

micircunferencias, que cierra la calle central, del segundo cuerpo, han colocado sobre los cubos de entablamentos de las columnas interiores unas esculturas a modo de cariátides desprovistas además de toda correspondencia con las restantes partes del retablo. La caja donde está la Virgen no armoniza con las columnillas salomónicas laterales. Los retablos virreinales propiamente tales llenan las entrecalles con hornacinas o con tableros de pinturas o de tallas enmarcados por un recuadro; pero en el cuerpo superior de este retablo dominicano las esculturas se anteponen directamente a un amplio panel plano y abierto no delimitado por hornacinas o recuadros, lo que constituye una anomalía insólita en toda la arquitectura virreinal peruana. Es posible que el ensamblaje de este retablo se realizara después del terremoto de 1759 con los restos de otros retablos destruidos. El resultado no pertenece a ningún estilo o escuela dentro de la arquitectura virreinal de retablos; y lo mismo hay que afirmar del retablo de La Dolorosa en el brazo derecho del crucero de la iglesia de San Agustín.

El gran mueble que hace la función de retablo mayor en La Catedral de Trujillo reúne méritos suficientes para que Wethey ponderara muy justamente su originalidad y calidad artística<sup>45</sup>, opinión que compartimos sin reservas. No nos ocupamos ahora de este retablo catedralicio porque no pertenece al género de la arquitectura de los retablos virreinales peruanos; sino al de la llamada arquitectura efímera de los túmulos o de los monumentos levantados para alguna conmemoración cívica. Rigen para uno y otro género de la arquitectura en madera cánones estilísticos diferenciados y distintas normas de configuración estructural. Por este motivo, resulta imposible confrontarlo con los retablos trujillanos propiamente tales; sin que esto signifique desmerecer en nada su alta calidad dentro de su género específico.

#### 6.— *Los retablos de Fernando Collado*

El retablo mayor de la iglesia del Monasterio de El Carmen contiene en una inscripción la fecha de 1759 y el nombre de su ensamblador Fernando Collado. Desde la obra de Wethey, los expositores profesan la convicción de que el retablo mayor de la iglesia de San Agustín es igualmente obra del mismo ensamblador Collado, aunque anotan cierta variedad en cuanto a la fecha de su ensamblaje. El retablo desmontado del Señor de Burgos, también en la iglesia de

45 H. E. WETHEY, 1. c., págs. 234-235.

San Agustín, ha sido documentado por el investigador Morales Gamarra como obra del mismo Collado; y se le atribuyen los retablos laterales de la iglesia del Monasterio de El Carmen. Nos interesa ahora analizar los grandes retablos de San Agustín y del Carmen, porque en ellos advertimos una cierta evolución respecto de los retablos de la generación del segundo tercio del siglo XVIII, y por supuesto también con relación a los anteriores.

Logran estos grandes retablos de Collado introducir en el diseño una pronunciada tendencia ascendente por la calle central, más vigorosa que la ofrecida por otros retablos trujillanos. Coadyuvaron a ello varias innovaciones parciales adoptadas por Fernando Collado respecto de los retablos de la generación precedente. Primero, la subdivisión intermedia de la calle central del primer cuerpo en dos estratos horizontales; que si bien se aprecia igualmente en el retablo mayor de Santo Domingo, cobra mayor impulso y relevancia en los retablos de Fernando Collado. Perdura la conformación original completa en el retablo de San Agustín; y ha sido modificada profundamente en el retablo de El Carmen, aunque se conserva de ella un cuerpo que se encuentra incorporado en el retablo mayor de San Lorenzo. En segundo lugar, se superpone a las hornacinas de las calles laterales un recuadro arqueado con imágenes de medio relieve talladas: están adornadas estos recuadros con ménsulas en la base a la manera de las hornacinas propiamente dichas. También se añadió otro recuadro tallado sobre la hornacina central del segundo cuerpo. Mediante ambos recursos, la calle central sobrepasó en altura más notoriamente a las calles laterales, que en lo que sucedía en los retablos precedentes. La gran cornisa abierta en arcos y sustentada por cortas pilastrillas sobre los ejes de las columnas interiores del segundo cuerpo forma un ático que realza más todavía la elevación central. Otros pequeños recuadros con imágenes talladas, colocados sobre las calles laterales del segundo cuerpo, salvan graciosamente la diferencia de altura entre la calle central y las dos calles laterales del retablo.

Al comparar los dos retablos de Fernando Collado con los de la generación del segundo tercio del siglo XVIII, antes analizados, se tiene la impresión de que se ha trasmutado de unos a otros la tendencia a una cierta expansión volumétrica. En los retablos de la generación anterior resaltaba el volumen hacia adelante en las líneas horizontales de las grandes plataformas de cornisa colocadas sobre las columnas; mientras que en los retablos de Collado los ejes de las columnas comparativamente más gruesos, y antepuestos además

a notorias traspilastras, imponen una más resaltante volumetría vertical a los cuatro ejes de soportes que recorren el retablo en toda su altura.

Mientras que en los retablos inmediatamente anteriores prevaleció la tendencia a ensanchar las hornacinas de la calle central; el ensamblador Collado propendió a reducir el tamaño de esas hornacinas. Ello es notorio en el retablo de San Agustín, que se conserva intacto, donde unas columnitas intermedias estrechan la hornacina superpuesta al cuerpo del expositorio semicilíndrico de la custodia; y en el segundo cuerpo la incorporación de unas pilastras internas reducen la anchura de la hornacina que contiene la imagen de San Agustín. Parece que el retablo de El Carmen tenía la misma conformación de la calle central, a juzgar por las columnillas intermedias colocadas en el cuerpo que está situado en el retablo mayor de San Lorenzo; y se vislumbra también en los apoyos remanentes de la estructura primitiva bajo la moldura quebrada y sobre la hornacina mayor, que todavía quedan en el retablo carmelitano, y que hacen presumir la existencia de ejes de soportes intermedios en la entrecalle central del segundo cuerpo, semejantes a los del retablo de San Agustín. El estrechamiento de las hornacinas centrales contribuye a acentuar la impresión de verticalidad que prevalece en los retablos del ensamblador Fernando Collado.

Reiteran ambos retablos los mismos caracteres ornamentales: unas cornisas arqueadas superiores a los recuadros pequeños en lo alto de las calles laterales, como para cerrar la libre abertura dejada entre las plataformas de cornisa, que permanece despejada por el centro de las entrecalles laterales en los retablos de la generación precedente. Es posible que el ensamblador Collado imitara en estas cornisillas arqueadas las que aparecían en la misma posición en el retablo jesuítico existente en La Catedral con las imágenes de San José y La Virgen.

#### 7.— *Los retablos rococó y con cariátides*

Con los grandes retablos del ensamblador Fernando Collado llegó la arquitectura retablística de Trujillo a su evolución final. Se tiene la impresión de que los ensambladores posteriores a Collado carecieron de creatividad para innovar los diseños de los retablos, porque bajo un ropaje ornamental diferente, reiteraron las formas estructurales fijadas en los retablos del segundo tercio del siglo XVIII y en los del mismo ensamblador Collado.

El retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo, a pesar de la originalidad de sus ejes de soportes, conserva unas líneas estructurales de diseño muy clásicas y definidas, de la más estricta racionalidad. Han advertido los expositores la incorporación en este retablo de un cuerpo procedente del retablo mayor de la iglesia de El Carmen. Pero ni Wethey ni Estabridis han notado que esta añadidura modificó radicalmente la calle central del retablo de San Lorenzo. En efecto, sobre el banco de la mesa del altar se introdujo el bloque carmelitano integrado por dos cuerpos parciales: el banco que era el más bajo y donde se incorporaba el sagrario, y la parte superior más elevada que originalmente albergaría al expositorio de la custodia, pero que ahora está convertida en una hornacina ocupada por la imagen del Corazón de Jesús. Antes de que se realizara esta añadidura, el orden de las partes en la calle central del retablo de San Lorenzo sería el siguiente: en la parte más baja, un banco no muy alto con el sagrario intercalado en el centro; segundo, el cuerpo del expositorio de la custodia que ahora está colocado sobre el bloque procedente del retablo mayor carmelitano; y en tercer lugar en lo alto, la hornarina central con la imagen del Santo titular de la iglesia flanqueada por dos ejes de pilastras intermedias que todavía se advierten parcialmente en la entrecalle central debajo de las cornisas del ático, y que se prolongarían hacia abajo hasta encontrarse con el expositorio de la custodia en su primitiva posición inferior a la actual; se coronaba esta conformación inicial del retablo por la cartela con un rostro tallado dentro del ático que forman las cornisas arqueadas asentadas sobre cortas pilastrillas por encima de los ejes interiores de soportes. La hornacina central de la conformación inicial del retablo ha desaparecido actualmente, al ser desplazada por la elevación a un nivel superior del antiguo cuerpo semicilíndrico del expositorio.

Carece actualmente este retablo de los arcos abiertos de la cornisa primera en la entrecalle central sobre el primer cuerpo. Produce la calle central del retablo actual la misma impresión rectilínea que la del retablo carmelitano mayor, y que la del retablo mayor de San Francisco. Puesto que los arcos verticales de la primera cornisa integran constitutivamente el diseño de los retablos de Trujillo, consideramos que el retablo mayor de San Lorenzo no carecería de ellos sobre las cornisas centrales del primer cuerpo. Observamos a primera vista que el sector de estas dos cornisas donde asentarían los arcos verticales, ha sido recortado artificiosamente para dar cabida al cuerpo semicilíndrico del expositorio de la custodia, intercalado ahora apretadamente entre las cornisas recortadas. Los ar-

cos abiertos de la primera cornisa desaparecerían en esta modificación del retablo; y suponemos que serían semejantes a los arcos que cierran el ático terminal del mismo retablo. Creemos que existieron los arcos en el retablo de San Lorenzo, lo mismo que también existieron en el retablo mayor carmelitano. Si recomponemos imaginariamente el retablo mayor de San Lorenzo de acuerdo a esta descripción estructural, veremos aparecer un diseño enteramente semejante al del retablo mayor de San Agustín: o incluso algo más esquematizado que el retablo agustiniano.

El carácter rococó del retablo de San Lorenzo radica únicamente en la curiosa modalidad de sus soportes planos formados por series de jarrones con hojas y veneras talladas sobre el abultamiento inferior<sup>46</sup>. Si el desconocido ensamblador de este retablo hubiera empleado las columnas salomónicas en lugar de los soportes abalaustrados de jarrones, habría resultado dificultoso identificar como de estilo rococó a este retablo. Las ménsulas, las cornisas, los recuadros, el borde de las hornacinas, siguen con rigidez la línea recta o semicircular muy clásica, de tal manera que no aparecen aplicadas en este retablo las flexiones y ondulaciones curvilíneas que se observan en los retablos plenamente rococó de la misma ciudad de Trujillo.

En los retablos grandes de estilo rococó de La Catedral, con dos cuerpos y tres calles homólogas, distinguimos de un lado el clasicismo estricto de la conformación estructural del diseño; y del otro lado, la ejecución de las líneas y la tipología de los soportes. Muestran la misma traza el retablo rococó de los Desposorios de la Virgen en la iglesia de La Merced; y el retablo de Cristo Pobre en la iglesia de San Francisco. En este último retablo se simultanean las columnas salomónicas del primer cuerpo, y los soportes rococó del segundo; no sabemos si las columnas salomónicas fueron entregadas al ensamblador para que armara con ellas el retablo, o son intromisiones posteriores. Reiteran los retablos ahora mencionados el mismo diseño estructural que emplearon los otros retablos trujillanos de la generación del segundo tercio del siglo XVIII, como por ejemplo el retablo de la nave lateral del evangelio en la iglesia de La Merced y el retablo jesuítico de San José y La Virgen en La Catedral. No intercede ninguna variación en cuanto a las líneas estructurales entre aquellos retablos salomónicos y estos otros retablos rococó, que son posteriores.

46 R. Estabridis, que sigue muy de cerca las exposiciones de Wethey, traduce literalmente por urnas el término inglés *urn* usado por el clásico norteamericano para designar los jarrones que conforman los soportes de este retablo; véase R. ESTABRIDIS, l. c., pág. 158.

Varía fundamentalmente la ornamentación y la modulación de líneas en los elementos de estos retablos rococó. Emplean como soportes estructurales de los dos cuerpos unas cariátides muy comedidas y rectilíneas. Pero resalta sobre todo el acento rococó en la ejecución de la ornamentación, en el modo de ondularse los bordes laterales de las hornacinas, en la flexión cóncavo-convexa de los arcos abiertos de la cornisa, en las líneas curvas polilobuladas con flexiones hacia adentro que cierran las hornacinas. El retablo de Cristo Pobre en San Francisco, a pesar de sus columnas salomónicas, muestra todas las flexiones curvilíneas características del estilo rococó: esta dualidad de conformación ha inducido sin duda a Mariátegui Oliva para que considere al retablo franciscano como de transición entre "el churrigueresco y el barroco francés"<sup>47</sup>.

Hay un detalle ornamental muy característico de estos retablos rococó en Trujillo, consistente en introducir debajo de los arcos abiertos de cornisa terminales de los dos cuerpos un panel que ocupa todo el espacio en el intradós de tales arcos, y que sobresale hacia afuera, y está delimitado en la base por tres arcos de distinto radio y conformación: el central es de gran tamaño, y los laterales son pequeños. Este panel saliente recubre a cierta distancia las hornacinas de los dos cuerpos de la calle central; y permite la formación de un suave declive avenerado sobre la venera de las hornacinas centrales. Ello confiere profundidad volumétrica a la calle central de los retablos rococó. El efecto volumétrico originado por el panel saliente y trilobulado y por la doble venera en distinto plano de antelación se reitera en el retablo lateral dedicado a San Antonio de Padua en la iglesia de Santa Clara, en el de San Juan Bautista que antes era del Niño Jesús de Praga en la iglesia de El Carmen; en cambio, no aparece en el retablo de San José en la iglesia de San Agustín que es claramente rococó, pero que está estructurado en un solo plano, pues carece del panel adelantado sobre las hornacinas de sus dos cuerpos.

El adorno de las pequeñas cornisas curvas colocadas sobre las hornacinas de las calles laterales con que cuentan los retablos rococó de La Catedral de Trujillo aparecieron en otros retablos precedentes a los de la etapa rococó local, como por ejemplo en los grandes retablos del ensamblador Fernando Collado. La única diferencia básica radica también ahora en el modo de ejecución de este elemento: las cornisillas anteriores de base recta a los lados se arqueaban por el

47 R. MARIATEGUI OLIVA, 1. c., págs. 69-70.

centro en una curva semicircular regular; mientras que las cornisillas del estilo rococó presentan las modulaciones cóncavo-convexas características del estilo.

Demostró Wethey poco entusiasmo por los retablos del estilo rococó en la ciudad de Trujillo<sup>48</sup>. En realidad, estos retablos trujillanos sólo asumieron del rococó una somera erudición ornamental: pero en cuanto a la estructura del diseño son tan clasicistas como los retablos trujillanos de las generaciones precedentes. Desde luego, ellos no guardan relación estilística con los retablos limeños de San Marcelo, San Sebastián y el desarmado de La Limpia Concepción; y ni siquiera se pueden equiparar con el retablo mayor de La Catedral de Cajamarca.

### 8.— *La escuela retablista de Trujillo*

Los análisis que anteceden nos sirven de fundamento para reconocer la existencia de una escuela específica de retablos en la ciudad de Trujillo, durante casi todo el siglo XVIII. No bastaría la simple existencia de un número apreciable de retablos en la misma ciudad para que por este sólo hecho, aceptemos que en ese núcleo regional estuvo activa una escuela retablista específica.

Confluyeron en Trujillo, además de la presencia activa de algunos talleres de ensambladores, la continuidad de un proceso estilístico evolutivo que condujo al desarrollo de un modelo peculiar de diseño reiterado por las sucesivas generaciones de retablos.

Hemos puesto especial empeño en aclarar el problema histórico de la presunta presencia activa del ensamblador Luis de Espíndola en Trujillo por algunos años. Los analistas del arte virreinal peruano, que aceptaban sin fundamento documental alguno, la presencia activa de Espíndola en Trujillo, se preocuparon exclusivamente por identificar esculturas de medio relieve y de bulto atribuibles a Espíndola o a un hipotético y no demostrado "círculo de Espíndola" en Trujillo. No insistieron en vincular a Espíndola con el ensamblaje de los retablos trujillanos; a pesar de que este artífice se desempeñaba también como ensamblador de retablos. De haber residido efectivamente Espíndola en Trujillo, él habría determinado un activo proceso de creación de retablos desde fechas bastante tempranas del siglo XVII. tanto por su especialidad profesional. como por

48 H. F. WETHEY. 1. c., págs. 227 y 237.

estar al corriente de las nuevas tendencias que prosperaban en Lima hacia mediados del siglo xvii. Sin embargo, no han inferido estos expositores ninguna proyección hacia los retablos propiamente tales derivada de la presunta presencia activa de Espíndola en Trujillo. Creo haber demostrado históricamente con documentos fehacientes que el ensamblador Espíndola no estuvo nunca residiendo en Trujillo. Pero es que, además no se ha constatado la existencia de un hipotético movimiento actualizador de los diseños de los retablos en Trujillo por los años en que se presume sin base documental alguna que residió Espíndola en la ciudad.

La escuela retablista de Trujillo tuvo un comienzo muy tardío, casi paralelo y contemporáneo con el de la escuela retablista de Ayacucho. Las dos escuelas provinciales de retablos surgieron durante el último tercio del siglo xvii; y esta fecha tardía las diferencias de las escuelas retablistas de Lima y del Cuzco en las que comenzó un vigoroso proceso de creación de retablos desde el inicio mismo del segundo tercio del siglo xvii. La generación de ensambladores contemporánea de Asensio en Salas de Lima, y la de los ensambladores que trabajaron en el Cuzco por los mismos años que Martín de Torres consolidaron la tradición autónoma de estas dos escuelas de retablos; otras generaciones de ensambladores las desarrollaron posteriormente hasta conseguir muy pronto forjar su propia especificidad y diferenciación durante la segunda mitad del siglo xvii. Cuando posteriormente comenzaron a desarrollarse con timidez inicial las escuelas de Trujillo y de Ayacucho, tenían las escuelas de Lima y del Cuzco medio siglo de fecunda creación de retablos conforme a diseños, modalidades volumétricas y componentes ornamentales diferenciados para cada núcleo regional.

Durante casi todo el siglo xvii, los núcleos retablistas de Trujillo y de Ayacucho, aún no consolidados como escuelas específicas, mantuvieron en uso los retablos renacentistas de principios del siglo xvii, y los modelos más inmediatamente derivados de estos; pero sin innovar todavía ni el diseño ni los componentes de los retablos. Iniciaron su andadura como escuelas mediante la evolución operada en los diseños de retablos que habían perdurado en cada núcleo regional; y el desarrollo fue cumplido por los ensambladores locales, lo que evidentemente se refleja en los tímidos inicios de cada escuela. En el caso de Trujillo, la evolución del diseño estuvo complementada con dos aportes fundamentales recibidos desde la escuela de Lima.

El primer aporte consistió en los arcos verticales de cornisa abiertos por la entrecalle central de los dos cuerpos en los retablos. Se aplicó este componente tanto en la cornisa de los cuerpos, como sobre las hornacinas de las entrecalles laterales de algunos retablos, aunque no de todos los de la región local. La aparición muy temprana en Trujillo de este motivo estructural demuestra de rechazo que la cornisa abierta en arcos venía siendo empleada en la escuela de retablos de Lima desde fechas muy tempranas del siglo xvii; y además que la modalidad empleada inicialmente en Trujillo de que la cornisa penetrara un trecho por la entrecalle antes de abrirse en los arcos verticales constituía una versión limeña del motivo, distinta de la clásica versión cuzqueña según la cual la cornisa comienza a abrirse en los arcos sobre el eje de las columnas y sin ingresar a la entrecalle central. Notemos también que el motivo de los arcos verticales de cornisa llegó al núcleo de Trujillo antes que las columnas salomónicas, pues aparece en los retablos de La Catedral de San Pedro y de San Juan Bautista organizados inicialmente con columnas de fuste recto. El motivo continuó en uso durante la continuidad activa de la escuela trujillana en todas sus generaciones de retablos, incluso en la del estilo rococó.

Consistió el segundo motivo transmitido a Trujillo desde Lima en las columnas menores colocadas a los lados retrasados de los ejes de soportes. Este motivo apenas fue acogido según su versión limeña original, porque en la escuela de Trujillo aparecieron sólo durante la generación de los retablos del primer tercio del siglo xviii; y además las columnas menores se desconectaron de las grandes columnas estructurales y consiguientemente pasaron a convertirse en columnas ornamentales situadas a los flancos de las hornacinas, pero sin conexión alguna con los ejes de soportes estructurales. Desapareció muy pronto este motivo de los retablos de Trujillo, porque no aparece a partir de los retablos de la generación del segundo tercio del siglo xviii. De todos modos, contribuyó en alguna manera a la formación de la escuela de retablos de Trujillo.

Hemos distinguido en la escuela regional retablista trujillana cuatro generaciones de retablos sucesivos con caracteres muy marcados cada una de ellas: la generación de las múltiples columnas a comienzos del siglo xviii; la de los retablos del segundo tercio del mismo siglo xviii; la de los retablos del ensamblador Fernando Collado; y la de los retablos del estilo rococó. El diseño peculiar de los retablos de Trujillo quedó fijado durante la primera de las generaciones anotadas; y fue mantenido casi invariable en sus

líneas estructurales básicas durante las cuatro generaciones. Precisamente por ello, hablamos de una escuela específica unitaria, aunque desarrollada en la evolución interpretativa del diseño por las cuatro generaciones. No aparecen entre las generaciones de los retablos de Trujillo rupturas abruptas en cuanto a la tipología del diseño; sino la continuidad evolutiva de una estructura fundamental homóloga adoptada con versiones diferentes.

Incluso, todas las innovaciones adoptadas por los grandes retablos del ensamblador Fernando Collado no alteraron la conformación básica consolidada en los retablos del segundo tercio del siglo xvii. Perdura de una generación a la otra misma disposición de los cuerpos y de las calles; idéntica conformación arqueada de la cornisa sobre el primer cuerpo y en la terminación del ático superior; y el respeto a la compartimentalización de los cuerpos, evitando que los elementos del cuerpo inferior invadan de alguna manera el espacio del cuerpo superior. Llevó a cabo el ensamblador Collado el enriquecimiento libre y la interpretación creadora del diseño estructural que regía en los retablos de Trujillo; en ningún momento creó otra forma estructural de retablo distinta del diseño precedente.

La escuela de retablos de Trujillo difiere de la escuela de Ayacucho en puntos estructurales muy significativos para el diseño. Mencionemos entre otros, la distinta conformación de la calle central de los retablos de dos cuerpos; el despliegue diferente en tamaño y modulación de los arcos abiertos de la cornisa; las modalidades de la gran cornisa que corona el ático superior en las dos escuelas; la ausencia en Ayacucho de toda clase de columnas secundarias ornamentales; y también la inexistencia en Trujillo de grandes retablos de tres cuerpos completos, como los de Ayacucho; así como la ausencia en Ayacucho de retablos del estilo rococó. Una distinta concepción volumétrica aunque moderada, estructura los retablos de Trujillo, frente al planismo estructural más completo en los retablos de Ayacucho. La escuela de Trujillo fue capaz de continuar en actividad productiva durante el período del estilo rococó, después de que el barroco virreinal clausurara brillantemente su periplo histórico. Los ensambladores de Trujillo aceptaron del rococó solamente las expresiones ornamentales que adornan los retablos; pero permanecieron fieles al diseño estructural creado por la escuela regional durante la vigencia del barroco.

Es importante distinguir las modalidades peculiares que aportó cada generación de retablistas; y la estructura básica del diseño man-

tenido en conjunto como estructura fundamental por las cuatro generaciones. Señalamos como caracteres del diseño trujillano de retablos los siguientes: despliegue en dos cuerpos y tres calles; arcos de cornisa abiertos por la entrecalle central y sobre el segundo cuerpo sobre cortas pilastrillas superiores al segundo entablamento; elevación de la calle central en los dos cuerpos, pero con la reclusión de las hornacinas dentro del ámbito encorvado de cada cuerpo sin ingresar al cuerpo o ático superior; discontinuidad de los entablamentos por las entrecalles laterales, tímidamente al principio, y luego total, pero sin que los elementos del cuerpo inferior invadan el espacio del cuerpo superior a través de las entrecalles abiertas. Las versiones estructurales y ornamentales predominantes en los retablos de cada generación no alteran ni desarticulan la composición del diseño básico; antes bien, fue conservada por cada generación y transmitida fielmente a la generación siguiente, como acaeció incluso con la generación de los retablos de Fernando Collado.

El diseño básico y común de la escuela es un concepto estructural y arquitectónico. Lo hemos delimitado mediante el análisis arquitectónico; y este mismo método de análisis confiere validez al concepto exegético de la escuela arquitectónica de retablos, basado en el reconocimiento de un diseño básico común. La metodología de la descripción empirista enumera los elementos y componentes particulares de cada retablo individual; pero no trasciende hasta el diseño estructural que lo configura; estudia los diferentes retablos empíricos existenciales, dados en cada núcleo regional, pero no se remonta hasta la comprensión de la escuela arquitectónica de retablos como una totalidad con sentido específico y con un desarrollo histórico desplegado durante sucesivas generaciones. Es cierto que Wethey empleaba la denominación de "the trujilliam school of sculpture"<sup>49</sup>; que equivale en su exposición a la enumeración acumulativa de los retablos trujillanos y de sus elementos ornamentales y escultóricos; es decir, hasta la asociación de los múltiples hechos individuales dados en la experiencia empírica. A diferencia de ello, el contenido de la categoría esencial de la escuela se hace patente por la metodología no empirista del análisis arquitectónico de las estructuras del diseño y de la volumetría de los retablos.

Anotemos finalmente que tanto la escuela de retablos de Trujillo, como la de Ayacucho actuaron en completa independencia con

---

49 H. E. WETHEY, 1. c., pág. 233.

relación a la arquitectura de las portadas. La categoría de las portadas-retablo no tuvo ninguna vigencia efectiva en estos dos núcleos provinciales de retablos. De este modo, ni los ensambladores de retablos trujillanos se sintieron influenciados por los alarifes de las portadas: ni tampoco tuvieron ellos ocasión propicia para trasladar su arte a la fábrica de portadas-retablo. Sólo en Lima y en el Cuzco, los ensambladores de retablos desbordaron en grandes y ostentosas portadas-retablo los primeros de su arte.