

HUMBERTO RODRÍGUEZ CAMILLONI
VIRGINIA POLYTECHNIC INSTITUTE AND STATE UNIVERSITY

Manuel de Amat y Junyent y la Navona de Lima: un ejemplo de diseño urbano barroco del siglo XVIII en el virreinato del Perú

In memoriam Armida Camilloni de Willy

DON MANUEL DE AMAT y Junyent Planella Aymerich y Santa Pau es una figura excepcional en la historia de la arquitectura virreinal limeña del siglo XVIII (figura 1).¹ Al igual que Thomas Jefferson en los Estados Unidos, Amat nos ofrece el caso raro del gobernante-arquitecto que supo aprovechar muy bien la idea de la arquitectura como símbolo de poder e instrumento de promoción cultural. La impresionante obra constructiva emprendida por Amat durante su gobierno como virrey del Perú entre 1761 y 1776 vistió de gala a la Ciudad de los Reyes, Lima, dándole su fisonomía colonial definitiva que perduraría a través del siglo XIX y por lo menos en parte hasta nuestros días. Según el escritor Concolorcorvo, del siglo XVIII, Amat “decoró mucho esta ciudad en paseos públicos y otras muchas obras concernientes al Estado. No puedo referirlas todas porque sería preciso escribir un volumen de a folio y otra pluma, pero nadie puede negar que su genio y su ingenio es y ha sido superior a todos los virreyes en materia de civilización y buen gusto”.² Destaca entre sus obras de

1. Véase H. Rodríguez Camilloni, “Amat (y Junyent), Manuel (de)”, *The Dictionary of Art*, vol. I, Londres, 1996, p. 757.

2. Citado por Vicente Rodríguez Casado y Florentino Pérez Embid, *Memoria de gobierno del virrey Amat*, Sevilla, 1947, p. LXIX.



Figura 1. Cristóbal Aguilar, *Retrato del virrey don Manuel de Amat y Junyent*, 1771, Convento de Las Nazarenas, Lima. Foto: A. Guillén.

valor urbanístico la antigua Navona de Lima, que hoy se conoce como Paseo de Aguas (figura 2), un proyecto de diseño urbano mediante el cual Amat se propuso evocar conscientemente a Roma, ciudad europea barroca por excelencia.

Manuel de Amat era natural de Vacarissas, provincia de Barcelona, España, donde había nacido en 1704. Su familia noble y distinguida (fue el segundo hijo del marqués de Castellbell) le aseguró una buena educación en la tradición humanista de las artes liberales. Los datos biográficos que de él se tienen indican que desde muy temprana edad demostró su afición por las armas, adquiriendo valiosa experiencia en diversas campañas militares. Mendiburu afirma que “Adoptó la carrera militar empezando á servir á la edad de once años, estuvo casi siempre en campaña y concurrió a siete batallas campales, cinco sitios, dos bloques y gran número de acciones y encuentros. Se hizo notar por sus proezas en la guerra de África en que permaneció cinco años; en la batalla de Bitonto (Nápoles) ganada al imperio en 1736; en el asedio de Gaeta, toma de Bari &a. Mandó con mucho crédito el regimiento Dragones de Sagunto.”³ Todos estos

3. Manuel de Mendiburu, *Diccionario histórico-biográfico del Perú*, I, Lima, 1874, p. 223.



Figura 2. El Rimac, Lima, *Fuente escenográfica de la Antigua Navona*, hoy Paseo de Aguas, 1770-1776.

antecedentes seguramente lo hicieron merecedor en 1755 de su nombramiento de gobernador y de presidente de la Audiencia de Chile y finalmente, en 1761, de su llamado para ocupar el prestigioso cargo de virrey gobernador, capitán general del Perú y presidente de la Audiencia de Lima.⁴

Sin embargo, para una mejor apreciación de la obra constructiva de Amat en Lima que abarcaría la gama más completa de arquitectura religiosa, civil y diseño urbano, además de ingeniería militar, es preciso esclarecer cuáles eran los conocimientos que requería en su época la carrera militar que él abrazó con tanto entusiasmo. El hombre universal del Renacimiento del siglo XVI había reconocido a la ingeniería militar o arquitectura militar como una ciencia perteneciente a las artes liberales consistente en la determinación geométrica de los elementos de fortificación. Durante los siglos XVII y XVIII, los ingenieros militares tenían que especializarse en el trazado y medida de fortificaciones, estimado de los costos y cálculo de la duración de la mano de obra. De vital importancia era el estudio de las matemáticas, aritmética y

4. Vicente Rodríguez Casado y Florentino Pérez Embid, *Construcciones militares del virrey Amat*, Sevilla, 1949, p. 15.

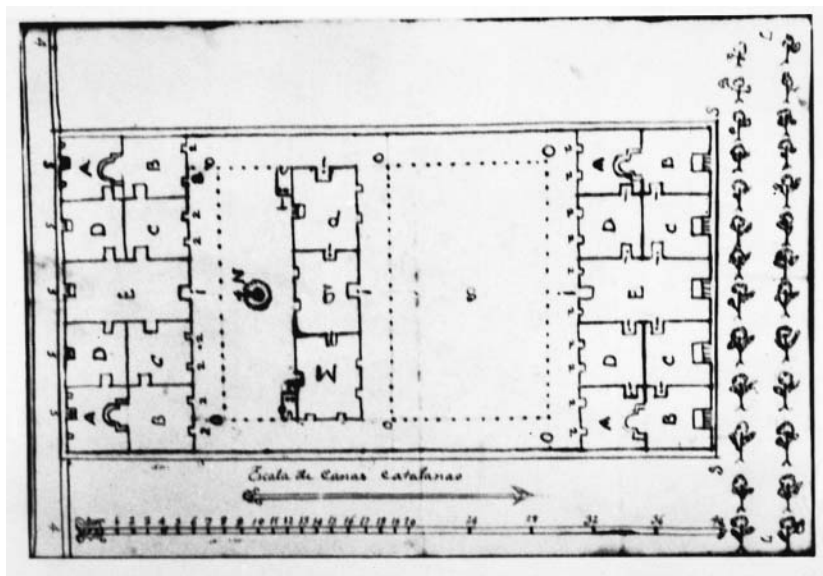


Figura 3. Manuel de Amat y Junyent, *Anteproyecto del Palacio de la Virreina*, Barcelona, 1767.

geometría, nivelación, conceptos básicos de mecánica e hidráulica y dibujo de mapas topográficos. El dibujo geométrico era estudiado para encontrar la configuración sólida de cualquier piedra o madera de un elemento arquitectónico, representar los cinco órdenes clásicos e ilustrar las plantas, cortes y elevaciones de las edificaciones civiles y militares.⁵ Al mismo tiempo, la perspectiva se enseñaba a los ingenieros militares no sólo para determinar geométricamente el sombreado en el dibujo o la acuarela, sino también porque se estimaba esencial para lograr una verdadera percepción de la realidad.

Evidentemente Amat llegó a dominar estas técnicas representativas, ya que así lo demuestran los dibujos de su puño y letra del anteproyecto del Palacio de la Virreina en Barcelona, que envió a España en 1767 (figura 3).⁶ Y no es de extrañar que varios de los planos relativos a obras proyectadas por el virrey en Lima que se conservan en la Biblioteca Central de la Diputación de

5. Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge, 1984, p. 199.

6. Archivo del marqués de Castellbell, en San F. de Llobregat, Barcelona. Los dio a conocer Alfredo Sáenz-Rico Urbina, *El virrey Amat*, 2 tomos, Barcelona, 1967.

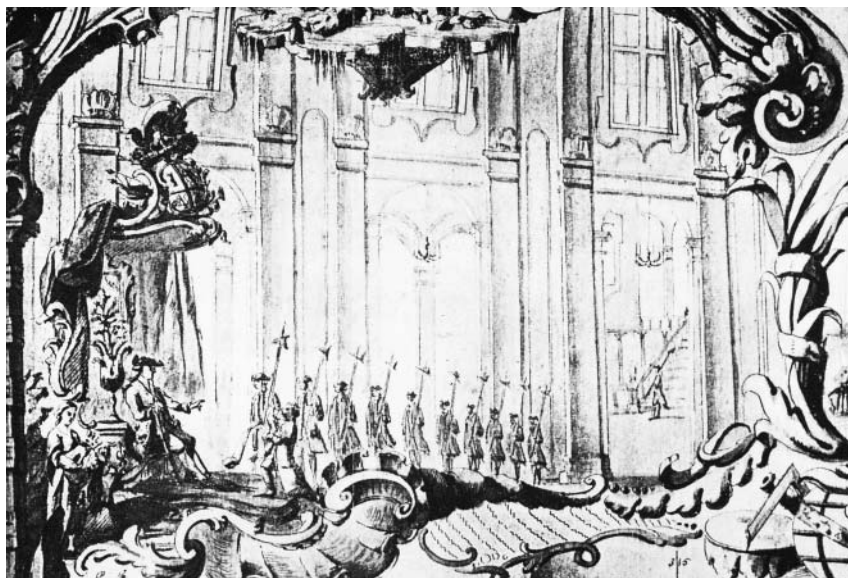


Figura 4. Lima, *Escenas en el Palacio de los Virreyes*, 1771. Ms. 400 de la Biblioteca Central de Cataluña.

Barcelona y que fueran ejecutados en 1771 bajo su dirección, son precisamente *perspectivas*⁷ Una de éstas muestra una vista amplia de los interiores del Palacio de los Virreyes frente a los cuales se desarrolla una ceremonia militar en presencia de Amat (figura 4).

La arquitectura que aquí se representa debe corresponder a las transformaciones importantes que en dicho inmueble efectuó el propio virrey, incluyendo la gran escalera de piedra y galería para comunicar con la Capilla Real que se aprecia en el fondo, a mano derecha del dibujo. La abundante luz que se filtra a través de grandes ventanales sobre una danza de arcos que se repiten en diversos planos enfatiza la ligereza de las formas y la continuidad espacial de todo el conjunto.

Otra perspectiva de La Navona de Lima (figura 5) está dibujada desde un punto focal que coincide con el eje central de la arquería de fondo en construcción y ofrece además una vista oblicua de la portada que hacía ángulo

7. Ms. 400 de la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona. El catálogo completo de este manuscrito lo publicó Sáenz-Rico Urbina, *op. cit.*, II, pp. 627-658.



Figura 5. Lima, *Vista de la Navona*, 1771.
Ms. 400 de la Biblioteca Central de
Cataluña.

con el espacio urbano contiguo de la Alameda de los Descalzos. Es importante hacer recalcar el aspecto escenográfico de estos dibujos, ya que representan una característica fundamental en la arquitectura y el diseño urbano de Amat.

Si la literatura artística moderna le ha conferido con justicia a Amat los epítetos de “virrey militarista” (Rodríguez Casado y Pérez Embid)⁸ y “virrey arquitecto” (Harth-Terré, Sáenz-Rico Urbina y García Bryce),⁹ es necesario también reconocer que desde el punto de vista de su capacitación profesional, arquitectura e ingeniería militar fueron para él actividades paralelas y complementarias. La llegada de Amat a Lima procedente de Chile en 1761

8. Rodríguez Casado y Pérez Embid, *op. cit.*, 1949.

9. Emilio Harth-Terré, “¿Dibujó realmente el virrey Amat lo que se le atribuye?”, *Cultura Peruana*, vol. 1, núm. 1, Lima, 1941; Sáenz-Rico Urbina, *op. cit.*; José García Bryce, “Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al virrey Amat”, *Documentos de arquitectura y urbanismo*, año 3, vol. 1, núm. 4, Lima, 1988, pp. 12-29.

coincidió con el momento en que la ciudad y sus alrededores apenas se recuperaban de los estragos del terremoto del 28 de octubre de 1746. No obstante la obra heroica de reconstrucción emprendida por su antecesor, el virrey José Antonio Manso de Velasco, de la cual da cuenta pormenorizada, con gran tributo de elogios, Llano y Zapata en su libro *El día de Lima* (1748),¹⁰ es evidente que aún quedaba mucho por hacer. El estado ruinoso de las fortificaciones del Callao, por ejemplo, se relata elocuentemente en el juicio de Residencia de Amat: “Estaba el Callao reducido a un simple muro exterior, en que aún era difícil montar un solo cañón, y más parecería circo para encerrar soldados que fortaleza para defender el Reino.”¹¹

Por este motivo, al desembarcar en el puerto limeño, Amat procedió de inmediato a remediar esta situación. La guerra declarada contra Gran Bretaña en 1762 hacía aún más apremiante la necesidad de defender las costas del virreinato. Como contaría el mismo virrey en su *Memoria de gobierno*,

El presidio del Callao lo hallé tan solamente con el simple revestimiento y delineación que formaban sus muros, faltándoles aquellos comprincipios para que fuese una competente fortaleza y seguridad, [por lo que] fue necesario emprender unos crecidos gastos para su habilitación y poner dicha plaza en estado regular de que pueda impedir cualesquiera desembarcos que intentasen hacer las naciones enemigas.¹²

Amat en esta oportunidad no sólo se ocupó de la restauración de las murallas del Callao, sino que hizo importantes mejoras en el Fuerte del Real Felipe, diseñado en 1746 por el ingeniero militar francés Luis Godin, y planeó la construcción de un palacio para sí mismo en el sitio, cuyos planos firmó Carlos de Beranger en 1762, pero que no se llegó a realizar.¹³

Florentino Pérez Embid juzgó conveniente distinguir en la obra constructiva de Amat dos grandes grupos perfectamente distintos y especialmente significativos: por una parte las construcciones militares, sobre todo las forti-

10. José Eusebio de Llano y Zapata, *El día de Lima*, Lima, 1748.

11. Archivo Histórico Nacional, Madrid, Consejo de Indias, leg. 20.333, cuaderno 4.º, fol. 263.

12. *Memoria de gobierno*, 3a. parte, cap. XXXVIII, citado por Rodríguez Casado y Pérez Embid, *Construcciones militares del virrey Amat*, op. cit., pp. III-III2.

13. Véase lámina VIII en Rodríguez Casado y Pérez Embid, *Construcciones militares del virrey Amat*, p. 184.

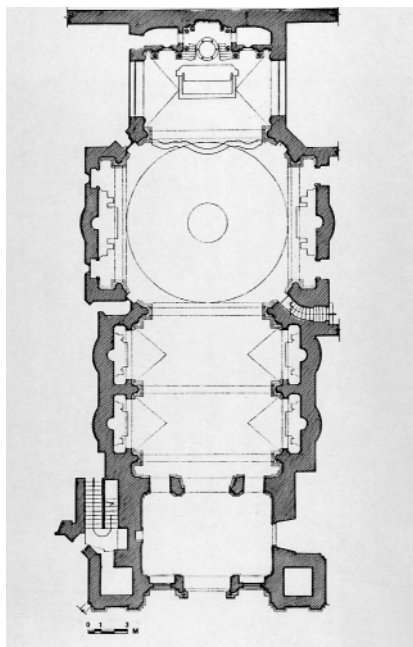


Figura 6. Lima, *Planta de la iglesia de Las Nazarenas*, 1766-1771.

ficaciones; y por otra parte las edificaciones de carácter suntuario, entre las que se incluyen ejemplos de arquitectura civil y religiosa.¹⁴ Sobre las obras de carácter suntuario, este mismo historiador se limitó a observar que sus características formales “indican que en las ideas y en las costumbres del elemento dirigente hispanoamericano se había ya abierto camino con paso firme el espíritu francés”.¹⁵ Y asimismo, que “el “barroquismo clasicista” de muchos planos y proyectos de fachada, las ligeras decoraciones rococó, la manera especial de concretar las preocupaciones urbanísticas, ponen de manifiesto el afrancesamiento aludido”.¹⁶ Entre las obras arquitectónicas limeñas tradicionalmente atribuidas a Amat se encuentran la Iglesia de Las Nazarenas (figuras 6 y 7), la Plaza de Toros de Acho (figura 28), la Quinta del Molino o Casa de la Perricholi (figura 17), el Camarín de la Virgen en la Iglesia de La Merced (figuras 11 y 12), la Ermita de la Asunción en la huerta del Convento

14. *Memoria de gobierno del virrey Amat*, *op.cit.*, p. LXIV.

15. *Ibid.*, p. LXV.

16. *Ibid.*, p. LXV.

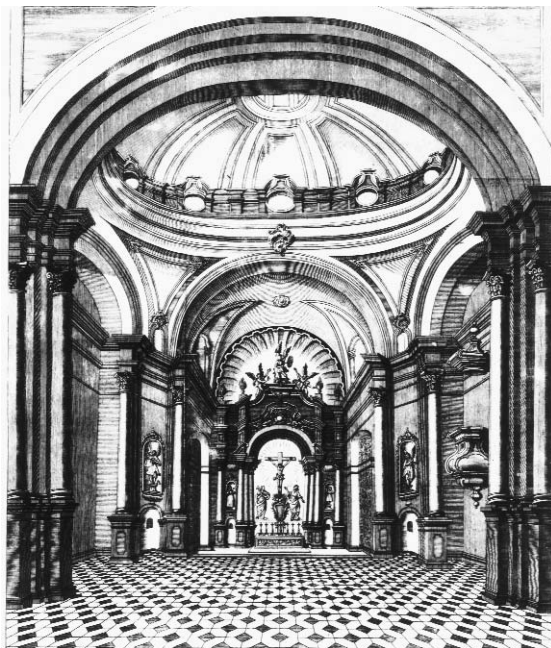


Figura 7. José Vásquez, *Interior de la iglesia de Las Nazarenas*, Lima, grabado en cobre de 1771.

de Nuestra Señora del Carmen, la nueva torre de Santo Domingo y la Quinta de Presa. No es éste el lugar para hacer un análisis detallado de todas las edificaciones civiles y religiosas asociadas con Amat como su arquitecto, promotor o mecenas; pero una nueva lectura de una selección de estas obras revela que los intereses arquitectónicos del virrey fueron mucho más vastos, buscando muchas veces novedosas soluciones espaciales que se aproximan más al barroco italiano tardío de los siglos XVII y XVIII, como se evidencia en la arquitectura de Filippo Juvarra, Giovanni Battista Sacchetti y Ferdinando Galli di Bibiena.

La iglesia del Santo Cristo de los Milagros de 1766-1771, construida para las Carmelitas Nazarenas, una de las obras maestras de Amat, por ejemplo, es de nave única y muros ondulantes, rarísimos en la arquitectura virreinal peruana (figuras 6 y 7). Se logra aquí una extraordinaria unidad espacial de fuerte tendencia centralizante, que domina la amplia cúpula que se antepone al presbiterio. El movimiento de las columnas que se proyectan de los muros tiene eco en el juego escalonado de sus bases y molduras de los arquivadros,

frisos y cornisas superiores, de tal manera que, al igual que en la fachada, todas las partes se encuentran subordinadas al efecto total. Como observara bien García Bryce, “la unidad del interior se apoya no solamente en estas específicas características de forma y dimensión del espacio y en la jerarquía, orden y sentido que de ellas se derivan; ellas se sustentan además en la adopción de un sistema de elevaciones basado en la armonía y la relación coherente de los elementos arquitectónicos entre sí”.¹⁷ Participan también, en esta armonía formal, el púlpito y el altar mayor en una verdadera aproximación de la integración de las artes plásticas que Bernini en Italia calificó como un *mirabile composto*.

La iglesia de Las Nazarenas indudablemente refleja una arquitectura basada en principios de armonía, claridad y proporcionalidad, y puede apreciarse que éstas son las cualidades que mejor se lucen en la única ilustración que acompaña el libro *E1 día deseado* (Lima, 1771, que publicara el mismo director general de la fábrica, don Felipe Colmenares Fernández de Córdoba, para conmemorar su inauguración: la perspectiva escenográfica del interior, grabada por José Vásquez posiblemente sobre un dibujo de Amat (figura 7). La paternidad de esta iglesia es por supuesto indiscutible a la luz de la evidencia documental de la época. El mismo Colmenares Fernández de Córdoba, quien dedicó su libro al virrey, lo llama “Inventor y dueño de la obra”; y la leyenda del famoso retrato de Amat que pintara Cristóbal Aguilar en 1771 (figura 1), reza textualmente: “Ynsigne Benefactor de este Monasterio de Nazarenas Carmelitas, a cuio ardiente Zelo, poderoso influxo y crecidos auxilios se devió la fabrica de su Templo que delineó, y dirigió desde la primera Piedra que puso en sus Cimientos.” Tomó parte también en la construcción de la iglesia el capitán de granaderos Juan de la Roca, ejecutor de varios de los proyectos de Amat.¹⁸

Otras dos construcciones religiosas que estilísticamente se relacionan con Las Nazarenas y que bien podrían vincularse con el virrey Amat, aunque no se ha encontrado documentación que así lo demuestre, son la Capilla de San Martín de Porres dentro del conjunto monástico de Santo Domingo (figuras 8 y 9) y la Capilla Oratorio, aledaña al claustro principal del Convento de Las Mercedarias (figura 10). Interesa señalar sobre todo el carácter escenográfico de los espacios interiores, donde se busca una unidad de conjunto. El

17. García Bryce, *op.cit.*, p. 18.

18. Harth-Terré, *op.cit.*, y Rubén Vargas Ugarte, *Ensayo de un diccionario de artífices de la América meridional*, 2a. ed., Burgos, 1968, p. 453.

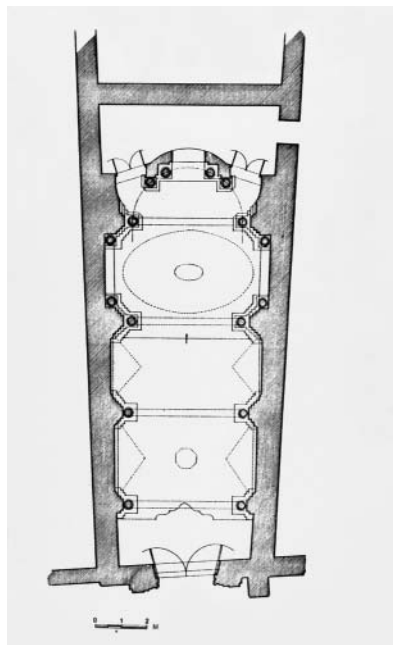


Figura 8. Lima, *Planta de la capilla de San Martín de Porres*, Santo Domingo.

investigador San Cristóbal ha considerado la capilla dominica “una de las más notables expresiones de la arquitectura limeña posterior al terremoto de 1746”, añadiendo que “aunque no he encontrado ningún documento referente a su construcción, considero que esta capilla en su traza actual debió haber sido edificada por los mismos años que la iglesia de Las Nazarenas, el camarín de la Virgen en la iglesia de La Merced, y también acaso la segunda torre de la iglesia de Santo Domingo”.¹⁹ Sólo un levantamiento topográfico revela la originalidad de su planta trapezoidal de una sola nave, cuyo tercer tramo culmina en una cúpula elíptica que domina el espacio frente al altar (figura 8). La separación de las columnas de los muros es aquí total, creando el efecto airoso que es característico del estilo rococó del siglo XVIII, y el movimiento escalonado de las pilastras crece en intensidad desde la entrada hasta el altar que se integra con el movimiento de cada una de las partes a la rítmica articulación de los demás elementos arquitectónicos. La iluminación

19. Antonio San Cristóbal, *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*, Lima, 1988, p. 138.



Figura 9. Lima, *Interior de la capilla de San Martín de Porres*, Santo Domingo.



Figura 10. Lima, *Interior de la capilla Oratorio de Las Mercedarias*, c. 1775.

de la cúpula y del camarín detrás del altar intensifican el aspecto escenográfico de todo el espacio (figura 9).

La Capilla Oratorio de Las Mercedarias, c. 1775, en cambio, es un diseño más simple de planta cuadrangular sobre la que se levanta una cúpula semiesférica de modestas proporciones (figura 10). Con sorprendente economía de elementos, aquí se logra un fondo escenográfico eficaz en el que las formas curvilíneas del altar armonizan con las molduras de las pechinas, al mismo tiempo que inician un movimiento ascendente que culmina en la linterna de la cúpula. Es un espacio perfectamente centralizado cuya unidad recuerda los principios de armonía, claridad y proporcionalidad observados anteriormente en la iglesia de Las Nazarenas.

Sin embargo, para García Bryce, la obra de Amat que alcanzó la mejor unidad de armonía o correspondencia entre las partes fue el Camarín de la Virgen de 1771-1774 en la iglesia de La Merced (figuras 11 y 12).²⁰ La planta

20. García Bryce, *op. cit.*

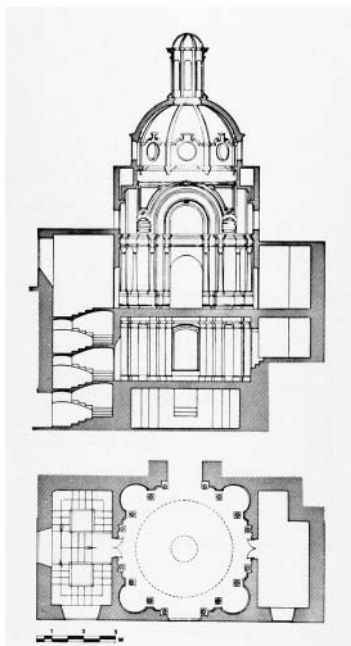


Figura 11. Lima, *Planta y corte del Camarín de la Virgen*, La Merced, 1770-1773.



Figura 12. Lima, *Interior de la cúpula del Camarín de la Virgen*, La Merced.

central del camarín se inscribe en un cuadrado perfecto de esquinas redondeadas, pero su acceso se realiza a través de una escalera de novedoso diseño espacial:

Luego del primer tramo central, la escalera se bifurca y luego vuelve a unirse, formando una planta en doble cuadrado. Los tramos y descansos son una leve estructura de madera recubierta con caña y yeso que forma arcos rampantes que se apoyan en los muros de la caja de la escalera y, en la parte interna, en columnillas de madera unidas a las balaustradas de barrotes torneados... El trayecto desde los espacios de la parte baja de la escalera, en penumbra y poblado por las columnillas que se repiten en cada descanso, hasta el último tramo, mucho más iluminado, alto y despejado, y de allí al camarín mismo, con su elevada cúpula y sugestiva forma espacial, es singularmente atrayente.²¹

21. *Ibid.*, pp. 21-22.

De esta manera, el espacio luminoso del camarín, dominado por la cúpula que se levanta sobre pechinas trapezoidales apoyadas sobre esbeltas columnas corintias separadas de los muros, se convierte en la culminación de un modulado recorrido espacial, lleno de anticipación. La forma espacial del camarín está basada en la geometría del octógono, de donde surge el sistema de dobles apoyos de los arcos que sostienen la cúpula, de diámetro mayor que el de los arcos. Esta forma nos hizo pensar también en la iglesia de Sant'Agnese (1652) de Borromini, en Roma, como una posible fuente de inspiración. Y se preguntó García Bryce: “¿Estaban los supuestos autores del camarín, Amat y de la Roca, familiarizados con los libros de grabados que ilustraban las iglesias romanas y específicamente la de Santa Inés?”²² Es difícil dudarlo, a nuestro parecer, ya que la Piazza Navona (figura 14) donde se ubica esa iglesia serviría de inspiración a su principal proyecto de diseño urbano en la capital del virreinato del Perú.

Desde un principio se interesó el virrey Amat por el ornato de las calles y los espacios abiertos de la ciudad, tema del cual se ocupa en el capítulo tercero de la *Memoria* de su gobierno, titulado “Composiciones de caminos, aseo y limpieza de las calles y diversiones públicas”. Atraeron su atención los caminos que comunicaban la ciudad con el puerto del Callao y los valles que la rodean. Como él mismo explica:

cuando entré á esta Ciudad, todos estimaban por lo descompuestos que se hallaban los caminos Reales y abenidas respectivas, formándose unos Pantanos y lodazales que hacian no solamente difícil, sino absolutamente intransitables el trágin, y comercio de los Hacendados, vecinos, y de otros que conducen continuamente cargas á esta Capital, lo qual dimanaba de los derrames de Aguas de las inmediatas Haziendas de estos Valles, ocasionándose por esta causa algunas desgracias, perdidas y atrazos que se experimentaban, lo que procuré remediar con el mayor Exfuerzo [sic] y empeño, de suerte que se lebantaron Puentes y se limpiaron las veredas del Callao y de los Valles de Carabeillo y Late y demás entradas.²³

Entre estos caminos, el de Lurigancho se hallaba interceptado en parte por el saliente que hacía el cerro de San Cristóbal en el lugar denominado de Piedra Lisa, ubicado “debajo del puente”, actualmente distrito de El Rimac.

22. *Ibid.*, p. 25.

23. Rodríguez Casado y Pérez Embid, *Memoria de gobierno del virrey Amat*, p. 167.



Figura 13. El Rimac, Lima, *Vista aérea del sector de la Alameda de los Descalzos y la Antigua Navona, hoy Paseo de Aguas*. Servicio Aerofotográfico Nacional.

Amat hizo volar aquella estribación rocosa y dio paso a los vehículos y las gentes que poblaban ese fértil valle mediante una hermosa alameda de árboles que se conoció como la Alameda Nueva y que se conservó hasta los primeros años del siglo xx (figura 29). Amat calificó esta obra como “uno de los paseos de diversión en coches que tiene el vecindario con una dilatada y frondosa Alameda [Nueva] que tengo hecha y fomentada á mis espensas”.²⁴ En realidad, el camino de la Piedra Lisa hacia el valle de Lurigancho abrió un cauce amplio a la expansión urbana más allá del damero de Pizarro, con un aprovechamiento inteligente de las bellezas naturales, y, lo que es más importante desde el punto de vista de un nuevo diseño urbano, vino a formar un todo ininterrumpido con la vieja Alameda de los Descalzos de 1611 y La Navona, que fue su máxima creación como espacio abierto (figura 13).

El punto de partida de este ambicioso esquema urbano debió ser el atractivo que le brindó a Amat la Alameda de los Descalzos (figura 15), cuyas proporciones y características formales le harían recordar la Piazza Navona de Roma.

24. *Ibid.*, p. 168.



Figura 14. Roma, *Vista panorámica de la Piazza Navona*, siglo XVII.

A poco tiempo de mi Gobierno reconocí el paseo publico de la Alameda [de los Descalzos] —escribe Amat— cuyas fuentes se hallaban desbaratadas, y los Árboles sin aquel verdor que ofrece diversión y complacencia. Estos lugares en todas las Ciudades politicas se mantienen para desaogo de los ánimos en aquellos tiempos que se conceden al descanso y así, al instante procuré remediar el desorden que se notaba, poniendo corrientes sus Pilas, replantando Árboles, y formando asientos y calles para la gente bulgar, á fin de que no se atropellasen con los muchos Coches y Calesas que concurren los dias festivos, principalmente en los primeros del año, con ocasion de pasar el Virrey con los Alcaldes ordinarios segun costumbre establecida. Me pareció estender el paseo á mayor distancia, pues se han hecho juegos de Aguas, cuya maquina á imitacion de la que ay en Roma, llegando á su perfección será uno de los mas hermosos recreos que pueda tener Ciudad alguna, deviendo expresar [...] que mis deseos han sido decorar á esta Republica por quantos medios han sido posibles dandole aquel esplendor que se merece.²⁵

25. *Ibid.*, pp. 169-170.

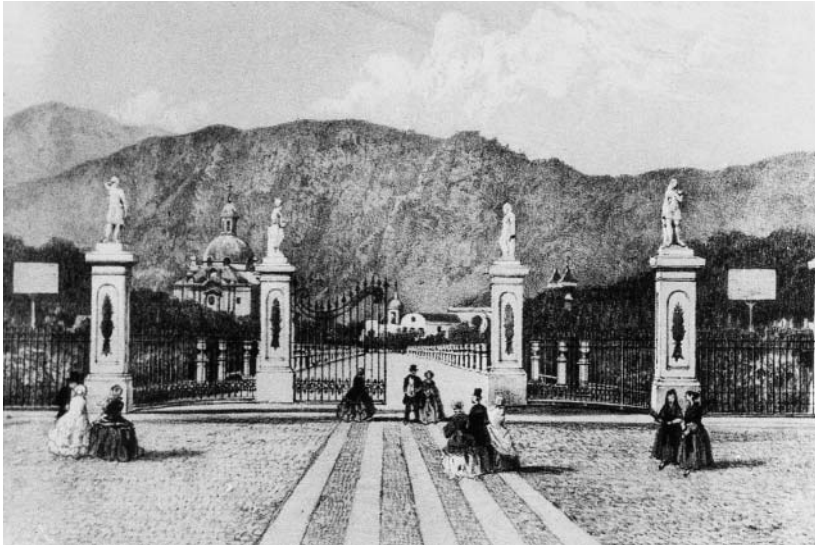


Figura 15. El Rimac, Lima, *La Alameda de los Descalzos* en una litografía del siglo XIX. Colección M. González Salazar.

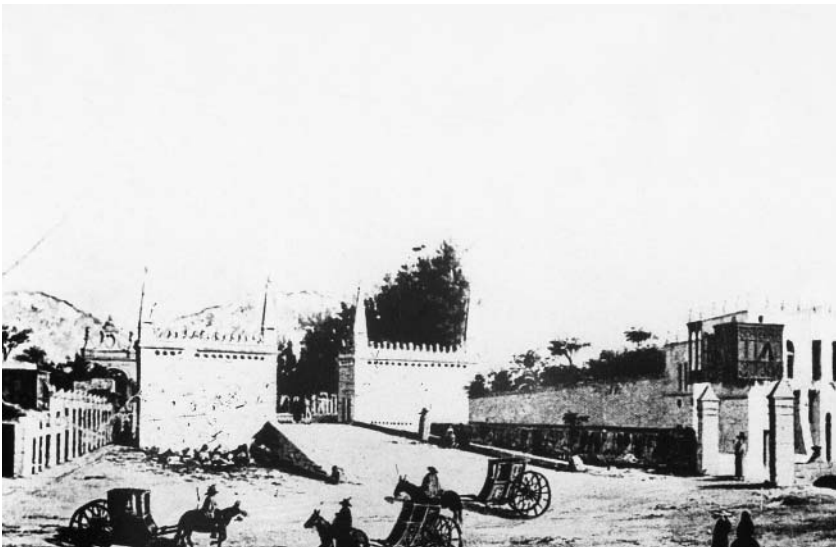


Figura 16. El Rimac, Lima, *Vista del Paseo de Aguas* en el siglo XIX. Colección M. González Salazar.

La referencia específica aquí a Roma es importante también porque indica la persistente idea de la Ciudad Eterna como cabeza principal del mundo civilizado cristiano. Lejos de ser una copia de la Piazza Navona, la Alameda de los Descalzos, sin embargo, dotó a la ciudad de un espacio urbano dinámico concebido como gran escenario de actividades humanas. Y, al igual que la plaza romana, reflejando el espíritu de la época, la alameda sirvió de telón de fondo a múltiples festividades civiles y religiosas, como los paseos en coches y calesas tan de gusto del virrey. Como se puede recordar, en la Piazza Navona, construida sobre lo que fuera un antiguo circo romano, todas las edificaciones civiles se subordinan a la iglesia de Sant'Agnese, cuya fachada imponente de torres gemelas domina el espacio desde uno de los frentes largos (figura 14). La famosa fuente de Los Cuatro Ríos (1648-1651), de Bernini, complementada por otras dos fuentes de menor tamaño, anima el espacio central y se une en juego armonioso al movimiento dinámico de las formas arquitectónicas. En los Descalzos (figura 18), en cambio, no una sino tres iglesias contribuyen, con sus fachadas, a definir el espacio abierto de diferente manera cada una: en el extremo norte, la iglesia y el monasterio de los Descalzos (figura 25) marcan un dominante punto focal; en el lado oriental, la iglesia de Nuestra Señora del Patrocinio (figura 26) presenta su fachada principal de torres gemelas; mientras que en el lado occidental se ubica la iglesia de Santa Liberata (figura 24), con su fachada lateral paralela al eje longitudinal de la alameda.

Amat llamó La Navona al espacio urbano que creó en el extremo sur de la Alameda de los Descalzos, formando un ángulo ligeramente obtuso con ésta hacia el oriente, no motivado por un afán de imitación formal sino más bien con el fin de evocar explícitamente los principios de diseño urbano que caracterizan a la famosa plaza romana. Vale la pena recordar que durante el siglo XVIII las referencias históricas eran reconocidas con aprecio como un modo legítimo de perpetuar la tradición. Ampliando de esta manera el espacio existente de la Alameda de los Descalzos (figura 18), Amat logró un enriquecimiento espacial urbano que —se podría pensar— hubiera deleitado incluso a Bernini y Borromini, dos de los grandes exponentes del barroco italiano del siglo anterior.

Geométricamente, el espacio de La Navona de Lima, cuyo nombre todavía se lee en el plano de la ciudad publicado por Manuel A. Fuentes en 1858,²⁶ se desarrolla en dos franjas alargadas consecutivas, en cuya unión se

26. Véase Manuel A. Fuentes, *Estadística general de Lima*, Lima, 1858.



Figura 17. El Rimac, Lima, *Casa de Micaela Villegas*, “La Perricholi”, en una fotografía antigua. Archivo A. Guillén.

produce un ligero quiebre agudo en el eje longitudinal, que termina en una fuente escenográfica hacia el este (figuras 2 y 27). Esta fuente de diseño dinámico consistente en un frontis arquitectónico flanqueado por danzas de tres arcos escarzanos a cada lado, y animado remate de ventanas ovales y pináculos piramidales con vista hacia el paisaje de los cerros, sirvió de telón de fondo y foco principal de todo el espacio. Tal vez, urbanísticamente, la función de esta fuente fue muy similar a la famosa *Acqua Felice* de Roma que el papa Sixto V encargó construir a Domenico Fontana a fines del siglo XVI.

Del otro extremo, el ingreso a La Navona se realizaba a través de una rampa y portada de dos muros exentos con remates piramidales, que enmarcaba y anticipaba el juego volumétrico de la fuente del fondo (figura 16). Grabados y fotografías del siglo pasado nos permiten una mejor apreciación de estas relaciones formales y espaciales. En algunas de ellas aparece también la Quinta del Molino o la casa de la famosa Micaela Villegas, “La Perricholi” (figura 17), que la historia y probablemente más la leyenda han relacionado románticamente con el virrey Amat. Aunque no fuera exacto, como han afirmado algunos autores, que La Navona sólo fue “obra de ornato y galantería

que mandó erigir el virrey Amat para solaz de su amante”,²⁷ la casa de la Pericholi ocupaba un lugar estratégico en la composición urbana, definiendo una de las esquinas medianeras entre la Alameda de los Descalzos y La Navona. Era sin duda alguna “un precioso palacete del más puro estilo limeño”,²⁸ cuyo balcón esquinero volado y galería alta posterior permitían las mejores vistas de todo el monumental conjunto urbano (figura 16).

Como toda obra pública, la construcción de La Navona significó un gasto mayor, y cuando Amat dejó Perú, en 1776, los trabajos quedaron inconclusos. Sin embargo, también en el aspecto de su financiación el virrey demostró su ingenio, según cuenta Manuel de Odriozola (1873) en la “Noticia de la plata que se recogió en la mesa que puso el virrey Amat para la obra del Paseo de Aguas”:

El Domingo de Cuasimodo del año de 1770, que cayó á 22 de Abril, dispuso el Virrey Amat, que en ese día se pusiese una mesa en la puerta de la iglesia de los Desamparados, para que en ella oblasen las personas que al efecto fueron convidadas por la comisión que nombró, compuesta de los señores D. Antonio Amat, sobrino del Virrey; los Oidores, Orrantía y Querejazu, y el Alcalde ordinario D. Pedro José de Zárate. Los expresados señores asistieron á la mesa á recibir las ofrendas, acompañados de lo principal de la nobleza, desde las seis de la mañana en que comenzó la erogación hasta las diez de la noche en que concluyó. Entonces se procedió á investigar la cantidad recojida, y resultó ser mas de veinticinco mil pesos [...] El 24 del referido mes y año, se procedió á la obra tirándose las líneas desde el pié del cerro de San Cristóbal hasta la entrada de la antigua alameda de los Descalzos; y faltando dinero, se paso otra mesa en la que el día 14 de Junio de 1772, se recogieron diez y seis mil y pico de pesos. Hallándose el trabajo en el mejor estado, se desplomó una cortina de la frontera que tenia ya mas de ocho varas de alto: y tanto por este incidente, falta de fondos, y la cesacion en el mando del Virrey, quedó la obra como hoy se encuentra.²⁹

La originalidad de la concepción urbanística de Amat consistió en reconocer el potencial de las calles de la ciudad como un sistema armonioso de desplazamiento. Su predilección por la experiencia del espacio dinámico puede ayudar a explicar por qué el mayor reordenamiento urbanístico que

27. Juan Manuel Ugarte Eléspuru, *Lima incógnita*, Lima, 1992, p. 98.

28. *Ibid.*, p. 99.

29. Manuel de Odriozola, *Documentos literarios del Perú*, tomo IV, Lima, 1873, pp. 323.

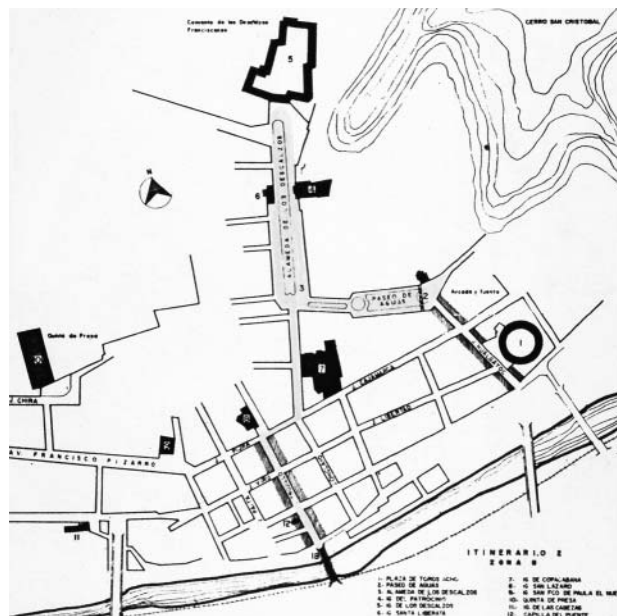


Figura 18. El Rimac, Lima, *Plano monumental con el Paseo de Aguas*, núm. 2, y la Alameda de los Descalzos, núm. 3. H. Velarde.

emprendió en la ciudad de Lima fue en el distrito de El Rimac. En este sector de la ciudad (figura 13), sobre todo por razones topográficas, ya desde tiempos anteriores se había modificado el damero original de Pizarro, permitiendo una geometría más variada de red de calles y espacios abiertos como el de la Alameda de los Descalzos (figura 18). El contraste entre el espacio relativamente estático de la Plaza Mayor (figura 19) y el espacio dinámico de la alameda (figura 15) debió haber sido percibido especialmente por el virrey.

Si se sigue un recorrido ceremonial por el sector de El Rimac como el que seguramente pudo haber hecho Amat, se puede captar el alcance de su visión urbanística. Para ello es necesario recurrir otra vez a grabados y fotografías antiguas que dan una idea más completa de las características formales de los edificios y espacios abiertos de la época. Partiendo del Palacio de los Virreyes en el extremo norte de la Plaza Mayor (figura 19), el séquito de coches y caleas hubiera tomado la calle Fierro Viejo (figura 20) a mano izquierda, que desembocaba en la plazuela de la iglesia de Los Desamparados. Marcaba el



Figura 19. Lima, *Plaza mayor y frente del Palacio de los Virreyes*. Ms. 400 de la Biblioteca Central de Cataluña.



Figura 20. Lima, *Calle Fierro Viejo y Arco del Puente* en una fotografía de 1865. Archivo A. Guillén.

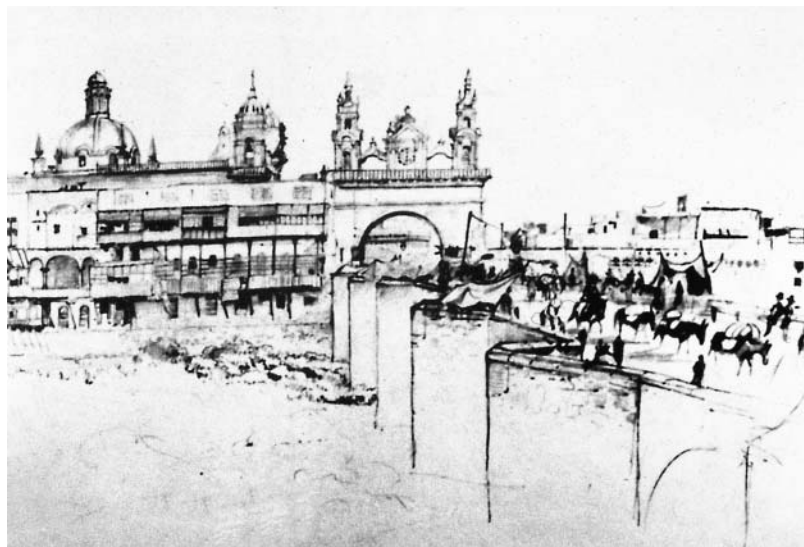


Figura 21. Juan Mauricio Rugendas, *El Puente de Piedra o de Montesclaros*, dibujo al lápiz, c. 1842.

término de esta calle el famoso Arco del Puente, construido en 1700, que servía de portada triunfal de entrada a la ciudad desde el barrio de San Lázaro, y que había sido también restaurado por el virrey Amat. A su vez, este arco engalanaba el acceso al Puente de Piedra de 1609 (figura 21), que cruzando el río Rimac comunicaba con la recta (hoy jirón Trujillo) que terminaba en la iglesia de San Lázaro. En la intersección con la plazuela de esta iglesia, hubiera doblado a la derecha a la calle Miranda, para tomar enseguida a mano izquierda la recta de las calles Frontón y Molino (hoy jirón Chiclayo), pasando enfrente de la iglesia de Nuestra Señora de Copacabana (figura 22) y desembocando en la Alameda de los Descalzos (figura 23). Desde este punto, un circuito completo alrededor de la alameda en sentido del reloj hubiera permitido en sucesión la vista de la Iglesia de Santa Liberata (figura 24), la Iglesia y Monasterio de los Descalzos (figura 25) y la Iglesia de Nuestra Señora del Patrocinio (figura 26). Llegando al extremo sur de la alameda nuevamente, se hubiera entrado a La Navona hacia la izquierda y siguiendo su recorrido hasta el fondo, pasando por la fuente escenográfica (figuras 16 y 27), se podría todavía continuar en dirección sureste por el jirón Hualgayoc hasta la Plaza de Toros de Acho (figura 28), otra de las principales



Figura 22. El Rímac, Lima, *Iglesia de Nuestra Señora de Copacabana*.



Figura 23. El Rimac, Lima, *Vista hacia el norte de la Alameda de los Descalzos.*

obras públicas que mandó construir el virrey Amat. Terminado de disfrutar el ritual de la corrida de toros, el séquito virreinal hubiera entonces podido completar el circuito del paseo a través de la Alameda Nueva (figura 29), que bordeando la ribera del río Rimac daba nuevamente acceso al Puente de Piedra, para retornar otra vez a la Plaza Mayor (figura 19).

Resulta difícil recordar hoy todo el esplendor y colorido que debió caracterizar ese recorrido, pero los dibujos de Leonce Angrand (1808-1885) y las pinturas de Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) del siglo pasado son muy elocuentes (figura 30). Los edificios que se han perdido han irreversiblemente erosionado las calles y los espacios abiertos que en una oportunidad se sumaron para crear un todo armonioso. Angrand pudo todavía captar algo del espíritu del lugar al referirse a los bellos paseos de Lima en 1866:

Las soledades de la Alameda de los Descalzos son turbadas una vez más en otra circunstancia, en la época del despertar de la naturaleza, cuando la vegetación, adormecida durante las sequías del verano, renace bajo la influencia de los primeros rocíos de otoño. Se ve entonces las cimas de los cerros que bordean el pie de la cordillera, áridos y desolados durante la estación seca, cubrirse repenti-



Figura 24. El Rimac, Lima, *Iglesia de Santa Liberata*.



Figura 25. El Rimac, Lima, *Iglesia y monasterio de los Descalzos*.



Figura 26. El Rimac, Lima, *Iglesia de Nuestra Señora del Patrocinio*.



Figura 27. Juan Mauricio Rugendas, *El Paseo de Aguas*, dibujo al lápiz de 1844.

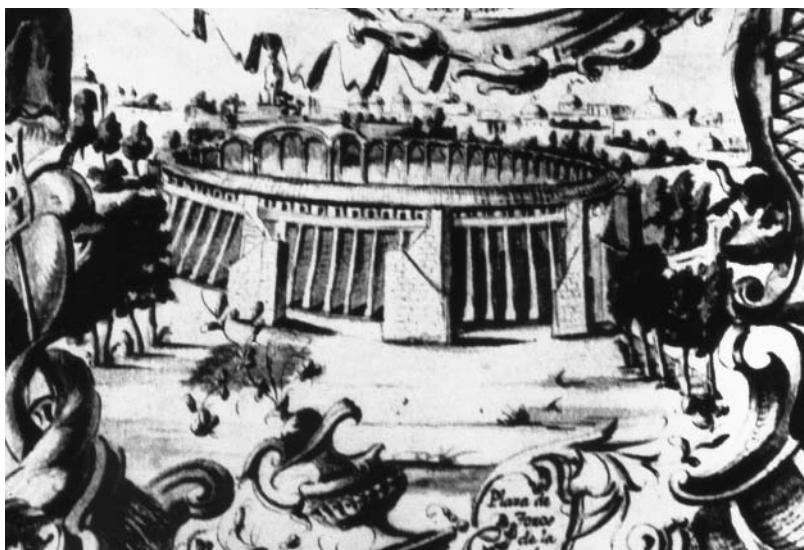


Figura 28. El Rimac, Lima, *Plaza de toros de Acho*. Ms. 400 de la Biblioteca Central de Cataluña.



Figura 29. El Rimac, Lima, *La Alameda de Acho*, según una litografía de Charles Rivière de 1867.

namemente con un rico tapiz de flores y de verdor, a los que la humedad de las neblinas concede una efímera existencia; pronto estas improvisadas praderas extienden sus mantos matizados de un amarillo deslumbrante hasta el fondo de los vallecillos más cercanos a la ciudad. El aire aromado de la montaña, traído por la brisa deletérea, llega al anochecer hasta los muros de la ciudad y hace vibrar todos los corazones a la espera del día. Al fin se eleva el alba del día de San Juan, saludado por el repique jubiloso de las campanas innumerables de la ciudad; en seguida la alegría se extiende a todas las clases y se apodera de esas imaginaciones a las que la emoción invade cada vez que la naturaleza viene a despertar los sentidos con algún nuevo encantamiento.³⁰

En 1938 se demolió la casa de la Perricholi (figura 17) para dar paso a las instalaciones de una fábrica de cerveza. Pocas en realidad son las estructuras

30. Leonce Angrand, "Carta sobre los jardines de Lima", 1866, en *Imagen del Perú en el siglo XIX*, Lima, 1972, p. 167.



Figura 30. Juan Mauricio Rugendas, *Tapadas en la Alameda*, óleo sobre papel, c. 1843.

que han perdurado hasta la fecha, de lo que fue en su época La Navona del virrey Amat. Irónicamente, con el paso del tiempo y con mucho menos agua de la que imaginó su creador, hasta su nombre original fue cambiado por el de Paseo de Aguas, que es el que se usa comúnmente hoy en día. Sólo ha quedado como testimonio de la gran visión del virrey arquitecto la fuente escenográfica (figura 2), parcialmente restaurada en 1982. El impulso creativo de Amat lo llevó a introducir una nueva concepción arquitectónica y urbanística de marcado dinamismo espacial con la cual se cerraría otro gran ciclo de la historia de la arquitectura virreinal limeña. Pensando en grande, Amat quiso que la Ciudad de los Reyes aspirara a ser también una ciudad eterna, pero el destino no lo permitió. Una vez más, la vida nos recuerda que, al igual que el reflejo en el espejo de agua de una fuente, la realidad es sólo una ilusión. ♣