

La Escuela de los Retablos de Trujillo

Antonio San Cristobal

1.— ¿Trabajó el ensamblador Espíndola en Trujillo?

No se trata de una simple curiosidad intelectual; sino de una cuestión previa a cualquier estudio sobre la escultura virreinal en Trujillo, y también para iniciar la investigación acerca de los retablos virreinales en la misma ciudad. Fue Luis de Espíndola uno de cinco postores al tallado y ensamblaje de la sillería del coro de la Catedral de Lima¹. Ejerció simultáneamente el arte de escultor y el de ensamblador de retablos. Al no conseguir participación alguna en el trabajo de la sillería coral limeña, emigró por algún tiempo a las Charcas; pero regresó a Lima al final de la década de 1640; y permaneció en el Virreinato del Perú hasta su muerte acaecida el día 25 de febrero de 1670 en Lima. Dejamos ahora de lado el estudio de sus trabajos anteriores a 1646, primero en Lima y después en el Alto Perú en las ciudades de Potosí y Chuquisaca; interesa ahora especialmente determinar el lugar o lugares donde trabajó y residió después de su regreso a Lima; pues mediante esta aclaración será posible determinar su eventual influencia sobre la escultura y el ensamblado de retablos en la ciudad de Trujillo. Cabe pensar que si Espíndola hubiera residido durante algún tiempo en la ciudad de Trujillo, y desempeñado allí el arte de su especialidad, se manifestaría decisivamente su influencia en una ciudad en la que por entonces no avecindaban artífices que pudieran ostentar una competencia y calificación profesional comparable con la suya. Ello implicaría que, de alguna manera el desarrollo ulterior de la arquitectura de los retablos en Trujillo habría resultado influenciado por las obras allí presuntamente ejecutadas por el maestro ensamblador; y también por la irradiación ejercida en el medio profesional local.

1 Puede verse acerca de la intervención de Espíndola en la puja por la sillería: A. SAN CRISTOBAL, *Nueva visión histórica de la sillería de La Catedral*, en Revista Histórica, Lima, 1981 - 1982, t. XXXIII, págs. 221-268.

Los historiadores clásicos del arte virreinal peruano: Lohmann Villena, Vargas Ugarte, Harth-Terré y Mariátegui Oliva no mencionaron para nada la presencia activa de Luis de Espíndola en la ciudad de Trujillo a su regreso de Potosí. Esta misma posición fue asumida por Wethey que utilizó para su obra todas las fuentes conocidas hasta el año de 1949. El tema de la presencia y de los trabajos escultóricos de Espíndola en Trujillo fue propuesto en 1972 por el arquitecto José de Mesa, que escribía así: "Nada se sabe de la actividad de Espíndola entre los años de 1649 y 1670, fecha en que podemos tal vez situarlo fuera de Lima, pues cabe preguntarse ¿permaneció nuestro escultor en la ciudad de los Reyes durante esos 21 años? No parece probable, pues hemos descubierto un relieve con su firma en la ciudad de Trujillo. El relieve es de grandes proporciones y tiene estrecha relación con los relieves de los altares de San Francisco de esa misma ciudad. Tal vez hay que pensar en una estadía de Espíndola en la ciudad de Trujillo por esos años del barroco avanzado en que los documentos hacen un largo mutis sobre su vida"² Se referiría el aqto. Mesa a la tabla de La Asunción en la colección Ganoza Vargas, en cuya base hay una leyenda tallada de difícil lectura por su mal estado de conservación. El arquitecto Mesa leyó en ella estas palabras: "... espíndola me fe..."; y dedujo que se trataba de la firma autógrafa del escultor Luis de Espíndola. A partir de esta primera interpretación, dedujo que el ensamblador Espíndola había trabajado alguna temporada larga en Trujillo, correspondiente a la del período del supuesto silencio de los documentos sobre la actividad del maestro. Inició de este modo la búsqueda de otras obras salidas del taller trujillano de Espíndola; y además dedujo la existencia de un círculo artesanal influenciado por el maestro en Trujillo.

No entramos en el análisis de todas las consecuencias derivadas de la lectura de la inscripción tallada en la tabla Ganoza Vargas. Nos atenemos sólo al punto concreto de la presunta permanencia de Luis de Espíndola en Trujillo por algunos años. En realidad, no se trata de la lectura fiel y exacta de la inscripción de la tabla Ganoza, sino de un encadenamiento discursivo complejo que, para algunos lectores, ha quedado en la sombra y marginado, ante la contundencia con que se propone la lectura de la firma de Espíndola. Tres son

2 J. de MESA - T. Gisbert, *Escultura virreinal en Bolivia*, Acad. Nac. de Ciencias de Bolivia. La Paz, 1972, pág. 141. Reiteró el planteamiento con las mismas palabras en *Ensayo preliminar sobre la pintura y escultura virreinal en Trujillo, Catálogo de exposición Arte Virreinal en Trujillo*, Banco Industrial del Perú, sin numeración de páginas. 1985.

los argumentos aducidos por el arqto. Mesa en 1972 y reafirmados en 1985. *Primero*: el conocimiento histórico que se tenía acerca de la actividad de Espíndola entre los años de 1649 y 1670: “nada se sabe de la actividad de Espíndola entre los años de 1649 y 1670 . . . en que los documentos hacen un largo mutis sobre su vida”. Notemos que esta presunta falta de información histórica y documental acaso pudiera haber sido un hecho antes de 1972; pero no significaba en absoluto que la investigación histórica debiera permanecer inmutable en el mismo estado en que el arqto. Mesa la conoció entonces. Por consiguiente, se trata de un argumento precario, que puede desvanecerse por investigaciones posteriores de archivo. *Segundo argumento*: la presuposición de que, no constando entonces por documentos históricos de la presencia de Espíndola en Lima, se podría pensar en que estuvo en otro lugar, que acaso sería Trujillo: “tal vez hay que pensar en una estadía de Espíndola en la ciudad de Trujillo por esos años de barroco avanzado”. Denominamos a este argumento *presuposición*, porque no se basa en documento histórico alguno. *Tercer argumento*: la lectura atribuida a la inscripción de la tabla Ganoza Vargas: se supuso que la borrosa leyenda incluía al menos estas palabras: “. . . espídola me . . .”, que corroborarían la presunta presencia de Espíndola en Trujillo, antes afirmada.

Algún lector pensará que parece más apropiado invertir el orden entre el segundo y el tercer argumento; ya que la eventual leyenda atribuida a la tabla Ganoza fundamentaría la presunta presencia personal de Espíndola en Trujillo. Pero cualquiera que sea el orden de la precedencia entre los dos últimos argumentos aducidos, lo cierto es que ambos presuponen la validez del primero; y los dos últimos argumentos se sustentan en tanto que no se conozcan pruebas históricas de la presencia de Espíndola en otro lugar distinto de la ciudad de Trujillo por los mismos años. A partir de la concatenación dialéctica entre estas tres presuposiciones, se pasó seguidamente a suponer como un hecho la existencia histórica en Trujillo de un “círculo de Espíndola”; es decir, de un conjunto de obras más o menos numerosas de ensamblaje y de escultura ejecutadas o influenciadas por Espíndola durante su presunta permanencia en la ciudad.

La opinión del arquitecto Mesa ha sido compartida y ratificada por el escritor R. Estabridis, sin ninguna otra acotación de parte suya que la de algunas sugerencias acerca del mayor o menor número de las esculturas que habrían sido talladas por el círculo de

influencia de Espíndola en Trujillo. Dice así R. Estabridis: "Entre 1649 y 1662 no se sabe nada de él (Luis de Espíndola), y ello permite *suponer* que estuvo fuera de Lima, *de seguro* en Trujillo donde los historiadores Mesa-Gisbert descubrieron en una colección particular un relieve de la Asunción de la Virgen firmado por el maestro"³. Es fácil identificar en las palabras citadas de R. Estabridis las tres suposiciones dialécticamente coordinadas que aducía el arqto. Mesa. Añade todavía una cuarta presuposición, porque el escritor R. Estabridis, que no realiza investigaciones de archivo para ampliar el conocimiento de la historia del arte virreinal, presupone que desde la obra de los Mesa en 1972 hasta su propio escrito de 1991, es decir durante 20 largos años, ninguna otra persona había leído en los archivos nuevos documentos acerca de las actividades de Espíndola durante el período de 1649 a 1662 por él acotado.

La presunta permanencia de Luis de Espíndola en Trujillo durante algunos años es un tema *histórico*; y en cuanto tal tiene que ser tratado rigurosamente mediante el recurso a documentos históricos fehacientes; no en base a simples presuposiciones. Llama la atención el hecho cierto de que no se ha aducido ninguna cita documental de archivo que atestigüe la presencia de Espíndola en Trujillo en cualquier tiempo. Sólo se argumenta en base a suposiciones y a la lectura de la inscripción en la tabla Ganoza Vargas basada igualmente en suposiciones. Adelanté en un artículo publicado en el diario EL COMERCIO de Lima algunos datos históricos acerca de las actividades cumplidas por Luis de Espíndola en Lima no conocidas por Mesa en 1972 ni por Estabridis en 1991⁴, y que llenaban el vacío de documentación a que se remiten constantemente los autores citados. Completo ahora aquellas informaciones con otros datos que no se publicaron entonces porque desbordaban los estrechos límites de un artículo periodístico.

Otorgó Luis de Espíndola y Villavicencio con su propia firma un testamento en la ciudad de Lima con fecha 20 de agosto de 1666 en cuatro hojas; lo cerró, lo lacró y lo conservó en su casa, hasta que el día de su muerte, a 25 de febrero de 1670, su mujer tercera doña María de Cisneros lo llevó al escribano Bartolomé Fernández Salcedo, quien después de otorgar la fé de muerte de Espíndola, lo

3 R. ESTABRIDIS, *La escultura en Trujillo*, incluido en *Escultura en el Perú*. Banco de Crédito del Perú, Lima, 1991, pág. 179; véase las páginas 179-180 y 144-145. En honor a la verdad, la tabla Ganoza fue conocida, estudiada y divulgada por R. Mariátegui Oliva algunos años antes; mientras que el arqto. Mesa sólo interpretó la inscripción tallada en la base de la tabla.

4 A. SAN CRISTOBAL, *Mesa y Espíndola en la escultura de Trujillo*, en diario EL COMERCIO, Lima, 24 de junio de 1992.

insertó en su registro de escrituras después de haberlo abierto y leído⁵. Evidentemente, Espíndola no permaneció en Trujillo desde que otorgó testamento en la ciudad de los Reyes hasta su muerte acaecida en Lima y registrada en su parroquia que era la del Sagrario⁶.

Manifestó Espíndola en aquel testamento de 1666 que había estado casado tres (3) veces, no sólo las dos que mencionan algunos escritores: de la primera mujer no tuvo hijos; de la segunda mujer tuvo una hija llamada doña Luisa de Espíndola que trajo consigo desde Potosí a Lima; y de la tercera doña María de Cisneros había tenido ocho hijos que nombró según este orden: Luis, Nicolás, Miguel, Juan, Gabriel, Rafael, Joseph Agustín y Gerónimo; de los cuales decía en 1666 que eran “todos pequeños en la edad pupilar que el menor apenas tiene seis años”⁷.

Estas noticias nos ayudarán a conocer donde estuvo Espíndola durante aquellos años, si es que averiguamos donde nacieron sus hijos. No resulta difícil averiguar estos hechos recurriendo a los libros de Bautismos de la parroquia limeña del Sagrario de La Catedral, a la que pertenecía Espíndola, y donde está registrada su muerte. Nos limitamos a los hijos nacidos entre 1649 y 1662, que es el período por el cual suponía R. Estabridis que “no se sabe nada de él” (Espíndola).

El 17 de septiembre de 1650 fue bautizado en El Sagrario de Lima un niño llamado Miguel, hijo de Luis de Espíndola y de doña María Cisneros nacido el 27 de agosto de 1650⁸. Este niño Miguel era el tercer hijo de Luis de Espíndola y de María Cisneros.

El día 15 de julio de 1652 fue bautizado también en el Sagrario de Lima un niño llamado Juan hijo de Luis de Espíndola y de María Cisneros⁹. Este niño Juan era el cuarto hijo del mismo matrimonio.

Aduje en el artículo publicado en EL COMERCIO la cita del concierto notarial firmado por Luis de Espíndola en Lima el día 19

5 A.G.N., escribano Bartolomé FERNANDEZ SALCEDO, 1670, protocolo 513. folio 105 y siguientes.

6 Parroquia del Sagrario, Lima, *Defunciones*, libro 5, 1665-1678, folio 117; se anota que Espíndola fue enterrado en San Agustín.

7 A.G.N., escribano Bartolomé FERNANDEZ SALCEDO, 1. c., folio 107 vta.

8 Parroquia del Sagrario, *Bautismos*, lib. 6, 1646-1654, fol. 118 vta.

9 *Ibid.*, fol. 170.

de enero de 1654 para hacer un Santo Cristo resucitado¹⁰. Con estos datos se va cerrando y reduciendo el período en el que según afirmaba R. Estabridis “no se sabe nada de él”.

El quinto hijo del tercer matrimonio de Luis de Espíndola nacería entre 1654 y 1655. La pérdida del libro de Bautismos del Sagrario de Lima correspondiente a los años de 1654 y 1660 me ha impedido señalar la fecha del bautismo de los tres hijos siguientes del mismo matrimonio. De todos modos, consta fehacientemente que el último hijo llamado Gerónimo nació el 10 de diciembre de 1661 en Lima, y fue bautizado en el Sagrario el día 31 de diciembre de 1661¹¹. En efecto, de este niño declaraba Espíndola el día 20 de agosto de 1666 que “apenas tiene seis años”. Los tres hijos intermedios, todavía no documentados, Gabriel, Rafael y Joseph Agustín, nacerían aproximadamente en los años de 1655, 1657 y 1659.

Sabemos también que el día 3 de septiembre de 1661 concertó Espíndola en Lima la talla de un sepulcro para el Santo Crucifijo de la Cofradía de La Soledad fundada en la iglesia de San Francisco¹². No quedaría hipotéticamente más tiempo para que Espíndola hubiera vivido y trabajado en Trujillo que el período comprendido entre mediados de 1655 y principios de 1661; mientras que está documentada la permanencia ininterrumpida de Espíndola en Lima antes y después de esos años. Ahora bien, creemos que, de acuerdo a criterios de sana y sensata vida familiar, no es comprensible que Espíndola viajara a radicar en la ciudad de Trujillo por muy pocos años, trasladando a su familia integrada por su mujer, su hija Juana, los cinco primeros hijos menores de edad, y con la posibilidad de que durante ese tiempo volvieran a nacer otros hijos, como en efecto sucedió con tres nuevos nacimientos hacia 1657, 1659 y 1661; total para tener que regresar a Lima a principios de 1661 con siete hijos menores y el último por nacer; además de tener que llevarse el ajuar, las herramientas y los esclavos que poseía. Ya no era Espíndola por aquellos años el joven que, libre de ataduras familiares, viajó hacia 1626 a Potosí en busca de mejores perspectivas profesionales; o el que regresó a Lima hacia 1656 también libre y sólo con su hija Juana. Entre 1655 y 1661 había constituido Espíndola en Lima una familia numerosa de hijos menores de edad; y las obligaciones familiares le inmovilizaban en su casa limeña con más arraigo que cualquier ambición de conseguir algún trabajo temporal en Trujillo o en cualquier otro lugar del Perú.

10 A. G. N., escribano Alvaro Basilio ORTIZ, 1653-1654, Protocolo 1319, folio 18 vta

11 Par. del Sagrario, *Bautismos*, lib. 7, 1661-1667, folio 4.

12 A. G. N., escribano Francisco HOLGUIN, 1661, protocolo 951, folio 312.

A partir de estos análisis deducimos dos conclusiones: en primer lugar, la presunta presencia de Luis de Espíndola en Trujillo entre los años de 1649 y 1662 no pasa de ser una presuposición que no puede ni ha logrado invocar a favor suyo alguna prueba documental fehaciente de archivo; se basa en simples suposiciones y en el desconocimiento que tenían sus defensores de las actividades realizadas por Luis de Espíndola en otro lugar distinto de Trujillo. En segundo lugar, las informaciones aducidas más arriba demuestran documentalmente la presencia continua e ininterrumpida de Luis de Espíndola en Lima desde su regreso de Potosí hasta su muerte.

Consiguientemente con estas conclusiones, podemos introducir ahora una distinción en la tesis de R. Estabridis según que ella se refiera a Trujillo o a Lima. La afirmación de que “entre 1649 y 1662 no se sabe nada de” la presencia de Espíndola en Trujillo expresa una proposición verdadera; porque no hay ninguna prueba documental de archivo que respalde esa presencia. La tesis de que “entre 1649 y 1662 no se sabe nada de” la presencia de Espíndola en Lima expresa una proposición absolutamente falsa; porque los documentos aducidos aportan un conocimiento seguro y confiable del lugar donde estaba Espíndola. En todo caso, correspondería a los defensores de la presencia de Espíndola en Trujillo aducir pruebas documentales de ella capaces de contrarrestar las pruebas documentales que se aducen a favor de la presencia del escultor y ensamblador en Lima durante esos años.

Retornamos ahora sobre la lectura de la inscripción colocada en la tabla de Ganoza Vargas. La escultura procedería de algún retablo que perteneció a alguna iglesia de Trujillo o de la región. Parece coherente pensar que la tabla fue tallada en Trujillo, lo mismo que los retablos en los brazos del crucero de la iglesia de San Francisco y que el retablo de la iglesia de Huamán¹³. No hay ningún indicio o prueba documental que induzca a suponer que la tabla Ganoza Vargas hubiera sido trabajada en Lima y remitida posteriormente a Trujillo. Pues bien, la presencia continuada de Luis de Espíndola en Lima, y el hecho correlativo de no haber residido nunca en la ciudad de Trujillo invalidan cualquier intento de atribuir la paternidad de la tabla Ganoza Vargas al escultor Espíndola. Para que Espíndola hubiera podido dejar grabada su firma autógrafa en la tabla de La

13 R. MARIATEGUI OLIVA, *Escultura colonial en Trujillo*, Alma Mater, Lima, 1946, pág. 56.

Asunción era condición indispensable que el escultor residiera en Trujillo y que tuviera taller abierto en esa ciudad; pero ahora sabemos documentalmente que este supuesto hecho no acaeció nunca. Los partidarios de la autenticidad de la tabla como obra de Espíndola se basaban en la presuposición indocumentada de que no se conocía la presencia de Espíndola en otros lugares durante un largo período de tiempo; pero los documentos antes citados desvanecen tales presuposiciones sin dejar lugar a duda.

Dado que es históricamente imposible que apareciera tallado el nombre de Espíndola en la tabla Ganoza Vargas, añadamos que la lectura completa de la inscripción, avalada además por los pocos caracteres legibles, y por el tema iconográfico de La Asunción de La Virgen es el siguiente: *Assumpta est María in caelum*.

Dejamos en claro que no entramos a estudiar las posibles relaciones estilísticas entre la tabla Ganoza Vargas y otras tablas y esculturas localizadas en los retablos y en las iglesias de Trujillo. Acerca de ello han disertado los expositores José de Mesa y Ricardo Estabridis; y por nuestra parte respetamos sus opiniones. Lo único que afirmamos muy claramente es que descartamos por razones fundadas la presencia y el ejercicio de la actividad profesional del escultor Luis de Espíndola en la ciudad de Trujillo. Afirmamos también que carece de toda posibilidad histórica la existencia en Trujillo de un taller o círculo de escultura y ensamblaje de retablos vinculado de algún modo al artífice Espíndola, y que mantuviera relaciones de afinidad o de influencia estilística con la escultura espíndoliana.

Las digresiones históricas ahora expuestas no nos alejan del tema a desarrollar en este trabajo. Por el contrario, desbrozan el campo que antes estaba enredado con presuposiciones indocumentadas que condicionaban la interpretación del desarrollo arquitectónico de los retablos de Trujillo. El escultor y ensamblador Luis de Espíndola tenía jerarquía profesional como para poder competir con Pedro de Noguera, Martín Alonso de Mesa, Luis Ortiz de Vargas y Gaspar de la Cueva por el tallado de la sillería coral de La Catedral de Lima. La supuesta y ahora descartada presencia de Espíndola en Trujillo introduciría un factor de primer rango a considerar para el estudio del desarrollo retablístico en la ciudad de Trujillo. En realidad, ahora podemos aclarar con fundamento que la evolución de los retablos trujillanos estuvo librada exclusivamente a la libre creatividad de los ensambladores locales avecindados en la ciudad

de Trujillo; pero sin que el ensamblador y escultor Luis de Espíndola tuviera ingerencia, directa o indirecta a través de discípulos o seguidores, en el desarrollo de aquel proceso de creación de retablos, sea en cuanto a la arquitectura del diseño, sea en la escultura de las tablas o de las imágenes que adornan la traza. Simplemente, Luis de Espíndola no tuvo nada que ver con la escultura y con los retablos de la ciudad de Trujillo donde nunca residió.

2.— *Los métodos para el análisis de los retablos.*

Son los retablos, junto con las portadas, las manifestaciones más ostentosas y decorativas de la arquitectura virreinal peruana; lo cual no quiere decir que unos y otras constituyan elementos de orden exclusivamente decorativos. Se pueden emplear distintos métodos para el análisis de los retablos; siempre y cuando mediante ellos se estudien los aspectos más importantes de los mismos.

La determinación histórica de los retablos los sitúa en un momento cronológico preciso, y aporta datos importantes, tales como el autor, el costo, el lugar a que se destinaba, y la complementación iconográfica de imágenes de bulto o de pintura. Suelen incluir muchos conciertos notariales de obra para hacer retablos la descripción arquitectónica de la traza y montea, relatada por el ensamblador en la “memoria de las condiciones y especificaciones” según las cuales se había de ejecutar la obra. Los datos históricos acerca de los retablos contribuyen en gran manera a posibilitar su conocimiento arquitectónico; si es que ellos se utilizan no sólo para satisfacer la curiosidad anecdótica de los historiadores del arte, sino para definir las características del diseño y de la ornamentación, y para localizar cada tipo de retablo en el momento preciso del desarrollo evolutivo de la arquitectura retablística en la escuela regional a que pertenece. Entendemos, pues, la investigación histórica como un recurso auxiliar al servicio del análisis arquitectónico; aunque ciertos expositores la limitan a una superficial y epidérmica erudición que sólo sirve para eludir los análisis estructurales sobre los retablos y su arquitectura.

Se quejaba en su tiempo el clásico Wethey de que la cronología en el problema más dificultoso acerca de la escuela trujillana de escultura. Señalaba en 1949 que sólo se conocía entonces la cronología del retablo mayor de Santa Teresa (1654) y la del retablo mayor de San Lorenzo (1774)¹⁴. Desde entonces, el investigador

14 H. E. WETHEY, *Colonial architecture and sculpture in Peru*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1949, pág. 233.

Ricardo Morales Gamarra ha logrado establecer la cronología de algunos otros retablos de Trujillo; aunque todavía falta por identificar la fecha de otros retablos importantes de la ciudad. Creemos que los análisis morfológicos y comparativos entre los retablos pueden suplir en parte la limitación de las investigaciones históricas, aunque sólo en cuanto a las etapas fundamentales del desarrollo evolutivo; pero no en lo que atañe a la secuencia cronológica precisa y particularizada entre los retablos trujillanos, la que sólo podrá establecerse mediante prolijas investigaciones en los archivos con documentos virreinales.

Emplean algunos expositores, a falta de una cronología confiable, el método de agrupar los retablos por grandes y prolongados períodos históricos, pero sin establecer entre ellos otros períodos intermedios más cortos, y sin precisar la secuencia evolutiva al menos de algunas etapas más caracterizadas. En cierto modo, constituye este método la continuación del método adoptado por la obra clásica de don Diego Angulo Iníguez y sus colaboradores de dividir en períodos de siglos enteros el estudio de la arquitectura virreinal hispanoamericana, aunque los verdaderos períodos históricos de la evolución estilística no coincidieran con la parcelación en tales ciclos prolongados.

Recurrió Wethey para clasificar los retablos de Trujillo al criterio metodológico de adecuarse a la evolución de los soportes en los retablos, que se había seguido en esta escuela regional. Distingue un período inicial entre 1650 y 1670 caracterizado por el tipo de las columnas empleado en esos años, especialmente en la portada principal de la iglesia de San Francisco de Lima, que tenían el tercio inferior adornado con un cartucho o escudo y el sector superior de los dos tercios surcado por estrías verticales con adornos superpuestos de marioletas o caras con paños recogidos y frutas¹⁵. A esta etapa primera habría seguido un período de transición hacia el empleo de las columnas salomónicas iniciado en los dos retablos de La Catedral: el de San Pedro y el de San Juan Bautista, acerca del que presupone que acaecería hacia 1665. Hace Wethey corresponder a los primeros tercios del siglo XVIII el período de predominio exclusivo de las columnas salomónicas; y lo considera como una etapa homogénea en la que no distingue períodos sucesivos intermedios¹⁶. El período final de la retablística trujillana correspondía al

15 Ibid., pág. 232.

16 Ibid., págs. 233-236.

predominio del estilo rococó diferenciado por los soportes libres e irregulares de jarrones y de veneras en el retablo mayor de San Lorenzo; y por los soportes de cariátides en algunos otros retablos trujillanos¹⁷. Evidentemente, los soportes integran la estructura del diseño de los retablos; pero ellos solos no expresan la conformación integral de su arquitectura; y por consiguiente, no pueden ser asumidos como el elemento fundamental para caracterizar los períodos evolutivos de la arquitectura de los retablos, incluso de los de Trujillo.

Ha incorporado el escritor R. Estabridis Cárdenas un apartado dedicado a los retablos trujillanos dentro de un trabajo más amplio sobre la escultura en Trujillo¹⁸. Sigue fundamentalmente y muy de cerca la exposición de Wethey; aunque incorpora algunos datos históricos proporcionados por el investigador R. Morales Gamarra; y también la presuposición antes analizada de la paternidad de Luis de Espíndola sobre la tabla de La Asunción en la colección Ganoza Vargas, lo que le induce a adelantar hasta el tercio final del siglo xvii la fecha de los retablos colocados en los brazos del crucero de la iglesia de San Francisco, que Wethey incluía entre los retablos del siglo xviii, pues de este modo los incorpora dentro de la influencia del presunto y no comprobado círculo de Espíndola. Adopta R. Estabridis el mismo criterio de Wethey para clasificar los períodos de la retablística trujillana: “La tipología de columnas marca la evolución tanto en la arquitectura como en la talla de retablos y sillerías”¹⁹. De acuerdo a este criterio fundamental, propone la misma secuencia que Wethey para la evolución de los retablos: la etapa de las columnas corintias estriadas con caras de marioletas; la introducción primera de las columnas salomónicas en los dos retablos de La Catedral; el período del retablo barroco, con la acotación del adelantamiento de la fecha de los dos retablos historiados franciscanos atribuidos al presunto e inexistente círculo de Espíndola; otros retablos entre siglo y siglo; y finalmente el período de los retablos rococó entre los que incluye los mismos tipos y retablos señalados anteriormente por Wethey.

Detectamos, sin embargo, una diferencia fundamental de interpretación entre la formulada por Wethey y la que propone R. Estabridis. El clásico norteamericano no emitía ningún juicio acerca del

17 *Ibid.*, pág. 237.

18 R. ESTABRIDIS. *La escultura en Trujillo*, 1. c., págs. 138-160.

19 *Ibid.*, pág. 142.

estilo a que correspondan los retablos de Trujillo; se limita simplemente a señalar las distintas etapas en el desarrollo según la tipología de los soportes de columnas, lo que en realidad constituye la caracterización basada en un hecho objetivo. Sabemos, por otra parte, que Wethey no ha identificado nunca el barroco virreinal peruano con el empleo de las columnas salomónicas. En efecto, señaló Wethey el barroco cuzqueño iniciado en la portada de La Catedral, que no ha empleado para sus portadas las columnas salomónicas²⁰. Menciona “greater baroque involution” en la disposición de las columnas en el retablo cuzqueño de La Soledad en La Merced que tenía columnas de fuste recto²¹. Y afirma la unidad barroca de la portada principal de San Francisco en Lima que emplea el tipo de las columnas corintias estriadas de fuste recto con adornos de marioletas, que también atribuía a los primeros retablos trujillanos²².

A diferencia de Wethey, el escritor R. Estabridis identifica como términos equipolentes el estilo barroco y el empleo de las columnas salomónicas. Desde luego, no atribuye ningún valor barroco a los retablos que emplearon las columnas rectas del tipo de las de la portada principal de San Francisco en Lima; y que él delimita arbitrariamente a las cinco primeras décadas del siglo xvii²³, cuando sabemos que la portada principal de San Francisco se talló aproximadamente hacia 1673 o 1674; y además Wethey fechaba ese tipo de columnas hacia los años de 1650 - 1670. La equivalencia de estos conceptos aparece claramente expuesta por R. Estabridis al definir las etapas de los retablos de Trujillo: “En un período de tránsito hacia la adopción de las formas barrocas. . . se combinan las columnas de fuste estriado con las de fuste en espiral. . .”, en los dos retablos de San Pedro y de San Juan Bautista en La Catedral²⁴. Y más adelante escribe así: “. . . entramos a partir del último tercio del siglo xvii en el mundo del barroco. La columna salomónica ya campea en muchos retablos”²⁵. No nos detenemos ahora a analizar esta periodización de los retablos, aunque ella presupone problemas muy discutibles, como el del origen de las columnas salomónicas en los retablos catedralicios, y el del círculo de Espíndola en el último tercio del siglo xvii.

20 H. E. WETHEY, *C. lonial*, pág. 16.

21 *Ibid.*, pág. 214.

22 *Ib' d.*, pág. 23.

23 R. ESTABRIDIS, 1. c., pág. 142.

24 *Ib' d.*, pág. 142.

25 *Ibid.*, pág. 143.

El verdadero problema es más de fondo; porque atañe al concepto mismo del barroco virreinal. La identificación propuesta entre estilo barroco y utilización de las columnas salomónicas, más que resolver el problema estilístico de unos retablos determinados, lo complica innecesariamente. Dejaría fuera de la extensión del barroco virreinal peruano algunas escuelas arquitectónicas completas que no emplearon el tipo de las columnas salomónicas, como la escuela del gran barroco cuzqueño de la segunda mitad del siglo xvii, las portadas de las tierras altas de Puno: Ayaviri, Lampa y Asillo; y todo el barroco limeño de las portadas del siglo xviii; e incluso eliminaría de la influencia del barroco virreinal todos los retablos limeños de Asensio de Salas y de Fray Cristóbal Caballero anteriores a la utilización de las columnas salomónicas, pero notables por su innovación en el diseño de los retablos y por su notoria expansión volumétrica que llegó incluso a algunos retablos barrocos de Trujillo. Según el criterio de R. Estabridis, no quedarían en Lima más portadas barrocas que las principales de San Agustín y de La Merced; bien poca cosa por cierto. El estilo no se define sólo por la tipología de los soportes empleados en las portadas y los retablos; pues desempeñan una función acaso más preponderante para caracterizar el estilo virreinal otros factores estructurales, volumétricos y de componentes. La cornisa del primer entablamento abierta por el sector de la entrecalle central en arcos verticales define más decisivamente al barroco de las portadas y de los retablos en Lima, en el Cuzco, y en los retablos de Trujillo, que la variada tipología de los soportes; pues esos arcos determinaron la conformación del diseño, mientras que los soportes resultaron inesenciales para su conformación. La portada de La Catedral del Cuzco y la portada principal de San Agustín de Lima son constitutivamente barrocas por el movimiento que impulsan en ellas los arcos verticales de la primera cornisa. al margen de que la portada cuzqueña use las columnas de fuste recto y la limeña las de fuste salomónico.

El recurso a la tipología de los soportes para establecer algún orden en la evolución de los retablos de Trujillo identifica el método de análisis empleado por Wethey y reiterado por R. Estabridis. Los soportes son un elemento componente de los retablos. junto a otros componentes individuales. Pues bien, los dos expositores se detienen en hacer la descripción empírica de los elementos individuales dados en los retablos; pero no logran en ningún momento elevarse hasta la comprensión estructural del diseño de los retablos en cuanto totalidad con sentido arquitectónico. Diluyen la composición de la estructura del diseño en la enumeración empírica de las

partes integrantes aisladamente consideradas y enumeradas. Se trata del mismo método de la descripción empirista vigente hacia 1950 y prodigado en la obra clásica de Angulo-Marco Dorta-Buschiazzo. Versa este método descriptivo y empirista sobre los aspectos ornamentales y escultóricos de detalle en las portadas y en los retablos; interesa, pues, más a la escultura y a la ornamentación que a los análisis arquitectónicos y estructurales.

Preferimos emplear ahora el método estructural y arquitectónico que hemos aplicado al estudio de las portadas virreinales peruanas, y al de los retablos de la escuela de Ayacucho²⁶. Supone este método que los retablos virreinales peruanos están estructurados conforme a un diseño organizado que se puede aislar mentalmente de la ornamentación y de la escultura que lo adornan, y que también muestra una composición arquitectónica plenamente racional. Los retablos de una época determinada concuerdan entre sí en el empleo de un esquema de diseño básico y homólogo para todos ellos, aunque cada retablo individual lo interpreta conforme a la libre iniciativa de los ensambladores. En base a la reiteración del diseño común unívoco, definimos una generación de retablos coetáneos. Ningún diseño básico de retablos permaneció inmutable e inmodificado durante todo el período virreinal. El desarrollo evolutivo originó otras posteriores versiones interpretativas del diseño homólogo que caracterizará a las siguientes generaciones de retablos en la misma escuela regional.

Intentamos en el presente estudio precisar las características peculiares de cada generación de los retablos de Trujillo. El proceso de unos esquemas de diseño a otros determinará la evolución histórica seguida por los retablos de Trujillo. No basta con que existan múltiples retablos individuales en algún núcleo regional para que ellos integren automáticamente una escuela específica de arquitectura de retablos. Como resultado final de definir la especificidad de los diseños básicos de los retablos de Trujillo, y de compararlos con los de otros centros regionales, podremos deducir si en realidad los retablos de Trujillo integraron una escuela regional específica y diferenciada dentro de la diversidad de las escuelas regionales peruanas. El análisis de los tipos de las columnas y de los soportes empleados en los retablos de Trujillo no ayudará apreciablemente para

26 El estudio aquí mencionado sobre los retablos virreinales de Ayacucho se encuentra actualmente en proceso de publicación en el volumen que ha de recoger las ponencias al Seminario sobre la evangelización realizado en Ayacucho en marzo de 1991.

esta finalidad, ya que los soportes y las columnas fueron comunes a toda la arquitectura virreinal peruana; no así los esquemas estructurales de los retablos organizados con ellos. Existen retablos con soportes de cariátides en Trujillo, en Lima y en otros centros regionales peruanos; pero esta coincidencia de los elementos no implica que todos los retablos de cariátides tengan el mismo diseño estructural.

De acuerdo a los requerimientos de nuestro método de análisis arquitectónico, prescindimos de estudiar en las presentes páginas las esculturas, tallas, y elementos ornamentales que pueblan copiosamente los retablos de Trujillo. Son valiosas acerca de estos aspectos las exposiciones de R. Mariátegui Oliva, Wethey, José de Mesa y R. Estabridis. A ellas nos remitimos.

3.— *Los primeros retablos de Trujillo.*

A diferencia de lo que sucedió con los retablos posteriores, no se conservan íntegros e inmodificados algunos retablos de las primeras generaciones pertenecientes al siglo XVI, o al menos a la primera mitad del siglo XVII. Perduran en Trujillo únicamente algunos restos de retablos primitivos integrados en otros retablos formados con algunas añadiduras posteriores de distinto origen y época. El norteamericano Wethey identificó con mucha sagacidad algunos de esos retablos trujillanos que conservan partes de retablos antiguos; y sus análisis han sido reiterados por R. Estabridis²⁷. De acuerdo a su propio método, ambos expositores restringen sus análisis al estudio de las columnas y de la ornamentación. Señalan la identidad de las columnas trujillanas primeras con las del primer cuerpo en la portada principal de San Francisco en Lima; aunque cada autor atribuye distinta cronología a ese tipo de columnas, como se ha indicado antes.

En verdad, nos parece que el problema es mucho más complejo, ya que podemos distinguir en aquellos retablos recompuestos con restos antiguos dos tipos de columnas rectilíneas: uno es el de las columnas retalladas en todo el fuste y sin estrías, que aparecen en un retablo lateral de la iglesia de La Merced delimitando el primer cuerpo, no el segundo; y otro es el de las columnas con la parte superior canalizada por estrías verticales y con el tercio inferior adornado con un recuadro o con estrías helicoidales, que se conservan en

27 H. E. WETHEY, *Colonial*, pág. 232. R. ESTABRIDIS, 1. c., pág. 142.

el retablo del Corazón de Jesús en la iglesia de San Agustín y en un altar lateral pintado de blanco en la iglesia de Santo Domingo con un gran cuadro de Santo Domingo por segundo cuerpo. El investigador Mariátegui Oliva señaló acertadamente acerca de este retablo dominicano que “ambos cuerpos pertenecen a diferentes retablos”²⁸. El primer tipo de columnas en La Merced correspondería a retablos antiguos del primer tercio del siglo xvii, con diseño todavía renacentista; y el segundo tipo de columnas pertenecería a retablos de una generación posterior y homóloga a la de los retablos de Asensio de Salas en Lima de mediados del siglo xvii que emplearon las columnas rectas estriadas.

El retablo del Corazón de Jesús en la iglesia de San Agustín, aunque aparece modificado a partir del primer entablamento, puede ser tomado como indicador de la traza común a los pequeños retablos hacia mediados del siglo xvii, consistente en un primer cuerpo delimitado por columnas laterales, y un segundo cuerpo más hajo y estrecho que el primero, de tal modo que no existe continuidad vertical entre los ejes de los soportes de los dos cuerpos. Este esquema todavía renacentista fue modificado en el diseño de la generación posterior de los pequeños retablos de Trujillo, en los que se establece la igualdad de anchura entre los dos cuerpos y la continuidad vertical de los ejes de soportes entre ambos cuerpos. Así aparece en el retablo de San José en la iglesia de San Agustín y en el retablo lateral de San Antonio de Padua en la iglesia del Monasterio de Santa Clara.

En Trujillo no perdura completo ningún retablo de dos cuerpos y tres calles en ambos cuerpos pertenecientes a la etapa renacentista o a la primera mitad del siglo xvii; de tal modo que sólo podemos conjeturar cual sería su estructura en base al diseño de otros retablos posteriores de dos cuerpos y tres calles. Suponemos que prevaleció en Trujillo el diseño de la cuadrícula regular completa para este género de retablos: en este esquema las tres calles del segundo cuerpo habrían tenido la misma anchura que las calles paralelas del primer cuerpo; y desde luego, los dos cuerpos quedarían cerrados por entablamentos rectos y continuos. De hecho, esta es la conformación que prevalece en la siguiente generación de retablos trujillanos que precedía evolutivamente a partir del esquema general de los retablos de dos cuerpos y tres calles de la generación de la primera mitad del siglo xvii.

28 R. MARIATEGUI OLIVA, l. c., pág. 63.

El diseño de paralelismo estricto entre las tres calles de los dos cuerpos generalizado en los retablos de Trujillo marca una diferencia estructural muy notoria con los retablos de la primera generación barroca en Ayacucho, en la que, a partir de los retablos situados en los dos brazos del crucero de la iglesia de Santo Domingo, las dos calles laterales del segundo cuerpo son más bajas que la calle central superior, y también más estrechas que las calles laterales del primer cuerpo. No encontramos en Trujillo ningún retablo que reitere el esquema de aquellos retablos ayacuchanos de la primera generación del barroco.

El pequeño retablo de Ntra. Sra. del Carmen que se encuentra en la sacristía de la iglesia de San Francisco, tiene en el segundo cuerpo la calle central mucho más elevada que las dos calles laterales del mismo cuerpo; lo que constituye un caso anómalo en todos los retablos de Trujillo; pero esas mismas calles laterales superiores mantienen la igualdad de anchura con las calles laterales del primer cuerpo; y es precisamente la homogeneidad de anchura entre las calles de los dos cuerpos lo que diferencia al retablo carmelitano de los retablos barrocos de Ayacucho. Resulta también insólita en este retablo de Trujillo la manera cómo avanza en saliente todo el bloque de la calle central de los cuerpos sobre las dos calles laterales que se mantienen notoriamente retrasadas; pues parece que se tratara de imitar la conformación volumétrica característica de las portadas del barroco del Cuzco a mediados del siglo XVII.

Los retablos de San Pedro y de San Juan Bautista en La Catedral de Trujillo constituyen un problema estructural más que propiamente histórico. El clásico Wethey los fechaba hacia 1665²⁹; y señalaba la transición en cuanto al fuste de las columnas del primer cuerpo. El investigador R. Morales Gamarra afirmaba que los dos retablos catedralicios se tallaron "posteriormente" a la inauguración de La Catedral realizada en junio de 1666³⁰; además de indicar que se desconocía el autor de los dos retablos. La diferencia patente entre las columnas salomónicas del primer cuerpo y las de fuste recto y estriado del segundo cuerpo en los dos retablos ha suscitado la controversia entre los investigadores. El acucioso investigador Ricardo Mariátegui Oliva pensó que la diferencia de los soportes no procedía del ensamblaje inicial de los retablos, sino de una reconstrucción pos-

29 H. E. WETHEY, 1. c., pág. 232. R. ESTABRIDIS, 1. c., pág. 142.

30 R. MORALES GAMARRA. *La Catedral de Trujillo del Perú. Algunas notas para su historia*, en Plaza Mayor, Lima, N° 20, julio-septiembre de 1985 pág. 55.

terior, pues pensaba que “sus dos cuerpos integrantes son de diferentes retablos”³¹. Replicaba Wethey que la dualidad de modelos de columnas era típica de los retablos del período en todas partes³², y que, por consiguiente, correspondía a los retablos tallados inicialmente; de suerte que las columnas salomónicas procedían del primer momento de estos retablos.

Considero que la cuestión debe resolverse mediante el estudio detenido del estado que presentan los dos retablos. Observamos una anomalía de construcción en la altura actual de las columnas. El tercio inferior de las columnas exteriores alcanza mayor altura que el tercio inferior de las columnas interiores. Así aparece en los dos cuerpos del retablo de San Pedro; y en el segundo cuerpo del retablo de San Juan Bautista; pero en el primer cuerpo de este último retablo se han elevado los tercios de las columnas internas a la misma altura que los de las columnas exteriores, introduciendo para ello una base cuadrada debajo de los tercios inferiores. Esta anomalía constructiva significa que el autor de las cuatro columnas salomónicas para el retablo de San Juan Bautista las talló con la misma altura; pero, al colocarlas, le resultaron pequeñas las interiores y no le quedó otro remedio que el de elevar el cuerpo de los tercios inferiores. No se explica la anomalía de la construcción si los cuerpos retorcidos de las columnas salomónicas hubieran sido construídos al mismo tiempo que los retablos originales y que las columnas de fuste recto. Por esta razón interpretamos que los fustes de las columnas salomónicas de los cuerpos inferiores fueron introducidos en lugar de las columnas iniciales de fuste recto algún tiempo después de ensamblados los retablos, con la finalidad de modernizar su apariencia arcaica. Ocurrirá este cambio de las columnas algunas décadas después de terminados e instalados los retablos, cuando ya estaban generalizadas las columnas salomónicas en Trujillo. Sólo se cambió el sector estriado por otro sector salomónico; dejando en los retablos los mismos cuerpos de los tercios inferiores tallados con cartelas. Los adornos de cresterías caladas colocados sobre los entablamentos y cornisas son también una modernización posterior introducida en los dos retablos catedralicios. No constituye una novedad el cambio del fuste de unas columnas antiguas por otras más modernas; pues se realizó en otros lugares algo similar a lo acaecido en los retablos de La Catedral de Trujillo. La iglesia del pueblo de Corongo en Ancash conserva unos valiosos retablos de mediados del siglo XVII, en los

31 R. MARIATEGUI OLIVA, 1. c., pág. 63. Aceptamos esta opinión, pero no para los cuerpos enteros, sino sólo para las columnas.

32 H. F. WETHEY, 1. c., pág. 232.

que también se sustituyó en una época posterior el fuste recto de las columnas por otro fuste salomónico; un cambio similar se ha realizado en el primer retablo de la nave de la epístola entrando por la puerta, en la iglesia de San Pedro en Lima: allí se conservan todavía los cuartos de columnas estriadas en las esquinas de las traspilastras, a los lados de las columnas salomónicas modernizadas.

Preferimos analizar los dos retablos catedralicios en función de las características de sus diseños, en lugar de considerar la inexistente transición en cuanto al fuste de sus columnas. El diseño inicial de estos dos retablos de La Catedral, carente de las columnas salomónicas que no consideramos originales de ellos, muestra la traza de la cuadrícula regular propia de los retablos de dos cuerpos y tres calles paralelas que parecen haber existido en Trujillo antes de mediados del siglo XVII. Advertimos algunas innovaciones en cuanto a diseño, que preludian el barroco; han desaparecido por las entrecalles laterales el arquitrabe y el friso de los dos entablamentos; el primer entablamento se discontinúa por la entrecalle central, y el segundo entablamento se abre en arcos verticales a la manera del barroco cuzqueño y limeño para acoger entre ellos un recuadro; los mismos arcos verticales de cornisa han sido incorporados sobre los tableros de las entrecalles laterales del primer cuerpo. Estas modalidades barrocas fueron puestas en los retablos originales, aun cuando no contaban con las columnas salomónicas; lo mismo que había ocurrido en la portada principal de San Francisco en Lima, y en la portada de La Catedral del Cuzco, ambas con arcos verticales de cornisa y sin columnas salomónicas.

Existen todavía en Trujillo dos retablos estructurados conforme a la cuadrícula regular completa, casi inmodificados, y que conservan la traza cuadriculada de los retablos renacentistas de dos cuerpos y tres calles paralelas: son el del Corazón de Jesús en la iglesia de La Merced, que tiene continua la cornisa del primer entablamento, y un ático central terminado por cornisa abierta en arcos verticales; y otro retablo algo abandonado en La Catedral en el que se abre la calle central de los dos cuerpos mediante una corta elevación. Perdura en estos dos retablos trujillanos casi inmodificada la horizontalidad de sus cuerpos, especialmente la del primer cuerpo; del mismo modo que se manifestaba en los dos retablos catedralicios de San Pedro y de San Juan Bautista. No aparecen en el diseño de estos dos retablos otras alteraciones barrocas incipientes que las anotadas y que la eliminación del arquitrabe y el friso de los dos entablamentos.

Los dos cuenta con columnas salomónicas en ambos cuerpos. Pueden ser considerados como los primeros retablos de Trujillo que, sin ostentar un diseño todavía claramente barroco, aunque posterior al renacentista, acogieron las columnas salomónicas; incluso antes de que ellas sustituyeran en los retablos catedralicios de San Pedro y de San Juan Bautista a las columnas iniciales de fuste recto estriado en los primeros cuerpos. Esto indicaría que en Trujillo, la introducción de las columnas salomónicas en los retablos precedió a la adopción en ellos de un diseño plenamente barroco.

El retablo del Corazón de Jesús en la iglesia de La Merced tiene la cornisa terminal del primer cuerpo arqueada en semicírculos por el sector correspondiente al centro de las dos calles laterales. El mismo adorno de los semicírculos en la cornisa del primer cuerpo aparece en el retablo de Santo Domingo en la iglesia de Santo Domingo asignado al primer tercio del siglo XVIII; y también en el retablo con las imágenes de San José y la Virgen en La Catedral que parece haber procedido de la iglesia de La Compañía, datable del segundo tercio del siglo XVIII. Se mantiene de este modo, una continuidad regional acerca de un detalle ornamental propio de la escuela de Trujillo.

4.— *Los retablos con pluralidad de columnas.*

Los grandes retablos de Trujillo evolucionaron a partir del diseño de dos cuerpos y tres calles homólogas, estratificados horizontalmente por entablamentos continuos, y desplegados en un plano muy poco saliente, que era característico de los retablos renacentistas. La evolución operada en Trujillo no llegó a sobrepasar la altura de los dos cuerpos; a diferencia de los grandes retablos de Ayacucho que se elevan en tres cuerpos completos. Fue también muy comediada la evolución de la expansión volumétrica en los retablos de Trujillo, como lo reconocía el mismo Wethey³³, a pesar de mostrar despreocupación por los aspectos estructurales.

La evolución hacia formas barrocas se realizó en la arquitectura virreinal peruana de portadas y de retablos independientemente de la introducción de las columnas salomónicas: a pesar de lo que opine R. Estabridis³⁴. Una modalidad muy característica del barroco vi-

33 H. E. WETHEY, l. c., pág. 233.

34 Puede verse: A. SAN CRISTOBAL, *Portadas virreinales peruanas con columnas salomónicas*, en Bol. Inst. Riva Agüero, N° 17, 1990, págs. 439-453.

reinal peruano consistió en la ampliación de los ejes de soportes y de sus traspilastras; de lo que derivó una forma peculiar de expansión volumétrica manifestada consecutivamente en los múltiples quebramientos de las cornisas y de los entablamentos sobre tales ejes de soportes. El ensamblador Asensio de Salas, que no llegó a utilizar las columnas salomónicas para sus retablos grandilocuentes, empleó el sistema de transformar los ejes de soportes delimitantes de las calles, convirtiéndolos en bloques de tres columnas situadas en distinto plano de antelación: la columna central, que era más alta y más gruesa, avanzaba en saliente; mientras que las dos columnas retrasadas tenían menor altura y grosor que la central. Arrancaban en la base las tres columnas desde la misma altura; y para compensar el menor nivel de las dos columnas laterales retrasadas se superponía a ellas un doble cubo de entablamento, de manera que se lograra igualar la altura de las tres columnas bajo el entablamento terminal del cuerpo.

Representan brillantemente este esquema volumétrico las columnas del primer cuerpo en la portada principal de la iglesia de San Francisco de Lima; y las del grabado de Fray Cristóbal Caballero para el monumento en honor del Rey Carlos II en 1666, publicado por H. Rodríguez Camilloni³⁵. El mismo sistema de ejes triples de columnas se propagó por algunos retablos del Cuzco, y por las portadas de Ayaviri y de Asillo en el altiplano puneño; aunque en estos ejemplares de provincias variaron la altura y el diámetro de las columnas laterales retrasadas respecto de las columnas centrales. La escuela retablista de Ayacucho difiere netamente de otras escuelas por la especificidad de sus diseños, y también por la total ausencia de expansión volumétrica en los retablos de sus varias generaciones. Desde luego, no asumió esta escuela de Ayacucho la modalidad de las tres columnas por eje dispuestas en planos antelados, acaso porque comenzó a diferenciarse como escuela autónoma a partir de los propios modelos anteriores de la misma ciudad, y no se abrió a las influencias externas procedentes de otras escuelas regionales peruanas.

Algunos retablos de Trujillo emplearon la técnica de multiplicar las columnas además de las cuatro estructurales que delimitan las tres calles en los grandes retablos. Otros retablos trujillanos posteriores abandonaron por completo la pluralidad de las columnas por

35 H. RODRIGUEZ CAMILLONI, *El conjunto monumental de San Francisco de Lima en los siglos XVII y XVIII*, en Bol. C.I.H.E., Caracas, N° 14, 1972, pág. 49.

eje, retornando al sistema de las cuatro columnas estructurales, sin las complementarias. Pensamos por ello que aquellos retablos multiplicadores de las columnas en los ejes de soportes integran una generación homogénea, que fue cronológicamente posterior a la de los retablos antes estudiados. La falta de información histórica y documental nos impide establecer la cronología exacta de los retablos de múltiples columnas por eje, así como el orden de precedencia entre ellos. Señalamos tan sólo un ordenamiento basado en la coherencia del desarrollo de los retablos; que pudiera no coincidir con el orden histórico preciso entre ellos.

El retablo mayor de la iglesia del convento de Santo Domingo es el único en Trujillo que emplea correctamente y en todos los ejes de las columnas de los dos cuerpos las tres columnas por eje, colocadas en distinto plano, lo que da un total de veinticuatro columnas en todos los ejes del retablo dominicano. Las columnas menores retrasadas son más delgadas y permanecen muy apegadas a las ocho columnas grandes estructurales; y por esta razón no determinaron una verdadera expansión volumétrica en los ejes de los soportes: esta peculiaridad marca una diferencia apreciable entre el retablo trujillano de Santo Domingo y la portada de San Agustín en Lima o la de Ayaviri o la de Asillo. No se advierte en los basamentos de este retablo la antelación de las columnas en dos planos; y sólo un leve pliegue de las cornisas de los entablamentos en el sector de las entrecalles laterales podría manifestar la diferencia de los leves planos en la colocación de los soportes. En los restantes retablos trujillanos de esta generación es aún más acentuada la desconexión entre las columnas múltiples y la expansión volumétrica que debería derivarse en los ejes de múltiples columnas. Contiene además este retablo una columnita a cada lado de la hornacina central en el segundo cuerpo, que sólo desempeña una función ornamental, y no estructural.

Tres grandes retablos de la iglesia de San Francisco acogen la pluralidad de las columnas; pero en ellos acaeció la descomposición del sistema de los bloques de tres columnas en cada eje. Bajo el punto de vista de la evolución tipológica, los retablos franciscanos parecen como determinados por derivación a partir del retablo mayor de Santo Domingo; en cuanto que por la incomprensión formal del sistema, lo simplificaron algún tanto arbitrariamente. El retablo mayor de San Francisco sólo emplea las columnas menores en los dos ejes interiores del segundo cuerpo; si bien las columnas de la entrecalle central están distanciadas notablemente respecto de las dos co

lumnas mayores; además aparece la columna lateral de los ejes externos superiores sólo dentro de la entrecalle, pero el retablo carece de columnas secundarias en los lados exteriores. El primer cuerpo sólo cuenta con las columnitas secundarias a los lados de las hornacinas de las calles laterales, según el modelo de la hornacina central superior del retablo mayor de Santo Domingo, pero no a los flancos de las columnas estructurales grandes.

Los dos retablos historiados en los brazos del crucero de San Francisco extrema aún más la descomposición del sistema de las tres columnas por eje. El retablo de La Virgen sólo mantiene columnitas secundarias en los flancos internos de las entrecalles laterales del primer cuerpo; y carece de ellas totalmente en el segundo cuerpo. El retablo de la Pasión del Señor cuenta con columnitas a los lados de las dos hornacinas laterales del primer cuerpo, a los lados de la hornacina central del segundo cuerpo, y en los flancos de las columnas estructurales interiores por la entrecalle central sólo en el segundo cuerpo.

Fundándose en la inconsistente presuposición de la presencia activa del ensamblador Luis de Espíndola en Trujillo, el escritor R. Estabridis adelantó al último tercio del siglo xvii la fecha de la composición de estos dos retablos franciscanos historiados, con la única finalidad de hacerlos incluir entre las obras influenciadas por el presunto e inexistente "círculo de Espíndola"³⁶. Discrepamos de esta determinación cronológica por las razones antes expuestas acerca de la presencia de Espíndola en Trujillo. Al margen de ello, la evolución arquitectónica en cuanto al sistema de las múltiples columnas muestra que los retablos historiados de San Francisco no pueden ser anteriores al siglo xviii. Desde otro punto de vista, el acucioso investigador R. Mariátegui Oliva, antes de que se propusiera la inconsistente tesis de la presencia de Espíndola en Trujillo, escribía que los "altos relieves franciscanos son obra del siglo xviii"³⁷. Y además fechaba los retablos en el primer cuarto de siglo xviii³⁸. Participamos plenamente de esta opinión de Mariátegui Oliva, ratificada además por Wethey. Podemos pensar lógicamente que los dos retablos historiados de San Francisco son derivaciones posteriores originadas a partir de la descomposición del sistema de las tres columnas por eje operada en el retablo mayor de la misma iglesia de San

36 R. ESTABRIDIS, l. c., págs. 144-145.

37 R. MARIATEGUI OLIVA, l. x c., pág. 56.

38 *Ibid.*, pág. 65.

Francisco. De todos modos, sólo mediante investigaciones acuciosas de archivo puede establecerse la secuencia cronológica exacta entre los tres retablos de San Francisco.

Lo cierto es que los tres retablos franciscanos consolidaron en Trujillo la técnica de incorporar columnitas libres y flotantes a los lados de las hornacinas en las entrecalles. Mientras que las columnas laterales retrasadas en los ejes triples desempeñaban una función estructural en el diseño de los retablos, estas columnas menores a los lados de las hornacinas han pasado a ser meramente ornamentales. El retablo con la imagen de Santo Domingo de Guzmán en la iglesia de Santo Domingo carece de las columnas estructurales a los lados de las columnas grandes; pero cuenta con columnas ornamentales en los flancos de las seis hornacinas de los cuerpos. El retablo de San Martín de Porres, aunque está rearmado con restos muy diversos, tiene también columnitas ornamentales a los lados de las hornacinas laterales.

La tipología de triplicar las columnas en cada eje de soportes fue evidentemente transmitida a los retablos de Trujillo desde la escuela arquitectónica de Lima. Con todo, los ensambladores trujillanos no se sintieron constreñidos por el canon estilístico limeño; antes bien, lo modificaron libremente, e introdujeron la descomposición de los ejes triples de soportes, y llevaron a cabo la metamorfosis de las columnas menores estructurales en simples columnas libres y flotantes colocadas a los lados de las hornacinas en las entrecalles, pero desconectadas de las columnas estructurales grandes. El libre juego en la disposición de las columnitas menores ornamentales constituye una modalidad específica de esta generación de retablos trujillanos. Teniendo en cuenta que también aparecen las pequeñas columnas ornamentales en los retablos laterales de la iglesia limeña de Jesús María, deducimos que esta generación de retablos de Trujillo habría sido desarrollada durante el primer tercio del siglo XVIII, no antes de las columnitas en los retablos limeños.

El diseño estructural de los retablos trujillanos de esta generación y su modalidad de expansión volumétrica acusan unas formas todavía convencionales y algo estáticas. Mantienen la horizontalidad de las tres calles en los dos cuerpos, sin que la hornacina de la calle central sobrepase nunca la altura del establamiento que cierra el cuerpo. Sólo la cornisa arqueada externa y complementaria forma un pequeño ático sobre el retablo en el sector de la calle central. Esta cornisa arqueada y abierta asienta sobre cortas pilastrillas superpues-

tas al segundo entablamento, por lo que se eleva a cierta distancia de este. Difiere de la cornisa terminal que también aparece en los retablos de Ayacucho, pues esta última es continua y de menor envergadura que la trujillana. Las entrecalles laterales están ocupadas por una sola hornacina, excepto en el retablo mayor de San Francisco en el que se intercalan unas grandes cartelas con imágenes talladas sobre las hornacina laterales del primer cuerpo, pero sin ingresar al espacio del cuerpo superior. Se mantiene, pues, intacta la independencia entre los dos cuerpos; lo que implica que los elementos del cuerpo inferior no penetran al espacio del cuerpo superior. Aparecen discontinuados los entablamentos por las entrecalles laterales; y los cubos de entablamento colocados sobre las columnas estructurales mantienen su conformación clásica. Los trozos de cornisa terminales de los dos cuerpos sobresalen con un vuelo muy comedido. En tres retablos de esta generación: el mayor de la iglesia de Santo Domingo, el de Santo Domingo en la misma iglesia, y el de la Pasión del Señor en la iglesia de San Francisco, la cornisa del primer cuerpo se abre en arcos verticales por la entrecalle central a la manera limeña, no a la cuzqueña: esto significa que los arcos verticales no abrazan lateralmente la hornacina del segundo cuerpo; pues esta se alza sobre los mismos arcos. No sabemos cual sería la conformación de la primera cornisa en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco antes de modificar la gran hornacina central superior; aunque podemos suponer que también existirían en ese retablo franciscano los mismos arcos verticales que en los otros de la misma generación. La cornisa del primer entablamento avanza un trecho por la entrecalle central antes de abrirse verticalmente en los arcos; y debido a ello, estos elementos adquieren muy poco vuelo en los retablos de esta generación; como sucedía también en la portada principal de La Catedral de Lima. Conviene recordar que la introducción de la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales acaeció primeramente en Trujillo en los dos retablos catedralicios de San Pedro y de San Juan Bautista, en los que sin embargo, aparece ejecutada en la cornisa del segundo entablamento y sobre las hornacinas de las calles laterales en el primer cuerpo.

5.— *Los retablos del segundo tercio del siglo XVIII*

En algunos retablos tardíos de Trujillo observamos ciertas innovaciones estructurales que los diferencian claramente de los retablos de la precedente generación; y que los unifican homogéneamente entre ellos. Por eso los integramos en otra generación retablista trujillana con carácter específico. La fecha de 1746 grabada en uno

de estos retablos nos permite suponer que los restantes retablos de la misma generación, como posteriores a los de la generación de los de San Francisco, serían contemporáneos del retablo fechado; y por consiguiente, los adscribimos al segundo tercio del siglo XVIII; condicionando siempre esta determinación cronológica a los resultados de las investigaciones de archivo.

Incluimos en esta generación el retablo de Santa Teresita en la iglesia de San Francisco, el retablo mayor de la iglesia de Santa Clara, el retablo que ocupa una capilla lateral en la nave del evangelio de la iglesia de La Merced, el que estaba en el brazo derecho del crucero en la misma iglesia mercedaria y ahora está colocado en el altar mayor, y un retablo de La Catedral con las imágenes de San José y La Virgen en la hornacina central del primer cuerpo: estos dos últimos retablos parecen haber procedido de la iglesia de La Compañía de Trujillo; y también incorporamos en la misma generación al retablo mayor de la iglesia de Mansiche.

También conservan estos retablos trujillanos la conformación muy claramente marcada de los dos cuerpos y de las tres calles paralelas en ellos, de tal modo que no se alteró la conformación regular de la cuadrícula; incluso pudiera parecer que en algunos de estos retablos prevalece todavía la plena horizontalidad terminal del cuerpo superior, como se observa en el retablo mayor de Santa Clara o en el jesuítico de La Catedral que parece incompleto sobre el segundo entablamento. Prevalece en estos retablos la tendencia a despejar de otros componentes la entrecalle central del primer cuerpo; y consiguientemente, la hornacina adquiere mayor amplitud y se forma un espacio amplio y unificado en la misma entrecalle. Se ha completado la ampliación de este espacio interno con la apertura de la cornisa del primer entablamento por la entrecalle en los arcos verticales, pero iniciándose la elevación de los arcos sobre el eje mismo de los soportes interiores: de esa manera los arcos verticales quedan más distanciados entre ellos, y delimitan un espacio más amplio en su intradós; a diferencia de los retablos de la generación precedente en los que la elevación de los arcos de cornisa delimitaba entre ellos un espacio menor debido a que la cornisa penetraba un corto trecho en la entrecalle antes de abrirse en los arcos verticales. Esta ampliación del espacio interno en la entrecalle del primer cuerpo y las gruesas cornisas arqueadas y abiertas que se superponen a la calle central del segundo cuerpo confieren a los retablos de esta generación la apariencia de un vigoroso impulso ascendente por la calle central sobre las dos calles laterales que permanecen cerradas

horizontalmente. Se trata de una tendencia ascendente mucho más acentuada que en los retablos de la generación precedente.

Algunos retablos acrecientan la elevación de la calle central sobre las laterales mediante algunos recursos estructurales: así, en el retablo de la nave lateral izquierda de la iglesia de La Merced terminan las columnas interiores del segundo cuerpo a mayor altura que las exteriores, y se realiza la conexión de las cornisas colocadas sobre las columnas menores mediante un arco inclinado que parte de estas y enlaza con las cornisas sobre las columnas más altas. La misma solución también había sido empleada en Lima en portadas y retablos, como en la portada principal de San Carlos. El retablo colocado actualmente en la capilla mayor de La Merced eleva también el arranque de las columnas interiores del segundo cuerpo a un nivel más alto que el de las columnas exteriores del mismo cuerpo.

Ha contribuido también a conferir mayor amplitud al espacio interno en la entrecalle de esos retablos la supresión total de todas las columnas secundarias ornamentales y estructurales menores. Sólo permanecen en estos retablos las ocho columnas estructurales grandes en los cuatro ejes de soportes. Han sido eliminadas las pequeñas columnas retrasadas a los lados de las estructurales, y también las columnillas flotantes que flanqueaban las hornacinas de las entrecalles, y que aparecían en los retabos de la generación precedente.

En los retablos de esta generación posterior, las cornisas del primer entablamiento y también las superpuestas a la calle central del segundo cuerpo que forman el ático terminal se quiebran en un ángulo recto antes de abrirse en los arcos verticales por la entrecalle central. Se trata de un recurso ornamental utilizado frecuentemente en los retablos del siglo XVIII, aunque no lo emplean las portadas externas eclesiásticas. A ello se añade que las cornisas y sus arcos verticales adquieren mayor anchura, de tal manera que destacan notoriamente por su presencia en todo el frente externos de los retablos. En los retablos de la generación precedente, las cornisas, menos gruesas que estas últimas, se abrían directamente sin ningún quebramiento intercalado en el lugar de la flexión.

Consuman estos retablos la eliminación completa de los entablamentos, ya iniciada parcialmente en los retablos de la generación precedente; sólo permanecen como terminación de los cuerpos unas amplias plataformas de cornisa sobre las columnas estructurales. No queda ningún vestigio de los arquitrabes y de los frisos en los espa-

cios que hubieran estado ocupados por los mismos entablamentos terminales. Ni siquiera se han conservado los cubos de entablamiento sobre los capiteles de las columnas estructurales, pues aparecen en su lugar unos niños cargadores, u otras conformaciones ornamentales que no guardan relación alguna con cubos de entablamiento, pero que cumplen la función de soportar las plataformas de cornisa.

Estas plataformas de cornisa y los arcos abiertos verticales, que se elevan sobre los ejes de las columnas sin penetrar en la entrecalle central, adquieren notable vuelo hacia afuera; y este movimiento expansivo confiere gran desarrollo volumétrico a los elementos terminales de los cuerpos, como si se tratara de suplir la comedia volumétrica que aportaban en los retablos precedentes las columnas secundarias ornamentales a los lados de las entrecalles; y también a modo de compensación por el planismo del tablero de fondo en estos retablos.

En lo que atañe al aspecto ornamental, circundan a las hornacinas laterales unos recuadros de molduras quebradas en diversos entrantes y salientes. También encontramos a mediados del siglo XVIII otros recuadros de molduras alrededor de las hornacinas laterales en las grandes portadas-retablo de Cajamarca. Además, sobre las cuatro hornacinas laterales se han tallado unos círculos o cartelas meramente ornamentales, en los que no han colocado esculturas de imágenes talladas en medio relieve. Son formas de ornamentación distintas de las empleadas por los retablos de la generación precedente.

Incluimos en la presente generación de los retablos del segundo tercio del siglo XVIII el retablo mayor de la iglesia de Mansiche, en los alrededores de Trujillo. El escritor R. Estabridis fechaba ese retablo a finales del siglo XVII. Aducía en apoyo de su punto de vista la información de que el indio y maestro ensamblador llamado Pedro Bautista de Carbajal trabajó en 1687 en los retablos de esta iglesia perteneciente a la doctrina de los franciscanos³⁹. Discrepamos de esta cronología tan temprana; porque en ningún momento consta que el citado ensamblador haya trabajado en el retablo mayor que actualmente se conserva; y lo más seguro es que se limitara a otros retablos laterales menores. Pero sobre todo, salta a la vista que el retablo de Mansiche muestra algunos notorios caracteres que obviamente son posteriores a los retablos del primer tercio del mismo

39 R. ESTABRIDIS, I. c., pág. 149.

siglo XVIII. El detalla de la supresión total de los entablamentos por las entrecalles laterales, la presencia de niños cargadores o atlantes sobre los capiteles de las columnas para soportar las cornisas, y la ornamentación de las entrecalles laterales no corresponden en modo algunos a retablos trujillanos de finales del siglo XVII, y ni siquiera a los retablos de Trujillo del primer tercio del mismo siglo, sino a los retablos del segundo tercio. La hornacina central polilobulada muestra todas las apariencias de haber sido introducida posteriormente a la fábrica del retablo a modo de actualización más moderna, acaso durante el período de los retablos de estilo rococó. Damos, pues, por cierto que esta hornacina no procede del estado inicial del retablo de Mansiche.

Consideramos verosímil que al introducirse la gran hornacina polilobulada, desaparecieran los arcos de cornisa abiertos en la entrecalle central, pues este elemento estructural era de uso común y generalizado en los retablos de la época. Además, la pequeña formación central con una imagen de la Virgen María, colocada actualmente sobre el sagrario, no estaría en esa misma posición inicial, sino sobre un cuerpo a modo de tambor con puertas correderas destinado a exponer la custodia con el Santísimo Sacramento, que ahora no existe. El cuerpo del expositorio en forma de medio tambor con puertas correderas era parte integrante de los retablos mayores en las iglesias virreinales, no en los retablos laterales, donde no se exponía la Eucaristía. No podemos suponer que el retablo mayor de Mansiche careciera de tal expositorio, que ahora está suplido por una simple peana delante de la gran hornacina. En resumen, la ampliación desmesurada de la hornacina polilobulada acarrió la supresión de los arcos verticales de cornisa, la del bloque del expositorio de la custodia, y el desplazamiento hacia abajo de la hornacina del primer cuerpo en la calle central; de tal modo que toda la calle central del retablo de Mansiche resultó alterada en mayor grado que la calle central del retablo del Monasterio de El Carmen y que la del retablo de San Lorenzo. No debemos considerar la deformación actual de la calle central del retablo como si fuera el estado en que se labró e instaló el retablo.

El retablo de Santa Teresita en la iglesia de San Francisco muestra las características propias de los retablos de la presente generación, como la eliminación de los entablamentos y de los cubos de entablamento sobre las columnas estructurales, la ornamentación de recuadros alrededor de las hornacinas laterales, y los círculos tallados sobre las cuatro hornacinas sin imágenes de medio relieve.

Conserva, sin embargo las columnas ornamentales a los lados de las dos hornacinas en la calle central; y además la cornisa del primer entablamento ingresa ligeramente en la entrecalle central antes de abrirse en los arcos verticales; y estos no se quiebran en pequeños ángulos antes de elevarse desde los puntos de flexión. Pudiera corresponder este retablo franciscano a un momento de transición entre los retablos de la generación precedente, de los que difiere en los detalles de la supresión de los entablamentos; y los retablos de la generación del segundo tercio del mismo siglo a los que prelude sin corresponder plenamente.

Ponderaba Wethey la singularidad de la conformación y de los ornamentos en el retablo de Nuestra Señora del Rosario en la iglesia de Santo Domingo; y sugería la semejanza entre el retablo dominicano y otro retablo situado en el crucero derecho de la iglesia de San Agustín⁴⁰. Mariátegui Oliva prodiga al mismo retablo el calificativo de "otro retablo realmente asombroso"⁴¹. Aunque reconoce que se han introducido en el retablo "unas columnas de mal gusto en su cuerpo central"⁴², no ha advertido la composición heterogénea del conjunto del retablo. En cambio anota certeramente que el retablo de La Dolorosa en la iglesia de San Agustín ha sido compuesto con retazos de otros retablos antiguos⁴³. Resulta que el tablero liso y la cornisa arqueada es enteramente igual en los dos retablos. Por su parte, R. Estabridis considera que "su fastuosidad decorativa es representativa del alto barroco trujillano"⁴⁴.

En realidad, este retablo dominicano de Ntra. Sra. del Rosario es una composición heterogénea de piezas procedentes de otros retablos antiguos y carece de toda estructura arquitectónica orgánica; su composición es enteramente popular e imperita. En efecto, las columnas salomónicas estructurales del primer cuerpo son notoriamente distintas de las del segundo cuerpo; no hay modo de delimitar una separación coherente entre los dos cuerpos superpuestos. Las cornisas sobre las calles laterales del segundo cuerpo sólo asientan sobre las columnas externas, mientras que han sido recortadas en sus extremos interiores, y carecen allí de algún apoyo que las soporte, cosa verdaderamente irregular en la arquitectura virreinal tanto de portadas como de retablos. Para sustentar la cornisa de las tres se-

40 H. E. WETHEY, 1. c., pág. 149.

41 R. MARIATEGUI OLIVA, 1. c., pág. 66.

42 *Ibid.*, pág. 67.

43 *Ibid.*, págs. 51 y 60.

44 R. ESTABRIDIS, págs. 152-154.