

LA CATEDRAL DE PUNO, PERÚ

P O R

XAVIER MOYSSÉN

POCAS regiones son tan intensamente dramáticas en su configuración física como el inclemente altiplano del Collao, la gran puna sud-americana que alcanza extensiones con una altura habitable superior a los cuatro mil metros. Connatural a la región le es el lago Titicaca que acentúa con el frío espejo de sus aguas lo inhóspito del paisaje. El lago está atado férreamente a la existencia secular de los pueblos asentados en sus riberas o aledaños. En otra época, en la de los mitos, fue algo en verdad grandioso; fue, según Cieza de León, nada menos que el centro teogónico del cual brotó el sol para acabar con las tinieblas en que vivía el hombre. De sus profundas aguas salieron, asimismo, los dos hijos del sol para llevar a efecto la fundación del Tawantinsuyo, el imperio de los cuatro confines, al que dieron por capital la ciudad de Cuzco. Centro legendario de los orígenes de su imperio, los incas hicieron de la meseta del Collao, una de sus importantes provincias.

Frente a las riberas del Titicaca se levanta una de las poblaciones más singulares de la región: la ciudad de Puno (Fig. 1). Respecto a su origen prehispánico nada en serio se ha dilucidado, pues los historiadores que de ello se han ocupado,¹ más han centrado su interés

1. Washington Cano, *Estudio analítico-descriptivo, histórico y arquitectónico de la Catedral de Puno*, pp. 11. La Plata, Arg. s./f. Emilio Romero, *Monografía del Departamento de Puno*. Lima, 1925. Ricardo Mariátegui Oliva, *La Catedral de Puno*. Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Nº 3, p. 38. Buenos Aires, Arg., 1950.

en la categoría de pueblo de primera importancia que le dio en 1668 el virrey don Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos, después de los sangrientos y escandalosos sucesos del asiento minero de Laicacota, que no fue ni debe confundirse con la fundación del pueblo, muy anterior a la fecha mencionada.² Cuando se efectuó el traslado de la autoridad real de la arrasada Laicacota, al "lugarajo de San Juan Bautista de Puno"³ el poblado existía como uno de tantos de los dispersos en torno del lago, pero ofreciendo mayores ventajas que otros de la comarca. Puno tiene antecedentes incaicos, por lo menos del siglo de la conquista, como nos lo asegura la presencia de clérigos dependientes del obispado de Charcas, encargados de administrar el culto cristiano a los naturales ya desde el siglo xvi,⁴ en la pequeña y mísera parroquia de indios de San Juan Bautista.⁵

La evangelización de la meseta collavina la iniciaron los dominicos, con ambiciosa celeridad, hacia fines de 1534; la primera fundación que hicieron fue en el poblado indígena de Paucarcolla, si bien pronto hubieron de abandonar éste sitio para establecer gran casa conventual en Chucuito, que se convirtió con ello en el centro vital de sus actividades misionales, entre las que se contó Puno, dada su vecindad. No obstante el poder y la importancia que en el Perú tenía la Orden de Predicadores, el virrey don Francisco de Toledo les restringió la enorme autoridad que habían alcanzado, despojándoseles de algunas de las mejores doctrinas que poseían en la región: Juli, Acora y Pomata, para entregarlas a los padres de la Compañía de Jesús, protegidos del virrey.⁶ Por otra parte, no hacía mucho que los dominicos habían sufrido también la pérdida de varios pueblos que atendían, Paucarcolla entre ellos, al erigirse el Obispado de Charcas el veintiocho de junio de 1552.

Pobre en sus elementos constructivos y formales, fue la arquitectura de las iglesias que en esa zona levantaron los dominicos, jesuitas y

2. Guillermo Lhomann Villena, *El Conde de Lemos. Virrey del Perú*. Madrid, 1946. Respecto a Puno consúltense los capítulos xi a xiv, pp. 151-215.

3. Lhomann Villena, *op. cit.*, p. 211.

4. José María Vargas, O. P., *La conquista espiritual del imperio de los Incas*, p. 180. Quito, "La Prensa Católica", 1948.

5. Antonio Vargas, *Diccionario Geográfico Universal*. T-V., p. 238. Madrid, 1815.

6. Rubén Vargas Ugarte, S. J., *Historia de la iglesia en el Perú*. 4 tomos. Lima-Burgos, 1953-61. Sobre el poder de los dominicos véase el tomo I, pp. 204-10 y tomo II, pp. 4-8; respecto a la protección del virrey a los jesuitas véase la p. 39 del tomo II.

clérigos del siglo xvi; arquitectura que habría de luchar, además, contra la devastadora furia de los terremotos.⁷

El edificio actual de la catedral de Puno, tuvo un origen semejante al de tantas iglesias americanas que se levantaron gracias a la magnanimidad de los crosos virreinales. Un triste espectáculo debía presentar la vieja iglesia parroquial de los españoles, para mover la piedad religiosa del rico minero asturiano don Miguel Jacinto de San Román Cevallos, el cual, a semejanza de don José de la Borda en Taxco, en la Nueva España, se propuso costear con cargo a su hacienda la construcción de un nuevo edificio que pudiera competir, dignamente, con las iglesias vecinas que por entonces se concluían en el Collao o estaban en activa edificación. De la primitiva iglesia nada se sabe; no hay, al parecer, noticia alguna sobre ella,⁸ sólo se supone que hacia el final de la tercera década del siglo xviii se la derribó para construir el actual monumento, que adquirió categoría de sede catedralicia el 5 de octubre de 1861, al crearse el Obispado de Puno.⁹

De los tres siglos de dominación española en América, ningún período como la segunda mitad del siglo xviii fue tan pródigo en realizaciones intelectuales, económicas y artísticas; realizaciones que llegaron a manifestarse con un carácter enteramente americano. Es decir, la gran labor que se inició en el siglo xvi, a raíz de la conquista, y que germinó adquiriendo modalidades propias a lo largo del siglo xvii, encontró su plenitud precisamente a mediados de la centuria decimaoctava, en un terreno que se abonó por espacio de dos siglos. En este período la vida colonial hispanoamericana alcanzó una plenitud asombrosa, una mayoría de edad que permitió a los mejores hombres de este continente encontrarse a sí mismos, dueños de un caudal insospechado de múltiples

7. Enrique Marco Dorta, se ha ocupado de estudiar detenidamente la arquitectura del cinquecento en esta zona; a sus excelentes trabajos remitimos al lector, véase *Iglesias renacentistas en las riberas del Lago Titicaca*. Anuario de Estudios Americanos, II, pp. 701-15. Sevilla, 1945. *Historia del Arte Hispanoamericano*, t. I, pp. 635-51. Barcelona, 1945. Véase, también, el magnífico libro de Harold E. Wetthey, *Colonial Architecture and Sculpture in Perú*, pp. 33-38. Cambridge, 1949.

8. Existe la noticia de que en 1668, por orden del Conde de Lemos, se hizo una distribución de solares "señalándose sitio para la iglesia (de españoles) y demás instituciones". Véase Lhomann Villena, *op. cit.*, p. 212.

9. Cano, *op. cit.*, p. 43.

posibilidades, entre las que la política y las ideas de cierta modernidad no eran ajenas y esto se demostró al estallar en forma abierta, en el siglo siguiente, las luchas de emancipación.

El espectáculo que presenta el siglo XVIII americano respecto a la historia del arte, es sencillamente portentoso; en él el arte barroco adquiere perfiles muy originales, tanto en arquitectura como en escultura, mediante los cuales alcanza una categoría universal en sus obras más representativas que son dignas, por todos conceptos, de figurar al lado de las mejores creaciones del barroco europeo. El estilo artístico, por antonomasia, en el arte colonial hispanoamericano, es el barroco; nada estuvo más cerca de la sensibilidad y del gusto de criollos, indígenas y mestizos que las ricas fantasías formales del barroco; pero entiéndase bien: fantasías formales y hasta caprichosas si se quiere, mas nunca independientes de una fuerte acentuación en el contenido ideológico que las preside. Y es que en Hispanoamérica el estilo barroco llegó a adquirir una naturaleza propia; fue, con mucho, una manera vital del ser de los habitantes de este mundo.

Ese manantial del arte barroco que parecía nunca iba a cesar encontró su fin, sin embargo, en el siglo de su máximo esplendor; por ello es que si la plenitud creadora del siglo XVIII la circunscribiésemos únicamente al arte barroco, esa potencia dieciochesca de que se habla se vería menoscabada, pues pese a la energía desplegada en lo barroco, el siglo XVIII americano aun tendrá suficientes arrestos para acometer la empresa de entregarse a la manifestación creadora de un nuevo estilo artístico, que lo es, también, de vida: el neoclasicismo. Dos procesos de renovación artística encuéntranse, pues, en este siglo de plenitud intelectual y económica que es el XVIII. Leyendo las crónicas históricas de los escritores virreinales, el estudioso se informa de cómo se dio fin a muchos de los conjuntos, renacentistas o barrocos, de los siglos anteriores, por parecer anticuados a la moda dieciochesca, misma que al finalizar el siglo pagará su tributo al neoclasicismo con la fundación, en 1783, de la primera Academia de Bellas Artes en América, la Real de San Carlos de la Nueva España.

La arquitectura barroca de la región del Collao obedece, en la mayoría de sus obras, a esta renovación artística del siglo XVIII. Afortunadamente casi todos los monumentos están fechados, evitándose con ello todo error.

El arte collavino forma una de las escuelas regionales más interesantes y de mayor carácter dentro del gran arte barroco peruano, que

por cierto está aun en espera del estudio pormenorizado de sus valores, pese a los excelentes trabajos que le han dedicado tanto Harold E. Wethey como Enrique Marco Dorta y Pál Kelemen.¹⁰

El barroco de esta zona, que alcanza sus más sorprendentes realizaciones en la arquitectura de sus iglesias, ha encontrado el afortunado calificativo de *Barroco Mestizo*, al parecer desde el año de 1925 con los estudios que le dedicó el argentino Angel Guido.¹¹ El término halló feliz cuño y no hay autor que deje de utilizarlo desde entonces, si bien es verdad que en ocasiones se amplía un poco para aplicarlo a otros lugares, a Bolivia inclusive.¹² El arte mestizo no es otra cosa que la perfecta fusión de lo español e indígena que se realiza en el siglo XVIII; es la asimilación absoluta de las formas culturales europeas, que a su vez se enriquecen con la ineludible aportación que hace la presencia de los indígenas, encargados, las más de las veces, de plasmar los patrones de vida que les son impuestos. El término mestizo, empero, no debe interpretarse con un sentido peyorativo; todo lo contrario, pues en lo que respecta al arte, las obras mestizas del Collao poseen una indudable categoría estética a semejanza de la que puede encontrarse en los regios monumentos criollos de Lima y aun de Cajamarca.

La arquitectura barroca mestiza del Perú es contemporánea de la manifestación artística que en México solemos denominar como *arquitectura popular*, con la cual se hermana en cuanto a que en ambas el factor indígena que interviene en su realización es el predominante. Sin embargo, formalmente separa a una y a otra un abismo de sensibilidad, espíritu y ambiente, y hasta los materiales constructivos empleados tienden a dividirlos, pues en la arquitectura mestiza peruana,

10. Harold E. Wethey, *op. cit.*, Enrique Marco Dorta, *La arquitectura barroca en el Perú*. Instituto Diego Velázquez. Madrid, 1957. Pál Kelemen, *Baroque and Rococo in Latin America*. The MacMillan Company. New York, 1951.

11. Angel Guido, *Redescubrimiento de América en el arte*. El Ateneo, Buenos Aires, 1944. Véase el capítulo III, "Arqueología y Estética del Arte Mestizo". Anteriormente, en 1925, había publicado su *Fusión hispano-indígena en la arquitectura colonial*. Rosario, Arg.

12. Martín S. Noel y Angel Guido, *La arquitectura mestiza de las riberas del Lago Titicaca*. Documentos de Arte Colonial Sudamericano. Cuadernos VIII y IX. Buenos Aires, 1952-56. Emilio Harth-terré, *Tesoros de arquitectura colonial en Puno*. Separata de la revista "Mercurio Peruano", Nº 176, noviembre, 1941. Véase también su *Carta mestiza*. Lima, 3 de octubre de 1961. Mario J. Buschiazzi, *Historia de la arquitectura colonial iberoamericana*, capítulo IV, p. 71. Emecé. Buenos Aires, 1961. Consúltense asimismo los libros citados de Wethey y Marco Dorta.

la cantera en sillares es el material preferido, tanto en lo constructivo como en lo ornamental; en cambio, en la arquitectura popular mexicana priva, sobre todo, el mamposteado ordinario y los estucos a base de argamasa sobre núcleos de ladrillo, con los que se da forma a la rica ornamentación de portadas y paramentos, por más que existan regiones en las que se empleó exclusivamente la cantera en las construcciones populares.¹³

*

La Catedral de Puno es una de las excelentes obras arquitectónicas del barroco peruano dieciochesco. Por la armonía y equilibrio de su conjunto es un monumento clave de una escuela regional: la mestiza del Collao. Gracias a una inscripción, grabada en las enjutas del arco de la entrada mayor, sabemos quién fue el autor de la decoración escultórica de la portada; sin embargo, sobre el autor de la traza en general nada se sabe, pero es indudable que el escultor, a pesar de su recia personalidad, estuvo supeditado a las órdenes de un arquitecto, la inscripción no deja lugar a dudas, tácitamente señala la presencia de dos maestros, dice así: *Se acavo esta portada oi 25 de maio de 1757 años. Y el maestro que hizo esta portada fue Simon de Asto*. La misma fecha, 1757, se repite en una cartela de las columnas superiores.

Labrada enteramente en sillares de una cantera rosa, ligeramente grisácea, la catedral puneña acusa la presencia de un hábil arquitecto que debió trabajar por esos años en la región. La planta del edificio obedece a la invariante barroca de la cruz latina, con dos sacristías dispuestas sobre los brazos del crucero, más un pequeño camarín, relacionado con el culto mariano de la Inmaculada, que está situado en la cabecera de la capilla del presbiterio. La planta de la iglesia llama notoriamente la atención por el prolongado alargamiento de la nave (Fig. 12), lo cual obedece, quizá, a una tradición regional que viene desde el siglo xvi y que parece ser impuesta por la naturaleza monótona y horizontal del paisaje de la puna.¹⁴ El alargamiento señalado no

13. Sergio Zaldívar G., *Arquitectura. Barroco popular I*. "Jalisco en el Arte", N° 8. Guadalajara, Jal., 1960.

14. Los ejemplos más representativos de la integración de las líneas generales del paisaje con las líneas horizontales creadas por la arquitectura, lo constituyen las alargadísimas naves de las iglesias de San Juan de Acora y la Asunción de Chucuito; en ambos casos, permítaseme decirlo, el medio geográfico fue lo determinante.

invalida, empero, los valores plásticos de la obra, pues aun eso demuestra que el ignorado arquitecto sabía manejar con maestría sus volúmenes cúbicos, sus proporciones entre las masas y el espacio arquitectónico. El interior de la iglesia es tan severo, en sus líneas generales, como lo es el exterior en aquellos paramentos desprovistos de decoración. La cubierta, trabajada en sillares, es una bóveda de medio cañón con lunetos y arcos fajones; un sencillo entablamento recorre el interior y sirve de separación a los arcos y pilastras lisas en que se apoyan. La cúpula adopta la forma característica de la región, aun cuando incluye un elemento arequipeño en el exterior: los pequeños contrafuertes pareados. Desgraciadamente tanto las bóvedas como la cúpula, están cubiertas por prosaicas láminas de calamina las que impiden apreciar el juego estético que producen las bóvedas y la cúpula. Una crítica merece la falta de iluminación de que adolece el coro; encajonado entre los cubos de las torres, debía recibir luz por la acostumbrada ventana de la portada, pero en lugar de ésta se dispuso una hornacina de la que hablaremos más adelante.

Escaso interés ofrece actualmente el interior de la iglesia en el orden ornamental; del siglo XVIII son los bajorrelieves policromados que están colocados en las ocho secciones en que se dividen las bóvedas de la nave y cruceros, esta idea ornamental parece provenir del santuario de Caima en Arequipa. Washington Cano afirma que el viejo retablo mayor subsiste, penosamente, en la lejana población de Taraco, a donde se trasladó en 1877; es "de cedro tallado y dorado... cubría todo el ábside del templo (con sus) tres cuerpos y con un remate formado, por la efigie del Padre Eterno, con el mundo en la mano".¹⁵ El neoclasicismo en fecha bien temprana para la región, hizo su aparición en Puno; en 1821 Pedro Arivilca, según reza una inscripción, estucó el altar seudo clásico del crucero izquierdo, que se salvó de un incendio acaecido en 1930. De Eugenio de Chávez, orfebre colonial, se exhibe un rico frontal de plata repujada, está fechado en 1722.

Es incuestionable que el mayor mérito artístico de la catedral de Puno lo constituye su interesante portada, que es una obra maestra del barroco mestizo de la región. Los diversos autores que se han ocupado de estudiarla convienen en aceptar que en Puno se concentraron dos corrientes estéticas de vigorosa significación en el barroco peruano: la escuela cuzqueña correspondiente al florecimiento que le dió el gran obispo Mollinedo, y la magnífica escuela de Arequipa, representada

15. Cano, *op. cit.*, pp. 28-29.

por un singular monumento: la iglesia y colegio de la Compañía de Jesús. La estructura del templo y sus torres procede del Cuzco, y de Arequipa el esquema general de la portada, "así como la técnica del relieve", como sintetiza Marco Dorta.¹⁶ No obstante lo dicho, la mayor aportación de elementos proviene de la blanca ciudad del Misti. El cerramiento del hastial es típico de la iglesia jesuíta de Arequipa, si bien es verdad que el mismo tipo se encuentra en La Compañía de Cuzco. De pura cepa arequipeña son, en cambio, "las cornisas quebradas y envolutadas del segundo cuerpo en el eje de las columnas laterales extremas",¹⁷ y ese horror al vacío que Simón de Asto demostró al cubrir de relieves la portada. Y aun hay más: las dos hermosas portadas laterales guardan, en su disposición general, elementos constructivos y formales que han sido tomados de la arquitectura civil de Arequipa; el frontón circular que las cierra, así como las columnas que se albergan dentro de las pilastras, están inspirados en las portadas de las casas de Ugarteche y Rickerts (Fig. 10). Se ha señalado ya la ausencia de luz en el coro de la catedral; el lugar de la característica ventana lo ocupa un nicho de cierta profundidad, muy semejante al que aparece en el mismo lugar en el santuario de Caima, sin embargo, aquí se perforó totalmente el muro y se consiguió con ello una hábil solución: una ventana-hornicina, mas esta solución no se copió en Puno.

El valor escultórico de los relieves de Simón de Asto, es de regia calidad y acusa el grado máximo de asimilación estética que de lo español alcanzaron los mestizos peruanos del siglo XVIII. Un trabajo, muy semejante al de Santiago de Pomata y la Santa Cruz de Juli, es el que se encuentra en las portadas de la catedral. El tupido relieve se dispuso en superficie, haciendo caso omiso a la profundidad; esa "planitud" que muestra ha llevado a pensar, a Harth-Terré, que la piedra se labró cuando ya estaba colocada en el aparejo y no antes. Hay algunas partes en las que la talla resulta sumamente rígida y áspera, da la sensación de estar cortada a bisel. Mas, con todo, a la portada se le imprimió un movido contraste de claroscuro que plásticamente es lo que importa en el barroco.

Mucho es lo que se ha escrito sobre los motivos elegidos para la tupida decoración de esta portada, motivos de una flora y fauna completamente ajenas a la fría región de Collao. Una multitud de pájaros picotean túrgidos frutos y tersas flores, y si bien algunas flores son

16. *La arquitectura barroca en el Perú*, p. 32.

17. Harth-terré, *Tesoros de arquitectura virreinal en Puno*, p. 8.

propias del lugar —la cantuta, el pantipanti y el misicu— no sucede lo mismo con los frutos, pues todos son de tierras cálidas y de ahí también algunas aves y animales, como ese pequeño mono que ávidamente devora un racimo de grandes uvas.¹⁸ Siguiendo a Buschiazzo, algunos autores aceptan que en el arte del Collao hay una fuerte influencia proveniente de las misiones jesuíticas de Mojos y Chiquitos¹⁹ de donde están tomados los motivos. Es probable que así sea, pero conviene no olvidar el trasfondo indígena; en efecto, tanto en la poesía como en la música incaica y colonial, abundan las imágenes de pájaros y flores y en el arte cuzqueño es frecuente encontrarlos sobre todo en la pintura. En la abandonada iglesia de La Almudena, de Cuzco, multicolores pajarillos picotean los jugosos frutos de las vides que se enroscan por el fuste de una movida columna salomónica. El añaz o zorrino, pequeño mamífero que habita en la región, fue utilizado también como elemento decorativo, de sus fauces se desprenden enormes guías trepadoras, llenas de flores y pájaros.

Pero nada llama tanto la atención, en esta espléndida portada, como las dos simpáticas sirenas que en los intercolumnios del primer cuerpo están plácidamente tocando sus pequeñas guitarras o charangos. Quién sabe qué motivos tan profundos habrán tenido los indígenas de estas latitudes, para hacer de las sirenas un tema obligado en la composición escultórica de sus santuarios.²⁰ Parece que la primera obra arquitectónica del país en la que se emplearon las sirenas como tema decorativo, es la portada lateral de La Compañía de Arequipa, fechada en 1654. Estas sirenas aladas tienen todo el sabor del arte manierista español del siglo XVII y salieron sin duda de algún grabado; el contraste que hacen con la linda figura del Santiago es algo notable (Fig. 7). Las sirenas de Puno son, al parecer, dos alegres viejas de flácidos senos, que reclinadas tañen sus charangos con la mano derecha; Simón de Asto no burló con ello las leyes de la simetría, tal como lo observó Harth-Terré.²¹

18. Singular problema es el que presenta la columna donde está esculpido el mono, la columna está cinchada y desentona notablemente con el estilo de la restantes; el trabajo de su talla es de mayor vigor, siendo semejante por otro lado, a las columnas del abandonado bautisterio de San Juan de Juli, de las que se podría asegurar que es compañera.

19. Mario J. Buschiazzo, *La arquitectura de las misiones de Mojos y Chiquitos*. Separata de *Südamerika*, año IV, Nº 3, noviembre-diciembre de 1953.

20. Consúltese el interesante trabajo de Emilio Harth-terré, *La sirena en la arquitectura virreinal*. "El Arquitecto Peruano". Lima, mayo de 1940.

21. *Tesoros de arquitectura virreinal en Puno*, p. 8.

Las sirenas, como motivos ornamentales, no son una exclusividad de la arquitectura peruana, como cierto historiador sudamericano ha tratado infructuosamente de asegurarlo. Es un producto de importación; en Europa y desde la edad media, ha hecho presencia en el arte religioso por la connotación simbólica de *las tentaciones del mundo* que le dio la Iglesia. Con los españoles, este símbolo pasó a América desde el siglo xvi y se puede asegurar que no hay país en el cual no aparezca. Respecto a México citaremos algunos ejemplos cogidos al azar: del siglo xvi es la sirena que aparece en la esquina de la casa de Mazariegos en San Cristóbal las Casas, Chiapas; del mismo siglo son las sirenas de la fuente del convento franciscano de Zacatlán, Puebla. De 1689 deben datar las "dos extrañas y lindas sirenas que no recatan su casta desnudez"²² en el interior de la fastuosa capilla del Rosario de la Puebla de los Ángeles. Señalaremos dos ejemplos en los que aparecen tocando la guitarra a semejanza de sus hermanas peruanas; la primera es del siglo xvii y está en la bóveda del sotocoro de la iglesia parroquial de Atlahuétzia, Tlaxcala (Fig. 8); la segunda pertenece a una obra profana del siglo xviii, está en la fuente de la mansión del Conde de Santiago de Calimaya, en la ciudad de México (Fig. 9); y para qué mencionar las múltiples representaciones que de las hijas de Aquelao, hace la cerámica popular mexicana.

Una de las particularidades que definen la esencia del barroco es el fuerte contenido teológico que encontramos en la composición formal de los grandes conjuntos ornamentales, según lo ha demostrado respecto al arte colonial mexicano el doctor Francisco de la Maza;²³ mas conviene repetir, con él, que las clásicas estructuras arquitectónicas de retablos y portadas, no desaparecen en medio de la aparente confusión "fantástica, exótica y maravillosa", de la decoración.²⁴ Con las enseñanzas de De la Maza, intentaremos hacer una descripción de las imágenes dispuestas en la portada principal de la catedral de Puno (Figs. 3, 4, 5 y 6).

Desde su construcción, la iglesia fue dedicada a la Purísima Concepción y no a San Carlos Borromeo como se ha venido repitiendo infundadamente; San Carlos es el patrón del pueblo, según disposición dada

22. Francisco de la Maza, *La decoración simbólica de la capilla del Rosario de Puebla*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, N° 23, p. 18. México, 1955.

23. Véase el trabajo citado.

24. Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*. México, 1950.

por el Conde de Lemos en honor de Carlos II.²⁵ Por tanto, el tema teológico que rige la composición de la portada, es un tema mariano. En términos generales, la composición está trazada a base de tres triángulos más un eje vertical, todo lleva por cúspide lógica la imagen del Padre Eterno (Fig. 2).

Trazando un eje al centro de la portada, encontraremos el sentido dogmático y la disposición que se le dio. En la parte superior, presidiendo la composición, se encuentra la citada figura del Padre Eterno, una audaz escultura que casi se desprende del paño del muro; entre Él, y el nicho que le sigue, aparece la paloma del Espíritu Santo, y en el nicho, hoy vacío, es lógico que debió cobijarse la Segunda Persona de la Trinidad: el Hijo; significativamente las Tres Personas están asistiendo a la coronación de la Virgen, a ello se debe su presencia aquí. Al final del eje, en un recuadro, está la obligada imagen del arcángel San Miguel, entregado a su eterna tarea de matar al demonio; la presencia del arcángel cierra la composición dogmática del eje central.

En el segundo cuerpo de la portada, a los lados del nicho y la Purísima, aparecen en medios relieves San Pedro y San Pablo, principales pilares de la Iglesia de Cristo, en tanto que a los lados de la Virgen dispusieron sabiamente dos doctores de la Iglesia que se distinguieron tanto por la defensa que hicieron de la misma como por sus escritos con los que defendieron el dogma mariano, Santo Tomás de Aquino y San Buenaventura son los dos doctores que ahí aparecen con sus símbolos característicos: sendas plumas de escribir y voluminosos libros en las manos.

En la parte inferior y a los lados de la puerta nos encontramos, dentro de sus nichos, con dos doctores de la Iglesia primitiva, a la izquierda aparece San Gregorio Magno y a la derecha San Jerónimo, que es, por cierto, una de las esculturas de mayor personalidad que hay en el conjunto; el artífice que lo labró no encontró inconveniente alguno en colgarle de las faldas esa deliciosa e ingenua figura que representa al manso león que acompañaba al santo (Fig. 6). Complemento a la ordenada composición son los dos ángeles músicos que se colocaron fuera del núcleo principal.

Una breve mención respecto a las torres. Los campanarios, como atinadamente lo advirtió Wethey,²⁶ deben su terminación a otro maestro que en fecha muy posterior a la edificación de la iglesia los con-

25. Lhomann Villena, *op. cit.*, p. 211.

26. *Op. cit.*, p. 173.

cluyó guardando felizmente el equilibrio en la composición de las masas y el estilo.

*

Respecto a las otras construcciones religiosas de Puno, ninguna rivaliza en importancia con la capilla que se encuentra en el actual cementerio de la ciudad. El primero en llamar la atención sobre este interesante edificio fue Pál Kelemen.²⁷ Nada se sabe del ignorado maestro que lo levantó; lo que si es seguro es que se inspiró, en términos generales, en la actual catedral puneña, aun cuando se aprecian detalles provenientes de las portadas de otras iglesias de la región. Para la construcción de esta capilla mortuoria, se utilizó el mismo tipo de piedra de sillería empleado en la catedral. La planta de su nave es un alargado paralelogramo. Sus dos torres recuerdan, de inmediato, las de la catedral, pues aun en los cubos que sostienen los campaniles encontramos que se seccionan, como en aquélla, mediante vigorosas molduras. No creo que sea ajeno a la edificación de esta capilla el desconocido maestro de obras que intervino en la conclusión de las torres de la catedral (Fig. 11).

A diferencia de la catedral y de las iglesias dieciochescas del Collao, esta pequeña capilla mortuoria contrasta, en la limpieza de sus muros, con la orgiástica decoración de motivos naturalistas que en aquéllas encontramos.

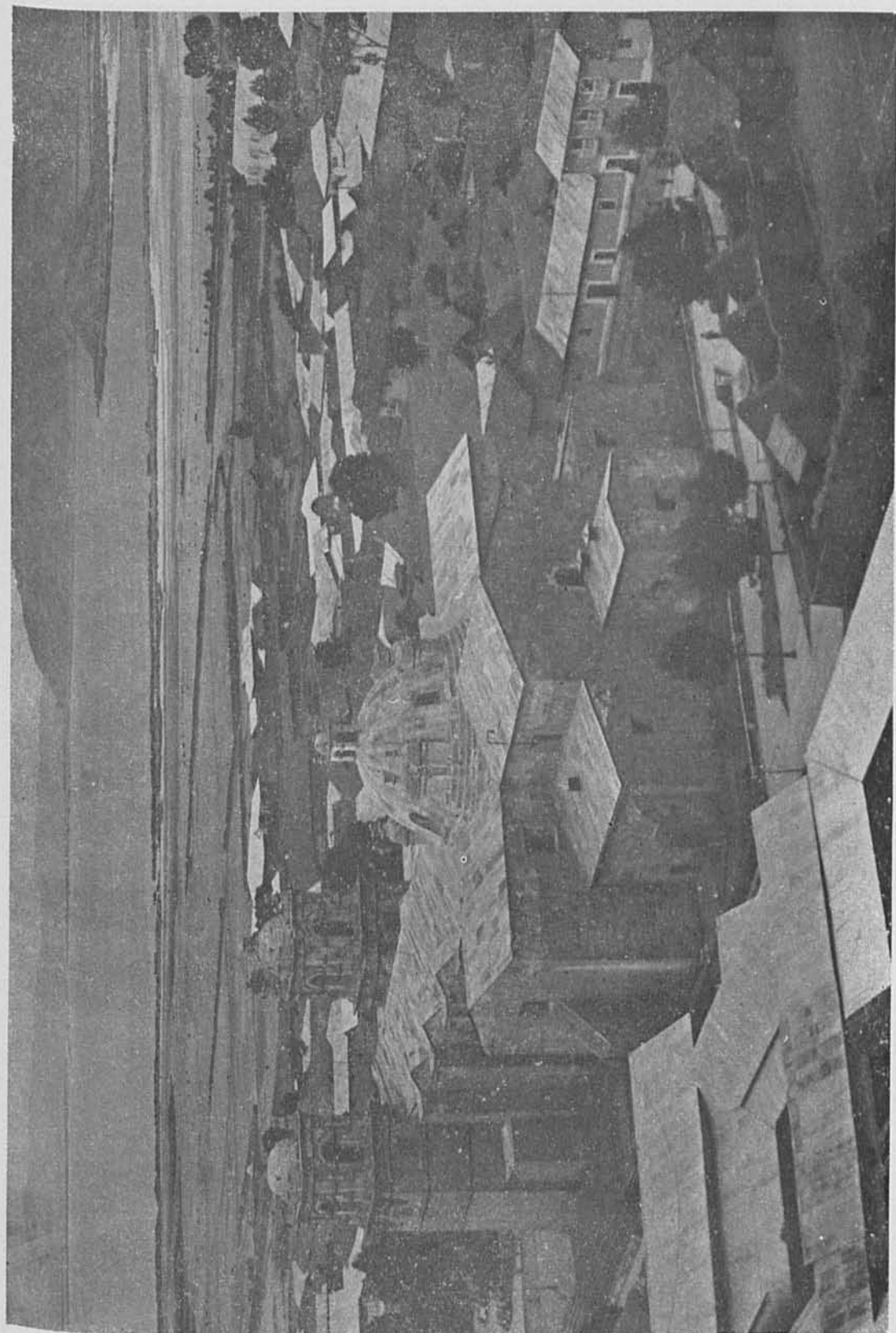
El punto de mayor interés de la capilla concéntrase, como es natural, en la portada, compuesta de dos cuerpos. El inferior corresponde a la puerta de acceso que está cerrada por un arco de medio punto y a éste lo envuelve una vigorosa moldura que crea la ilusión de una arquivuelta. Un detalle notable lo constituyen las dos columnas que se levantan de sendas ménsulas colocadas a la altura de las impostas. Esta forma de plantar las columnas sobre grandes ménsulas proviene, acaso, de la iglesia de San Pedro de Zepita. El segundo cuerpo de la portada corresponde al pequeño nicho-ventana del coro. A los lados de la abocinada y hundida ventana, un detalle escultórico atrae la vista del espectador. Se trata de una ingenua y graciosa representación de la muerte, en su forma tradicional de un esqueleto coronado, como símbolo de su victoria sobre los hombres, victoria alcanzada mediante la guadaña, ese terrífico instrumento segador de existencias, al decir de

27. Kelemen, *op. cit.*, p. 179.

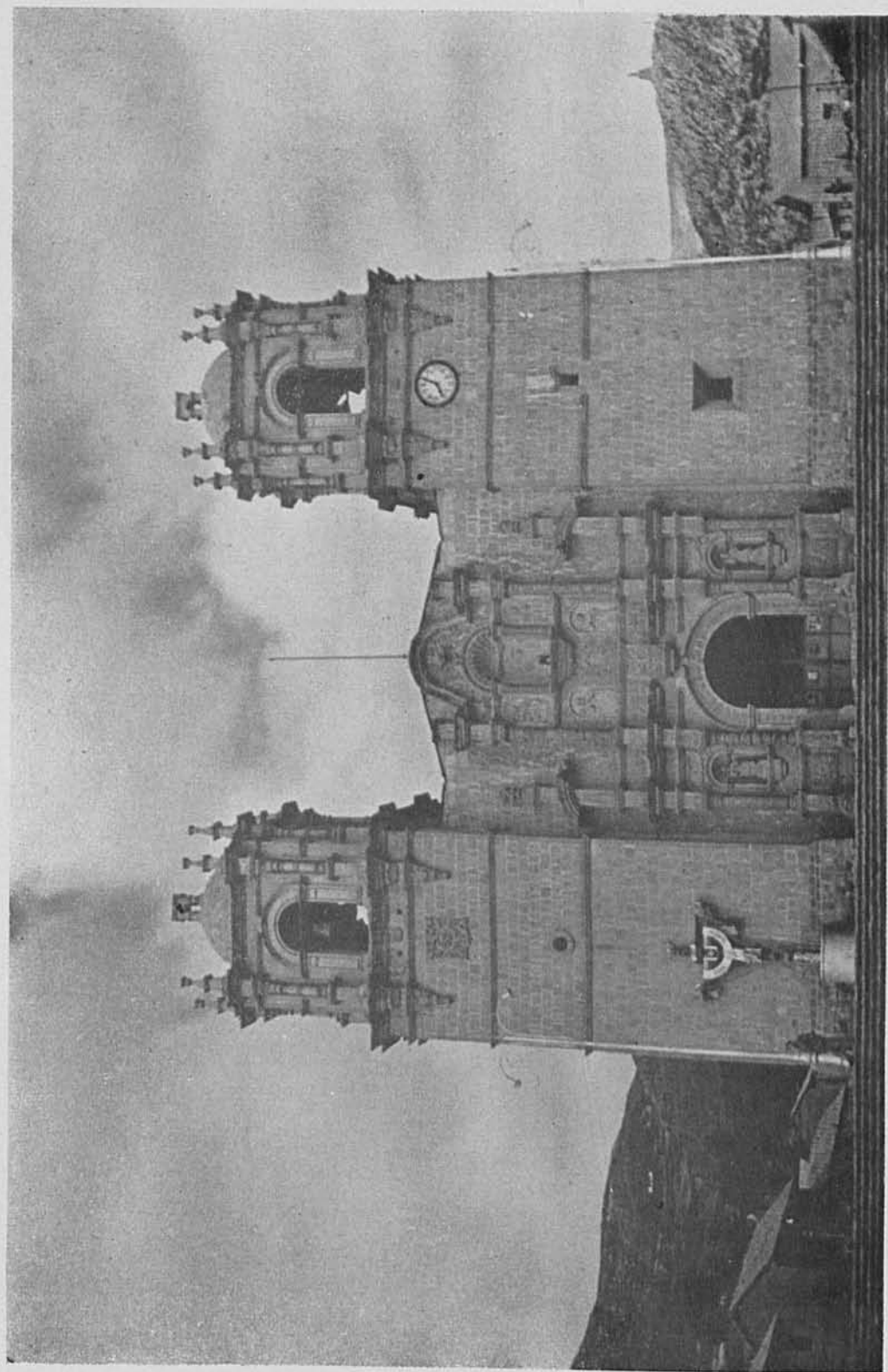
Unamuno. En el otro extremo de la ventana aparece, según Kelemen, la figura de San Jerónimo, quien vio el Juicio Final. Ante el espectáculo de estos relieves, no se puede evitar el relacionar esta curiosa representación de la muerte, con las interpretaciones del mismo tema que aparecen dentro del barroco popular mexicano del siglo XVIII, y en especial con el de la región de Texcoco, que en inteligente estudio dio a conocer el malogrado Raúl Flores Guerrero.²⁸

Una mención nos merece también la arquitectura doméstica de Puno. Varios son los edificios que debido a su estado de conservación permiten formarnos una idea de lo que fueron esas casas coloniales. Dada la altura que guardan las habitaciones, situadas en torno al tradicional y castizo patio, se puede conjeturar que se tuvieron muy presentes las condiciones inclementes del clima, pues no son altas ni espaciosas y facilitan, por lo mismo, el conservar una agradable temperatura interior. Se levantaron viviendas tanto de una como de dos plantas y en ambos casos se techaron preferentemente con tejados, aun cuando se utilizaron, también, tramados de totora. Ornamentalmente esta arquitectura de Puno es pobre, no encontraremos ningún monumento siquiera semejante a la llamada Casa de la Inquisición de Juli; aquí, lo mismo las puertas que los balcones, sólo tuvieron como sencilla decoración la prolongación de las jambas un tanto arriba de los dinteles. Empero, una nota de buen gusto la ofrecen algunas rejas de hierro forjado que aún se conservan en balcones y ventanas. El material constructivo empleado en estas casas coloniales, consistió en adobes, ladrillo y en menor proporción la piedra, ésta, sobre todo, en los marcos de las puertas.

28. *El barroco popular de Texcoco*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Nº 24, México, 1956.



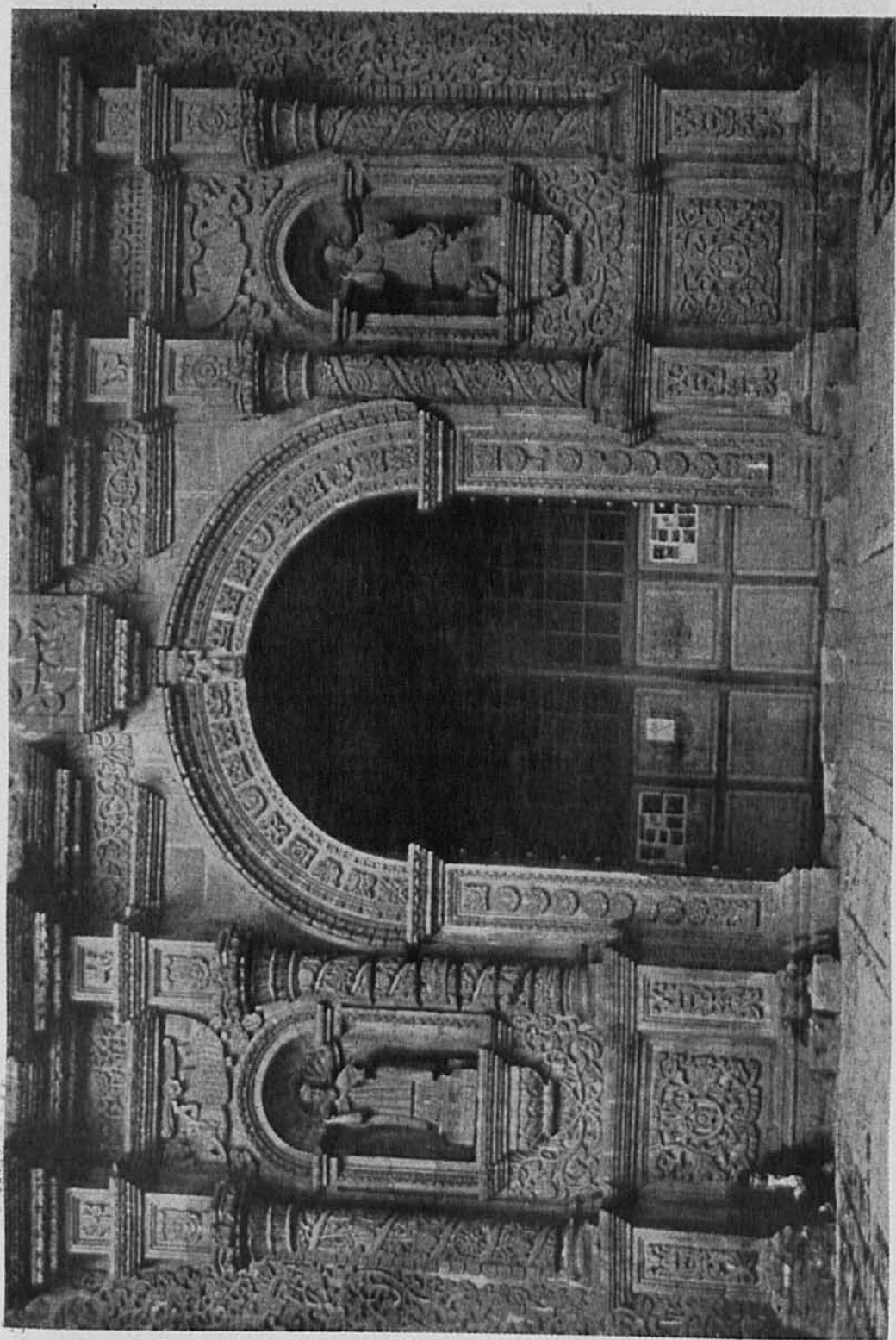
1. La ciudad de Puno, Perú con el Titicaca al fondo. Foto cortesía de Emilio Harth-Terré.



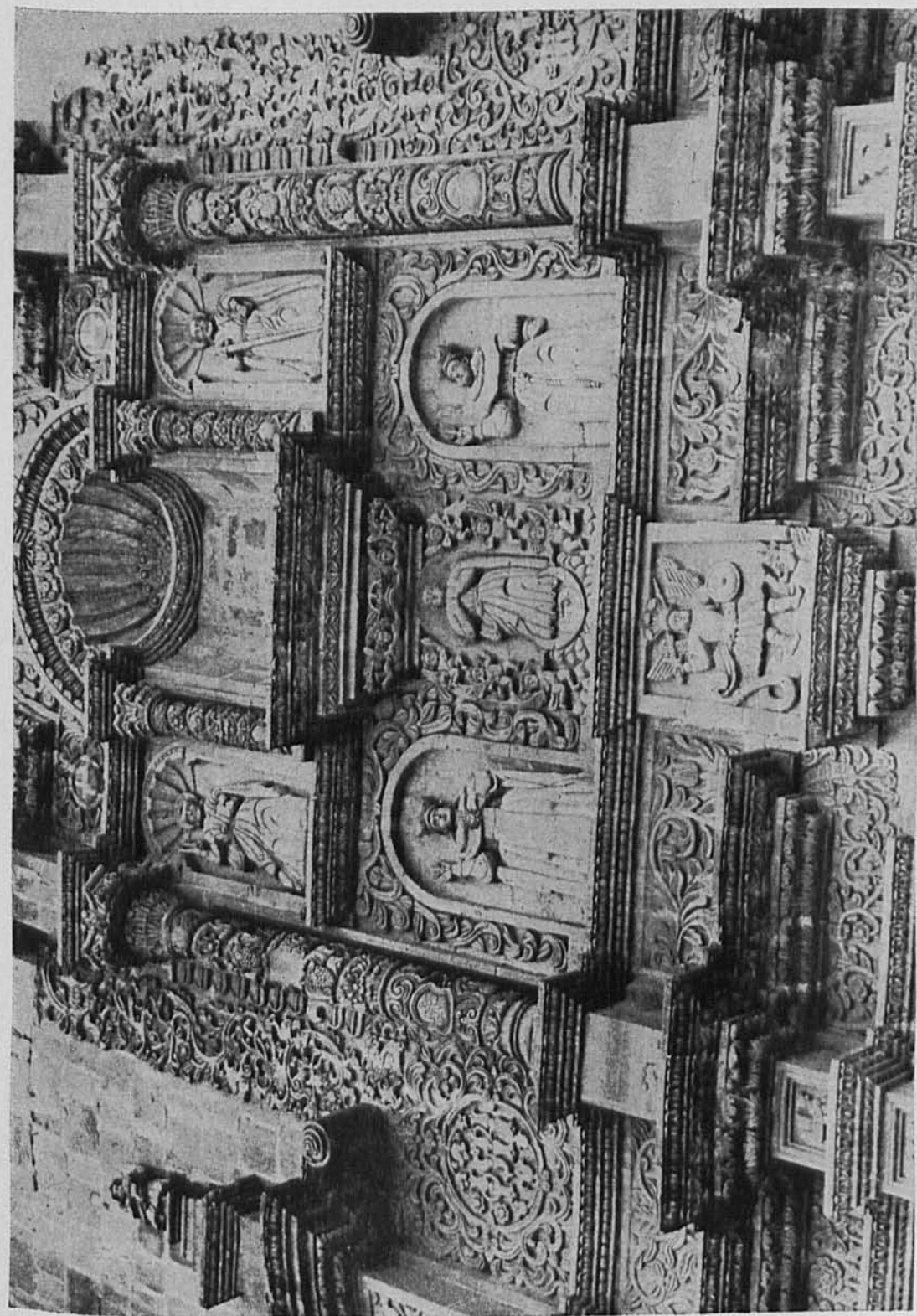
2. Puno, Perú. Catedral. Foto de Constantino Reyes V.



3. Puno, Perú. Catedral. Portada principal. Foto de Constantino Reyes V.



4. Puno, Perú. Catedral. Detalle de la portada. Foto de Rosa L. Camelo.



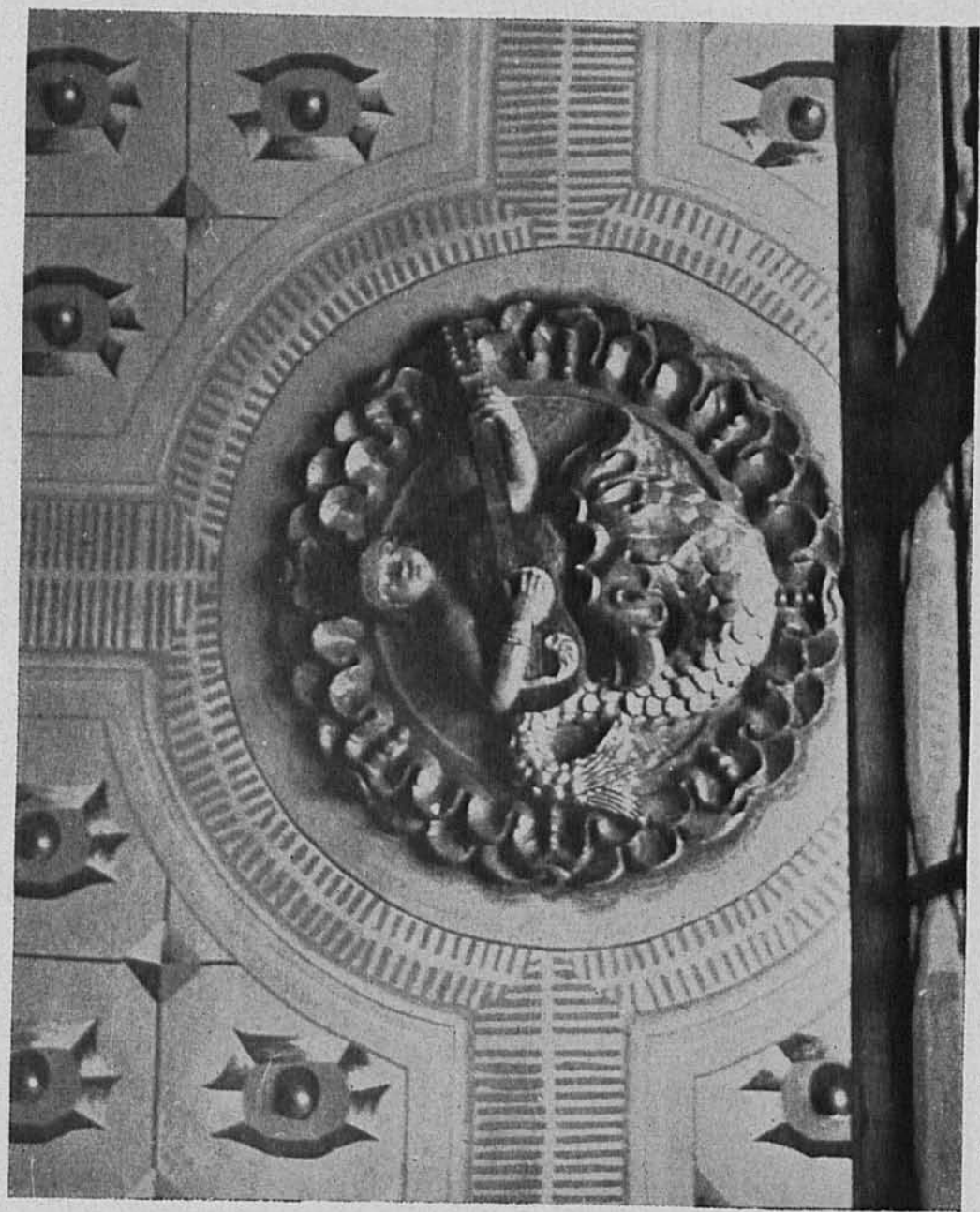
5. Puno, Perú. Catedral. Detalle de la portada. Foto de Rosa L. Camelo.



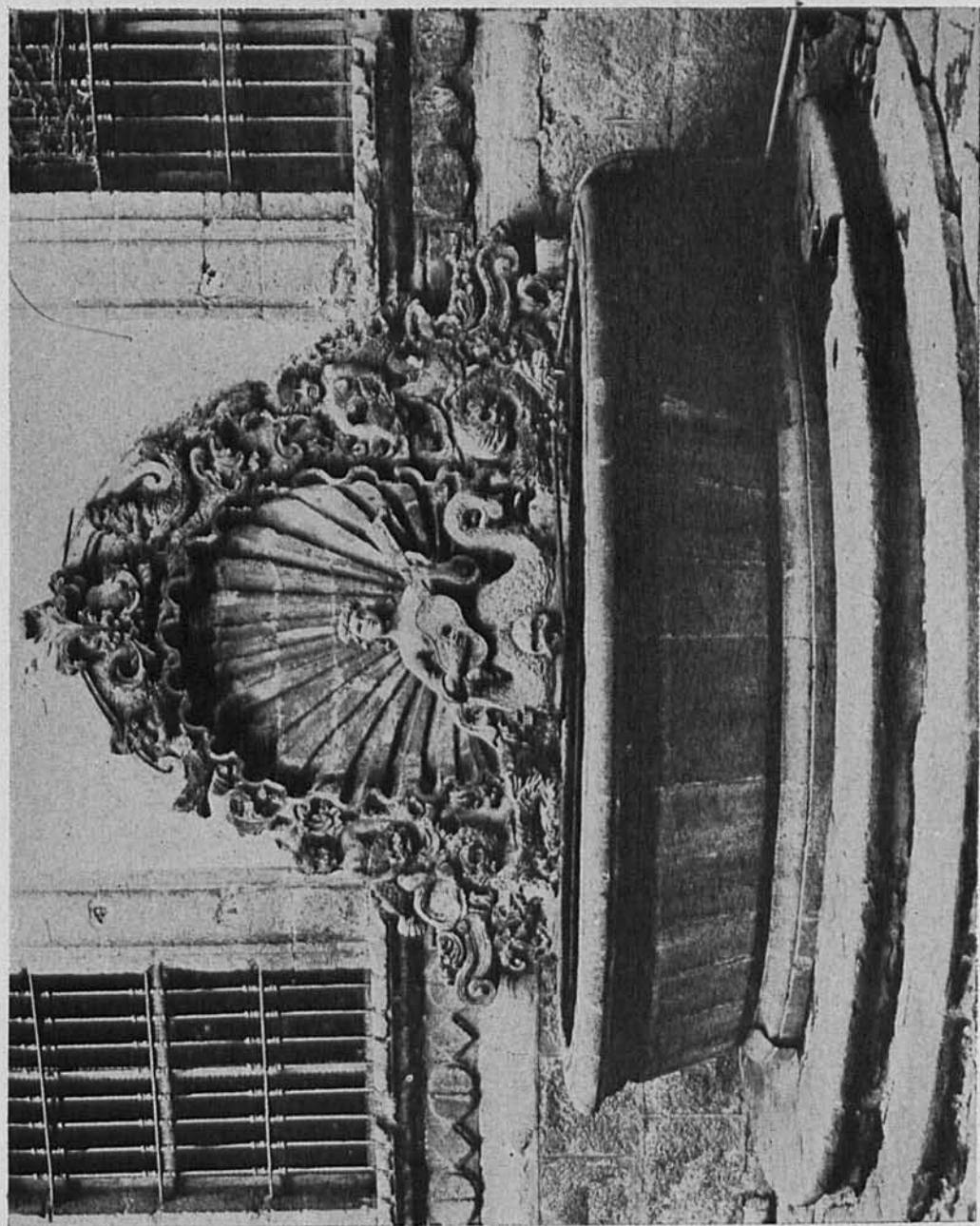
6. Puno, Perú. Catedral. Detalle de la portada. Foto de Adolfo Ramos.



7. Arequipa, Perú. La Compañía. Portada lateral. Detalle. Foto de Adolfo Ramos.



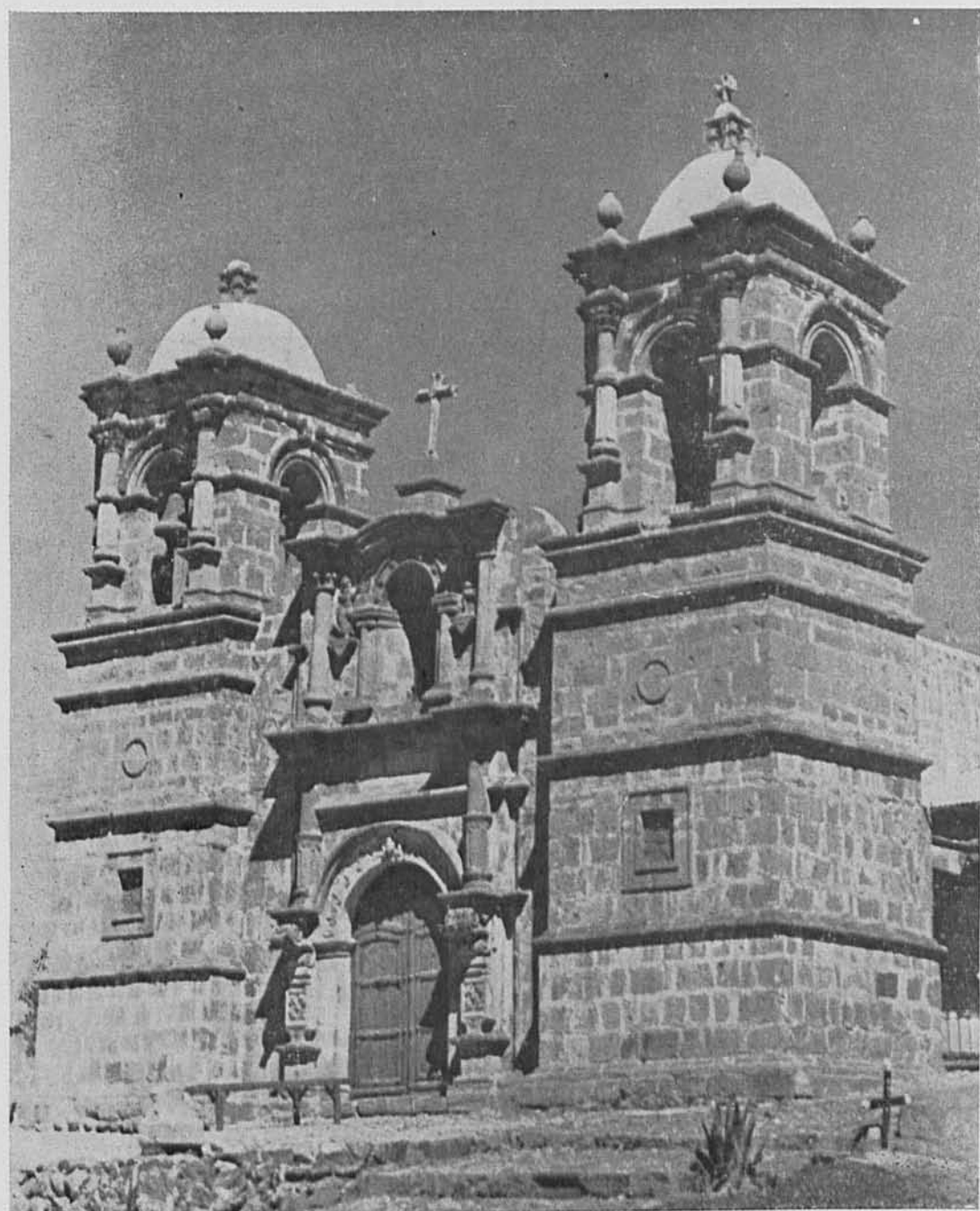
8. Atliluetzia, Tlax. Parroquia. Bóveda del sotocoro. Detalle. Foto de Constantino Reyes V.



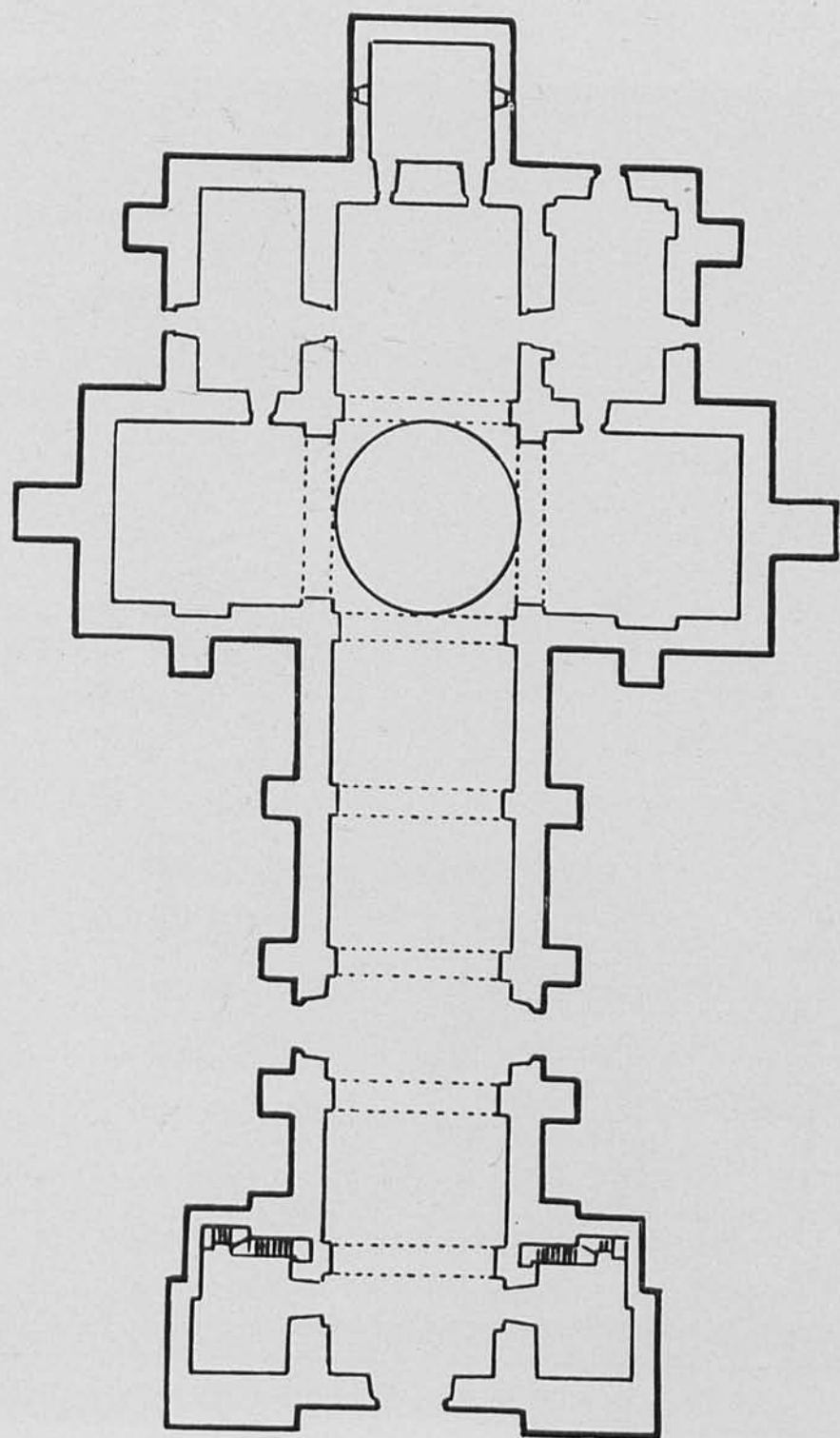
9. México, D. F. Casa del Conde de Santiago de Calimaya. Fuente. Foto del I. N. A. H.



10. Puno, Perú. Catedral. Portada lateral. Foto de Rosa L. Camelo.



11. Puno, Perú. Capilla sepulcral. Foto de Emilio Harth-Terré.



12. Puno, Perú. Planta de la Catedral según un levantamiento de Emilio Harth-Terré.