

# LOS RETABLOS POST-BARROCOS EN PROVINCIAS

Antonio San Cristóbal

## *1. ESTRUCTURA Y ORNAMENTACIÓN EN LOS RETABLOS POST-BARROCOS*

Preferimos la denominación de *post-barrocos* a la de los retablos del *estilo rococó*, con la que a partir de Wethey acostumbran los expositores a denominar los retablos posteriores al terremoto de 1746 y que cubren con mayor o menor extensión la segunda mitad del siglo XVIII. Se difundieron estos retablos con desproporcionado número de ejemplares por algunas regiones arquitectónicas del Perú. Existen algunos de ellos en las iglesias cuzqueñas, otros en la Catedral de Cajamarca, y la mayor parte se distribuyen entre Lima y la Costa Norte. Registran actualmente mayor presencia en algunas iglesias de Lima que los precedentes retablos barrocos, debido a que suplantaron para los mismos altares a los retablos barrocos anteriores al terremoto de 1746. En ciertos casos se trata simplemente de la sustitución de los soportes de las columnas.

La calificación de retablos del rococó conlleva la connotación de un estilo peculiar, y dice referencia genérica al estilo difundido durante la misma época del siglo XVIII por algunos países de Europa. El tratadista anterior a la formulación científica de la historia de la arquitectura virreinal, Pal Kelemen vería confirmada en el tema específico de los retablos su tesis acerca de la vigencia del estilo rococó en la arquitectura virreinal hispanoamericana<sup>1</sup>.

El retorno a una interpretación de los retablos basada en la atribución del estilo rococó hace resurgir los viejos problemas suscitados acerca de la arquitectura, especialmente en cuanto a lo que concierne a la aplicabilidad del estilo barroco a los monumentos virreinales. Además, esta interpretación historiográfica remite a la forma estilística del rococó francés que se supone transmitido a la arquitectura virreinal en madera y obra firme por la mediación de la arquitectura española del tiempo de los Borbones. Debería comenzarse por precisar previamente las características del estilo rococó francés y del rococó español, para investigar después cuáles de esos elementos estilísticos aparecen reiterados en los retablos virreinales peruanos de la segunda mitad del siglo XVIII.

Cuando los tratadistas se ocupan de los retablos virreinales del llamado estilo rococó, se limitan a describir algunos de sus caracteres estrictamente decorativos. En modo alguno toman en cuenta los aspectos estructurales del diseño y del volumen peculiares de esos retablos. Incurren, pues, en la misma versión historiográfica ornamentalista que han aplicado en el análisis de las portadas virreinales peruanas. Si no teóricamente, al menos en la práctica metodológica, incurren en la desconexión entre los aspectos arquitectónicos de los retablos y de la cobertura ornamental, reduciendo sólo a ésta última la conformación específica de tales retablos; al mismo tiempo que prescinden del análisis de las estructuras arquitectónicas, como si ellas no tuvieran ningún valor específico para el conocimiento histórico y arquitectónico.

En una primera interpretación, los esposos Mesa-Gisbert caracterizaban así el estilo rococó de los retablos: «El rococó relativamente sobrio, de suaves curvas, superficies blancas y filetes de oro es el arte que sustituye al ‘estilo mestizo’»<sup>2</sup>. De acuerdo a este concepto estilístico, que posiblemente sea válido para el estilo rococó de los retablos existentes en Bolivia, calificaban con respaldo de la opinión de Wethey como el retablo más representativo en esta región arquitectónica al retablo existente en el crucero de la iglesia de Santo Domingo de Chuquisaca, y citaban a propósito del mismo retablo estas palabras de Wethey: «Este tipo de amplio retablo de dos, tres, o cuatro cuerpos, es todavía español, pero el carácter de su dibujo ha sido drásticamente modificado por la popularidad creciente del arte francés del siglo XVIII, introducido en España por la dinastía borbónica, y transmitido luego de la Madre Patria a las colonias»<sup>3</sup>.

Ahora bien los esposos Mesa-Gisbert asumen este concepto aplicable a los retablos del rococó en Bolivia por la sencilla razón de que son prácticamente inexistentes en la arquitectura virreinal boliviana los retablos con ejes de soportes estructurales antropomórficos de cariátides o de hermes. El mencionado retablo de Santo Domingo en Sucre sólo cuenta con soportes de columnas en los dos primeros cuerpos perfectamente cuadrículados y con pilastras en el tercer cuerpo central<sup>4</sup>. Por consiguiente, no muestra conexión estilística con los retablos peruanos del llamado estilo rococó, en los que prevalecen los soportes antropomórficos.

Ha sido interpretada la arquitectura de los retablos virreinales peruanos posteriores a 1746 como el triunfo del rococó afrancesado sobre el barroco español. Escribía Wethey lo siguiente: «La reconstrucción de Lima después del terremoto de 1746 trajo el comienzo de una nueva actividad. El rococó francés ocupó la escena con una manifestación de fuerzas que anunció prontamente el toque de defunción del barroco hispánico»<sup>5</sup>.

Es diferente del boliviano el concepto usual del estilo rococó aplicado a los retablos virreinales peruanos. Lo definía el mismo Wethey al analizar brevemente el retablo de San Antonio de Padua situado en la iglesia de San Francisco de Paula Nuevo: la composición de retablo mantenía la apariencia del estilo vigente durante la primera mitad del siglo XVIII, pero los detalles ornamentales que lo recubren son considerados como de estilo rococó, entre ellos numerosos cartuchos circundados de hojarasca rizada y encrespada, veneras brillantes y motivos entretejidos que Wethey supone haber sido asumidos de los tratadistas franceses.

A la decoración superpuesta en los espacios planos añadía el mismo Wethey el segundo elemento relativo al cambio de las columnas estructurales por los ejes de soportes antropomórficos, en los que distinguía dos tipos: el de los hermes de medio cuerpo y sin brazos -«*the armless bust-length caryatid*»-, y el de los atlantes o cariátides propiamente dichos de cuerpo entero y con brazos<sup>6</sup>. Los esposos Mesa-Gisbert siguieron la versión historiográfica de Wethey en lo que respecta a la definición de los retablos por el empleo de los soportes antropomórficos. Por eso escribían lo siguiente: «El principal elemento que usa este rococó retablístico es el hermes y a veces la cariátide»<sup>7</sup>. Denominaban los Mesa-Gisbert con el nombre de cariátide o atlante a los soportes de cuerpo humano entero, femeninos o masculinos respectivamente, y con brazos; y con el nombre de hermes al busto de medio cuerpo y sin brazos asentado sobre un pedestal de estípite. Esta definición de hermes no corresponde exactamente al uso de los retablos virreinales peruanos, en los que el busto de medio cuerpo suele tener brazos, y además el soporte inferior no tiene la configuración del estípite.

En realidad, coexistieron en los retablos peruanos del llamado estilo rococó dos clases de motivos ornamentales de contenido y de origen independientes: por un lado la decoración superficial de simple recubrimiento que denota una procedencia claramente atribuible al rococó afrancesado; y por otro lado los soportes antropomórficos de hermes o cariátides y atlantes que, introducidos en lugar de las columnas, proceden de los tratados clásicos manieristas y que hacen reaparición tardía y asincrónica en los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII. Se ha pasado en estos retablos peruanos tardíos desde la mera combinación hombre-follaje tallada dentro del fuste de las columnas<sup>8</sup>, hasta los soportes puramente antropológicos que eliminan a las columnas por completo. Los *motivos de recubrimiento* constituyen una decoración que no surte efecto estructural alguno, de tal modo que muy bien pudieran eliminarse sin que se resintiera el diseño o el volumen arquitectónicos de los retablos, mientras que los motivos de segunda clase, además de su apariencia ornamental, desempeñan la función estructural de servir como ejes de soportes para delimitar las calles y sustentar los entablamentos y cornisas.

La heterogeneidad e independencia entre las dos clases mencionadas de motivos ornamentales atribuibles al rococó virreinal se constata en algunos retablos limeños. Por ejemplo, exponía el arquitecto José García Bryce que en la iglesia de Los Huérfanos «se puede percibir una simplificación en el estilo de los retablos que consiste principalmente en la adopción de columnas de fuste cilíndrico y llano en lugar de salomónicas y de una decoración de dominante rococó»<sup>9</sup>. Aparece la misma combinación de soportes de columnas y de adornos de rocallas de estilo rococó en todos los retablos de la iglesia de Las Nazarenas<sup>10</sup>. Estos retablos limeños son claro ejemplo de la existencia de decoración estrictamente rococó de recubrimiento que no está acompañada en los mismos retablos por la presencia de soportes de figuras antropomórficas, sino de columnas lisas.

Si bien es cierto que la decoración de recubrimiento descrita por Wethey en el retablo de San Antonio de Padua en la iglesia de San Francisco de Paula Nuevo expresa la tipología ornamental del rococó afrancesado, en cambio se plantea la pregunta acerca de qué clase de conexión estilística intercede entre los soportes antropomórficos de hermes y cariátides, usados en los retablos virreinales peruanos, y las tendencias del rococó afrancesado transmitido a la arquitectura virreinal desde los monumentos borhónicos españoles. Queda propuesto este problema para su estudio por los historiógrafos que utilizan el método de las transmisiones externas desde los centros europeos.

Una sutil frontera divisoria se interpone entre las dos especies de decoración deslindadas en los retablos del período rococó. Hacia una vertiente de esta frontera confluyen todos los ornamentos de *recubrimiento plano* que pueden proceder de los modelos europeos afrancesados o de los tratadistas franceses; y para esta clase de ornamentación pudiera hablarse de alguna forma de transmisiones europeas externas muy tardías. Hacia el otro margen de la frontera divisoria de las ornamentaciones convergen los soportes antropomórficos de hermes o cariátides o atlantes, cuya procedencia de las fuentes del rococó español afrancesado no ha sido demostrada aún por los investigadores; en cambio eran conocidos desde antiguo esos soportes antropomórficos a través de los tratados del período manierista. Por estas razones, la dependencia externa de los retablos virreinales peruanos del período calificado como rococó sería parcial, en modo alguna integral; y en todo caso, recluida dentro del sector decorativo de recubrimiento dado en los retablos peruanos, sin prejuzgar lo que acaezca en los sectores arquitectónicos del diseño y del volumen de los mismos retablos.

Surge un segundo problema referente a la estructura del diseño arquitectónico en los retablos del llamado período rococó. La interpretación decorativista expuesta

por Wethey se mueve en la ambigüedad más indefinible. Aunque proclamó enfáticamente que la aparición del rococó afrancesado lazó al aire el toque de defunción del barroco hispánico, no pudo Wethey menos de reconocer que bajo la decoración rococó y con los soportes de hermes sustentados por pedestales vegetales permanecía inmodificado en el retablo de la iglesia de San Francisco de Paula Nuevo el diseño del estilo vigente durante la primera mitad del siglo XVIII, o sea el más representativo del barroco limeño, que es anterior al afrancesamiento decorativo. Y acerca del retablo de San José en la iglesia de La Merced de Lima, en el que encuentra decoración rococó, reconoce que la composición es todavía hispánica<sup>11</sup>. Pero no atribuye el mismo Wethey a ningún retablo de este período tardío alguna forma de composición rococó y distinta de la que es peculiar en los retablos del barroco virreinal peruano.

Concluimos de todo lo expuesto que el predominio estilístico del rococó sólo se impuso sobre la faz decorativa de los retablos, pero no en la estructura de su diseño arquitectónico o de su volumen, con nuevas formas diferenciadoras de otro estilo rococó estructural que se hubiera generalizado en la arquitectura peruana de los retablos. Si nos atenemos a los dos ejemplos de los retablos mencionados por el mismo Wethey, habrá que concluir que, al menos en algunos retablos limeños del período de vigencia del estilo rococó, se dio la coexistencia asincrónica entre la estructura del diseño barroco que por entonces resultaba arcaico y la expresión decorativa cronológicamente más actualizada. El análisis de los restantes retablos virreinales peruanos de la época del rococó mostrará cuál haya sido la vigencia efectiva de esta coexistencia asincrónica ahora mencionada para los retablos de Lima.

## **2. RETABLOS DE CARIÁTIDES EN EL CUZCO**

He analizado detenidamente el diseño de los retablos con este tipo de soportes conservadores en algunas iglesias cuzqueñas en el estudio dedicado a los retablos de la escuela cuzqueña. Se complementan ahora algunas de aquellas exposiciones con el comentario a los juiciamientos que de ellos formulaba Wethey<sup>12</sup>.

Aunque como es notorio Wethey no incursiona en la descripción estructural del diseño de los retablos virreinales, pues siempre se detiene en la numeración positivista de sus componentes ornamentales, sin embargo distinguía en los retablos cuzqueños entre el diseño y la ornamentación. Escribía así: «La composición arquitectónica puede ser descrita como hispánica, cubierta con el nuevo estilo rococó francés, del tercer cuarto del siglo diez y ocho»<sup>13</sup>. El concepto de «diseño

hispánico» empleado por Wethey resulta impreciso en demasía, porque en la arquitectura virreinal peruana de retablos no existió un modelo español de diseño, sino una diferenciación de escuelas regionales de retablos distintas entre ellas y también acentuadamente diferenciadas respecto a los retablos españoles peninsulares.

Hay que tener presente que Wethey empleaba frecuentemente en su obra el término de «hispánico» por el contraposición a lo indígena o mestizo; pero resulta que, a diferencia de la arquitectura de las portadas, en la arquitectura de los retablos virreinales peruanos no prevaleció alguna clase de influencia indígena o mestiza, incluso en los retablos de la zona andina surperuana.

Difiere notablemente el diseño del retablo situado en el deambulatorio de la catedral del Cuzco respecto del retablo de San Isidro Labrador colocado actualmente en La Compañía. El retablo catedralicio desarticula por completo cualquier traza de retablo virreinal, no sólo la de los retablos de la escuela del Cuzco, sino la de las otras escuelas retablistas regionales. Considerábamos aquel retablo de la catedral como «un monumento elocuente a la asimetría total y a la desarticulación plena del diseño, cualquiera que sea la escuela de retablos que se tome como punto de referencia».

El retablo jesuítico de San Isidro Labrador procedía de la desaparecida iglesia del convento de San Agustín. Mantiene en el primer cuerpo la traza regular de un retablo de tres calles de período tardío de la segunda mitad del siglo XVIII; se alza sobre los ejes de hermes interiores la doble superposición de arcos abiertos de cornisa que acogen en el centro de una cartela, y entre los arcos artificiosos de cornisa se acomodan otras hermes decorativas que no desempeñan la función estructural de soportes. La decoración de grandes trazos sobre el primer cuerpo contrasta visiblemente con la proliferación de adornos menudos de toda la parte inferior.

Suponía también Wethey que los retablos del rococó cuzqueño «eran estrictamente importación de Lima plantados en una región extraña»<sup>14</sup>. Desde luego, el empleo de los soportes de hermes y cariátides no llegó directamente a la arquitectura cuzqueña de los retablos desde otros centros distintos del Perú virreinal, sino por intermedio de los modelos ejecutados en Lima, pero en todo caso sólo encontró en el Cuzco una acogida efímera dado el escaso número de los retablos del estilo rococó allí existentes.

Comentaba Wethey que los retablos cuzqueños del llamado estilo rococó eran «todos evidentemente del mismo taller»<sup>15</sup>. Sin embargo, se observan entre ellos diferencias muy contrastantes tanto en la ejecución como en el entallamiento de

los motivos decorativos. La decoración del retablo catedralicio es plana y popular, a diferencia de los adornos con cierta volumetría relevante en el retablo jesuítico.

Son distintos los capiteles superpuestos a los hermes de cada retablo. En el retablo de la Catedral los soportes de hermes apoyan directamente sobre el banco del altar, mientras que los soportes antropomórficos del retablo jesuítico intercalan unas basas ornamentadas con cartelas vegetales entre el banco y los soportes de hermes. Son también heterogéneos los hermes con dos brazos en el retablo de la Catedral y los soportes de hermes sin brazos o sólo con uno en el retablo de La Compañía. Si en verdad existió en el Cuzco algún taller dedicado a ensamblar retablos con ejes de soportes antropomórficos, no llegó a producir más que algún retablo individual de los tres conocidos de este género, pero en modo alguno formó escuela del llamado estilo rococó en la ciudad.

### **3. RETABLOS EN TRUJILLO Y EN SAN PEDRO DE LLOC**

En el estudio sobre la escuela de los retablos de Trujillo<sup>16</sup> se han analizado los retablos con alguna decoración del estilo llamado rococó y con soportes antropomórficos conservados en los templos virreinales de la ciudad. El análisis comparativo de estos retablos con los retablos trujillanos de diseño tradicional muestra que el cambio de los soportes de columnas por los de hermes no llevó aparejada ninguna vinculación propiamente estructural en cuanto a la conformación de los diseños. Permanece en los retablos tardíos el esquema de la distribución clásica de los cuerpos y de las calles, con la elevación de la calle central respecto a las calles laterales debido al arqueamiento de las cornisas terminales de los cuerpos en arcos verticales por el espacio de la entrecalle central.

Los retablos del llamado estilo rococó existentes en la Catedral de Trujillo muestran un cierto efecto volumétrico que se manifiesta en dos conformaciones específicas. Primero, inmediatamente debajo de los arcos abiertos de cornisa de los dos cuerpos se introduce un panel plano adelantado, terminado en la parte inferior por tres lóbulos arqueados de distinto tamaño, y que sirve como dosel para las dos hornacinas de la entrecalle central. Estos doseles añaden a la calle central del retablo un frente adicional más saliente hacia fuera que el que correspondería al simple fondo de la entrecalle.

En segundo lugar, los ejes de los soportes antropomórficos están antepuestos a un conjunto de traspilastras descendentes por escalonamiento de planos quebrados hacia el muro de las entrecalles. Este efecto volumétrico resulta más notorio en el

quebramiento de los trozos planos de cornisa sustentados por los soportes. Por la conjunción de los dos efectos volumétricos, el frente de la entrecalle central avanza en saliente sobre el fondo retrasado de las entrecalles laterales, y además los ejes de soportes antropomórficos están alineados en un adelantamiento resaltante respecto del frente del retablo.

Aun cuando se trata de un aspecto ornamental, es importante hacer alguna referencia a la conformación de los soportes antropomórficos, especialmente en los retablos catedralicios de este estilo llamado rococó. Las figuras humanas no consisten en cariátides de cuerpo entero con brazos, ya que solamente se componen de la cabeza y el cuello asentados sobre una parte muy corta del cuerpo humano en los hombros; y la mayor parte de estos soportes consta de hojarasca y roleos artificialmente entrelazados. Corresponden el tipo de los soportes que los Mesa-Gisbert denominaban «hermes», con la atingencia de que el pedestal sustentante de la cabeza no compone una pilastra-estúpido compacta, sino un entrelazamiento vertical y delgado de follaje y roleos caprichosos. La ausencia de soportes de cariátides completos con brazos, y la sobriedad de los motivos ornamentales de relleno sobrepuestos a las superficies planas diferencian los retablos trujillanos de soportes antropomórficos respecto a los retablos de San Pedro de Lloc y de Lambayeque que analizaremos seguidamente.

No ha mencionado Wethey para nada entre los retablos del llamado estilo rococó el retablo mayor de la iglesia del pueblo de San Pedro de Lloc. Se trata sin embargo de un retablo sumamente original por su versatilidad de formas y de volúmenes. Se despliega este retablo en dos conformaciones verticales independientes y asimétricas. Las dos calles laterales se alzan en dos cuerpos bien definidos. En cambio la calle central consta de cuatro cuerpos no regulados por la altura de las calles laterales: el primer nivel se sitúa a mayor altura que el entablamiento terminal de las calles laterales, la hornacina central del segundo cuerpo es más corta en lo alto y en lo bajo que las calles laterales del segundo cuerpo; la hornacina arqueada del tercer nivel ocupa el espacio intermedio entre el segundo cuerpo y el tercer central; y finalmente una coronación de cuarto nivel se intercala entre el tercer cuerpo y el saliente final. El gran retablo mayor de la Catedral de Cajamarca reitera la misma composición heterogénea entre las calles laterales de dos cuerpos y la calle central de cuatro cuerpos.

Suponemos que el gran ostensorio del primer nivel central sustentado por cuatro columnas rectas lisas colocadas en distinto plano, las dos interiores adelantadas, y las dos externas retrasadas, y terminado en un ancho entablamiento horizontal corrido y adornado con dentellones en el intermedio de la cornisa superior, desento-



na de todo lo restante en la composición del retablo; y por consiguiente, ha sido intercalado posteriormente en el lugar. Desfigura el diseño del retablo, no solamente porque excede la altura de las plataformas de cornisas sustentadas por las cariátides del primer cuerpo, sino porque además recorta en la base de la hornacina central del segundo nivel que debería asentar sobre alguna ménsula o plataforma propia. El diseño original de este retablo no pudo haber incurrido en esta anomalía de composición.

Destaca este retablo mayor de San Pedro de Lloc por la modalidad tan original de su expansión volumétrica. Se observa a simple vista el contraste entre el adelantamiento hacia fuera de los ejes de soportes y el retroceso de las entrecalles hasta el fondo del muro del retablo.

Los soportes de cariátides quedan antepuestos a juegos de traspilastras, a la manera de los retablos de la catedral de Trujillo; pero se acrecienta aún más el adelantamiento de los ejes de soportes por el grosor de las cariátides y por el vuelo rectangular de las anchas plataformas de cornisa sobrepuestas a estrechos cubos de friso. Los cuatro ejes de soportes verticales y sus plataformas de cornisa avanzan hasta la misma antelación externa.

En las portadas y retablos virreinales peruanos en los que existen ejes de soportes desplegados en series escalonadas de traspilastras, es norma común que el entablamento refleje el escalonamiento quebrado descendente de las traspilastras en otras series de pliegues descendentes. Pues bien, este escalonamiento volumétrico no se expresa en el retablo mayor de San Pedro de Lloc, en el que las cornisas terminales de los cuerpos conforman anchas plataformas rectangulares con los lados laterales rectos y no quebrados. El retablo mayor de la Catedral de Cajamarca reitera esta misma conformación de anchas plataformas rectilíneas y sin quebrantamientos laterales.

A todo ello se añade que la entrecalle central retrocede hasta un fondo más profundo que el de las entrecalles laterales, y dentro de la calle central la segunda y tercera hornacina, que son las originales del retablo, forman una especie de cuerpo saliente antepuesto al fondo retraído. Difiere la volumetría de este retablo, dispuesta en un fondo escalonado hacia adentro con la entrecalle central más profunda y las entrecalles laterales de menor profundidad, que es propia de este retablo, respecto del volumen hacia fuera característica de los retablos catedralicios de Trujillo, en los que las entrecalles descienden todas hasta el fondo homogéneo, y además la calle central sobresale con relación a las calles laterales por efecto de los paneles antepuestos debajo de los arcos de cornisa en los dos cuerpos.

La introducción posterior del gran ostensorio, antes advertida, nos impide conocer cómo estaba conformada originalmente la entrecalle central en el primer nivel; pero podemos suponer su conformación en base al análisis de la cornisa terminal del segundo cuerpo. Es norma común en todos los cuerpos en todos los retablos virreinales peruanos en los que la cornisa terminal de los cuerpos se abre por la entrecalle central en arcos verticales que estos arcos formen un frente antelado compacto con el borde externo del sector horizontal de las misma cornisa colocado sobre los ejes de soportes; de ello deriva que esos arcos de cornisa ofrezcan un notable grosor. Pues bien, no se observa esta misma estructura en el gran retablo de San Pedro de Lloc, antes por el contrario, la cornisa se abre en pequeños arcos verticales por en interior de las esquinas en el fondo de la entrecalle, de tal modo que los arcos aparecen adheridos al plano interno en que se aloja la hornacina: así acaece en el entablamento superpuesto al segundo cuerpo de las calles laterales. Sin duda alguna para introducir el gran ostensorio en el primer cuerpo de la entrecalle central recortarían esos arcos de cornisa internos que posiblemente abrazarían la hornacina central del segundo nivel de un modo semejante a como se observa actualmente con los arcos de la segunda cornisa que apuntalan lateralmente en el fondo de la entrecalle la hornacina del tercer nivel central. Encontramos esos arcos interiores de cornisa en la terminación de las entrecalles laterales del segundo cuerpo y en la de la calle central del tercer cuerpo; mientras que la cornisa terminal del primer cuerpo ha sido discontinuada en el sector de las entrecalles laterales a causa de la intromisión de un recuadro de molduras ocupado en el centro por una flor.

Emplea este gran retablo de San Pedro de Lloc los soportes antropomórficos dispuestos en varias formas. Los cuatro soportes estructurales delimitantes de las calles laterales del segundo cuerpo tienen figura de cariátides de cuerpo entero delgado que parece salir del cáliz de una flor grande en la base, adornada de faldellín y con los brazos abiertos tendidos en dirección contraria. Los soportes del primer cuerpo difieren de los anteriores en que desde la cintura para abajo cambian la figura humana por adornos vegetales. Los dos soportes centrales del tercer cuerpo constan sólo del busto emergente de la alta flor en la base y con los brazos abiertos soportan la ancha plataforma de cornisa rectangular.

En los lados de la hornacina central del segundo nivel y en el plano del fondo de la entrecalle aparecen cuatro soportes referibles al tipo de los que Mesa-Gisbert denominaban término-cartela: consisten en una cabeza humana asentada sobre un soporte saliente encurvado hacia fuera a modo de un airoso modillón, que también emerge de la flor grande de la base; sobre la cabeza asienta una flor en lugar del capitel. En lo sucesivo preferimos dominar a esta clase de soportes con el

nombre de cabeza-modillón. Es posible que también hayan existido algunas variantes de estas cabeza-modillón a los lados de la desaparecida hornacina original en el centro del primer nivel.

Los adornos del estilo rococó propiamente dichos existentes en el gran retablo de San Pedro de Lloc se reducen a la flexión ondulante de los bordes laterales en las hornacinas y a la modulación multicurviflnea de las pequeñas cornisas sobre las hornacinas de las calles laterales. Estos sectores curvos de cornisa sobre el vano de las hornacinas laterales existentes en los retablos de la Catedral de Trujillo tienen trazado más sobrio que el que muestran en el retablo de San Pedro de Lloc; las cortas cornisas dadas en los retablos de Lambayeque son semejantes a las trujillanas.

Aunque por el tallado, las figuras humanas en los ejes de los soportes parecen algún tanto populares e imperistas, sin embargo, el ensamblador del gran retablo de San Pedro de Lloc manejaba un amplio repertorio de motivos ornamentales y antropomórficos y los supo distribuir con acertada variedad. Si además tenemos en cuenta la variación del diseño no convencional, su conformación no volumétrica tan original y las alternativas en el despliegue de las cornisas, nos permitimos calificar este gran retablo como la obra de un ensamblador culto, y como uno de los retablos más innovadores del estilo post-barroco virreinal.

Para una mayor comprensión de este retablo, se hace necesario correlacionarlo con el retablo mayor de la Catedral de Cajamarca.

#### **4. LOS RETABLOS DE LAMBAYEQUE**

Hizo Wethey una referencia muy somera y superficial a los retablos post-barrocos de la iglesia de San Pedro de Lambayeque, más que nada para destacar en ellos, especialmente en el gran retablo de Nuestra Señora de las Mercedes, situado en un brazo del crucero, la presencia de los soportes antropomórficos de las dos clases generales que él distinguía. Afirmaba Wethey que «el rococó es patente en todo, como lo es también en los otros altares del estilo referido en la misma iglesia. No obstante la obra provinciana, la impresión general es suntuosa»<sup>17</sup>. Hubiera podido distinguir Wethey en los retablos de Lambayeque una notable diversidad de soportes antropomórficos, mucho más amplia que la escueta clasificación dualista por él establecida. Desde luego, según las exigencias de su propio medio decorativista, Wethey no hacía ninguna referencia a los aspectos arquitectónicos propiamente dichos de estos retablos de Lambayeque. Con todo, merecen un

análisis más detenido tanto el gran retablo de las Mercedes, como los retablos menores en la misma iglesia de Lambayeque.

El gran retablo de Nuestra Señora de las Mercedes asume la cuadrícula regular completa de corte tradicional desplegada en los dos primeros cuerpos de tres calles horizontales, y en un tercer cuerpo escalonado de altura plena en la calle central y con altura más baja en las calles laterales para acomodar el retablo a la curvatura semicircular de la bóveda. El estilo ornamental que pueda atribuirse a este retablo no introdujo ninguna modificación en cuanto a la estructura del diseño que es la clásica en otros retablos virreinales peruanos con dimensiones similares. Las modificaciones en la continuidad de la cuadrícula son las comunes en los retablos virreinales tardíos: el entablamiento terminal de los dos cuerpos plenos se discontinúa por el espacio de las entrecalles laterales, y la cornisa de los tres entablamientos se abre por el centro en arcos verticales para dar acogida a la elevación curva de la calle central sobre el nivel de la plena horizontalidad en las dos calles laterales.

Muestra este retablo mercedario una modalidad de expansión volumétrica muy próxima a la de los retablos del mismo estilo situados en la Catedral de Trujillo, aunque con ciertas variantes. En primer lugar las figuras antropomórficas se anteponen en los ejes de los soportes estructurales a series escalonadas de la pilastra con varias traspilastras. De ello resultan dos efectos volumétricos visibles: primero el muro del fondo de la entrecalle lateral se vuelve más estrecho que la abertura frontal externa de la calle, pues los planos laterales de las entrecalles semejan recortes ochavados de esquina colocados en chaflán; y en segundo lugar, la secuencia descendente de las traspilastras impone el quebramiento de las plataformas de cornisa en un escalonamiento cadencioso de planos quebrados menudos muy notorios, lo que no acaecía ni en el gran retablo de San Pedro de Lloc ni tampoco en el retablo mayor de la Catedral de Cajamarca.

A ello se añade que debajo de los arcos abiertos de cornisa en los tres cuerpos de la calle central se introducen unos paneles adelantados que en su borde inferior se distribuyen en tres arcos, uno central más grande con perfil polilobulado, y dos laterales semicirculares más pequeños. Se trata de la misma estructura volumétrica que también aparece en los retablos del mismo estilo existentes en la Catedral de Trujillo; pero con la modalidad de que en este retablo se incorporan además unas pilastras adelantadas a manera de soportes para sustentar los dos anchos espacios intermedios entre los tres arcos fundamentales del panel. Los tres elementos ahora mencionados: el panel, los arcos abiertos de la cornisa, y las dos pilastras de sustentación entre los lóbulos inferiores del panel, hacen adelantar en saliente

todo el frente de la entrecalle central respecto de las dos entrecalles laterales que se retraen hacia un plano interior más retrasado.

Es muy peculiar de este retablo mercedario de Lambayeque la media cupulilla rebajada que asienta sobre una plataforma ancha y recta y que cierra en lo alto la hornacina central del primer cuerpo. Otros retablos laterales de la misma iglesia reiteran la misma tipología de la cupulilla rebajada.

Es cierto que recubre abundantemente los espacios planos de este retablo de Las Mercedes una profusa decoración de hojarascas, pero los adornos atribuibles propiamente al llamado estilo rococó se reducen sólo a estas categorías: el movimiento ondulado de los bordes en las hornacinas laterales, los basamentos y unas peanas en forma de liras vegetales puestas para sustentar los cuatro ejes de soportes, los canastillos que hacen de capiteles sobre las cariátides y hermes estructurales, y las figuras antropomórficas vinculadas a los ejes de soportes.

El ensamblador de este retablo ha distribuido diferentes modelos de soportes antropomórficos para las distintas funciones estructurales desplegadas en el diseño. Encontramos las siguientes clases de figuras antropomórficas en este retablo mercedario:

- a) cuatro cariátides de cuerpo entero con un brazo levantado para sostener el capitel vegetal y el otro brazo hacia la falda, situados en los dos ejes externos de los dos primeros cuerpos;
- b) una cariátide pequeña sobre la media naranjilla del ostensorio y delante de la ménsula de la hornacina central del segundo cuerpo;
- c) dos cariátides menores de cuerpo entero con las piernas ligeramente dobladas en los ejes estructurales internos de la calle central del tercer cuerpo;
- d) cuatro hermes con brazos y soporte inferior vegetal desde la cintura para abajo, del mismo tamaño que las cuatro cariátides grandes, situadas en los ejes estructurales internos de los primeros cuerpos;
- e) seis hermes medianos formados por la cabeza sola y por todo el fuste inferior de molduras y hojarascas antepuestos en las pilastras sustentadoras de los espacios estrechos de los paneles divisorios de los tres arcos de los paneles situados debajo de los arcos abiertos de cornisa en la entrecalle central de los tres cuerpos;
- f) dos hermes similares a los seis anteriores, pero más delgados y más cortos a los lados de la hornacina central del segundo cuerpo;
- g) ocho soportes delgados del tipo cabeza-modillón a razón de dos en las caras frontales de las traspilastras interiores en las entrecalles laterales de los dos primeros cuerpos.

Suman en total 27 las figuras antropomórficas coladas en este gran retablo de Lambayeque. Se trata, pues, del retablo adornado con mayor número de soportes antropomórficos y con más variedad de modelos existentes en toda la arquitectura virreinal peruana. Unido esto al rigor estricto en el desarrollo del diseño y a la originalidad de su expansión volumétrica, convierten a este retablo de Nuestra Señora de las Mercedes de Lambayeque en uno de los de más alta calidad arquitectónica entre los retablos virreinales peruanos de la segunda mitad del siglo XVIII.

Hacen coro al gran retablo mercedario del brazo del evangelio en el crucero de la misma iglesia de Lambayeque un conjunto de retablos menores laterales adornados también con soportes de figuras antropomórficas. Sin atenernos al orden estricto de su colocación topográfica en las naves de la iglesia, analizamos ahora estos retablos con sus variantes tipos de soportes.

Retablo con Calvario en el segundo cuerpo y con dos imágenes sentadas del Señor en las hornacinas laterales del primer cuerpo. Cuenta con diseño de dos cuerpos y tres calles, del tipo de los existentes en la Catedral de Trujillo. Es posible que halla sido cambiada la entrecalle central del primer cuerpo. Muestra trozos de cornisa ondulada semejantes a las trujillanas en es espacio superior a las hornacinas laterales. Los bordes laterales de las hornacinas acusan la suave flexión ondulada que es común en retablos del mismo estilo. Los cuatro soportes estructurales de los dos cuerpos son del tipo de cabeza-modillón, mostrando los extremos de las volutas enrolladas muy salientes a los lados.

El retablo del Santo Crucifijo en la hornacina central es de dos cuerpos y tres calles, también muy similar a los catedralicios de Trujillo, aunque resulta muy contrastante la excesiva diferencia de altura entre sus dos cuerpos. Posee los adornos trujillanos de ondulamiento de los bordes en las hornacinas laterales, los trozos de cornisa curva sobre las hornacinas, y el juego de las traspilastras pero sólo manifiesto en uno de los lados de los ejes de soportes, no en los dos lados, que sería lo canónico. Incorpora soportes de Hermes de medio cuerpo con brazos en posición alterna y pedestal de follaje desde la cintura hasta la base en forma de vasija. Debido a la poca altura del segundo cuerpo se han eliminado en los cuatro ejes estructurales las figuras antropomórficas.

Retablo del Nazareno y San Francisco en las hornacinas de las calles laterales del primer cuerpo. Consta de dos cuerpos y tres calles según el modelo catedralicio de Trujillo, aunque la calle central en los dos cuerpos semeja una simplificación de la calle central en el segundo retablo de Nuestra Señora de las Mercedes en la misma iglesia. Ostenta en el primer cuerpo cariátides vestidas, y en el segundo

cuerpo aparece la innovación de que las cariátides están sentadas, lo que también sucede en otro de los retablos laterales.

El retablo dedicado a Santo Domingo y a los santos dominicos sigue el mismo diseño de dos cuerpos con tres calles, en las que las hornacinas de la calle central sobresalen en altura respecto de las hornacinas de las calles laterales. Admite además otra hornacina más pequeña a manera de tercer cuerpo central, no en las calles laterales. Muestra una ejecución netamente imperita por la descomposición de la parte superior del diseño, que aparece cerrado por unas gruesas cornisas onduladas que partiendo de los ejes externos de soportes, apuntalan lateralmente un cuerpecillo flotante, ya que carece en la base de ejes de soporte para sustentación. Recubre sus espacios planos una decoración sin relieve y popular que no muestra aspecto de estilo rococó. Es uno de los pocos retablos de soportes antropomórficos que no hacen ondular suavemente los bordes laterales de las hornacinas. Sobre los espacios planos encima de las hornacinas laterales aparecen los trozos de cornisas onduladas a la manera de los retablos catedralicios trujillanos, pero sólo en el primer cuerpo. Son muy peculiares los soportes de cariátides de cuerpo entero con vestidos a la usanza de la época. Las cariátides del primer cuerpo en los lados de la entrecalle central carecen del brazo correspondiente al lado interno, aunque es posible que hayan cortado verticalmente toda la altura de estas cariátides interiores. Para reducir la altura de las cariátides del segundo cuerpo, sin amputar la figura humana completa, las han colocado en posición de sentadas.

El diseño de dos cuerpos y tres calles en el retablo que actualmente cuenta con tres imágenes blancas de La Virgen de las hornacinas del primer cuerpo no logra el desarrollo completo de la cuadrícula regular, porque las calles laterales del segundo cuerpo son más estrechas que las inferiores del primer cuerpo, y carecen de los ejes de soportes externos: esta conformación es semejante a la del tercer cuerpo en el gran retablo de Nuestra Señora de las Mercedes, debido a la acomodación dentro de la curvatura de la bóveda. Tiene panel de borde inferior trilobulado debajo de los arcos de cornisa, y dosel de base plana sobre la hornacina central del primer cuerpo. Terminan las hornacinas laterales del primer cuerpo en arco trilobulado que enlaza sin solución de continuidad con los bordes laterales profusamente ondulados. Discurre de modo continuo por las entrecalles laterales la cornisa terminal del primer cuerpo. Los cuatro soportes estructurales del primer cuerpo y los dos interiores del segundo cuerpo son del tipo denominado cabeza-modillón con follaje en la parte inferior del fuste de la pilastra.

Hay todavía en la misma iglesia de Lambayeque otro retablo con soportes antropomórficos de cabeza-modillón y pedestal de follaje.

Por lo expuesto aparece que en la iglesia de San Pedro de Lambayeque triunfaron por completo los soportes de figuras antropomórficas sobre los clásicos de columnas. Varía de un retablo a otro la conformación de estos soportes antropomórficos, y tampoco se repite la misma estructura del diseño o la configuración de los motivos ornamentales. Sin embargo, concurren algunos caracteres comunes para un grupo numeroso de estos retablos menores lambayecanos, los que también aparecen en el gran retablo de Nuestra Señora de las Mercedes. Mencionemos algunos de ellos.

Sólo el retablo con las imágenes de las tres Vírgenes blancas carece de los trozos de cornisas ondulados colocados sobre las hornacinas de las calles laterales a la manera trujillana.

Todos los retablos menores menos el del Nazareno y San Francisco incorporan el dosel plano adelantado debajo de los arcos de la cornisa, con la peculiaridad de que lo colocan sólo en el segundo cuerpo y no simultáneamente bajo los arcos del primer cuerpo. Los retablos del estilo antropomórfico en la Catedral de Trujillo colocaban también el dosel plano de base trilobulada y en posición adelantada debajo de los arcos de cornisa terminales del primer cuerpo. La diferencia entre los retablos menores de Lambayeque y los de la Catedral de Trujillo deriva de que los primeros han cambiado el dosel plano adelantado por un dosel para la gran hornacina del primer cuerpo conformado por una cupulilla rebajada que tiene por base una plataforma horizontal recta tendida por toda la entrecalle central. Destaca notoriamente esta conformación de media cupulilla aplanada sobre plataforma recta en el gran retablo de Nuestra Señora de las Mercedes, y por su influencia se propagó a los retablos menores laterales del Nazareno y San Francisco y al de las tres Vírgenes blancas. Es posible que también tuvieran la misma conformación los otros retablos menores del Calvario, el Santo Crucifijo, y el de Santo Domingo y los santos dominicos; pero en ellos sólo queda actualmente la amplia plataforma rectilínea horizontal, sin soportar encima la media naranjilla rebajada.

La homogeneidad en cuanto a la estructura cuadrículada del diseño arquitectónico entre los retablos antropomórficos de la Catedral de Trujillo y los retablos laterales menores de San Pedro de Lambayeque no implica adecuadamente que todas integran una escuela retablista común. Los retablos trujillanos ostentan el color blanco con perfiles dorados que se ha considerado por algunos intérpretes como característica peculiar del llamado estilo rococó, mientras que los retablos de figuras antropomórficas en Lambayeque están completamente dorados.



Falta por determinar en base a investigaciones de archivo cuál haya sido la prioridad cronológica o la contemporaneidad entre los retablos de los dos núcleos regionales norteños. Las diferencias anotadas sugieren más bien que los retablos de San Pedro de Lambayeque procedieran de talleres independientes de los de Trujillo, y que los ensambladores lambayecanos hicieron gala de una innegable autonomía creadora expresada en variantes estructurales y volumétricas, además de disponer de un repertorio mucho más variado de modelos antropomórficos para los soportes, frente a la monótona reiteración de las figuras en los soportes de los retablos trujillanos.

### **5. EL RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE CAJAMARCA**

No ocultaba Wethey su entusiasta admiración por el retablo mayor de la actual Catedral de Cajamarca. Prodigia a este gran retablo son reservas las más cálidas alabanzas: «El estilo francés entremezclado dentro de la tradición hispánica con éxito extraordinario para producir un retablo de admirable belleza»<sup>18</sup>. Todas sus elogiosas ponderaciones resbalan sobre la original decoración superpuesta a la estructura arquitectónica del retablo catedralicio; pero no penetran, ni siquiera de pasada o incidentalmente, hasta la arquitectura y la volumetría del retablo tratando de comprender su conformación. Escribía así Wethey: «Las pilastras semejantes a notas musicales», «las curvas rococó son brillantes y alegres», «El excelente dorado añade la brillantez de esta fina pieza de arquitectura decorativa». Pero queda sin respuesta en la interpretación ornamentalista de Wethey esta otra pregunta: ¿qué clase de arquitectura retablista subyace bajo la brillante decoración rococó en el retablo catedralicio de Cajamarca?

Intercede una radical diferencia entre el retablo de la Catedral de Cajamarca y el gran retablo mayor de San Pedro de Lloc en cuanto a la ornamentación, pues el retablo cajamarquino suplanta totalmente las figuras antropomórficas de los soportes, predominantes en el retablo de San Pedro de Lloc, por una combinación de grandes roleos entremezclados, rocallas, y paneles de apariencia vegetal. Pero, no obstante este aparente contraste ornamental entre los dos retablos, rige una semejanza básica entre los mismos en cuanto a la disposición estructural de sus diseños.

Se extiende el gran retablo de Cajamarca en tres calles, pero la distribución de la calle central en cuerpos es asimétrica respecto de las dos calles laterales. Estas calles colaterales se alzan en los dos cuerpos básicos según el modelo de la mayor parte de los retablos virreinales peruanos; en cambio, la calle central se eleva en

cuatro cuerpos distribuidos de modo que no hacen correspondencia simétrica con los cuerpos de las calles laterales; son los siguientes, a saber: un primer cuerpo ocupado por el ostensorio que alberga un Santo Crucifijo grande, tiene altura superior al entablamento del primer cuerpo en las calles laterales; la segunda hornacina con la imagen de la Virgen es más baja que las segundas calles colaterales y ocupa un espacio menor intermedio entre los dos entablamentos; la tercera hornacina arqueada invade una parte del segundo cuerpo en lo bajo y otra parte del tercer cuerpo central en lo alto; y el cuarto cuerpo lo forma un recuadro pequeño situado en el espacio final que deja libre en el último cuerpo la hornacina arqueada.

Como se ha visto anteriormente, el retablo mayor de San Pedro de Lloc reitera la misma estructura asimétrica de dos cuerpos en las calles laterales y de cuatro cuerpos en la calle central, lo mismo que el retablo mayor catedralicio de Cajamarca. Además de esta similitud en cuanto a la estructura del diseño, los dos grandes retablos ahora comparados concuerdan en otro aspecto estructural importante, como es la altura correlativa de los cuatro estratos de la calle central, la misma disposición plana de la segunda hornacina, y el cerramiento arqueado de la tercera hornacina. Suponía Wethey que el retablo de la Catedral de Cajamarca podría ser contemporáneo de la congregación de la iglesia realizada en 1762. Nos parece esta fecha demasiado temprana, y creemos que es preferible considerar el retablo cajamarquino como posterior al retablo mayor de San Pedro de Lloc el que no debe ser anterior a la década de 1760. Si se confirmara documentalmente esta secuencia cronológica, el retablo catedralicio de Cajamarca vendría a representar el triunfo pleno y final de la decoración rococó sobre la tímida presencia de estos motivos ornamentales, y también el triunfo sobre los soportes antropomórficos desplegados abundantemente en los retablos de San Pedro de Lloc y de la iglesia de Lambayeque.

Existen en otras iglesias de Cajamarca tres retablos mayores: el de la iglesia franciscana de San Antonio, el de la Recoleta y el del hospital de Belén, en los que también aparece la misma confirmación estructural asimétrica del diseño organizado en dos cuerpos por las calles laterales y en cuatro cuerpos por la calle central de altura dispareja respecto de los cuerpos de las calles laterales. Estos tres retablos parecen obras del mismo taller y del mismo tiempo. Sólo difiere el diseño del retablo catedralicio respecto del diseño común a los otros tres retablos mayores cajamarquinos en cuanto a la dimensión y distribución correlativa de los cuatro estratos de la calle central.

Los soportes rococó en las calles laterales del gran retablo de la Catedral se anteponen a series de pilastra y traspilastras que descienden por ambos lados en escalonamiento de pequeños planos. Ello confiere efecto volumétrico de profun-

didad a las tres entrecalles verticales. Este escalonamiento quebrado de las traspilastras no se transmite a las anchas plataformas de cornisa superpuestas a los ejes de los soportes en los dos cuerpos; más bien las cornisas constituyen unas anchas planchas cuadradas de mayor anchura de lo que corresponde normalmente al grosor de los soportes y de los mismos frisos del entablamento a ellos superpuestos. El mismo efecto volumétrico de la secuencia cadente de las traspilastras y de la gran amplitud de las plataformas de cornisa con los lados laterales rectilíneos, y no quebrados al acompañamiento de las traspilastras, está aplicado en el retablo mayor de San Pedro de Lloc antes estudiado.

Encontramos otra coincidencia entre el gran retablo cajamarquino de la Catedral y el de San Pedro de Lloc, que también es común al retablo de Nuestra Señora de las Mercedes en Lambayeque, y a los otros tres retablos grandes cajamarquinos antes mencionados: el bloque de las hornacinas escalonadas en todo lo alto de la entrecalle de manera tal que sobresale hasta un límite más adelantado que el muro interno de las entrecalles laterales.

El retablo catedralicio acoge únicamente los elementos estructurales rectos en la separación entre los cuerpos; prescinde de los arcos verticales de cornisa tan frecuentes todavía en los retablos de soportes antropomórficos de Trujillo y de Lambayeque. Incluso desaparecen en este retablo catedralicio cajamarquino los arcos inclinados de cornisa que a manera de los lados del frontón superior se superponen en lo alto de los soportes de otros retablos, como el de San Pedro de Lloc, y los sustituye por unos monumentales roleos verticales no convencionales y desprovistos de toda función arquitectónica estructural. También siguen la misma estructura rigurosamente rectilínea los otros tres retablos mayores de Cajamarca antes mencionados. Encontramos arcos abiertos de cornisa de tamaño menor y retraídos hasta el interior de las tres entrecalles del entablamento terminal del segundo cuerpo en el retablo mayor de San Pedro de Lloc. El retablo catedralicio cajamarquino elimina por completo esos minúsculos arcos abiertos de cornisa en sus dos entablamentos; a cambio de ellos preserva la continuidad recta por todo el sector de las entrecalles laterales en los dos cuerpos para el entablamento o cornisa terminal divisorio de los cuerpos: en realidad, no se puede discernir bien si se trata de entablamentos o de simples cornisas algún tanto anómalas. Esta es otra diferencia entre los dos retablos, porque el de San Pedro de Lloc discontinuaba los entablamentos terminales de las calles por el sector intermedio de las entrecalles laterales de los dos cuerpos.

Era común en los retablos antropomórficos de Trujillo, San Pedro de Lloc y Lambayeque emplear el adorno de unos trozos ondulados de cornisas en el panel

superior a las hornacinas laterales. No se emplea este motivo ornamental en el gran retablo cajamarquino. En el lugar de la ornamentación general antes mencionada aparece en el panel sobre las hornacinas laterales otra modalidad ornamental no reiterada en algún otro retablo virreinal peruano. Se trata de que flanquear las cuatro hornacinas de las entrecalles laterales unas franjas verticales a manera de pilastras: ellas sustentan en lo alto unos cortos trozos de cornisa que se abren por el centro en arcos verticales muy juntos. No puede equipararse esta composición puramente ornamental del retablo cajamarquino catedralicio a la cornisa intermedia subdivisoria de los cuerpos de las portadas y retablos del Cuzco que también se abrían en arcos verticales por el centro. La composición cuzqueña cumplía una función estructural, mientras que la de Cajamarca es meramente ornamental, y sólo constituye un remedo tardío extraño además a todos los retablos desde Trujillo a Lambayeque.

Han considerado los intérpretes como una modalidad ornamental del llamado estilo rococó el suave ondulamiento de los bordes laterales en las hornacinas de las entrecalles. Se repite este adorno en los retablos norteños de Trujillo, San Pedro de Lloc y Lambayeque. Pues bien, no obstante la desbordante y redundante ornamentación de estilo rococó desplegada en el retablo de la Catedral cajamarquina, los bordes laterales y la curvatura terminal en todas las hornacinas conservan la más rígida continuidad lineal, como si se tratara de un retablo del siglo XVI o del XVII.

No adornan este retablo otros motivos antropomórficos más que el de unas cabezas cargadoras antepuestas al friso del primer entablamento sobre los ejes de soportes estructurales. Son cabezas independientes que sólo cumplen la función de cargar la cornisa y no conforman ninguna clase de soportes antropomórficos propiamente tales.

Constituye un problema intrincado la preferencia en Cajamarca de un retablo con pura ornamentación rococó, sin figuras antropomórficas, al que no acompaña ningún otro retablo similar en las iglesias de la misma región Norte de la costa o de la sierra. Sólo las investigaciones de archivo podrán aportar alguna luz acerca del autor, el lugar de origen, el taller y la fecha de este original retablo de la Catedral de Cajamarca.

## CONCLUSIÓN:

A lo largo de los precedentes análisis se deduce la constatación de que aconteció un proceso evolutivo notorio desde los retablos ensamblados durante la primera mitad del siglo XVIII hasta los retablos pertenecientes a la segunda mitad del mismo siglo. Se hace más patente el cambio acaecido mediante la sustitución en los ejes de soportes estructurales de las columnas por los apoyos de fuste antropomórfico o en casos minoritarios de otras formas artificiosas; y también en la incorporación más o menos intensa de otras modalidades distintas de adornos de recubrimiento.

No se ha detectado en ningún retablo concreto de la región norte en la costa o en la sierra otra evolución paralela en cuanto a la estructura arquitectónica del diseño o del volumen. Todos los retablos del llamado estilo rococó conservan la distribución cuadrículada en calles y cuerpos, lo mismo que los retablos de la primera mitad del siglo XVIII. La asincronía en cuanto a la distribución de los cuerpos entre la calle central y las dos calles laterales, dada en los retablos de San Pedro de Lloc y de la Catedral de Cajamarca, no expresa ninguna tipología de estilo rococó, antes bien encaja perfectamente en la estructura de los retablos barrocos virreinales. Tampoco se ha detectado en los retablos de la región norte alguna formación volumétrica de estilo propiamente rococó. Por ejemplo, observamos una gran movilidad ornamental y en las reflexiones de los bordes de las hornacinas, pero todos los retablos decorados de este modo se expanden en frentes rigurosamente rectilíneos, y no aparece un solo retablo ensamblado en la región durante la segunda mitad del siglo XVIII que ostente la planta o la volumetría ondulada. No hay ninguno que refleje ni de lejos la ondulación del púlpito de las Nazarenas.

Los retablos peruanos del siglo XVII y los de la primera mitad del siglo XVIII están agrupados temáticamente en escuelas arquitectónicas regionales. Surge de los análisis precedentes el problema de la aplicabilidad del concepto de escuela regional para interpretar los retablos de la segunda mitad del siglo XVIII en la región norte. El escaso número de los retablos ensamblados durante este período tardío del siglo XVIII existentes en las iglesias del Cuzco no sustenta con propiedad la vigencia de una escuela regional del rococó, y su heterogeneidad respecto de los otros retablos cuzqueños tampoco los vincula a la escuela barroca del Cuzco como si fueran una etapa evolutiva dentro de ella. El retablo de la Catedral de Cajamarca, único en su género ornamental, agudiza aún más la problemática de la existencia de una escuela retablista en la ciudad que acompañará a la auténtica escuela regional de las portadas mayores y menores cajamarquinas.

Proponía Wethey la tesis de la discordancia estilística entre la conformación estructural de carácter hispánico y la apariencia decorativa asumida del rococó español afrancesado. En el fondo, se trata de la misma interpretación historiográfica propuesta después por Gasparini que introducía un divorcio entre los aspectos arquitectónicos estructurales y volumétricos, presuntamente estéticos y arcaicos, y las innovaciones decorativas más actualizadas. En ambas exégesis, en la una implícitamente y en la otra de manera explícita, entraba en juego la presunción de la dependencia de la arquitectura virreinal respecto de los centros creadores europeos por intermedio de las transmisiones de los modelos externos.

La tesis historiográfica de Wethey sólo alcanza algún viso de verosimilitud si la entendemos en sentido negativo, a saber, en cuanto que, al calificar como hispánica la estructura arquitectónica de estos retablos, pretendía decir que ella *no expresaba* el estilo rococó afrancesado. Definía Wethey *lo que no era* el diseño arquitectónico de esos retablos virreinales tardíos, pero en modo alguno explica cuáles eran las características peculiares del diseño de los mismos retablos, y mucho menos demuestra con qué tipos de retablos hispánicos españoles se vinculaban los retablos virreinales peruanos de la época del llamado rococó.

En los análisis precedentes hemos valorado prevalecientemente el diseño arquitectónico de estos retablos virreinales, por encima de su artificiosa decoración. Encontramos en los retablos tardíos de la región norte la tendencia a una continuidad evolutiva respecto de los componentes y estructuras dados en los retablos de la primera mitad del siglo XVIII.

El recubrimiento dorado de los retablos del llamado estilo rococó existentes en las iglesias al norte de Trujillo muestra por otra parte que aquellos ensambladores de la segunda mitad del siglo XVIII fueron más proclives a proseguir la tradición virreinal del dorado en los retablos que asumir la preferencia del rococó europeo por las superficies blancas con perfiles dorados. Tengamos en cuenta que durante el siglo XVII se diferenciaban los retablos-sepulcros por sustituir el dorado por la pintura blanca con perfiles dorados.

Al hablar de continuidad evolutiva no debemos entender que se tratara de una simple reiteración estática e imitativa de los modelos precedentes, sino de un progreso en el desarrollo estructural, tanto en el diseño como especialmente en la conformación del volumen. Los tres grandes retablos de San Pedro de Lloc, Nuestra Señora de las Mercedes de Lambayeque, y la Catedral de Cajamarca demuestran la vigencia de una actuante iniciativa creadora en los ensambladores. Esta originalidad creadora manifestada por los ensambladores virreinales norteños acentuó

aún más profundamente la especificidad diferenciadora de los retablos virreinales tardíos con relación a los retablos españoles de la época llamada del rococó ningún ejemplar equiparable a la magnificencia arquitectónica del diseño y del volumen que ostentan los tres grandes retablos analizados en este trabajo. □

## Notas

- 1 Kelemen, Pal. Baroque and rococó in Latin America, New York, 1951.
- 2 Mesa, José de y Gisbert, Teresa. Escultura virreinal en Bolivia. *La Paz: Academia Nacional de Ciencias de Bolivia*, 1972, p. 209.
- 3 Ibid., p. 211. El texto citado corresponde a H. E. Wethey. Arquitectura virreinal en Bolivia. *La Paz*, 1960, p. 113.
- 4 Mesa, José de y Gisbert, Teresa. Escultura virreinal. p. 430, ilustración 271; véase el esquema del retablo en la p. 210.
- 5 Wethey, H. E. Colonial Architecture and Sculpture in Peru, *Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts*, p. 226.
- 6 Ibid., pp. 226-227.
- 7 Mesa, José de y Gisbert, Teresa. «Arte iberoamericano desde la Colonización a la Independencia», en *Summa Artis, Espasa Calpe, Madrid*, tomo XXIX, p. 540. Acerca de las cuatro clases de soportes antropomórficos véase Mesa, José de y Gisbert, Teresa. Arquitectura andina, historia y análisis. *Colec. Arzans y Vela, La Paz, Bolivia*, 1985, pp. 30-31.
- 8 Pueden verse algunos ejemplos en Luks, Ilmar. «Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura andina del siglo XVIII», en *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Est., Universidad de Caracas*, No. 17, 1973, pp. 153-179. A pesar de sus denodados y forzados análisis, no ha logrado Luks encontrar cariátides o hermes como soportes puros y exclusivos en las portadas andinas: l.c., pp. 180-192.
- 9 García Bryce, José. «Observaciones sobre cuatro obras atribuidas al Virrey Amat», en *DAU (Documentos de Arquitectura y Urbanismo)*, Lima, No. 4, año 3, p. 12.
- 10 Ibid., p. 18.
- 11 Wethey, H. E. Colonial, p. 227.
- 12 Wethey, H. E. Colonial, pp. 227-228.
- 13 Ibid., p. 228.
- 14 Wethey, H. E. Colonial, p. 228.

15 *Ibid.*, p. 228.

16 *San Cristóbal, Antonio. «La escuela de retablos de Trujillo», en Historia y Cultura. Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Lima, No. 21, 1991-1992, pp. 247-288.*

17 *Wethey, H. E. Colonial, p. 229.*

18 *Wethey, H. E. Colonial, p. 237.*