

Las escuelas de los retablos virreinales

Antonio San Cristóbal

1. La vigencia de las escuelas en la arquitectura virreinal

Nos proponemos ampliar el estudio de las escuelas de los retablos virreinales peruanos. Al término de los análisis sobre los retablos existentes en Ayacucho formulamos la conclusión de que integraban una escuela retablista específica; y también consideramos como escuela arquitectónica regional la que conforman los retablos de las iglesias trujillanas. En ambos casos se emplea el concepto categorial de escuela arquitectónica en el más estricto sentido de la palabra; pero se aplicaba taxativamente a los retablos, no a otras conformaciones arquitectónicas para las que también puede tener validez científica. Las investigaciones versaban sobre los monumentos objetivos calificados como escuelas arquitectónicas; pero quedaba implícitamente presupuesto el sentido que atribuimos al concepto categorial de escuela arquitectónica, en cuanto esquema usual para la clasificación teórica. Ha llegado el momento de retornar sobre la categoría de escuela, teniendo en cuenta sobre todo que los historiadores y los historiógrafos de la arquitectura virreinal peruana o bien emplearon el término de escuela en diversos sentidos imprecisos, vaporosos y no dilucidados de antemano críticamente, y además con distinta significación según cada autor, o bien simplemente negaban la existencia de escuelas propiamente tales en la arquitectura virreinal. Se hace necesario, pues, determinar con toda precisión qué entendemos por escuela regional al clasificar los retablos virreinales peruanos. De ello se podrá deducir en qué sentido cabe diferenciar varias escuelas regionales propias de la arquitectura virreinal peruana.

El concepto de *escuela regional* ha sido utilizado por los historiadores de la arquitectura virreinal peruana. Se emplea para diferenciar grandes áreas arquitectónicas entre las cuales interceden diferencias notorias en cuanto a la conformación de sus monumentos; y se hacen corresponder a períodos cronológicos asincrónicos entre ellos. En un ejemplo muy significativo de esta metodología

terminológica la clasificación propuesta por el clásico don Enrique Marco Dorta, la que posteriormente ha sido adoptada por otros historiadores subsiguientes.

Escribía Marco Dorta lo siguiente: “El tercer cuarto de siglo (el XVII) es la época del triunfo del barroco y entonces comienzan a diferenciarse las escuelas regionales. Por este tiempo aparecen claramente diferenciadas las de Lima y el Cuzco. Más tarde, a fines de la centuria, surge con caracteres propios la escuela arequipeña. Ya en el siglo XVIII, Cajamarca, en la región andina septentrional, ve nacer otra gran escuela barroca. Y por estos años, al sur, en las tierras altas ribereñas del legendario Titicaca, las influencias de Arequipa, hacen florecer otra importante escuela, la más original de América del Sur”¹. Fuera de esta determinación preliminar, no volvió Marco Dorta a emplear el concepto de escuela; y desde luego, no lo había interpretado previamente con todo rigor.

Si proyectamos el texto ahora citado sobre las exposiciones siguientes del mismo libro, aparece claramente que el concepto de escuela regional ha sido empleado como una denominación general, y sin una previa determinación de los caracteres arquitectónicos por los que se caracterizaran las escuelas mencionadas de antemano: estas aparecen dispersas en las descripciones empiristas acerca de los monumentos más representativos de cada región, según las diversas clases de construcciones. No se ha diferenciado cada escuela respecto de las restantes en base a sus características propias, de tal modo que sólo se ha definido en general la situación geográfica, la cronología de cada escuela, y la distribución de todas ellas dentro del territorio del Virreinato peruano. Además, Marco Dorta denominaba escuela al área geográfica en conjunto; pero no sabemos si este historiador clásico diferenciaba escuelas según los géneros arquitectónicos más importantes. Y especialmente interesa ahora destacar que los análisis expuestos por Marco Dorta acerca de los monumentos virreinales atañen a los elementos decorativos, pero no a los componentes estructurales y arquitectónicos. En resumen, el concepto de escuela regional empleado por don Enrique Marco Dorta sólo expresa el conjunto de los monumentos virreinales localizados en una región geográfica, y descritos según sus expresiones decorativas.

Por aquellos mismos años, el clásico Wethey utilizaba frecuentemente la palabra de escuela –“school”– para designar los monumentos arquitectónicos existentes en los núcleos regionales más importantes del Virreinato del Perú. Menciona con mayor frecuencia la escuela del Cuzco²; la escuela de Lima³; la

1 Enrique MARCO DORTA, *La arquitectura barroca en el Perú*. Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid 1957, p. 8.

2 H. E. WETHEY, *Colonial architecture and sculpture in Perú*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, 1949, pp. 45, 68, 167, 169, 173, 214, 219.

3 *Ibid.*, p. 93.

escuela del estilo mestizo⁴; la escuela de Cajamarca⁵; la escuela de Ayacucho⁶; y la escuela de Trujillo⁷. Ordinariamente usa el término de escuela acerca de la arquitectura de obra firme; y en algún caso más particular la aplica a los retablos dorados de madera existentes en alguna ciudad.

En otro estudio más amplio dedicado a exponer la interpretación que ofrecía Wethey acerca de la arquitectura virreinal del Perú, he dedicado un apartado al tema de "las escuelas regionales" según se analizan en la obra de este historiador⁸. Nos referimos ahora a los aspectos más fundamentales del planteamiento de Wethey. Al igual que don Enrique Marco Dorta, tampoco ha explicado Wethey previamente cuál sea el significado estricto de la "escuela" referida al análisis de la arquitectura virreinal peruana; ni tampoco los caracteres que presenta en los núcleos regionales a los que atribuye este concepto categorial. Ha practicado Wethey ampliamente los análisis decorativistas sobre la arquitectura virreinal; y utiliza la metodología de la descripción positivista y empirista de los elementos decorativos más destacados en cada monumento; según la tendencia prevaleciente en aquella época de mediados del siglo XX.

Si a todo esto añadimos aún la versión hispanista reiteradamente enunciada por Wethey acerca de la arquitectura virreinal peruana, habrá que inferir que este historiador clásico entendía las escuelas virreinales como núcleos de monumentos de arquitectura hispanista construidos en las principales ciudades del Virreinato del Perú; excepto la escuela del "estilo mestizo" en la que reconoce la aportación indígena con motivos ornamentales de la flora y la fauna.

Establecía Wethey esta diferenciación que también podría aplicarse a otras escuelas urbanas regionales: "Ambas Cajamarca y Puno pertenecen al período barroco tardío de efervescente floridez, pero la primera es esencialmente hispánica y el sur del Perú mestizo"⁹. "En el Virreinato del Perú, las mismas portadas mestizas de Arequipa, Puno, La Paz y Potosí forman una escuela separada, notable por el carácter marcadamente indígena tanto en la disposición ("design")

4 Ibid., pp. 139, 155, 165, 167.

5 Ibid., pp. 128, 130, 132.

6 Ibid., pp. 230, 231.

7 Ibid., pp. 233, 234.

8 Antonio SAN CRISTOBAL. *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*. Facultad de Arquitectura. Univ. Nac. de Ingeniería. Lima, 1999, cap. VIII, n° 5, pp. 279-285.

9 H. E. WETHEY, *Colonial*, p. 128.

como en la técnica”¹⁰. Por contraste, frente a la arquitectura regional calificada como “mestiza”, escribía el mismo Wethey acerca de la arquitectura cuzqueña que “la escuela del Cuzco no es provincial. Es hispánica, y es colonial porque está en las colonias españolas”¹¹.

También empleaba Wethey del mismo modo la denominación de escuela en el capítulo de su obra dedicado a los retablos; pero por la indefinición total del término de escuela, no es posible determinar si consideraba los retablos virreinales como integrantes de las escuelas regionales antes mencionadas sobre los monumentos de obra firme; o bien reconocía la existencia de escuelas especiales sobre los retablos, distintas de las que agrupan a las portadas, los claustros, etc.

La tendencia historiográfica posterior a la de los hispanistas, sustentada por los historiógrafos europeocéntricos, ha prescindido del empleo del concepto de escuela para interpretar la pluralidad de los núcleos en la arquitectura virreinal peruana. Es la teoría que se ha denominado de la “geografía artística” en sentido estricto¹². Estos autores emplean como categoría interpretativa el *estilo*, pero no según la acepción común que puede tener el término para todos los autores, sino para significar el resultado de un cambio profundo en la expresión de la arquitectura virreinal peruana, acaecido en el Cuzco después del gran terremoto de 1650. El norteamericano George Kubler, iniciador de esta tendencia historiográfica, suponía que en la arquitectura virreinal peruana “fueron cambiadas sus formas abruptamente por una revolución estilística emanada del Cuzco”¹³. Habrían sido las versiones diferentes de este cambio las que organizarían la distribución de la arquitectura virreinal en las regiones geográficas.

Distingue Kubler una primera modalidad denominada “estilo metropolitano”, surgido discontinuadamente en el Cuzco después del terremoto de 1650, y que fue ampliado por imitación en Lima, para realizar lo que él consideraba como la campaña de construcción motivada por el terremoto limeño de 1655. Supone George Kubler en base a las escasas informaciones históricas y documentales disponibles durante los dos primeros tercios del siglo XX, que se sucedieron cuatro etapas consecutivas de desarrollo arquitectónico alternativas del estilo

10 Ibid., p. 139.

11 Ibid., p. 68.

12 Sobre la tesis de la geografía artística, véase Antonio SAN CRISTOBAL, *Teoría sobre la historia*, cap. VI, pp. 209-251.

13 George KUBLER; Martín SORIA. *Art and architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500-1800*. Penguin Books, Baltimore. Maryland, 1959, p. 91.

metropolitano, tendidas entre el Cuzco y Lima “a manera de una secuencia antifonal de circuito regenerativo en el que el estilo ganaba en amplitud y poder en la recíproca competencia entre las capitales de la costa y de las tierras altas”¹⁴. Consideraba además Kubler que las tres grandes portadas-retablo de Lampa, Ayaviri y Asillo constituían “versiones provincianas del estilo del Cuzco durante el mecenazgo de Mollinedo”¹⁵.

Señalaba Kubler además como una corriente paralela a la precedente la formación de un segundo “estilo provinciano” difundido entre los años de 1650-1740 por las tierras altas de Perú y de Bolivia, con centros en Arequipa, Cajamarca y Puno. Sustituye la denominación hasta entonces usual de “estilo mestizo” por la de arquitectura provinciana de las tierras altas, incluyendo en ella la de Cajamarca, aun cuando Kubler reconocía que no practicaba el tallado planiforme¹⁶. Denominaba también esta segunda modalidad como “estilo planiforme de decoración arquitectónica”; e incorpora en la región del Collao un “distinto sub-estilo de ornamentación planiforme”, que a su juicio contendría “ciertos modos del estilo del Cuzco trasladados bajo términos planiformes”¹⁷.

El dualismo estilístico propuesto por George Kubler ha sido resumido por el profesor de Heidelberg, Erwin Walter Palm, en su ponencia al Congreso de Americanistas celebrado en Lima. Señalaba la interdependencia productiva entre la capital y el Cuzco; y añadía como complemento que “el estilo mestizo es el eco de la provincia que a su vez simplifica y complica las señales que parten del centro. Surge así un arte provincial que no transforma el sistema arquitectónico, pero que está alienando la superficie de la construcción”¹⁸. Notemos que ninguno de estos dos historiógrafos, Kubler y Palm, emplearon de algún modo la estrategia de “escuela arquitectónica”, siquiera fuera bajo el rango del provincialismo.

La teoría historiográfica fundada bajo el dualismo *estilo metropolitano - estilo provinciano* es una mera interpretación estilística, pero no arquitectónica en sentido estricto. Establece la contraposición jerarquizada en cuanto al rango de la calidad estilística atribuida por el intérprete a los monumentos virreinales; pero

14 Ibid.

15 Ibid., p. 94.

16 G. KUBLER-M. SORIA, *Art and architecture*, pp. 91-92, 96-98.

17 Ibid., p. 97

18 Erwin Walter PALM, “La ciudad colonial como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas” en *Bol. C.I.H.E. Univ. de Caracas*, N° 14, 1974, pp. 25-30, véase pp. 29-30.

no considera las características arquitectónicas vigentes en los grupos regionales virreinales. La relatividad y subjetividad de la calificación como provinciana se muestra patentemente acerca de la arquitectura de Cajamarca. Atribuía Kubler esta calificación de provinciana a las tres grandes portadas-retablo cajamarquinas, porque consideraba que su composición y la decoración de los interiores en las iglesias mostraba “una inequívoca modalidad de las tierras altas con muchos redundantes y desconectados compartimientos”¹⁹. Por el contrario, el clásico Wethey ponderaba “la gran originalidad y la extraordinaria alta calidad de La Catedral, Belén y San Antonio”²⁰, y añadía estas apreciaciones: “la portada de la Catedral de Cajamarca es una de las realizaciones más remarcables del arte hispanoamericano”²¹; “por su escultórica magnificencia, las tres portadas eclesiásticas de Cajamarca son únicas en el Perú”²². Lo mismo cabe afirmar acerca de algunos paneles decorativos de la arquitectura planiforme surperuana, como por ejemplo la portada de Zepita, y las pechinas y la media naranja en la iglesia de Santiago de Pomata.

Es notorio que el concepto de “estilo” empleado por Kubler-Palm tiene mayor amplitud geográfica que el término de “escuela regional” usado por Marco Dorta-Wethey, ya que cada uno de los dos estilos fundamentales de Kubler-Palm abarca varias de las escuelas regionales diferenciadas por los historiadores hispanistas. Nos preguntamos ahora si la amplia extensión geográfica atribuida a los dos estilos puede abarcar unívocamente a los grupos regionales arquitectónicos tan diferenciados mutuamente como son los de Lima y el Cuzco dentro del mismo estilo metropolitano; y los de Arequipa y de Cajamarca dentro del estilo provinciano; además de abarcar con precisión otros grupos regionales peruanos muy característicos no mencionados por Kubler, como son Ayacucho, Huancavelica y Trujillo.

Pero más allá del rango cualitativo, el dualismo de los dos movimientos estilísticos aparece demasiado extenso e inadecuado para abarcar distributivamente todas las diversas regiones arquitectónicas surgidas en la arquitectura virreinal peruana. Por lo pronto, el estilo metropolitano tan amplio no reconoce en su propia originalidad el desarrollo autónomo de la arquitectura limeña en la segunda mitad del siglo XVII y durante casi todo el siglo XVIII. En realidad, con posterioridad a la publicación del libro de Kubler-Soria se han ampliado en gran

19 G. KUBLER-M; SORIA, l.c., p. 98.

20 H. E. WETHEY, *Colonial*, p. 138.

21 Ibid., p. 132.

22 Ibid., p. 135.

manera las informaciones históricas de archivo sobre el desarrollo de la arquitectura virreinal de Lima durante la segunda mitad del siglo XVII; ellas demuestran que se produjo en Lima un gran desarrollo arquitectónico paralelo al del Cuzco, pero totalmente independiente del cuzqueño, que fue promovido por dos grandes alarifes virreinales cuyas obras llenan la segunda parte del siglo XVII desde 1650: son el dominico Fray Diego Maroto²³ y Manuel de Escobar²⁴. De ellos y de sus obras no tuvo ningún conocimiento Kubler, porque usaba como fuente documental el libro de Wethey y a lo sumo el Diccionario de Vargas Ugarte. El clásico Wethey sólo mencionaba el nombre de Manuel de Escobar como autor de la portada lateral de San Francisco según la leyenda que allí aparece; y de Maroto sólo alude de pasada a su presencia en Trujillo y su obra en El Sagrario de La Catedral de Lima, y nada más, porque ni siquiera incluye el nombre de los dos alarifes en el apartado sobre los artistas²⁵.

Hay que añadir a ello los diversos grupos arquitectónicos regionales de difusión periférica surgidos durante el siglo XVIII, los que no encuentran acogida ni acomodo en el esquematismo dualista de estilo metropolitano - estilo provinciano, como pueden ser el núcleo del Valle del Colca, las portadas de Huancavelica, las portadas-retablo de las tierras altas surperuanas, y el grupo de las portadas de Apurímac-Chumbivilcas.

Además encontramos en este planteamiento estilístico de la geografía artística una carencia fundamental: considera fundamentalmente y de modo limitado la arquitectura de las portadas de obra firme; pero omite por completo la arquitectura de los retablos virreinales peruanos, que siguieron su propio desarrollo y expansión en grupos regionales a los que conviene propiamente la categoría de escuela arquitectónica.

Otros expositores prosiguieron la interpretación estilística de la arquitectura virreinal peruana según el dualismo jerarquizado que había propuesto George Kubler. Escribía el arquitecto José García Bryce que "el mayor o menor grado de asimilación por los alarifes y constructores de las normas de arquitectura, que se transmitían desde España (o de interés en ellas) y en menor grado la supervivencia de ciertas tradiciones prehispánicas, determinaron que la arquitectura del Virreinato oscilara entre *dos polos estilísticos*: un polo "europeo-hispano-

23 Antonio SAN CRISTOBAL, *Fray Diego Maroto alarife de Lima*. Epígrafe editores. Lima 1992.

24 Antonio SAN CRISTOBAL, *Manuel de Escobar alarife de Lima*. Facultad de Arquitectura, Universidad de San Martín de Porres, Lima 2003.

25 H. E. WETHEY, *Colonial*, pp. 6-8.

metropolitano”, y su contrario, un polo “americano-provincial”²⁶. No utiliza el arquitecto García Bryce el concepto de “escuela arquitectónica regional”, pero dentro del dualismo antes mencionado, diferencia las que denominaba “variaciones estilísticas” difundidas del siguiente modo: “Las variaciones estilísticas en el espacio estuvieron constituidas por los estilos regionales, vale decir, la forma cómo en cada lugar se interpretaban las formas arquitectónicas y decorativas, interpretación propia que a su vez iba transformándose en el tiempo”²⁷.

El recurso a los “estilos regionales” como subdivisiones de los dos grandes estilos entendidos a la manera de George Kubler, podría parecer una aproximación más adecuada a las diferentes regiones arquitectónicas virreinales que conforman las escuelas. Pero hay que advertir que se trata simplemente de un planteamiento fundamentalmente decorativista, y no estrictamente arquitectónico; porque el autor considera al barroco virreinal peruano como una expresión ornamental más que arquitectónica; y desde esta consideración ornamentalista restringe el barroco virreinal decorativo a las portadas y a los retablos de modo explícito. Bajo este aspecto, perdura vigente en este planteamiento la versión decorativista profesada por los clásicos Marco Dorta y Wetthey.

Las interpretaciones hasta ahora expuestas nos plantean algunos problemas fundamentales acerca del significado de la categoría de escuela, que no han sido planteados, ni mucho menos resueltos por esta historiografía hispanista. Consiste el primer problema en dilucidar si al reconocer escuelas regionales en la arquitectura virreinal peruana, ellas designan una consideración decorativista de las construcciones virreinales a las que se aplica; o bien tiene aplicación propiamente arquitectónica. En segundo lugar, si las eventuales escuelas arquitectónicas agrupan todos los monumentos de las diversas clases existentes en cada región virreinal, o es adecuado diferenciar las escuelas para las clases más características de la arquitectura virreinal en cada región; por ejemplo, los retablos allí donde no existen portadas barrocas de sus distintos modelos.

2. La negación de la existencia de escuelas

Nos referimos ahora a un planteamiento europeocéntrico más radical, no tanto para enjuiciar la categoría conceptual con la que sule a la de la escuela;

26 José GARCÍA BRYCE, *La Arquitectura en el Virreinato y la República*, en Juan MEJÍA BACA editor, *Historia del Perú*, tomo IX, Lima 1980, pp. 18-19.

27 *Ibid.*, pp. 34-35. Reitera la misma interpretación en su ponencia al Simp. Intern. sul barocco lat. de Roma, “El barroco en la arquitectura del Perú”, *Simp. I. sul b. lat.*, Roma, 1980, tomo I, pp. 203-204.

sino principalmente para explicitar qué clase de arquitectura era la que surgió y se diferenció en los grupos regionales del Virreinato, y a lo que corresponden los retablos que venimos agrupando en las escuelas arquitectónicas retablistas peruanas.

La interpretación historiográfica de la geografía artística iniciada por el norteamericano George Kubler avanzó en un segundo momento hacia una consideración unilateral de toda la arquitectura virreinal en su conjunto, en todas las regiones hispanoamericanas sin excepción alguna, y de todas sus modalidades constructivas, como *expresión provinciana*. Comenzaba Graziano Gasparini su ponencia al Simposio de Roma sobre el barroco hispanoamericano con esta definición apodíctica y propuesta sin distinciones de ninguna clase: "El concepto de arquitectura colonial está invariablemente vinculado al provincialismo y, en el caso de América Latina, la provincialización la establece su condición de zona receptora relacionada y dependiente de los centros de influencia culturales europeos"²⁸.

Esta definición compendia los puntos de vista subjetivos del mismo autor expuestos anteriormente en su libro *América, barroco y arquitectura*, y reiterados a la letra en la ponencia al XXXIX Congreso Internacional de Americanistas celebrado en Lima en 1970²⁹.

Cabría suponer que al formular esta definición universal, el autor habría realizado un proceso metodológicamente inductivo, analizando previamente en particular todas las manifestaciones de la arquitectura virreinal, y constatando en ellas la recepción de los modelos transmitidos desde los que llamaba los centros primarios europeos; y que en base a esta inducción comprobada objetivamente en todos los centros regionales individualizados de la arquitectura virreinal, había inferido el concepto general de la arquitectura hispanoamericana como receptora y dependiente de esos modelos, que tampoco ha identificado.

Por el contrario, es fácil constatar que el expositor ha seguido una metodología deductiva, enteramente desvinculada de los análisis objetivos acerca de la arquitectura virreinal existencial y concreta. Parte de la teoría sociológica de la dependencia, amalgamada con los sentimientos subjetivos de la leyenda negra

28 Graziano GASPARINI, "La arquitectura barroca latinoamericana: una persuasiva retórica provincial", en *Simp. Int. sul barocco lat.*, Roma 1980, tomo I, pp. 389-398, véase p. 389.

29 Graziano GASPARINI, *América, barroco y arquitectura*, Ernesto Armitano editor, Caracas, 1972; Graziano GASPARINI, "La ciudad colonial, como centro de irradiación de las escuelas arquitectónicas y pictóricas" en *Bol. C.I.H.E.*, Univ. de Caracas, n° 14, 1974, pp. 9-24.

anti-española. Y de estos presupuestos ideológicos y generalizados deduce a priori esa definición universal acerca de la arquitectura virreinal reducida al rango de provinciano y de receptora de los modelos europeos.

Se podrían citar numerosos textos, pero ahora bastarán estos que contienen la definición inequívoca de la situación sociológica de dependencia atribuida por Gasparini a toda la cultura virreinal hispanoamericana como principio universal y absoluto. Escribía lo siguiente: "Las ciudades americanas del período colonial, por su misma condición de "coloniales", regidos por un sistema de inevitable dependencia, no tuvieron la posibilidad de producir expresiones artísticas autónomas y autóctonas"³⁰. "El nivel cultural de dependencia, propio de la América colonial, imprime a la arquitectura la ineludible condición de manifestación provincial. El fenómeno de provincialización es un fenómeno de derivación, sumisión, imitación y diferenciación de las actividades de los centros de desarrollo creativo primario. En América se producen los mismos aspectos de provincialización que, sin superar la fase de variantes locales a veces ricas en originalidad, se han dado y se dan en todas las manifestaciones culturales periféricas"³¹.

Asentado este principio, se impone como conclusión obvia, deductiva, ineludible y absolutamente necesaria que los modelos arquitectónicos usados por la arquitectura virreinal deberían proceder por transmisión directa desde los centros europeos, los únicos considerados como capaces de ejercer la creación original. Escribía Gasparini lo siguiente: "Hasta en las ciudades coloniales de una cierta jerarquía; como México y Lima, las actividades artísticas derivan siempre de los modelos europeos"³². Naturalmente, que el autor no ha hecho ninguna verificación histórica, existencial, y concreta para averiguar cómo actuaban en la ciudad virreinal de Lima los alarifes y los ensambladores, y qué clase de modelos usaban en el ejercicio de su profesión.

Dentro de este esquema apriorista y subjetivista no tienen cabida las escuelas arquitectónicas; y por eso Gasparini las sustituye por la categoría de las "expresiones regionales", ya que presupone que "cuando una actividad artística está controlada por directrices y principios que frenan el desarrollo de experiencias individuales y colectivas, no es posible el surgimiento de procesos críticos y de experiencias directas"³³.

30 Ibid., "La ciudad colonial", p. 10.

31 Ibid., p. 20.

32 Ibid., p. 10.

33 Ibid., p. 10.

Definía Gasparini del siguiente modo ese concepto categorial sustitutorio de las escuelas arquitectónicas: “Las expresiones regionales americanas son consecuencia de un proceso de transmisiones internas dentro de áreas limitadas, que se manifiestan con variantes formales derivadas de modelos que reciben prioridad de aceptación”³⁴. Desde luego, esos “modelos” serían exclusivamente los que hayan sido transmitidos desde las arquitecturas europeas: los españoles³⁵; y los europeos no-ibéricos³⁶. “La imitación, transmisión y alteración de las formas provenientes de Europa definen la provincialidad de la arquitectura colonial, rica en originalidad, pero de evidente dependencia de los centros de influencia cultural, y retardataria respecto a las actividades de los grandes centros de desarrollo creativos primarios”³⁷. Es un verdadero esquema formal vacío de contenido comprobable y verificable en ambos lados: en la arquitectura virreinal peruana y en los presuntos e indeterminados centros creativos primarios cuyos modelos no han sido identificados en absoluto.

Además de excluir en ella la formación de escuelas propiamente dichas, el arquitecto Graziano Gasparini ha reducido la arquitectura virreinal a una simple expresión ornamental, pues supone que la pregunta e hipotética situación de estatismo y de dependencia impedía el surgimiento de una imagen barroca en cuanto a los aspectos y la volumetría; y por ello restringía el sentido arquitectónico a las simples manifestaciones decorativas³⁸.

La denominación de “arquitectura provinciana” empleada por Graziano Gasparini tiene una significación distinta del calificativo de “estilo provinciano” introducido por George Kubler y proseguido por el arquitecto José García Bryce: estos dos historiadores contraponían el rango popular e imperito de algunas regiones virreinales, que suponían marginales, al nivel culto de las regiones arquitectónicas de Lima y del Cuzco; pero ni el estilo metropolitano ni el provinciano decían alguna relación según estos autores a la condición de la arquitectura virreinal como receptora de los modelos europeos. En cambio, en la interpretación historiográfica de Gasparini desempeña un valor fundamental el presupuesto de la transmisión de los modelos desde los centros creativos primarios hasta la arquitectura virreinal; y en base a esta diferencia denomina como provinciana toda la arquitectura virreinal en su conjunto, independientemente del grado cuali-

34 G. GASPARINI, *América, barroco*, p. 182.

35 *Ibid.*, pp. 182-189.

36 *Ibid.*, pp. 190-201.

37 *Ibid.*, p. 201.

38 *Ibid.*, p. 223.

tativo que Gasparini se digne asignarla. Por ejemplo, George Kubler reconocía de modo explícito como arquitecturas metropolitanas la del Cuzco y la de Lima correlacionadas desde 1650 hasta 1740; y reservaba el calificativo de provinciano para el estilo de Arequipa, Puno y Cajamarca. Mientras que Gasparini extiende sobre ambas regiones el rango de arquitectura provinciana y las descalifica como simples “expresiones regionales”, independientemente del grado de su calidad arquitectónica.

La tesis historiográfica acerca de la eliminación del concepto categorial de “escuela” en la arquitectura virreinal peruana, y la utilización de las “expresiones regionales” en lugar de ella, tendría alguna apariencia de validez científica siempre y cuando se hubieran determinado previamente en concreto y con toda apreciación individualizada cuáles fueron esos “modelos europeos” recibidos en la arquitectura virreinal peruana, en qué monumentos virreinales del período barroco se habrían aplicado, y de qué monumentos de los centros creativos europeos procedieron. Pero resulta que, en lugar de aportar todas estas comprobaciones objetivas y existenciales, Graziano Gasparini sólo ha formulado un esquema ideológico meramente formal y abstracto, elaborado al margen de todo conocimiento directo de la arquitectura virreinal peruana existencial, que no es ni verdadero ni falso, porque no se puede constatar mediante confrontaciones experimentales con los hechos arquitectónicos objetivos tanto de la arquitectura virreinal peruana, como de las arquitecturas europeas llamadas centros primarios en los que no se ha señalado de donde procedan los modelos que presuntamente llegaron por transmisión a la arquitectura virreinal. Señalamos algunos ejemplos concretos.

Dedicó Gasparini el capítulo sexto de su libro *América, barroco* a exponer el tema de los “Ecos flamencos e italianos de los Andes al Caribe”³⁹, en el que atribuye a los grabados de Wendel Dietterlin el origen del motivo peruano consistente en la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales. Afirma acerca de ello que “es indiscutible el vínculo con formas flamencas”; “el propio motivo del frontón curvo abierto con columnas sobre ménsulas –puede derivar de esos grabados” (los de Dietterlin)⁴⁰, y calificaba la portada principal de San Francisco de Lima como “barroco dietterlinesco”⁴¹. Pero resulta que no ha identificado con sus propios números algunos grabados individualizados de Dietterlin en los que aparezca este motivo; sino que, por el contrario, se constata mediante un análisis estructural que el motivo peruano de la cornisa abierta en arcos difiere

39 G. GASPARINI, *América, barroco*, especialmente las pp. 240-265.

40 *Ibid.*, p. 247.

41 *Ibid.*, p. 252.

diametralmente de todos los frontones curvos dibujados por Dietterlin, tal como lo he demostrado mediante la confrontación directa entre ambos elementos⁴². También se hace depender de los dibujos de Wendel Dietterlin la portada lateral de la iglesia de San Francisco de Lima, a pesar de que son muchas más y más radicales las diferencias que la única semejanza de un adorno de uso común en la arquitectura virreinal peruana⁴³.

Todas estas exposiciones y observaciones críticas desvanecen la oposición a la existencia de verdaderas escuelas arquitectónicas en la arquitectura virreinal peruana. Al menos en base a la inconsistencia del presupuesto de la provincialización atribuido a la arquitectura virreinal peruana, como presunta e hipotética receptora de los modelos transmitidos desde las arquitecturas europeas supuestas creadoras en exclusividad de los modelos, se abre camino expedito la posibilidad de la formación de escuelas regionales en las que los artífices virreinales pudieran crear con plena libertad sus propios modelos.

A la postre, la tesis historiográfica de la arquitectura virreinal provinciana y receptora de los modelos europeos ha resultado beneficiosa porque conduce a aclarar las condiciones mínimas indispensables que habrían de satisfacer los ensambladores de los retablos virreinales peruanos para fundamentar el surgimiento de escuelas arquitectónicas retablistas asentadas en las ciudades virreinales peruanas; aquellos artífices deberían ser creadores originales de los diseños arquitectónicos, no meramente decorativos, para los retablos que ensamblaban. Según estas condiciones, habrá que comprobar si los ensambladores de hecho cumplieron estos requisitos ineludibles, en qué lugares, y en qué tiempos dejaron constancia en sus obras de haberlos satisfecho.

No prejuzgamos nada en absoluto acerca de si existieron escuelas arquitectónicas regionales en otras arquitecturas virreinales hispanoamericanas; nos limitamos exclusivamente a investigar lo que sucedió en la arquitectura virreinal peruana.

3. El surgimiento de las escuelas regionales

La determinación acerca de si existieron escuelas regionales arquitectónicas en la arquitectura virreinal peruana, sólo puede concluirse en base al desarrollo

42 Véase Antonio SAN CRISTOBAL, *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*. Facultad de Arquitectura. Univ. Nac. de Ingeniería, Lima, 2000, capítulo II: "Interpretaciones europeístas de la comisa arqueada", pp. 63-138.

43 Antonio SAN CRISTOBAL, *Manuel de Escobar*, l.c., pp. 133-136.

histórico que ha seguido esta arquitectura. No es un problema deducible de planteamientos aprioristas sociológicos; y ni siquiera estilísticos; sino de comprobaciones objetivas sobre los monumentos virreinales según el desarrollo de su construcción, de su devenir histórico y de su dispersión geográfica, tal cual se realizó este proceso evolutivo del desarrollo arquitectónico de los retablos virreinales. Pero al mismo tiempo, una solución adecuada al problema histórico de la existencia de escuelas arquitectónicas requiere la confrontación de los monumentos labrados en el Virreinato del Perú con las arquitecturas europeas; pues en base a esta confrontación analítica aparecerá manifiesto el grado de autonomía y de especificidad que compete a las distintas manifestaciones de la arquitectura virreinal peruana.

Constatamos un hecho histórico que está en la base de cualquier interpretación historiográfica sobre el desarrollo de la arquitectura virreinal peruana; a partir de algún momento, que es asincrónico para las diversas regiones geográficas virreinales, la arquitectura virreinal peruana adquirió plena autonomía y diferenciación respecto de las arquitecturas europeas. Puede aceptarse como verosímil que en el Cuzco se labró hacia 1654 la portada de La Catedral como la obra arquitectónica que ha alcanzado la más rigurosa diferenciación en contraste con las arquitecturas europeas; y en Lima se produce un efecto similar al comienzo del último tercio del siglo XVII; y a su vez, las portadas planiformes de Arequipa comienzan a mostrar un diseño autónomo desde la década de 1680.

Este logro de la autonomía específica por la arquitectura virreinal peruana ha sido reconocido expresamente por el norteamericano George Kubler, al aceptar el surgimiento de lo que él denominaba *estilo metropolitano* hacia 1650 en la ciudad del Cuzco. La teoría de Kubler aporta una constatación históricamente válida; pero limitada en cuanto a la progresiva extensión del mismo proceso por otras regiones virreinales peruanas. La carencia de informaciones históricas amplias y confiables no le permitió a Kubler reconocer el desarrollo autónomo de la arquitectura limeña como independiente de la cuzqueña, según indicábamos anteriormente; y también persiste en una interpretación exclusivamente decorativista sobre la arquitectura planiforme surperuana⁴⁴; y por ello reduce esta arquitectura, junto con la de Cajamarca, al rango cualitativo de estilo provinciano; aunque en realidad se innovaron en Arequipa los diseños arquitectónicos de las portadas planiformes que son un componente arquitectónico y no simplemente decorativo.

44 Véase Antonio SAN CRISTOBAL, "Reinterpretación de la arquitectura planiforme", en *Barroco Iberoamericano, Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Universidad Pablo de Olavide-Ediciones Giralda, Sevilla, 2001, tomo II, pp. 1135-1154.

Se encuentra también el reconocimiento del rango de autonomía a la arquitectura virreinal peruana en general, sin añadir mayores especificaciones de períodos y de regiones, en este fragmento de E.W. Palm; “No cabe duda de que la arquitectura peruana del siglo XVII presenta un espectáculo no igualado en el resto de América. Pero si bien el desarrollo de las fachadas de retablo, hasta alcanzar su pleno sentido propagandístico en el Perú, es una realización del arte hispanoamericano...”⁴⁵. El hecho de que Palm acepta que el desarrollo de la fachada-retablo “es una realización del arte hispanoamericano”, está afirmando explícitamente que en ellas habría acaecido un pleno desarrollo autónomo de la arquitectura virreinal peruana hasta alcanzar la imprescindible autonomía para crear esos esquemas de un modo original.

Por el contrario, Graziano Gasparini estaba profundamente imbuido de los sentimientos subjetivos de la leyenda negra antiespañola, que le impedían reconocer a los alarifes y ensambladores virreinales la libre capacidad de crear estructuras arquitectónicas originales; y sólo los consideraba como dependientes de los enigmáticos e indefinidos “modelos europeos”. Escribía lo siguiente: “se trata de un nivel artístico de segunda mano, propio de las ciudades que reciben pautas culturales importadas y convenientemente adaptadas para el uso colonial”⁴⁶. “Hasta en las ciudades coloniales de una cierta jerarquía, como México y Lima, las actividades artísticas derivan siempre de los modelos europeos”⁴⁷. Pero esto es una fórmula verbal vacía de todo contenido objetivo y constatable; y por eso no constituye una teoría científica verificable, de validez general, sino la posición personal y emocional de un autor.

Aún resta por explicar cómo llegó la arquitectura virreinal peruana a conseguir el alto nivel de su autonomía. Se trata de un problema histórico, al que se debe proponer una interpretación basada en los análisis arquitectónicos sobre el período precedente, al de la plena autonomía. Los historiógrafos europeocéntricos han introducido de hecho una profunda heterogeneidad entre el período de la alta calidad en que surgieron las grandes portadas-retablo autónomas y diferenciadas de las arquitecturas europeas, de un lado, y de otro, el quehacer arquitectónico acaecido entre el segundo tercio y el tercer tercio del siglo XVII, posterior a la plena vigencia del estilo renacentista virreinal. Y en lugar de buscar una continuidad evolutiva coherente entre los dos períodos, recurren a la influencia de factores externos de procedencia europea no-ibérica, mediante

45 E. W. PALM, “La ciudad colonial”, p. 28.

46 G. GASPARINI, “La ciudad colonial”, p. 9.

47 Ibid., p. 10.

cuyo aporte suponen estos historiógrafos que hubieran innovado los alarifes y ensambladores virreinales los modelos que les fueron transmitidos, y las formas precedentes. Escribía George Kubler que “La arquitectura peruana a partir de 1600 permaneció estática hasta la mitad de la centuria cuando sus formas fueron cambiadas bruscamente (“were abruptly changed”) en una revolución estilística emanante del Cuzco”⁴⁸.

Notemos que para proponer esta interpretación Kubler sólo mencionaba obras de comienzos del siglo XVII, pero no tenía información alguna sobre las obras virreinales labradas a partir del segundo tercio del mismo siglo. Por eso, para llenar esta laguna informativa, recurre al jesuita Juan Bautista Egidiano, que supone ser el más probable creador del nuevo estilo metropolitano⁴⁹. A pesar de que el tal Egidiano no era alarife, sino simple “maestro mayor de obras” o administrador económico de los recursos disponibles; y sobre todo a pesar de que Egidiano no pudo ser ni el diseñador ni el constructor de la portada de La Catedral cuzqueña, anterior a la obra de la iglesia de la Compañía, por las rivalidades entre los canónigos y los jesuitas.

Aunque reconoció E.W. Palm que las portadas-retablo virreinales peruanas eran “una realización del arte hispanoamericano”, sin embargo subordinaba esta innovación arquitectónica a la recepción de elementos componentes de procedencia europea. Escribía que “a través de un arte que se origina fuera del Continente” se realizaron esas innovaciones. Por eso anotaba que “el vocabulario está prestado a la arquitectura gallega, respectivamente a la de Flandes. Los elementos decisivos (la organización de la torre con respecto a la portada, la cornisa arqueada, la técnica de visión que representa al nicho central con el santo patrón que parece bajar hacia los fieles) no nacen en el esfuerzo mismo de la creación. Son aplicaciones, por logrado que sea el esfuerzo”⁵⁰, y llegaron desde fuera.

También George Kubler llenaba con el vocabulario de los elementos componentes europeos la laguna vacía de informaciones históricas sobre el desarrollo de la arquitectura virreinal peruana a partir del primer tercio del siglo XVII hasta el período de la plena autonomía. Lo que en verdad acaeció es que, contra la opinión insuficientemente documentada de Palm, el vocabulario de los elementos componentes empleados en la arquitectura virreinal peruana no procedía como prestado de fuentes extranjeras europeas, sino que había sido elaborado pacien-

48 G. KUBLER-M. SORIA, *Art and architecture*, p. 91.

49 Ibid.

50 E.W. PALM, “La ciudad colonial”, pp. 28-29.

temente por los mismos alarifes virreinales peruanos. Basta con señalar los ejemplos aducidos por el mismo E.W. Palm.

Existió ciertamente una relación de influencia entre la arquitectura limeña del siglo XVII y el barroco de Galicia, pero que está fielmente documentada como de sentido inverso al que suponía Palm; porque fueron los grabados publicados a la terminación de la iglesia de San Francisco de Lima los que influyeron sobre el desarrollo del barroco de Galicia, como lo he expuesto en otro estudio⁵¹. La hornacina central que alberga el santo patrón se usaba en los retablos virreinales desde el comienzo del siglo XVII, y además no se emplea en las portadas cuzqueñas, sino en las limeñas. El otro elemento tan generalizado de la cornisa arqueada que se difunde por las portadas y retablos del Cuzco, Lima, Ayacucho, Trujillo y Huancavelica, es en absoluto una creación estrictamente virreinal peruana desarrollada en los dos grandes centros de Lima y del Cuzco, y difundida desde ellos por las otras regiones virreinales especialmente en los retablos, como lo he demostrado documentalmente en el estudio antes citado⁵².

Existe evidentemente una clara y explícita heterogeneidad entre la arquitectura virreinal peruana del primer tercio del siglo XVII y la arquitectura de los núcleos plenamente desarrollados y autónomos que se consolidaron durante la segunda mitad del mismo siglo. Pero la diversidad compositiva de los esquemas y de los diseños no supone discontinuidad ni ruptura abrupta en el desarrollo evolutivo de la misma arquitectura virreinal peruana. Parece enteramente lógico y coherente suponer que la multiplicidad de las formas arquitectónicas de la segunda mitad del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII derivan de las innovaciones parciales y dispersas creadas en la misma arquitectura virreinal durante la primera mitad del siglo XVII. En efecto, acaeció entre ambas etapas tan diferenciadas el proceso que hemos denominado como "período del barroco formativo", con la tendencia a mostrar cierta diferenciación entre los grandes núcleos regionales del Virreinato⁵³.

Son patentes las creaciones parciales desarrolladas durante este período del barroco formativo. Mencionamos las siguientes. Comenzó a ser reconvertida la planta gótico-isabelina arcaica de las grandes iglesias conventuales hacia la planta

51 Antonio SAN CRISTOBAL, "Influencia de la iglesia de San Francisco sobre el barroco de Galicia", en *Archivo San Francisco de Lima*, Lima, Nº 23, diciembre de 1997.

52 Antonio SAN CRISTOBAL, *Estructuras ornamentales*, l.c., pp. 63-138.

53 Antonio SAN CRISTOBAL, "Los períodos de la arquitectura virreinal", en *Anales - Museo de América*, Madrid, 1993, pp. 159-181.

basilical de tres naves abiertas con crucero interno. Se inicia la introducción de la planta de cruz latina para las pequeñas iglesias, manifiesta en la segunda iglesia del Monasterio de Santa Clara en Lima. Se alcanzan los primeros modelos de campanarios de torre cuadrada situados a los lados del muro de los pies. Surge desde 1628 el diseño de la gran portada-retablo de tres calles en dos cuerpos alzada en la Catedral de Lima según la nueva planta de Juan Martínez de Arona. Comienza y se difunde el motivo peruano de la cornisa del primer entablamiento abierta en arcos verticales. Aparecen las primeras pilastras con modillones en lo alto a modo de capitel en algunas obras de Fray Diego Maroto. Por lo que a los retablos concierne, comenzó la transformación del diseño por la primera generación de los ensambladores peruanos inmediatamente siguiente a la de los españoles postores a la puja de la sillería para la Catedral de Lima. No es necesario recurrir a la transmisión de los aportes europeos para explicar el surgimiento de estas innovaciones arquitectónicas a partir del segundo tercio del siglo XVII.

El reconocimiento de este período del barroco formativo es fundamental para explicar la formación de las escuelas arquitectónicas regionales con carácter autónomo en la arquitectura virreinal peruana. El período formativo marca la continuidad intermedia entre los dos períodos del renacimiento virreinal y del estilo metropolitano, que Kubler suponía como abruptamente discontinuo, pero entre los que no existió la tal supuesta ruptura. Tampoco cambiaron bruscamente los modelos y las formas estructurales entre los dos períodos extremos, porque tales formas arquitectónicas se formaron lentamente en un proceso creador sucesivo y continuado, que fue promovido y conducido por los mismos alarifes y ensambladores virreinales peruanos.

El período del barroco formativo aportó los elementos componentes que después se integraron en los diseños estructurales complejos y plenamente diferenciados respecto de los de las arquitecturas europeas. Existió en este período formativo verdadera creación arquitectónica, aunque todavía dispersa y fragmentaria, desagregada en los elementos componentes. Comenzó entonces el autoaprovechamiento de los componentes que Palm denominaba con los nombres de "vocabulario" y de "los elementos decisivos", y que se habían formado dentro de la misma arquitectura virreinal peruana; de tal forma que los alarifes y los ensambladores del barroco pleno no tuvieron que recurrir a recibirlos desde fuera del Continente. Ampliando la exposición de E.W. Palm, aceptamos que Lima y las otras grandes regiones arquitectónicas fueron creativas, además de administradoras de un canon de decorum, porque este vocabulario "nació en el esfuerzo mismo de la creación" efectuada por los alarifes y los ensambladores virreinales durante el período del barroco formativo.

La arquitectura renacentista virreinal había mantenido durante el primer tercio del siglo XVII una cierta homogeneidad en toda la extensión geográfica

del Virreinato peruano, con algunas leves variantes en el diseño de las portadas, aunque dentro de unos esquemas comunes. Este período del barroco formativo comenzó a diferenciarse en grupos regionales como el del Cuzco, el de Lima, el de Arequipa y acaso también el de Trujillo. Era una dispersión inicial, acrecentada gradualmente, que llegó a su cumplimiento cuando se conformaron los diseños específicos en cada región.

Había quedado George Kubler exclusivamente impresionado por la diferencia de rango entre el aspecto decorativo del gran barroco cuzqueño y la decoración planiforme de Arequipa y el Collao; y sistematizó este contraste visible en el supuesto antagonismo de un estilo metropolitano frente a otro estilo provinciano, entendidos ambos como de carácter ornamental. Estas diferencias obvias en cuanto a la decoración le impidieron constatar que lo que acaeció en la arquitectura virreinal peruana desde mediados del siglo XVII había consistido en la formación original de nuevos esquemas arquitectónicos tanto en el Cuzco como en Arequipa-Collao, derivados de los elementos creados por los artífices virreinales, y expresados en distinto lenguaje ornamental. En la base de lo que Kubler consideraba como el surgimiento abrupto de los dos nuevos estilos desde 1650 en adelante, estaba el trabajo silencioso de los alarifes y ensambladores virreinales que transformaron gradualmente las estructuras arquitectónicas de la época renacentista virreinal; pero que en modo alguno se quedaron cruzados de brazos a la espera de recibir los elementos, los modelos, el vocabulario y los diseños desde los centros creativos europeos. Por eso, no surgió en la arquitectura virreinal peruana la simple diferencia de rango cualitativo entre un estilo metropolitano y otro estilo provinciano, que sugería Kubler, sino la diversidad de modelos y de diseños arquitectónicos y estructurales dispersos por las múltiples regiones virreinales: unas urbanas y otras rurales.

4. La consolidación de las escuelas

Cuando al término del proceso barroco formativo surgieron finalmente modelos arquitectónicos dotados de incontrastable autonomía frente a las arquitecturas europeas, comenzaba el proceso de la formación de las escuelas en la arquitectura virreinal peruana. No se detuvo aquel esfuerzo creativo en el levantamiento de un solo monumento, por más original que pareciera, como la portada de la Catedral cuzqueña. Influenciados por el modelo inicial, se formaron progresivamente otros monumentos que, acogiendo las características fundamentales del primero, aportaron algunas variantes, pero dentro de un esquema que se asumía como peculiar de la región. La escuela en la arquitectura virreinal se ampliaba en la pluralidad de los monumentos, en los que se enriquecía, modificaba, completaba o simplificaba el esquema común de diseño a

través de las reinterpretaciones plurales y sucesivas efectuadas por otros alarifes o ensambladores.

La escuela en la arquitectura virreinal peruana no fue en ningún caso la obra de un solo artífice individual, prodigada en la multiplicación de sus propias creaciones personales, como pudieron sustentarse las escuelas de los geniales arquitectos en las arquitecturas europeas. Las portadas barrocas del Cuzco reiteran algunos caracteres peculiares del diseño y del volumen, pero fueron labradas por varios alarifes independientes. Inferimos que un mismo alarife pudo labrar la portada lateral de Santo Domingo en Arequipa y la de Paucarpata; y que además esta escuela arequipeña de portadas fue completada por las de Caima, Yanahuara, Santa Rosa y Chihuata, diseñadas y entalladas por otros alarifes y canteros distintos del que ejecutó las de Santo Domingo y de Paucarpata. El alarife que labró las dos portadas no-retablo en el muro testero de La Catedral de Lima no se encargó de realizar la portada principal del Monasterio del Carmen Alto.

En la formación y la extensión de cada escuela arquitectónica de la arquitectura virreinal participaron algunos alarifes y ensambladores; y este sustrato personal comunitario confiere un multiforme enriquecimiento en cuanto a la expresión al modelo característico de la escuela regional. Por contraposición a la escuela personal de artífices con notable prestigio actuantes en la arquitectura europea, la escuela virreinal peruana puede ser calificada como *realización comunitaria*, en cuanto que el modelo prototipo de la escuela fue promovido e innovado con nuevas aportaciones por otros artífices, de lo que resulta un conjunto múltiple de monumentos homólogos que integran el contenido específico de la escuela.

Las escuelas mayores virreinales peruanas fueron siempre obra comunitaria; aunque en algunas escuelas menores se puede apreciar que un mismo alarife personal labró varias portadas, como sucedió en Huancavelica con las portadas de La Catedral, Santa Bárbara y Julcamarca; y también corresponden a un mismo alarife algunas portadas en las tierras altas de Apurímac.

La duración temporal en el ejercicio activo de la escuela corresponde por lo general a períodos prolongados en los que se requería un amplio equipamiento constructivo en la ciudad. En algunos casos, los alarifes contemporáneos de una generación llevaron a cabo la propagación de la escuela; mientras que en las escuelas regionales mayores participaron varias generaciones sucesivas de artífices. Las escuelas personales de los arquitectos europeos desplegaron la homogeneidad del modelo durante el período vital activo del artífice; en cambio, aquellas escuelas virreinales en las que trabajaron diversas generaciones sucesivas de artífices, experimentaron un desarrollo evolutivo concentrado en la misma escuela,

en cuanto a la conformación y variedad de los modelos peculiares de la misma escuela.

Por lo general, las escuelas virreinales de retablos tuvieron una duración activa y productiva más prolongada que las escuelas de portadas en la misma región. El caso más patente es el de la escuela de las portadas del gran barroco cuzqueño y la escuela de los retablos en la misma ciudad del Cuzco. Ello atestigua que en la formación de la arquitectura virreinal del Cuzco participaron mayor número de generaciones de ensambladores que el de las generaciones de los alarifes de las portadas. De todos modos, la escuela virreinal peruana es siempre la realización *comunitaria de varias generaciones sucesivas* de artífices: alarifes o ensambladores según los casos.

Había incorporado George Kubler la arquitectura cuzqueña posterior al terremoto de 1650 y la limeña subsiguiente a la construcción de la iglesia de San Francisco en el movimiento unitario que denominaba "estilo metropolitano"; y hacía evolucionar las secuencias del estilo en cuatro etapas alternadas sucesivamente éntre el Cuzco y Lima. Pero en verdad, la arquitectura del gran barroco cuzqueño y la limeña subsiguiente a la década de 1660 conformaron escuelas arquitectónicas regionales independientes entre ellas; cada una de las cuales siguió un desarrollo evolutivo continuado y propio, promovido por las varias generaciones sucesivas de artífices que trabajaron en cada escuela. Los alarifes Fray Diego Maroto y Manuel de Escobar llenaron a plenitud el período de la arquitectura limeña comprendido entre 1660 y el terremoto de 1687; y a ellos les sucedieron los alarifes de la generación que reconstruyeron la ciudad a finales del siglo XVII y en el primer tercio del siglo XVIII; a los que desplazó la generación de los alarifes que labraron las portadas no-retablo propias de la escuela limeña. En la escuela del Cuzco los alarifes que labraron las torres de Santo Domingo y de La Merced pertenecen a una generación subsiguiente a la de los alarifes que propagaron el modelo de las torres catedralicias por las iglesias de Santa Clara, San Cristóbal, Belén y San Sebastián.

En el concepto integral de la escuela arquitectónica, los criterios del trabajo comunitario, no del meramente personal individualizado, y de la sucesión continuada de las generaciones de alarifes y de ensambladores están coordinados por la homogeneidad de unos modelos específicos de construcciones arquitectónicas peculiares para cada escuela, y netamente diferenciados de los usuales en las otras escuelas regionales virreinales.

No siempre han salvaguardado los historiadores la unidad de la escuela regional en la arquitectura virreinal peruana mediante el reconocimiento estricto de la correlación entre estos tres caracteres constitutivos, especialmente en lo que concierne al modelo específico de cada escuela. Inició el clásico Wethey el estudio

de la arquitectura virreinal peruana en base a la organización en amplias áreas geográficas por las que suponía que habrían prevalecido algunas características afines en cuanto al estilo de los monumentos⁵⁴. Pero este principio metodológico de la extensión geográfica por varias áreas contiguas integradas por una ciudad y ciertas zonas rurales circundantes implicaba de hecho la ampliación de algunas escuelas regionales más allá de los límites precisos que abarcaban propiamente unos modelos arquitectónicos homogéneos. Así, por ejemplo, consideraba el mismo Wethey las iglesias de Pisco y de Nazca como una extensión de la escuela urbana de Lima⁵⁵; e incluye dentro de la influencia de la escuela del Cuzco las iglesias puneñas de Lampa, Ayaviri y Asillo edificadas bajo el patronazgo del Obispo don Manuel de Mollinedo y Angulo⁵⁶. El mismo criterio de la ampliación de las escuelas por la extensión geográfica regional sin considerar el contenido de los modelos específicos, fue asumido por George Kubler, que hace derivar de fuentes limeñas el modelo de las portadas en las haciendas jesuíticas de Nazca⁵⁷; y también calificaba las iglesias puneñas de Lampa, Ayaviri y Asillo como “versiones provincianas del estilo del Cuzco durante el mecenazgo de Mollinedo”⁵⁸. Incluso E.W. Palm escribía con más pródiga amplitud que “las fórmulas de la arquitectura religiosa limeña del siglo XVII irradian por la costa desde Trujillo hasta Ica, definiendo en términos de gracia limeña hasta el segundo cuarto del siglo XVIII el aspecto de las ciudades del litoral”⁵⁹.

He analizado ampliamente, y desde la perspectiva de las interpretaciones propuestas por los historiógrafos, el tema del contenido y de la extensión de las escuelas en la arquitectura virreinal peruana⁶⁰. Escribía entonces que “para estudiar la influencia difusora que ciudades virreinales como la de Lima o el Cuzco hayan ejercido como presuntos centros de irradiación de una escuela arquitectónica, se necesitaba conocer previamente los modelos, diseños y elementos arquitectónicos que en cada ciudad prevalecieron como específicos de ella, y que a partir del centro urbano pudieran haber sido irradiados hacia la

54 Antonio SAN CRISTOBAL, *Teoría sobre la historia*, pp. 270-275; y también “Los períodos de la arquitectura”, pp. 160-162.

55 H. E. WETHEY, *Colonial*, p. 93.

56 *Ibid.*, pp. 17 y 167-169.

57 G. KUBLER - M. SORIA, *Art and architecture*, p. 96.

58 *Ibid.*, p. 94.

59 E. W. PALM, “La ciudad colonial”, p. 28.

60 Antonio SAN CRISTOBAL, *Lima. Estudio de la arquitectura virreinal*, Epígrafe editore.: Lima, 1992, pp. 23-56.

región circundante”⁶¹. Los análisis arquitectónicos para determinar la extensión de la escuela no deben comenzar por la delimitación geográfica de las zonas por las que se irradiaría, sino por la comprensión del modelo peculiar que se ha de difundir por alguna región geográfica para conformar la escuela arquitectónica. El criterio de la extensión geográfica seguido por los historiógrafos convencionales desde Wethey hasta Kubler y Palm, había sido desplazado por los análisis críticos sobre los contrastes existentes entre el diseño de las portadas de núcleo urbano de Lima y los modelos usuales en la zona rural al sur de Lima entre Chíncha y Pisco⁶², de los que deducíamos que estas portadas entonces rurales conforman una modalidad regional no derivada por transmisión desde los tipos limeños.

El análisis que inicialmente se limitaba a las portadas de Chíncha-Pisco, ha sido ampliado por el estudio realizado por la arquitecta Sandra Negro acerca de las iglesias de las haciendas jesuíticas en los alrededores de Nazca, de los que concluía que “la tendencia a querer filiar toda la producción arquitectónica del Virreinato del Perú a las grandes escuelas urbanas, es una postura que debe reformularse paulatinamente a la luz de nuevas y consistentes investigaciones”⁶³.

Un deslinde de proyección similar ha sido realizado también entre los modelos de los diseños y de la volumetría propios de las portadas del barroco urbano del Cuzco frente a los esquemas objetivados en las portadas del núcleo regional de Lampa, Ayaviri y Asillo, que difieren mutuamente hasta el punto de no poder ser involucrados en una amplia escuela arquitectónica unitaria, como lo venían sosteniendo Wethey y Kubler⁶⁴.

5. Escuelas de portadas y de retablos

Ha sido necesario determinar con todo rigor el concepto y la existencia de las escuelas regionales en la arquitectura virreinal peruana antes de proceder a

61 Ibid., p. 25.

62 Antonio SAN CRISTOBAL, *Lima. Estudios*, pp. 42-44.

63 Sandra NEGRO TUA, “La arquitectura religiosa rural al sur de Lima durante el barroco final en el Perú”, en *Barroco Iberoamericano, Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide. Ediciones Giralda, Sevilla, 2001, tomo II, pp. 1085-1107, véase p. 1107.

64 Antonio SAN CRISTOBAL, “El barroco de Lampa, Ayaviri y Asillo” en *DAU (Documentos de Arquitectura y Urbanismo)*. Lima, Nº 1, año 1, diciembre de 1985, pp. 31-36; también en *Lima. Estudios*, pp. 48-49.

investigar si existieron escuelas arquitectónicas de portadas y de retablos en la misma arquitectura virreinal, y qué clase de escuelas conformaron. Las exposiciones desarrolladas en los apartados precedentes confirmaron la vigencia del concepto categorial de escuela como un principio metodológico adecuado para clasificar y diferenciar las múltiples expresiones arquitectónicas existentes en las distintas clases de las construcciones virreinales peruanas. Nos preguntamos ahora si también se pueden clasificar en escuelas propiamente dichas las portadas y los retablos virreinales peruanos, y en qué manera sea ello factible. El problema es más complejo aún, porque los historiadores y los historiógrafos que trataron de la arquitectura virreinal peruana no se han planteado la cuestión de la existencia de escuelas especiales en estos dos géneros arquitectónicos.

Es conocido cómo el clásico Wethey dedicó el capítulo XII de su obra *Colonial architecture* a la exposición de los retablos virreinales del Perú, y los agrupó en las cuatro regiones con mayor producción de los retablos existentes en el Perú: Cuzco, Lima, Ayacucho y Trujillo, añadiendo otro pequeño apartado para Cajamarca y la región del Lago Titicaca, aunque omitió toda referencia a los retablos de Huancavelica⁶⁵. En esta exposición se trata simplemente de seguir el orden de agrupar los retablos según las ciudades en cuyas iglesias todavía se conservan retablos virreinales; y se hace una descripción enumerativa de las características ornamentales y escultóricas de los retablos existentes. No asume el clásico Wethey la categoría formal de escuela según las características antes señaladas, ya que sólo entendía este concepto de escuela como simple agrupación regional de todos los retablos existentes, además de interpretarlos exclusivamente con la metodología decorativista.

Ha existido una corriente de historiadores e historiógrafos propensos a contraponer las portadas y los retablos virreinales, considerados como elementos decorativos, a todas las estructuras arquitectónicas, especialmente a las espaciales y las volumétricas. Proponía don Enrique Marco Dorta explícitamente esta contraposición acerca de las portadas virreinales peruanas, cuando escribía lo siguiente: "En contraste con la profusión decorativa que vemos en las portadas, los elementos constructivos se disponen, por regla general, en un solo plano, sin buscar efectos de profundidad"⁶⁶. Otros intérpretes posteriores, hasta llegar a los partidarios de la contraposición entre los análisis formales y los espaciales, extienden este antagonismo entre estructuras arquitectónicas y conjuntos decorativos, con especial incidencia a colocar los retablos virreinales entre las puras expresiones decorativas.

65 H. E. WETHEY, *Colonial*, cap. XII, pp. 211-239.

66 E. MARCO DORTA, *La arquitectura barroca*, p. 7.

Ningún autor lo ha manifestado de modo explícito, pero podemos inferir que si la categoría interpretativa de escuela se usa para clasificar solamente los conjuntos arquitectónicos; los partidarios del dualismo entre los elementos arquitectónicos frente a las expresiones decorativas, no atribuirían aplicabilidad alguna a la categoría de escuela para explicar y clasificar los retablos virreinales peruanos. De hecho, cuando los historiógrafos convencionales emplean el concepto categorial de escuela, o el sucedáneo de “expresiones regionales” introducido por Graziano Gasparini, no se referían en absoluto a los retablos virreinales peruanos, prescindiendo de lo que opinen acerca de las portadas virreinales. Si, como afirmaba Gasparini, los retablos consisten en “grandes despliegues de aparatos decorativos que no son sino el pretexto para crear espacios ilusorios y despertar la imaginación”; y si además “es en (la) función retórica de los retablos donde mejor se expresa el concepto propagandístico del barroco americano”⁶⁷; resultaría prácticamente imposible clasificar los retablos virreinales peruanos en escuelas arquitectónicas regionales, porque las escuelas estarían integradas únicamente por expresiones arquitectónicas y no por conjuntos decorativos.

Nos planteamos ahora de modo claro y expreso la cuestión acerca de si al margen de la interpretación meramente decorativista sobre los retablos, ahora mencionada, pueden ser clasificados con rigor científico los retablos virreinales peruanos en escuelas arquitectónicas regionales propiamente dichas, y además diferenciadas respecto de las escuelas que agrupan otras modalidades de la arquitectura virreinal peruana, como las portadas o los claustros.

La posibilidad del encuadramiento de las portadas y los retablos en escuelas regionales no se esclarece en base a la exégesis acerca de las teorías historiográficas propuestas por los intérpretes, sino mediante análisis estructurales aplicados a comprender y describir la composición interna de estos conjuntos virreinales peruanos, y el proceso evolutivo seguido en su construcción y desarrollo.

Por lo pronto, desglosamos aquellos elementos que sólo aportan a las portadas y a los retablos una complementación apariencial y decorativa; y nos queda como residuo de estudio la estructura de un diseño distribuido en cuerpos horizontales delimitados por entablamentos, y en calles verticales flanqueadas por ejes de soportes, sean columnas o pilastras. Varía la modalidad del diseño, pero siempre se relaciona de diversas formas con un esquema básico racionalmente precisable de cuadrícula completa, que admite algunas simplificaciones laterales en cuanto al despliegue de las calles, y también puede ampliarse en la superpo-

67 G. GASPARINI, “La arquitectura barroca latinoamericana”, l.c., pp. 397-398.

sición de los cuerpos que se elevan a tres. De ello deriva una gran variedad de combinaciones diferenciadas en cuanto a la estructura compositiva del mismo diseño, que mantiene la referencia al esquema racional cuadrículado como núcleo organizador del conjunto del diseño.

El diseño cuadrículado de las portadas y de los retablos virreinales consiste en una composición racionalmente perceptible y expresable. Las múltiples transformaciones en cuanto al esquema de la cuadrícula afectan a la disposición de los elementos estructurales compositivos, que siempre encajan dentro de la racionalidad del diseño. Esta clase de variaciones que originan la multiplicidad de las portadas y de los retablos virreinales peruanos no se sustentan en los cambios de los elementos ornamentales y decorativos, puesto que son previos a la complementación que aportan tales componentes estrictamente ornamentales.

Es coherente deducir que el esquema organizado en base a la cuadrícula regular y racional es un valor propio y esencialmente arquitectónico; y también que las múltiples transformaciones en cuanto a la composición del diseño derivan de un proceso de creación de variantes arquitectónicas; y no dicen correlación alguna con los valores plásticos ornamentales estrictamente tales. Nos referimos a una definición formulada por don Enrique Marco Dorta; y por contraposición a ella afirmamos que el barroco de las portadas y de los retablos virreinales peruanos no es un arte esencialmente decorativo, sino con toda propiedad de valor arquitectónico estricto; y que es en este aspecto arquitectónico donde se puede seguir la evolución de estos sectores del barroco virreinal peruano.

Distinguímos con precisión conceptual entre el diseño arquitectónico en las portadas y en los retablos frente a la expresión decorativa que deriva de la composición de este mismo diseño. La estructura del diseño constituye la esencia arquitectónica de las portadas y de los retablos; mientras que la manifestación ornamental deriva del diseño como el modo de ser apreciada por los espectadores de acuerdo a los criterios estimativos vigentes en la época. Los retablos del barroco virreinal peruano fueron juzgados valorativamente durante el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII; pero para la concepción racionalista de los neoclásicos, esos mismos retablos suscitaron la reprobación que, por ejemplo calificaba el retablo barroco en el altar mayor del convento de San Francisco de Lima como "gótico altar de aspecto fiero", según un texto citado por el franciscano Benjamín Gento⁶⁸.

68 Benjamín GENTO SANZ, *San Francisco de Lima*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1945, p. 163.

En otra publicación hemos distinguido la *estructura ornamental* como un tercer género de componentes, distinto tanto respecto de las puras y simples estructuras del espacio y del volumen, como de los motivos estrictamente ornamentales. Se trata de verdaderas estructuras de carácter arquitectónico, pero que, sin dejar de ser tales, ofrecen además una expresión decorativa. Precisamente a causa de esta apariencia ornamental, algunos expositores han interpretado las estructuras ornamentales como si fueran exclusivamente un aspecto decorativo; a pesar de que lo fundamental en ellas radica en su conformación estrictamente arquitectónica. Pues bien, los retablos y las portadas virreinales peruanas son verdaderas *estructuras ornamentales*, en las que confluyen el valor primario de elementos arquitectónicos y la expresión decorativa derivada de esa estructura⁶⁹; con la advertencia de que en ellas lo ornamental es sólo un efecto accesorio y derivado de la conformación arquitectónica de la tal estructura, que constituye el componente esencial.

Las portadas externas en las iglesias virreinales peruanas muestran un diseño estructural diferente del de los retablos dorados de madera; y además cada clase de estas estructuras arquitectónicas siguió un desarrollo evolutivo autónomo e independiente respecto de la otra. Consiguientemente, hay que diferenciar unas escuelas arquitectónicas propias y exclusivas de las portadas, y otras escuelas arquitectónicas autónomas para los retablos virreinales peruanos. Señalamos ahora entre otras las siguientes diferencias entre las portadas y los retablos de la arquitectura virreinal peruana.

Primera: en las regiones en las que se labraron simultáneamente portadas y retablos, las portadas externas adquirieron un diseño peculiar de la escuela, representado para la escuela de Lima por las portadas posteriores de La Catedral; para la escuela del Cuzco en la portada de La Catedral cuzqueña; en Cajamarca por la portada principal de Belén; en Huancavelica por la portada de La Catedral; mientras que los retablos ensamblados en esas mismas ciudades comenzaron a desarrollarse a partir de los diseños propios de los retablos existentes durante la época renacentista virreinal, y condujeron a esquemas de diseños irreductibles a los de las portadas de la misma ciudad y contemporáneas suyas, que hemos mencionado para cada región. La confluencia mutua entre la portada de la Compañía del Cuzco y los grandes retablos cuzqueños de la misma Compañía, Santa Teresa y San Sebastián es un hecho transitorio y contingente, derivado de la multifacética actividad de alarife y de ensamblador ejercida por Diego Martínez de Oviedo, que labró ambos géneros de trabajos

69 Antonio SAN CRISTOBAL, *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 2000.

arquitectónicos; pero la siguiente generación de ensambladores cuzqueños retornó a conducir los retablos por los diseños diferenciados de las portadas del Cuzco barroco, como es el caso del retablo del altar mayor en San Pedro, y el retablo del altar mayor en la iglesia del Seminario de San Antonio Abad, obra del ensamblador Esteban Alvarez, en la misma ciudad cuzqueña, que son posteriores a la obra de Diego Martínez de Oviedo.

Segunda: aunque sólo se trata de los elementos componentes, por lo general las portadas de las escuelas más prolongadas como la de Lima y la del Cuzco, emplearon como aportes las columnas de fuste recto y las pilastras; excepto los casos notorios de las grandes portadas-retablos de la Merced y de San Agustín en Lima; pero en los retablos de la época barroca desde el último tercio del siglo XVII en adelante hasta muy avanzado el siglo XVIII se generalizó el uso de las columnas salomónicas. En los retablos de las diferentes escuelas regionales aparecen muy generalizadas las pequeñas cartelas con cornisilla arqueada superpuesta, instaladas en el espacio superior a las hornacinas de las entrecalles laterales; pero se puede constatar que estos elementos componentes son sumamente escasos en las portadas cuzqueñas, y que están ausentes por completo en las portadas de Cajamarca, las de Arequipa y el Collao, las de Apurímac-Chumbivilcas, las de Lampa, Ayaviri y Asillo, y en las de Lima del siglo XVIII.

Tercera: los numerosos y extraordinarios retablos existentes en las iglesias de Ayacucho y de Trujillo integran unas escuelas netamente diferenciadas por la especificidad de sus diseños; y con total independencia de las portadas barrocas, de las que, como es notorio, carecen por completo las iglesias de ambas ciudades retablistas. En cambio, otras escuelas regionales de portadas barrocas, tan características como las del Sur de Lima en Chíncha-Pisco-Nazca, Arequipa, el Collao, y las tierras altas surperuanas, no estuvieron acompañadas por escuelas paralelas de retablos asentadas y activas en las mismas regiones geográficas. En la época final del barroco peruano, a los retablos neoclásicos labrados con madera en la ciudad de Lima, o a los retablos neoclásicos labrados con yeso en Arequipa y en el Valle del Colca no les correspondió alguna escuela de portadas neoclásicas en ninguna de estas regiones.

Cuarta: En las ciudades donde coincide la producción de los retablos barrocos con la fábrica de las portadas del mismo estilo, cada una de estas dos actividades productivas siguió un desarrollo evolutivo asincrónico respecto de la otra, y además de diferente duración temporal. Esta asincronía en el desarrollo de los retablos y de las portadas se manifiesta en el núcleo regional del Cuzco, donde comenzó el ensamblaje de los retablos barrocos antes de que labraran la portada de la Catedral cuzqueña, y alguna generación de ensambladores prosiguió labrando retablos barrocos durante el primer tercio del siglo XVIII cuando ya había concluido el ciclo de las grandes portadas-retablo cuzqueñas. La

desaparición o mejor la brutal destrucción de los retablos barrocos limeños por aquel vándalo llamado Matías Maestro no nos permite hacer una constatación objetiva similar a la de la arquitectura virreinal cuzqueña; pero se puede suplir con las informaciones de archivo conservadas en los protocolos notariales del Archivo General de la Nación sobre los ensambladores limeños del siglo XVII: conocemos de este modo los trabajos de la primera generación de ensambladores peruanos posterior a la de los españoles postores a la puja para tallar la sillería de La Catedral de Lima, integrada por Tomás de Aguilar y Mateo de Tovar⁷⁰; y los ensambladores de la generación siguiente a la que pertenecían Asensio de Salas⁷¹, y el mercedario Fray Cristóbal Caballero⁷², cuyos retablos no se conservan, excepto el de La Concepción en La Catedral de Lima⁷³. Los retablos limeños de estas generaciones de ensambladores son anteriores a la producción de las portadas barrocas de finales del siglo XVII y todo el siglo XVIII en Lima.

De todas estas diferencias entre las modalidades de la composición del diseño, la extensión geográfica y los períodos de la construcción de las portadas virreinales frente a las del ensamblaje de los retablos de madera, concluimos que el estudio de las portadas y de los retablos de la arquitectura virreinal peruana ha de ser organizado en escuelas arquitectónicas propiamente dichas que son distintas e independientes para cada clase de estas modalidades arquitectónicas; aunque ambas escuelas coincidan a veces en las mismas ciudades, como sucede en Lima y el Cuzco, y no en todas las otras regiones como las de Ayacucho y de Trujillo. La especificidad de las escuelas de los retablos frente a la de las escuelas de las portadas virreinales peruanas asienta en la estructura compositiva de los modelos de diseños propios, en la diversidad de sus elementos componentes, y en la asincronía de su desarrollo evolutivo con mayor sucesión de etapas en los retablos, que en las portadas.

70 Antonio SAN CRISTOBAL, "El ensamblador Tomás de Aguilar, natural de Nazca (1596-1666)", en *Revista Histórica*, Acad. Nac. de la Historia, Lima, tomo XXXVIII, 1993-1995, pp. 177-215. "El ensamblador limeño Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima, en *Bol. Inst. Riva-Agüero*, 1999, n° 23, pp. 241-286.

71 Emilio HARTH-TERRE, *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, Lib. Mejía Baca, Lima, 1977, pp. 167-183.

72 Antonio SAN CRISTOBAL, "Fray Cristóbal Caballero y la portada de La Merced de Lima", en *Anuario de Estudios Americanos*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla, t. XLVII, 1991, pp. 151-203.

73 Antonio SAN CRISTOBAL, *La Catedral de Lima. Estudios y documentos*, Museo de Arte Religioso de La Catedral, Lima, 1996, cap. XI, pp. 365-388.

6. Escuelas específicas de retablos

Es fácil constatar que la producción de los retablos virreinales superó ampliamente en número a la de las portadas. En cada iglesia se labró una portada, o acaso dos, que por lo general fueron permanentes, salvo algunos casos excepcionales: así podemos contemplar en su estado inicial las cinco grandes portadas-retablo del barroco cuzqueño de la segunda mitad del siglo XVII, y las dos portadas de San Francisco de Lima, de la década de 1670; pocas en número en relación con los retablos ensamblados para el interior de las mismas iglesias. Por causas heterogéneas se multiplicaron los retablos en cada iglesia virreinal peruana: unas veces para adornar todas las capillas menores; otras para cambiar algún retablo antiguo por otro más actual; también por la fundación de nuevas cofradías de hermanos veinticuatro que adquirían la capilla y encargaban para ella un retablo propio.

Como respuesta artesanal al requerimiento de la multiplicación de los retablos en cada iglesia, surgieron desde muy pronto los talleres de los ensambladores, con toda la organización profesional de aprendices, aserradores, oficiales y maestros; y también los talleres de los maestros doradores y estofadores de los retablos. En las ciudades importantes prosiguieron en actividad algunas generaciones sucesivas de ensambladores; ellas renovaban con incesante originalidad los modelos de los retablos, y promovieron la continuidad duradera de un proceso evolutivo en el desarrollo de los retablos virreinales peruanos, fragmentado en las etapas correspondientes al predominio de cada generación de los ensambladores locales.

Cuenta cada escuela retablista virreinal con un número más o menos amplio de retablos característicos de la misma escuela; pero el concepto categorial de "escuela" incorpora el ordenamiento de esos retablos según la situación que ocuparon en el proceso de su desarrollo evolutivo.

En el capítulo dedicado al estudio de los retablos describe el clásico Wethey los retablos más importantes de las regiones virreinales; pero no se remonta a establecer cuál haya sido el orden del proceso evolutivo que se cumplió en tales retablos; y por consiguiente, no ha formulado la interpretación de las escuelas retablistas en cuanto tales escuelas. Sólo analiza Wethey conjuntamente algunos retablos en cada grupo regional, en consideración a la simple circunstancia de que están situados en la misma ciudad, y nada más.

Para la interpretación de las escuelas retablistas se trata de formular una interpretación teórica que no se basa sólo en el análisis individual de cada retablo dado en la misma ciudad, sino que además establece correlaciones de influencia y de dependencia entre los retablos, lo que permite determinar cuál haya sido la

secuencia en el desarrollo evolutivo de la escuela. En cada escuela intervinieron algunas generaciones de ensambladores, las que trabajaron en tiempos consecutivos, y que prosiguieron innovando los esquemas y los diseños propios de la misma escuela. Estos ensambladores dejaron objetivada en sus obras la evolución que se pretende interpretar y exponer para cada escuela regional arquitectónica de retablos mediante la categoría de "escuela retablista regional".

Durante un período formativo más o menos prolongado, y asincrónico para las diversas escuelas regionales peruanas, los primeros ensambladores virreinales peruanos comenzaron por realizar algunas modificaciones en el esquema de diseño asumido de los retablos renacentistas. De estas innovaciones resultaron los diseños iniciales de los que posteriormente derivaron los peculiares de la escuela. Ya desde las primeras experiencias creadoras sobre los retablos renacentistas, se inició la diferenciación de los diseños de los retablos en las nacientes escuelas retablistas virreinales peruanas.

Contra lo que pudieran opinar los historiógrafos europeocéntricos, partidarios de la dependencia de la arquitectura virreinal peruana respecto de las europeas, consta fehacientemente que la formación de las escuelas retablistas virreinales peruanas procede exclusivamente de la creatividad original desplegada por los ensambladores de las sucesivas generaciones, avocados en las ciudades sedes de cada escuela. Aunque Graziano Gasparini afirmaba con rotunda contundencia que en las ciudades virreinales "las actividades artísticas derivaron siempre de los modelos europeos"⁷⁴; no aparece un solo modelo de retablo recibido de las arquitecturas europeas del que haya derivado la formación y el desarrollo evolutivo de alguna, al menos, entre las escuelas retablistas virreinales peruanas. El mismo Gasparini no respalda su afirmación con la muestra de algún modelo europeo concreto y determinado que haya influido sobre la formación de las escuelas peruanas.

Es importante señalar ahora la diferencia vigente entre los diseños de los retablos usuales en las escuelas virreinales peruanas, y los modelos de los retablos del gran barroco español. Los ensambladores virreinales del Perú crearon diseños diferenciados en cada escuela regional sobre el esquema básico de la cuadrícula regular completa,alzada generalmente en los cuerpos completos, y a veces en tres cuerpos, en el que se incorpora el motivo peruanísimo de la cornisa del primer entablamento abierto en arcos verticales, que de alguna manera confiere elevación curvilínea a la calle central respecto de las dos calles laterales, mantenidas horizontalmente al mismo nivel.

74 G. GASPARINI, "La ciudad colonial", p. 10.

Han caracterizado también los retablos españoles del período barroco como “un conjunto arquitectónico formado por cuerpos y entablamentos (elementos sustentantes y sostenidos)”⁷⁵. Este mismo historiador sistematizaba de este modo la tipología del diseño adoptado por los retablos españoles barrocos: “desde la segunda mitad del siglo XVII se impuso la simplificación a dos cuerpos, más un ático, también en correspondencia vertical de calles y entrecalles. Este dispositivo se mantuvo a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, de conformidad con el modelo del Monasterio del Escorial. Pero el retablo barroco fue in crescendo hacia la unidad focal. Un primer estudio pasaba por la imposición de un cuerpo principal con un reducido ático. Desapareció con ello la superposición. Levantado sobre un robusto banco, el retablo trataba de alcanzar con su entablamento el del mismo templo, con lo que el gigantismo saltaba a la vista”⁷⁶.

Es de suyo patente que los retablos virreinales peruanos difieren netamente de estas dos conformaciones fundamentales difundidas por los retablos barrocos españoles. Desde luego, no tuvo ninguna acogida en los retablos virreinales peruanos la simplificación del diseño a un solo cuerpo de enorme altura que equipara con su entablamento la posición del entablamento sobre los muros laterales y sustentante de las bóvedas, según el gigantismo descrito en el texto citado. Y además en ambas tipologías españolas antes señaladas, los retablos de todos los cuerpos mantenían su continuidad horizontal invariable de lado a lado del retablo, con la consiguiente nivelación de la altura entre las tres o las cinco calles de cada cuerpo. La introducción muy temprana en los retablos virreinales peruanos de la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales confiere el arqueamiento de mayor elevación a la entrecalle central respecto de las dos calles laterales; es una innovación estrictamente original de los retablos virreinales peruanos, que no fue usada por los ensambladores de los retablos españoles, durante la vigencia del barroco.

Desde luego, mucho más extraños e inaccesibles resultaron para los ensambladores virreinales peruanos los retablos europeos no-ibéricos tan alejados del esquema de diseño cuadrículado regular vigente en los retablos virreinales peruanos. Ni siquiera los dibujos de portadas para las casas contenidos en el libro *Arquitectura* de Wendel Dietterlin pueden ser equiparados con los diseños de los retablos virreinales peruanos en todos sus centros regionales.

Han variado las dimensiones, pero por lo general en los retablos españoles de período barroco se mantuvo invariable la misma distribución compositiva de

75 J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *El retablo barroco en España*, editorial Alpuerto, Madrid, 1993, p. 11.

76 *Ibid.*, p. 14.

los retablos precedentes de la etapa renacentista; y se incorpora en ellos una abundante decoración de elementos vegetales y escultóricos. La heterogeneidad entre los dos prototipos prevaecientes en los retablos españoles y el diseño cuadrículado regular de los retablos virreinales peruanos, no permiten interpretar la formación de las escuelas regionales virreinales como influidas por los esquemas de los retablos españoles.

Los ensambladores virreinales peruanos ejercieron su actividad profesional por un ámbito geográfico más restringido que los ensambladores españoles. Era común que, al menos los más destacados ensambladores españoles atendieran pedidos para labrar retablos en las iglesias de ciudades distintas de aquellas en que asentaba su taller. Por consiguiente, no regía una adecuación estricta entre la dispersa producción del ensamblador y la ciudad en que residía. Resulta igualmente que en las ciudades españolas con múltiples iglesias existieron retablos ensamblados por maestros ensambladores residentes en ciudades distintas y dispersas unas de otras. A diferencia de ellos, los ensambladores virreinales peruanos concentraron sus trabajos en la misma ciudad en la que residían y tenían establecido su taller; y sólo extendieron sus retablos por la zona rural circundante, en la que evidentemente no existían talleres de ensambladores. Rige, pues, para los ensambladores virreinales peruanos una adecuación estricta entre la producción del taller del ensamblador y el núcleo urbano de su vivienda. Cada ensamblador pertenece a una sola escuela retablista regional; y en viceversa, la escuela retablista de cada ciudad es la escuela exclusiva del ensamblador residente en ella. Asensio de Salas trabajó para las iglesias de Lima, Joseph de Alvarado se asentó exclusivamente en Ayacucho, Diego Martínez de Oviedo difundió sus retablos por la ciudad del Cuzco y su región rural circundante, y Fernando Collado dejó asentados sus retablos en las iglesias trujillanas. Cada ensamblador ensamblaba retablos para la ciudad sede de su propia escuela; y cada escuela retablista virreinal estaba integrada por los retablos de los ensambladores avecindados de asiento en esa ciudad.

Rigió una asincronía temporal en cuanto al desarrollo evolutivo de las escuelas retablistas virreinales en el Perú, que se manifiesta en el comienzo de su especificidad; y que después prosigue alternativamente en la sucesión de las etapas. Las escuelas de Lima y del Cuzco fueron promovidas por la mayor demanda de retablos para adornar sus iglesias, ya desde la primera mitad del siglo XVII, y se continúa con diversa periodicidad más intensa en la segunda mitad del mismo siglo, y prosigue con distinto ritmo de sincronía durante el siglo XVIII. Las escuelas periféricas de Ayacucho y de Trujillo iniciaron su desarrollo autónomo sólo a finales del siglo XVIII. Podemos trazar el siguiente esquema del desarrollo independiente en estas cuatro grandes escuelas retablistas de la arquitectura virreinal peruana.

En la escuela de Lima han desaparecido casi todos los retablos barrocos a consecuencia de las brutales destrucciones del fanático Matías Maestro. Conocemos muy bien el desarrollo de los retablos del siglo XVII mediante las abundantes informaciones de los conciertos notariales de obra insertos en los protocolos notariales del Archivo General de la Nación; y los del siglo XVIII que perduran en las iglesias de Jesús María, Santa María Magdalena, San Pedro, La Merced y San Francisco. Las dos primeras generaciones autóctonas de ensambladores de retablos desplegaron una intensa actividad retablista hasta iniciado el último tercio del siglo XVII. Los terremotos de 1678, 1687, 1690 y 1692 canalizaron los recursos económicos disponibles hacia la reconstrucción de los edificios; y limitaron el ensamblaje de nuevos retablos, que se reinició con renovado impulso a partir de las construcciones de las nuevas iglesias desde el primer tercio del siglo XVIII. Los retablos que perduran en las iglesias de Lima no llenan toda la amplia variedad de retablos ensamblados durante los dos primeros tercios del siglo XVIII, hasta el advenimiento del nefasto y destructor neoclásico.

Es mejor conocido por la documentación de archivo y por la preservación de los retablos el desarrollo evolutivo de la brillante escuela retablista del Cuzco. Se inició esta escuela desde antes del terremoto de 1650, con unos modelos específicos diferenciados de los usuales en la escuela de Lima. Después de reconstruidas las iglesias dañadas en 1650, y durante la fecunda etapa promovida por el obispo mecenas don Manuel de Mollinedo y Angulo, se incrementó la producción de los retablos cuzqueños, que también se propagaron por los pueblos circundantes de la ciudad. Todavía prosiguieron en fecunda actividad creadora e innovadora algunos ensambladores durante el primer tercio del siglo XVIII. En el libro sobre los retablos del Cuzco, que publica la editorial Peisa, se han diferenciado según las características de sus diseños, los retablos de Martín de Torres, la generación inmediatamente posterior al terremoto con retablos de varias columnas en cada eje estructural, los primeros retablos con columnas salomónicas, la generación de Diego Martínez de Oviedo, y la generación del primer tercio del siglo XVIII.

Desde luego, no se conoce el menor indicio de que se hayan transmitido, de cualquier modo que fuera, algunos modelos españoles, o europeos no ibéricos a los talleres de los ensambladores cuzqueños; y de los cuales haya derivado el desarrollo evolutivo de las etapas o de las innovaciones en los diseños de los retablos ensamblados en la brillante escuela retablista del Cuzco, salvo la opinión en contra formulada por Graziano Gasparini, que no ha identificado cuáles sean esos "modelos europeos" y de dónde hayan procedido.

Las escuelas retablistas de Ayacucho y de Trujillo comenzaron su desarrollo evolutivo en épocas bastante tardías en relación a los núcleos de Lima y del Cuzco; y fueron promovidas por alguna clase de influencia derivada desde Lima.

Pero ya desde el comienzo del siglo XVIII se afianzaron como escuelas autónomas por la originalidad peculiar de los diseños que surgieron en estas ciudades de Ayacucho y de Trujillo. Mediante el análisis comparativo de los retablos existentes se puede determinar la secuencia de las etapas proseguidas en ambas escuelas retablistas.

Perduran en las iglesias de Ayacucho algunos retablos conservados en Santa Clara, en los brazos del crucero de Santo Domingo y en algún otro lugar ciertos retablos con el diseño característico de la etapa renacentista del siglo XVII. Estos retablos están en la base del surgimiento de la escuela ayacuchana; porque a partir de ellos derivó la que he denominado como "la primera derivación" propia de los retablos de Ayacucho⁷⁷. El ensamblador Joseph de Alvarado introdujo un nuevo esquema de diseño en el retablo mayor de la iglesia de La Compañía, que promovió una segunda derivación en los retablos barrocos ayacuchanos con deslumbrantes ejemplares en el altar mayor de algunas iglesias de la ciudad. Siguió finalmente la etapa de los tres grandes retablos alzados en tres cuerpos en Santa Teresa, La Inmaculada y el Señor de Burgos, ambos en La Catedral, como la extraordinaria sinfonía que todavía resuena a manera de mística música callada en el recogimiento de las iglesias de Ayacucho.

La escuela retablista de Trujillo también prosiguió su desarrollo evolutivo durante el siglo XVIII, con mayor variedad de etapas que la escuela de Ayacucho, ya que terminó en la modalidad final de los retablos del rococó, sustentados por soportes de cariátides. He analizado esta escuela retablista de Trujillo en un estudio especial⁷⁸. Comenzó el desarrollo de esta escuela norteña a partir de un diseño de cuadrícula regular completa, perteneciente todavía a los esquemas renacentistas de la primera mitad del siglo XVII; y acoge el aporte transmitido desde la escuela de Lima consistente en la cornisa del primer entablamento abierta en arcos verticales; con la peculiaridad de que en los retablos trujillanos esa cornisa penetra en el espacio de la entrecalle central antes de abrirse en los arcos verticales. En algunos retablos iniciales fueron cambiadas las columnas de fuste recto por las salomónicas, de lo que derivó una primera etapa de la escuela. Sigue el período de los retablos con pluralidad de columnas, primero en los ejes estructurales, y después meramente en las entrecalles como columnas decorativas. Con la eliminación de las columnas superfluas, los retablos del siglo XVIII integran un grupo numeroso, que corresponde a la segunda etapa netamente

77 Antonio SAN CRISTOBAL, *Esplendor del barroco en Ayacucho*, Peisa-Banco Latino, Lima, 1998.

78 Antonio SAN CRISTOBAL, "La escuela de los retablos de Trujillo", en *Historia y Cultura*, Museo Nac. de Arq., Antr. e Historia del Perú, Lima, N° 21, 1991-1992, pp. 247-288.

específica de la escuela trujillana. El ensamblador Fernando Collado aportó con los grandes retablos de la iglesia de El Carmen y del convento de San Agustín, además de algunos retablos menores, un período final de grandilocuente esplendor en el barroco de Trujillo. Terminó esta escuela retablista trujillana con un conjunto apreciable de retablos del rococó, que parecen haberse propagado desde Trujillo por otras iglesias del norte como la de San Pedro de Lloc y la de Lambayeque. Se puede añadir la escuela menor de Huancavelica, dependiente de la de Ayacucho, con algunos pequeños talleres en la misma ciudad⁷⁹.

El reconocimiento de las escuelas de retablos ofrece una visión más amplia de la arquitectura virreinal peruana que la presentada por los historiógrafos. Sólo enumeraba Marco Dorta las escuelas de portadas; pero ellas no agotan todas las posibilidades de expresión creadas por la arquitectura virreinal peruana. Las escuelas retablistas enriquecen y amplían el repertorio de los esquemas arquitectónicos propios de las portadas. No extendió Marco Dorta la presencia del barroco hasta Ayacucho y Trujillo, porque carecen de portadas-retablo barrocas; sin embargo, los ensambladores se encargaron de adornar con brillantes retablos barrocos el interior de esas iglesias de sobria apariencia externa. Las escuelas de los retablos y las de las portadas son dos focos de intensa luminosidad arquitectónica que proyectaron el barroco por períodos asincrónicos, y por lugares muy dispersos geográficamente.

79 Antonio SAN CRISTOBAL, "Los retablos de Huancavelica", en Juan José POLO RUBIO editor, *La evangelización en Huancavelica*, Zaragoza, 2003, pp. 237-272.