El diseño del plano adaptó la construcción

**NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LIMA:  
UN CASO PARADIGMÁTICO EN LA ARQUITECTURA LIMEÑA**

a un terreno inapropiado para que el edificio se orientara este-oeste, como hubiera correspondido.

La donación de dos solares en 1541 posibilitó al primer provincial dominico, fray Tomás de San Martín (1540-1553), corregir la orientación del templo. Hasta ese momento se había construido la capilla mayor, un crucero y dos capillas laterales, lo que equivalía a la cabecera. En 1545, en el mismo terreno, se inició la construcción de otro edificio, que es la iglesia que conocemos. Tuvo que destruirse lo hecho, pues la distribución de las nuevas secciones quedaron en distinto lugar al que tenían en la antigua disposición. En 1547 continuaban los trabajos y las modificaciones de la traza inicial. Gerónimo Delgado fue convocado para abrir un crucero en el lugar donde se había construido la capilla mayor y dos capillas. También se comprometió a cubrir estas últimas con bóvedas nervadas, de ladrillo y piedra. En 1549 estuvo construida la mitad de la iglesia y colocados los cimientos de lo restante, pero por razones económicas los trabajos se paralizaron durante 20 años. En 1565 fue iniciada la nueva edificación de la conocida, en la época, como iglesia de Santiago, en la que intervinieron Gaspar Baez, Alonso Gonzáles de Beltrán y Diego Morales en sucesivas adjudicaciones y traspasos. A este último se le atribuye la primera portada. Desde 1570, la iglesia fue denominada Capilla de la Veracruz. Es la que se encuentra situada en el lado occidental del atrio por el que se accede a la puerta lateral de la iglesia matriz.

El dominico fray Andrés de Castro asumió la responsabilidad de la continuación de las obras en 1569. Hubo continuos pedidos a la corona española para que colaborara en la terminación del templo que por entonces estaba sin las capillas de la nave central completas (faltaban cuatro) y las que se habían podido levantar estaban cubiertas con esteras y caña. Tampoco contaba el edificio con puertas. En 1583, el virrey informó que la iglesia aún no tenía la cubierta terminada y no se había construido el coro. Sin embargo, existía un «campanario pesado y principal» que, según los informes de la época, cayó por efecto del terremoto del 7 de julio de 1586, destruyendo parte de las celdas del convento. Otro sismo del 12 de agosto del mismo año arruinó la Capilla de la Veracruz.

Entre 1594 y 1598 fue concluida la techumbre de la iglesia con lacería «bellísima de cedro sobredorado»<sup>2</sup> La capilla mayor y las capillas laterales, según Bernabé Cobo, estaban cubiertas con bóvedas<sup>3</sup>. Las de los pies, que aún existen, fueron de crucería gótica de cal y ladrillo. Igualmente se afirma que en los arcos y frontispicios se colocaron pinturas de Mateo Pérez de Alessio. Los trabajos incluyeron la terminación y adorno con esculturas del altar mayor, que fue considerado entre los mejores de Lima.

A inicio del siglo XVII (1613), Diego Guillén hizo una nueva portada para la Capilla de la Veracruz, en la que destacaba los relieves en terracota policromada de tradición renacentista. En la iglesia principal quedaron terminadas las capillas con sus respectivos retablos, ornamentos, esculturas y pinturas. En 1632, en base al diseño de fray Juan García, Antonio Mayordomo se comprometió a levantar una «torre campanario» en la iglesia, para reemplazar al campanario «pesado y principal» del siglo anterior. Aunque en esta oportunidad, posiblemente, se refiriera solamente a una espadaña. Al año siguiente, con un proyecto de García y bajo su dirección, el mismo alarife aceptó uno de los trabajos que actualmente se consideran más significativos para el aspecto definitivo que adoptó el templo: alargar el coro hasta el cementerio<sup>4</sup>. Debido a esta decisión quedó retrasada la parte inferior del coro y, con ello, la portada que correspondía al ingreso inmediato a la iglesia por el lado de los pies. Ésta finalmente quedó oculta por el nártex exterior o sotocoro. Debido a esta modificación, la iglesia dominica no desarrolló este elemento que reviste características estilísticas significativas en los templos de las otras órdenes religiosas. Sin embargo, en el grabado que aparece en la obra de fray Juan Meléndez, se identifica esta puerta como «la primera de la iglesia», señalando que, para la comprensión de los padres, su particular emplazamiento no había cambiado su carácter preeminente. Una explicación de la decisión de sacrificar la portada la propuso el padre Antonio San

<sup>1</sup> MELÉNDEZ, O.P., *Juan Tesoros ventureros de las Indias en la historia de la gran Provincia de San Juan Bautista del Perú, de la Orden de Predicadores (1631)*. Roma, Imprenta Nicolás Angel Tinassio, MDCXXXI.

<sup>2</sup> COBO, S.J., Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, T.XCII, 1956.

<sup>3</sup> SAN CRISTÓBAL, Antonio, "La iglesia de Santo Domingo" *El Comercio*, Lima, 2. XII. 1982; AGN. Valenzuela 1633. SAN CRISTÓBAL, Antonio *Fray Diego Murua, alarife de Lima. 1617. 1696*. Lima, Epigrafe, S.A., 1996, 83.

NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LIMA:  
UN CASO PARADIGMÁTICO EN LA ARQUITECTURA LIMEÑA

Cristóbal cuando afirmó que, tanto fray Diego García como fray Diego Maroto, «una y otra vez... rechazaron en ella las innovaciones barrocas. Por ello, esta es la única iglesia limeña que conserva algunos de los caracteres distintivos de la arquitectura entre 1550 y 1620». Igualmente que «a la hora de hacer reformas en la planta de la iglesia, los dominicos procedieron en sentido contrario a los demás frailes limeños», esto es, alargando el coro, debido a lo que se habría «frustrado en gran parte la transformación barroca de Santo Domingo»<sup>5</sup>. Es cierto que la iglesia dominica se aparta de sus pares limeñas en este aspecto. Habría que considerar las posibilidades que para esta solución brindaba el peculiar emplazamiento del terreno que, hacia la sección este, quedaba limitado por otros solares colindantes con la Plaza Mayor. Alargar todo el conjunto habría representado acortar la distancia entre los solares, así como estrechar el ingreso al convento. Sin embargo, el diseño interior contempló que las capillas laterales fueran abiertas y comunicadas entre sí, lo que con la cúpula central configuró un espacio barroco. Otros elementos introducidos por Maroto en el diseño de sus obras no lo muestra tan reacio al nuevo estilo.

En 1650 se construyó una nueva portada para la Capilla de la Veracruz que se atribuye a Maroto, de amplia labor en la iglesia y convento de su Orden<sup>6</sup>. A ambos lados de ésta se abre una ventana rectangular. La portada fue diseñada con dos cuerpos irregulares unidos por un amplio friso. El arco de medio punto del vano principal del primer piso sostiene un frontón triangular abierto que destaca sobre el friso llano. El cuerpo menor tiene aletas laterales y una hornacina central rectangular. Termina en un frontón semicircular cerrado, de acuerdo a la reproducción del grabado de Meléndez (1681-1682). Esta portada se mantiene a nivel del muro. Una cartela de doble voluta colocada sobre el techo en el ángulo de encuentro sirve de nexo entre la cubierta más baja de la capilla y el muro de la iglesia. El motivo se repite en el segundo cuerpo de la cúpula. Es de señalar que el frontón abierto aparece también en la portada del convento, con la diferencia de que en este caso allí se inserta una hornacina con una escultura. Esta solución se asocia al estilo barroco.

<sup>5</sup> «La iglesia», cit.

<sup>6</sup> SAN CRISTÓBAL, *Maroto, cit.*, 192.

La portada lateral del templo llamada «segunda» en el mismo grabado aparece de menor altura que el muro. Es de dos cuerpos del mismo ancho y concluye en un frontón triangular, sobre el que se asientan cinco pináculos de soporte encajado y remate piramidal. El primer piso está formado por un arco de medio punto con decoración en las enjutas. Flanquean la portada dos columnas sobre pedestales a cada lado, que forman dos calles laterales. En éstas se abren hornacinas sobre repisas, con doseletes triangulares y esculturas. Un entablamento recto y continuo separa ambos cuerpos. El superior se organiza de la misma manera, manteniendo la correspondencia de los ejes verticales extremos en ambos cuerpos. La hornacina central contiene una escultura. La flanquean cuatro pilastras encajadas, formando cada dos una calle lateral. Los soportes se encuadran en el espacio ocupado por el arco del primer cuerpo. Las calles laterales parecen contener relieves en marcos rectangulares. Igualmente se observa un motivo ovalado en relieve en el tímpano del frontón del remate. El diseño de esta portada es sobrio y de orientación distinta a las portadas de la Veracruz y del convento.

En 1659, Diego Maroto estuvo a cargo de la construcción de la torre de la iglesia, junto con el alarife Francisco Cano Melgarejo. Posteriormente, en 1663, completó los trabajos de carpintería con Lorenzo de los Ríos<sup>7</sup>. La torre mencionada comprendió un primer cuerpo compacto sobre una base continua, adosado al cuerpo lateral hacia la sección inferior de la iglesia. Los muros laterales visibles se trabajaron con un almohadillado aparentemente rehundido. El lado frontal presentó un arco ciego de clave acartonada y enjutas llanas. Se resaltó prolongando la imposta del arco para rodear todo el cuerpo inferior, a manera de moldura. El lado frontal tenía una ventana enrejada en la sección de la luz ligeramente inferior al nivel de las impostas, con una moldura que formaba revoltones en los cuatro ángulos. Continuaba, en el sentido de la vertical, con un friso sobre el que se asentó de manera ligeramente saliente formando una galería, una balaustrada de estilo renacentista, con pecillones en los ángulos. Este mismo diseño de las balaustres se repitió en la separación entre cada uno de los pisos y en los balcones que preceden los vanos en forma de arco de los campanarios.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 84.

**NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LIMA:  
UN CASO PARADIGMÁTICO EN LA ARQUITECTURA LIMEÑA**

El segundo cuerpo se diseñó en dos niveles que se distinguen por los arcos de medio punto con balcones que forman los campanarios. El arco inferior de mayor dimensión cierra con un frontón triangular sobre una moldura en revoltón. Bajo el arco de medio punto con balcón inmediatamente superior se repite el diseño de la moldura, pero sobre ella se apoya un frontón también de medio punto, de tímpano rehundido. Este arco invade el friso que separa este piso del siguiente. Aparentemente, siempre guiándonos por el dibujo en la obra de Meléndez, los cuerpos laterales de esta sección se abren también en dos vanos inscritos en sus límites regulares y ambos con frontones triangulares. La separación entre los lados laterales y el central se marca por una pilastra de corte cuadrangular cuya sección superior continúa en el friso, interrumpida por la ligera cornisa que lo precede. Con ello se encuadra el diseño del segundo cuerpo.

El tercer cuerpo está más trabajado que los anteriores. La parte frontal presenta un arco de medio punto con la moldura mencionada, sobre la que se observa un frontón triangular, a los lados del que parece haberse trabajado las enjutas con círculos decorativos. Flanquean el arco pilastras pareadas en ligero derrame. Esta sección encuadra visualmente en el espacio delimitado por las pilastras del piso anterior, repitiendo la solución del segundo cuerpo de la portada. En las caras laterales se dibujó dos ventanas rematadas con frontones triangulares. La ventana de la parte inferior queda oculta parcialmente por la balaustrada. El arquitrabe parece continuar el movimiento que imprime el derrame de los soportes. Sobre éste, un friso decorado con arcos entrecruzados y ligera cornisa termina el segundo cuerpo.

El remate se inicia con una balaustrada sobresalida que recibe la cúpula y linterna, sobre la que se asienta una escultura. El cuerpo semicircular está separado en secciones en las cuales se abrió cumbreras de frontón triangular. La linterna aparece decorada con columnas adosadas. Allí se apoyó la base en forma de *bolos* de la escultura de la *Fé*. El estilo de Diego Maroto que podemos deducir de estas obras es, en general, rico en el diseño e imaginativo en las combinaciones, sin exagerar las posibilidades plásticas de cada una. Discretos elementos ornamentales, como balaustres, relieves, pináculos y arcos entrelazados se incluyen en los conjuntos, imprimiendo un ritmo armonioso y claro. Destaca, sin

embargo, ciertos rasgos novedosos como la presencia del frontón abierto que señala mayor libertad en el diseño de la composición. Incluso, la secuencia de soportes y vanos en los dos cuerpos superiores de la torre aligera la masa. Del mismo modo suaviza el diseño con el uso de las balaustradas de coronación y las cumbresas en el cuerpo de la media naranja.

Entre 1660 y 1666, Maroto estuvo comprometido en el reemplazo de la techumbre de la iglesia por bóvedas. Las dos «de crucería sobre que están hechas las paredes e impostas en el presbiterio del altar mayor» habrían sido construidas con ladrillo y cal por Diego de la Gama y Lorenzo de Palencia. Ocurrido el terremoto de 1687, la bóveda que posteriormente cubrió la capilla mayor ampliada en 1685 fue de crucería de cedro y yeso<sup>8</sup>. Probablemente también lo fue la de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, cubierta por entonces por Xavier Domínguez bajo la supervisión de Maroto<sup>9</sup>. Es de resaltar que en el grabado que aparece en la obra de fray Juan Meléndez, tanto el exterior de la cubierta de la iglesia como la de la capilla de la Veracruz están representados planos. Aparece, sin embargo, la cúpula elevada en el crucero sobre dos estructuras separadas por finas molduras. Su diseño y el de la linterna guardan correspondencia formal con la media naranja y la linterna que cierran la torre de la iglesia. Las cumbresas, en el caso de la cúpula, presentan frontones abiertos y pequeñas repisas. La linterna tiene una ventana rectangular flanqueada por columnas que sostienen un frontón semicircular cerrado. Su terminación es de forma ovooidal abultada, sobre la que destaca una cruz. Está rodeada por pináculos formados por una esfera superpuesta por la repetición, en menor escala, de la forma del remate.

Éste era el aspecto del exterior de la iglesia cuando sucedió el terremoto de 1687, que la expuso nuevamente, años después, a los avatares de los cambios en el gusto de los frailes dominicos, de los comitentes y del estilo de los artistas que intervinieron en la reconstrucción de su maltratada estructura. Parte de las reparaciones realizadas a inicios del siglo XVIII lo fueron al estilo barroco que

<sup>8</sup> MUGABURU, Joseph de y Francisco de Mugaburu. *Diario de Lima (1640-1694)*, Lima, Imprenta G. Vásquez L., 1935, 2 tomos; SAN CRISTÓBAL, "La iglesia *ib.*, y *Diego Maroto, ib.*, 154.

<sup>9</sup> HARTI y TERRÉ, Efraim. "Una capilla muy galana". *El Comercio*, Lima, 2-VI-1948.

**NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LIMA:  
UN CASO PARADIGMÁTICO EN LA ARQUITECTURA LIMEÑA**

prevalecía en las capillas interiores del templo y al que permanecían fieles los grupos involucrados. Pero las dificultades económicas demoraron los cambios estructurales. En 1726, Manuel Sánchez reparó en lo posible la torre para la que los dominicos habían encargado una nueva campana en 1717. Otros trabajos menores fueron realizados en el templo. Pero el 24 de octubre de 1746, un devastador terremoto derrumbó definitivamente la torre, cuya caída afectó también el interior de la iglesia. A partir del segundo cuerpo, una nueva se comenzó a levantar en 1774. Recibió el auspicio del virrey Manuel Amat y Junient y la influencia del estilo rococó. Su estructura fue realizada con armazón de madera y láminas de plomo. La calidad de su construcción y la fortaleza de la mezcla que se empleó fueron reconocidas en la restauración de 1940. Es la que se observa hoy.

En los dos nuevos cuerpos se superpuso columnas de orden jónico y corintio, respectivamente, en la tradición dogmática del sistema de los órdenes que se mantenía en la época. El tránsito entre éstos y el remate cónico sobre tambor se anunció con una balaustrada apoyada en un entablamento quebrado. En cada piso, los arcos de medio punto que abrieron los vanos para las campanas se complementaron con balcones de antepechos semicirculares con balaustres, sobre repisas ovoidales abultadas pequeñas. En general, el diseño de los dos cuerpos presentó diversos perfiles, resultado del entablamento facetado que continuó el nivel de las columnas adosadas. Las cornisas se quebraron en frontones mixtos, que secundaron la forma del remate. El sentido ascensional del conjunto, que se advierte en las columnas y en los frontones, se cumplió con la escultura en bronce del ángel con alas extendidas en la cúspide, obra de Cristóbal Dassa. El primer cuerpo de corte poligonal del proyecto de 1659 permaneció con sus arcos ciegos de descarga retrasados, sin decoración distinta a la del sobrio resalto del almohadillado plano del paramento, salvo que en el arco del lado frontal se varió a dos la ventana única original.

Comparando la torre de Maroto y Cano en el grabado de 1681 con ésta, se notará, además, que se redujo el número de las secciones del segundo cuerpo de dos a una, con un arco de mayor peralte, mientras se aumentó los elementos ornamentales. Los verticales positivos tenían en la de Maroto - Cano la apariencia

de marbetes. En el nuevo diseño se acentuó el volumen y el ritmo con el juego de las columnas y de los entablamentos, remarcados por los frontones quebrados que las siguieron en ambos cuerpos, no obstante lo cual, en general, se procuró mantener las mismas proporciones de su antecesora, con las indispensables variantes. El remate en cupulilla semiesférica sobre tambor que completaba la torre del siglo XVII, en el proyecto de 1746 fue cónico facetado en planos, lo que le otorgó mayor dinamismo, acorde con la modificación de los dos cuerpos inmediatamente inferiores. Con respecto a la de Diego Maroto, la torre terminada quedó de menor altura. La tendencia rococó, bastante moderada, se aprecia en el mayor dinamismo de las secciones horizontales como el entablamento y los frontones partidos e, igualmente, en el sentido vertical, por los planos en entrantes y salientes que resultan del avance y retroceso de las columnas, en concordancia con la tendencia ascendente de los elementos que sustentan.

Una nueva intervención se hizo en el templo dominico para ajustarla a las disposiciones a favor del gusto neoclásico que emitieron los reyes Carlos III (1777) y Carlos IV (1791), representantes de la Ilustración en España. El encargo fue hecho al presbítero Matías Maestro (1766-1835). La justificación para el cambio fue que el templo presentaba un aspecto deplorable, sombrío, desagradable, confuso en su decoración y ruinoso, tal como un poema resaltó<sup>10</sup>. No expondremos aquí las implicancias de esta actitud del Estado que hemos tratado en otro lugar (*Actas de las IV Jornadas de Historia*. Piura, Universidad de Piura, 2002, en prensa), salvo para reiterar que la orden dominica tuvo una entusiasta respuesta a las normas. Todo fue modificado: las bóvedas, los arcos, las portadas. Fueron quemados los retablos y se sustituyeron por otros «a la porcelana». Maestro rehizo la cúpula, y las bóvedas fueron cubiertas con pinturas del propio arquitecto pintor. No reprochamos al artista lo que fue responsabilidad de las autoridades religiosas y civiles. Incluso admitimos que el decurso histórico supone estas variaciones porque cada época exige su propio lenguaje, y los pueblos de cada tiempo se expresan e identifican en gran parte con él. Pero es de lamentar que una congregación que había contado con las obras de los mejores artistas, nacionales y extranjeros, tuviera este destino. Sobretudo cuando en el

<sup>10</sup> GENTO SANZ, OFM, Benjamín. *San Francisco de Lima*. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1945, 159ss.

NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO DE LIMA:  
UN CASO PARADIGMÁTICO EN LA ARQUITECTURA LIMENA

Perú y en otros países vinculados al área andina, permanecen los ejemplos más representativos de cada etapa histórico - artística. En la iglesia dominica se arrasó con todo.

Terminado el siglo XIX, entre 1898 y 1906, se inició una nueva reforma por la cual los dominicos decidieron deshacerse de todo rasgo neoclásico en el templo. Las pinturas de Matías Maestro fueron arrancadas de las bóvedas y quemadas. Las modificaciones se realizaron con demasiado ímpetu y poco criterio. Las fotografías de la época muestran los muros almohadillados pintados de un variado colorido que destacan los elementos arquitectónicos. El muro de la capilla de la Veracruz fue elevado para nivelarlo con el de la iglesia, a la vez que se retiró la barandilla que lo circundaba.

La portada lateral fue simplificada con un remate de frontón semicircular que llegó al límite superior del muro. Se retiró la escultura de san Juan Bautista que aparecía en fotografías de 1880<sup>11</sup>, para reemplazarla por una cruz. Fueron retirados los macetones ornamentales en ambos pisos. La hornacina central que hasta entonces presentaba la apariencia de una urna fue abierta. La ventana que aparecía en el lado lateral derecho de la portada lateral fue cegada. A los pies de la iglesia fueron sucesivamente abiertos y cerrados los vanos, a la vez que cambiaban de apariencia. Lo mismo sucedió con los pináculos colocados en los laterales del certamiendo. La cúpula sufrió varias modificaciones, tanto en su cuerpo exterior como en la linterna. A finales del siglo un incendio destruyó el remate de la torre<sup>12</sup>.

Señalaremos algunos elementos que existían en el interior de la iglesia hacia 1938<sup>13</sup>. Las capillas estaban separadas de la nave central por rejas de madera. En el pilar fronterero a la capilla de san Jacinto existía una escultura reclinada del licenciado Manuel Correa, benefactor de la capilla. Junto a la puerta que colinda

---

Esta y otras fotografías del siglo XIX y principios del siglo XX: Biblioteca Nacional del Perú. Sala de Investigaciones Bibliográficas.

<sup>11</sup> BARRIGA TELLO, Martha. "Transformaciones de una iglesia limeña. Siglos XIX y XX" *Letra*, N.º 90. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1986: 111-134.

<sup>12</sup> Fotografías: GONZÁLES SALAZAR, Manuel. *El Perú y el Arte. I. Lima*. Lima, Ediciones "San Julián" (1970) (31-42).

con el atrio se encontraba una pequeña capilla oval con una cúpula. En el muro del coro se abría un rosetón de tres metros de diámetro cubierto con vidrios de colores<sup>14</sup>.

Después del terremoto de 1940 se emprendió la restauración del complejo dominico encargada a los arquitectos Vargas Prada, Emilio Harth Terré y W. Moser. Estos últimos se encargaron de reconstruir la torre, la portada de la Veracruz y la portada lateral, para lo cual utilizaron, como fuente documental, tanto los restos del monumento como los grabados del siglo XVII en la obra de fray Juan Meléndez, y fotografías de Paz Soldán y Courret de 1864. Ambas portadas fueron modificadas en un intento de recrear las del siglo XVII, descuidando las intervenciones que había sufrido la iglesia a fines del siglo XIX. En 1985, ya no existían las rejas que separaban las capillas de las naves y el rosetón del coro había sido sustituido por una ventana rectangular, se estaba reparando la sillería del coro y cambiando las alfombras de mármol policromo del piso por losetas blancas y negras formando diseños ajedrezados. Recientemente hemos observado que las puertas de la iglesia han sido reemplazadas por otras nuevas, de diferente diseño.

Santo Domingo se resume entonces por momentos específicos de acuerdo a lo que permanece del templo en la actualidad: 1540 (planta), 1681-1685 (cúpula), 1774 (torre), 1945 (portada lateral basada en un diseño de 1806), retablos (1806), 1960-1970 (piso), puertas (2002).

<sup>14</sup> GÓMEZ ZAVALA, Carlos. "Convento e iglesia de Santo Domingo". *Lima precolombina y virreinal*, Lima, Imprenta Artes Gráficas-Tipografía Peruana S. A., 1938: 265-283.