



REFLEXIONES EN TORNO A LA PUBLICACIÓN

San Pedro de Lima.

Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo

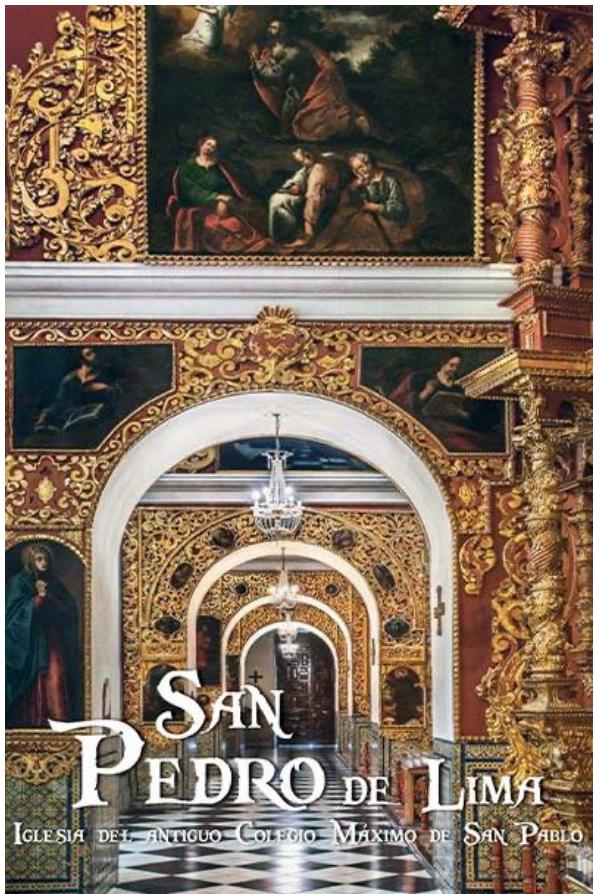
Martin Fabbri

La Colección Arte y Tesoros del Perú, desarrollada de manera ininterrumpida por el Banco de Crédito del Perú, publicó el libro *San Pedro de Lima - Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo*, una obra que continúa la ya sólida tradición de difundir y poner en valor el patrimonio artístico y religioso del país. Esta publicación mantiene la línea editorial que ha caracterizado a la colección: una rigurosa documentación del patrimonio, sostenida por investigaciones multidisciplinarias y con una fuerte vinculación a las órdenes religiosas responsables del legado que se estudia. Como ha sido frecuente en otros volúmenes, esta edición incorpora la participación directa de miembros de la orden jesuita, los cuales tienen una destacada trayectoria en la investigación del arte y la arquitectura virreinal.

La publicación reúne textos de ocho autores, con un número similar de contribuciones por cada uno de ellos. Este grupo de investigadores conjuga diversos perfiles académicos, incluyendo a sacerdotes jesuitas involucrados activamente en procesos de restauración y conservación, así como historiadores del arte de trayectoria internacional. Esta combinación dota al libro de una perspectiva híbrida entre la práctica devocional, la reflexión espiritual y el análisis patrimonial. En ese sentido, el volumen conserva el carácter pedagógico y de investigación que ha sido una de las marcas identitarias de esta colección.

FICHA TÉCNICA	
Título	San Pedro de Lima. Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo.
Autores coordinadores	Ramon Mujica Pinilla Luis Eduardo Wuffarden Revilla Juan Dejo Bendezú S.J.
Editorial	Fondo Editorial del Banco de Crédito del Perú
Año	2019
Páginas	333
Edición	Primera
País/Ciudad	Perú, Lima
ISBN	978-9972-837-33-3
Depósito Legal	Biblioteca Nacional del Perú N° 2019-00360
Encuadernación	Tapa blanda
Dimensiones	17 x .24 ⁵

Es importante destacar también la presencia de autores de renombre tanto del Perú como del extranjero. Entre ellos figura José Enrique Rodríguez Rodríguez, sacerdote jesuita, investigador y director del proyecto de conservación, investigación y restauración de este importante monumento y del patrimonio artístico que alberga. Rodríguez no solo ha coordinado varias ediciones dedicadas a la espiritualidad dentro de la orden jesuita, sino que además participa activamente en la comunidad de San Pedro de Lima, lo que le permite abordar los contenidos desde una mirada cercana, experimentada y comprometida con la vida del templo.



Junto a él, destaca la figura de Gauvin Alexander Bailey, historiador del arte estadounidense-canadiense, especialista en barroco iberoamericano. Bailey enseña arte renacentista, barroco latinoamericano y asiático en el Boston College y ocupa la Cátedra Alfred e Isabel Bader de Arte Barroco Sureño en la Universidad de Queen's, Canadá. Su incorporación al equipo de autores introduce una dimensión transnacional que permite establecer puentes entre la iglesia de San Pedro y otros espacios religiosos del barroco mundial, ampliando así la comprensión del fenómeno artístico y arquitectónico en una escala comparativa y más abarcadora.

El texto introductorio, a cargo de José Enrique Rodríguez Rodríguez S.J., presenta el contexto histórico de la iglesia y de la orden jesuita en Lima, abordando el largo periodo de expulsión que se extendió desde 1767 hasta 1871, cuando regresan al Callao cuatro frailes

jesuitas españoles. A partir de este hito, el texto sigue los avatares de la orden en el siglo XIX, haciendo énfasis en la labor de los jesuitas formados en tierras peruanas que, además de dedicarse a los deberes cléricales, asumieron funciones sociales en momentos críticos: la atención de hospitales, la organización de ambulancias durante conflictos bélicos, la gestión de centros de formación y la fundación de colegios para jóvenes. Esta mirada permite comprender a la orden jesuita no solo como una institución eclesiástica, sino también como un actor central en los procesos de articulación educativa, sanitaria y cultural del país.

La primera parte del volumen, denominada San Pedro Centro de la Misión Jesuita, ofrece un recorrido por las misiones y escuelas jesuitas que se verifican en los planteamientos del historiador John W. O'Malley, quien ha señalado que la Compañía de Jesús nació como una orden esencialmente misionera, con un programa formativo riguroso que permitía a sus miembros desarrollar con eficacia tanto su labor clerical como su voz religiosa en los territorios a los que eran enviados. A los tradicionales votos de pobreza, castidad y obediencia, se

añadía el compromiso con la vocación misionera, entendido como aliciente y motor de la labor pastoral.



5

Vista de la Biblioteca Nacional del Perú, construida sobre el antiguo solar del Colegio Máximo de San Pablo.

Este sistema se articulaba a través de una red de gestión interna, evidenciada en la abundante correspondencia entre miembros de la orden, así como en los documentos emitidos por sus superiores. La información registrada en esas comunicaciones permite reconstruir con detalle la estructura y operación de los colegios mayores fundados por los jesuitas en América. Estas instituciones educativas, además de formar clérigos, también estaban dirigidas a jóvenes laicos, y ofrecían una formación integral en materias como poesía, oratoria, historia, drama clásico, teología, lógica, dialéctica y metafísica. Tal propuesta no era común en los centros educativos regentados por otras órdenes religiosas, lo que confería a los jesuitas un perfil distintivo y Vanguardista en el panorama educativo colonial.

Uno de los elementos que singulariza esta pedagogía es la incorporación del arte renacentista y del humanismo, influido por las enseñanzas de Erasmo de Rotterdam y otros autores. Así, el proyecto educativo jesuita no solo tenía una finalidad doctrinal, sino que también buscaba renovar el espíritu cívico a través de una formación que integraba la dimensión estética, filosófica y moral. Esta visión integral del conocimiento y de la formación humana se expresa también en la arquitectura y el arte promovido por la orden, que funcionan como prolongación material de su visión del mundo.

En este marco, el capítulo de Juan Dejo Bendézu S.J. profundiza en la dimensión espiritual de la misión jesuita, analizando el papel de los Ejercicios Espirituales como pilar fundacional



de la identidad de la Compañía. El autor presenta la misión no solo como una estrategia de expansión territorial, sino como un proceso transformador tanto para los evangelizados como para los misioneros, al consolidar una experiencia religiosa que conjuga acción, contemplación y pedagogía. Esta lectura permite entender los edificios jesuitas como espacios formativos en sentido amplio, donde el templo no es solo lugar de culto, sino también de reflexión y aprendizaje.

Uno de los pasajes más significativos del libro es el escrito por Gauvin Alexander Bailey sobre la arquitectura de San Pedro. Nos presenta el análisis de las consecuencias arquitectónicas derivadas del gran terremoto de 1746, que afectó gravemente a la ciudad de Lima y, en particular, a la iglesia de San Pedro. El autor señala que dicho sismo provocó el colapso de las torres gemelas y de la bóveda de la nave principal, que debió ser demolida por el riesgo que representaba. A partir de esta catástrofe, los jesuitas se vieron en la necesidad de reformular sus estrategias constructivas, optando por el uso de materiales más livianos y flexibles, lo que los llevó a implementar una técnica innovadora basada en bóvedas de caña y barro montadas sobre armazones de madera. Esta solución no solo permitía reducir la carga sobre los muros portantes, sino que también ofrecía mayor resistencia frente a futuros movimientos sísmicos.

El autor atribuye esta innovación técnica al jesuita Johannes Rehr, oriundo de Praga, quien habría trasladado a Lima conocimientos constructivos a la solución de coberturas de las naves con bóvedas. Según se menciona, esta técnica se habría estrenado por primera vez en la Catedral de Lima y su éxito habría otorgado gran prestigio a su impulsor. La fuente que respalda esta información es el texto *Historia del arte colonial sudamericano* de Damián Bayón y Marx Murillo, cuya obra aborda la arquitectura virreinal limeña y sus soluciones ante los desastres naturales. En una nota al final del texto, se agrega que la hipótesis sobre el uso de bóvedas encamionadas o formadas con bastidores de madera ya había sido sostenida anteriormente por otros autores (Hurtado, 2011), quienes documentaron la utilización de este tipo de técnicas desde mediados del siglo XVI en el Perú, especialmente en zonas expuestas a movimientos telúricos. Esto permite situar la propuesta del jesuita Rehr no tanto como una invención aislada, sino como una reformulación ingeniosa de saberes constructivos que ya tenían una presencia significativa en el ámbito limeño.

Este punto es también documentado y discutido por Antonio San Cristóbal, quien plantea una mirada más crítica sobre el supuesto carácter innovador de la propuesta de Rehr. Según San Cristóbal, la verdadera novedad no radicaría en la utilización de la técnica de quincha —ya conocida en Lima desde tiempos antiguos para la construcción de muros verticales—, sino en su aplicación específica a la construcción de bóvedas. El autor señala que, aunque el uso de la quincha en bóvedas se hizo ampliamente conocido tras el terremoto de 1746, no existen estudios documentales exhaustivos que permitan afirmar con certeza si esta técnica ya había sido aplicada en estructuras similares antes de esa fecha.

Aquí radica el principal desafío historiográfico: precisar con exactitud el momento en que se comenzó a emplear la quincha en elementos curvos y abovedados dentro del ámbito eclesiástico limeño. San Cristóbal critica el hecho de que historiadores como George Kubler y sus seguidores hayan aceptado como dato histórico incuestionable la implementación de estas bóvedas tras el terremoto, sin haber realizado una investigación archivística que lo



corrobore. En su texto *Las bóvedas de quincha en la iglesia del Prado en Lima*, San Cristóbal hace referencia a las bóvedas de quincha en Lima, como otro ejemplo que debería ser considerado para una revisión más precisa de esta evolución técnica.

Otro tópico relevante abordado en el libro es la construcción de la tercera iglesia de San Pedro, evento que el autor sitúa a partir del año 1624. La discusión gira en torno a la influencia del Gesù de Roma en el trazado y diseño de esta iglesia limeña. Tradicionalmente, numerosos autores han sostenido que San Pedro de Lima sigue fielmente el modelo del templo romano diseñado por Giacomo della Porta y Giacomo Vignola. Sin embargo, el autor del capítulo problematiza esta afirmación y demuestra, a través de comparaciones gráficas y documentales, que la referencia al Gesù debe entenderse más como una inspiración tipológica que como una réplica exacta.

En particular, se analiza la figura de Nicolás Durán Mastrilli, quien habría traído de Roma los planos que sirvieron de base para el diseño de la iglesia limeña. El autor sostiene que la semejanza reside sobre todo en la estructura planimétrica -la planta en cruz latina, el uso de una nave central amplia con capillas laterales, y la disposición del ábside-, elementos comunes en la arquitectura contrarreformista, pero no exclusivos del modelo romano. En este sentido, se enfatiza que la iglesia de San Pedro forma parte de un lenguaje arquitectónico más amplio, donde la referencia al Gesù funciona como argumento estilístico dentro de una coexistencia de soluciones formales.

Esta interpretación coincide con lo planteado por Teresa Gisbert y José de Mesa en su obra sobre la arquitectura andina, donde también se señala que la influencia del Gesù se percibe sobre todo en la articulación de la traza, más que en la reproducción literal de todos sus elementos. Al contrastar las iglesias de Lima y Roma, el autor identifica diferencias sustanciales: la forma del ábside, la cantidad de capillas laterales, la circulación alrededor del crucero, entre otros aspectos. Estos elementos demuestran que, si bien existe una clara intención de emular ciertos aspectos del modelo romano, la iglesia limeña adquiere rasgos propios que responden a su contexto cultural, urbano y técnico.

Las diferencias se hacen aún más evidentes en el análisis del alzado de la fachada. Según el autor, la fachada de San Pedro de Lima guarda aún menos relación con el Gesù que la planta, especialmente en lo que respecta a la composición de los cuerpos, el diseño de los frontones, las molduras, las pilastras y el uso de órdenes arquitectónicos. Estas variaciones no solo obedecen a decisiones de diseño locales, sino también a intervenciones posteriores que alteraron la fisonomía original de la iglesia, muchas veces con criterios ajenos al espíritu barroco inicial. El autor menciona, por ejemplo, la pérdida de las torres gemelas originales y su reemplazo por estructuras que responden a un eclecticismo más propio del siglo XIX.

Un punto especialmente crítico en el análisis es la evaluación de las restauraciones llevadas a cabo en dos momentos clave: 1894 y 1945. La primera intervención, de carácter historicista, introdujo elementos clasicistas que modificaron significativamente el aspecto de la iglesia, alterando su lectura como conjunto barroco. La segunda, motivada por los daños causados por otro terremoto, intentó una reconstrucción más académica, aunque también se alejaba del trazado original. El autor sostiene que estas intervenciones produjeron una disrupción en la continuidad histórica del edificio, al introducir una lógica de "corrección estilística" que priorizaba la unidad formal por sobre la autenticidad material.



Se mencionan en particular las alteraciones en el diseño del primer cuerpo del imafronte, el tratamiento del almohadillado, la continuidad de las pilastras en el segundo nivel y, sobre todo, las modificaciones en la altura y forma de las torres campanario. En la restauración de 1945, se aprovechan algunas estructuras previas para redefinir la fachada, eliminando elementos considerados “rústicos” e incorporando un lenguaje más academicista. Según el autor, esta operación buscaba aproximarse al modelo del Gesù, entendido ya no como inspiración tipológica sino como referente a emular. En este punto se cita un comentario de Alberto Carrasco Hermosa (1940), quien afirma que en la última intervención se quiso reproducir la iglesia matriz de los jesuitas, construida por Vignola y della Porta en Roma.

Este intento de replicar el Gesù es problematizado en el texto desde una mirada crítica, que pone en cuestión los criterios utilizados en las restauraciones del siglo XIX y primeras décadas del XX. El autor plantea que es necesario contextualizar estas decisiones, recordando que en aquel momento aún no se habían consolidado los principios contemporáneos de restauración —tales como la mínima intervención, la reversibilidad, el respeto por la estratigrafía histórica o la visibilidad de las adiciones—. Por tanto, juzgar aquellas intervenciones con los ojos actuales supone desconocer el marco teórico y técnico desde el cual se actuaba entonces.

Aun así, el autor no oculta su postura respecto al resultado de dichas intervenciones. Considera que estas restauraciones tuvieron un impacto negativo en la autenticidad del conjunto, ya que introdujeron un eclecticismo ajeno al lenguaje barroco original y provocaron una pérdida de legibilidad histórica. Esta crítica está alineada con los debates contemporáneos en torno a la conservación patrimonial, donde se valora la posibilidad de leer las distintas capas del tiempo sin que unas borren a las otras.

Uno de los capítulos más sugerentes de la segunda parte del volumen es el texto de Ramón Mujica Pinilla, quien se enfoca en las transformaciones experimentadas por los retablos del templo de San Pedro, en el contexto de las directrices de la Contrarreforma. El autor señala que los retablos renacentistas fueron progresivamente reemplazados por estructuras más complejas, en línea con el énfasis tridentino en la teatralidad litúrgica. Este proceso de transformación no solo obedece a razones estéticas o técnicas, sino que responde a una visión doctrinal en la que el arte se convierte en medio privilegiado para la catequesis y la experiencia de lo sagrado.

El texto sostiene que los retablos renacentistas, inicialmente más sobrios y estáticos, fueron reemplazados por conjuntos barrocos de gran movimiento, profundidad visual y riqueza iconográfica. Estas estructuras no eran meramente ornamentales, sino que funcionaban como verdaderos dispositivos escénicos que articulaban narrativas visuales complejas, inspiradas en pasajes bíblicos, vidas de santos o dogmas fundamentales. La idea del retablo como “macchina” se refiere también a la organización interna del programa iconográfico y a su capacidad de guiar al espectador a través de una secuencia temporal, en la que las imágenes se convierten en hitos de un relato sagrado.

Mujica argumenta que los retablos barrocos se configuran como máquinas no solo por la presencia de mecanismos móviles, sino también por la complejidad de su programa iconográfico, que organiza figuras, escenas y simbolismos en una narrativa visual envolvente. Esta teatralidad barroca, que incorpora recursos del ilusionismo y del arte escénico —como cortinajes, efectos ópticos, trampantojos y veladuras—, transforma al retablo en una

arquitectura simbólica capaz de intensificar la vivencia litúrgica del espectador. Así, el altar se convierte en el fondo donde se produce el milagro de la eucaristía, y el retablo opera como la gran escenografía de ese acontecimiento.



Retablo de San Francisco Javier.
1695

El uso del término “macchina” resulta entonces sugerente no solo por su connotación técnica, sino también por la manera en que condensa la lógica del barroco como estilo que articula movimiento, emoción y exceso. La idea de que el arte sacro debe emocionar, persuadir y conmover -no solo ilustrar- atraviesa todo el texto de Mujica, y permite comprender cómo las estructuras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas del templo de San Pedro operan como un conjunto orgánico orientado a movilizar los sentidos y preparar el espíritu para la recepción de la gracia.

La descripción de los retablos como verdaderos montajes escénicos —cuyo objetivo es borrar la frontera entre el objeto real y la imagen representada— es coherente con las formas de espiritualidad que caracterizan al barroco iberoamericano, donde lo maravilloso y lo extraordinario se integran a la experiencia religiosa cotidiana. Esta teatralidad no implica superficialidad, sino una profunda conciencia de los recursos sensoriales del arte para comunicar lo invisible. En ese sentido, el análisis de Mujica se destaca por su capacidad de vincular la historia del arte con la historia de las emociones religiosas.

A raíz de sus disposiciones del Concilio de Trento, en 1551, estos elementos litúrgicos adquirieron mayor protagonismo, promoviendo una escenografía compleja que intensificaba la dramatización de la liturgia. Esta dimensión performativa del retablo barroco es analizada desde la noción de “macchina”, entendida no como artificio vacío, sino como estructura simbólica y espiritual capaz de movilizar los sentidos del espectador y generar una experiencia de asombro y devoción.

En este proceso, se borrbaban progresivamente las fronteras entre el objeto real y la imagen representada, fenómeno característico de la espiritualidad barroca. Como señala el texto, el montaje escenográfico de los retablos generaba efectos metafóricos en los fieles, estimulando el sentido de lo maravilloso y facilitando una inmersión sensorial en el misterio litúrgico. De esta forma, el altar y el retablo se convierten en un teatro del espíritu, donde la arquitectura, la pintura y la escultura se integran para propiciar una experiencia estética y devocional total.

Complementando esta lectura, el capítulo de Luis Eduardo Wuffarden Revilla ofrece una perspectiva panorámica sobre el desarrollo de las artes visuales en la iglesia de San Pedro. En particular, se analiza la continuidad del círculo artístico en torno a Bernardo Bitti, y cómo su impronta contra el manierismo tardío dejó una huella duradera en la configuración del programa pictórico del templo. El texto traza una línea de evolución desde la llegada de Bitti a fines del siglo XVI hasta la consolidación de una tradición pictórica local en el siglo XVII, marcada por el eclecticismo y la hibridez.



Diego de la Puente (atribuido).
Santa Lucía c. 1630/1640

Wuffarden destaca la obra de Diego de la Puente, artista central en esta transición, cuya pintura evidencia un contrapunto entre los patrones italianos traídos por Bitti, las influencias del barroco español —particularmente la escuela madrileña—, y ciertos elementos de filiación indígena que revelan una apropiación local de los modelos europeos. Esta fusión de referencias se plasma en la iconografía de los lienzos, en los esquemas compositivos, en el tratamiento del color y en la gestualidad de las figuras, generando un lenguaje visual propio



que, sin romper con el canon barroco, introduce matices y sensibilidades propias del contexto limeño.

Otro aspecto relevante del texto es la mención a la monumentalidad del templo, cuya escala y complejidad espacial condicionan también las decisiones artísticas. El autor señala que la arquitectura del nuevo trazado -con sus múltiples capillas, altares y espacios de circulación- exigía una producción pictórica capaz de dialogar con la estructura, acompañar las procesiones y guiar al fiel en su tránsito devocional. De allí que los programas iconográficos no respondan solo a criterios estéticos, sino también funcionales, organizando el espacio sagrado como un recorrido visual y simbólico.

Wuffarden subraya asimismo la importancia de los gremios de artistas en la Lima virreinal, particularmente el círculo fundado por Diego de la Puente, que buscó profesionalizar la práctica artística y establecer estándares de calidad frente a la proliferación de talleres informales con fines meramente comerciales. La conformación de estos gremios no solo respondía a una necesidad organizativa, sino también ética: se trataba de preservar el sentido espiritual del arte sacro y evitar su banalización. Este esfuerzo por estructurar una práctica artística coherente con la misión evangelizadora se enmarca en los valores que la Compañía de Jesús promovía en sus espacios formativos y devocionales.

El libro, en su conjunto, pone en discusión varios de los temas centrales para la historia del arte y la arquitectura virreinal en el Perú: la tensión entre modelo y adaptación, la coexistencia de estilos, la intervención del artista indígena y mestizo, el rol de las órdenes religiosas como agentes culturales, y el impacto de las transformaciones sociales, políticas y naturales —como los terremotos— en la evolución formal de los edificios religiosos. A ello se suma la reflexión sobre las restauraciones, tema muchas veces relegado en los estudios de arte virreinal, pero que aquí es abordado con lucidez crítica y sensibilidad patrimonial.

Resulta especialmente valioso que el volumen no se limite a una mirada celebratoria del patrimonio, sino que se atreva a problematizarlo. Las intervenciones modernas, por ejemplo, son analizadas no solo desde sus logros técnicos, sino también desde sus consecuencias estéticas e históricas. Se cuestiona la pérdida de autenticidad que producen ciertos criterios historicistas, y se aboga por una lectura más compleja del edificio como palimpsesto, donde cada capa revela decisiones, tensiones y valores de su tiempo.

Podemos concluir entonces que San Pedro de Lima - Iglesia del Antiguo Colegio Máximo de San Pablo es una obra de referencia obligada para quienes se interesan en el estudio del barroco americano, la historia de la Compañía de Jesús o la conservación del patrimonio arquitectónico. Su riqueza reside en la pluralidad de enfoques, la calidad de sus fuentes, la diversidad de sus autores y la claridad de sus argumentos. No se trata solo de un homenaje al templo limeño, sino de una invitación a pensar críticamente los procesos que lo han configurado, los discursos que lo han sostenido y las prácticas que lo han transformado.

Algunos de los textos podrían beneficiar un diálogo más directo con las posiciones más recientes en lo referido a teoría de la restauración o estudios del arte virreinal y el volumen mantiene una coherencia interna que permite su lectura tanto por especialistas como por lectores interesados en comprender la complejidad de la producción artística jesuita en el Perú. La articulación entre historia, arte, espiritualidad y técnica se presenta aquí de manera



rigurosa y accesible, abriendo nuevas posibilidades para la interpretación del patrimonio religioso limeño.

Asimismo, esta publicación aporta herramientas valiosas para el trabajo de conservación y restauración, al ofrecer una base documental sólida que permite comprender no solo las formas visibles del edificio, sino también sus sentidos, sus funciones y su lugar en la memoria colectiva. En contextos donde el patrimonio tiende a valorarse más por su espectacularidad que por su profundidad simbólica, trabajos como este se vuelven imprescindibles para recuperar el vínculo entre historia, arquitectura y vida comunitaria.

Finalmente, cabe destacar el aporte metodológico del libro, que articula fuentes documentales, análisis formales, estudios comparativos y testimonios contemporáneos. Esta diversidad de estrategias investigativas enriquece la lectura y ofrece un modelo para futuras investigaciones sobre otros conjuntos religiosos en el Perú y América Latina. San Pedro de Lima, como bien lo muestra esta publicación, no es solo un edificio: es una síntesis material de siglos de fe, arte y poder, y una fuente inagotable para la comprensión del barroco como fenómeno cultural complejo.



Iglesia de San Pedro. 1870