Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
Escuela Profesional de Arte

Los retablos de yeso policromado de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca en el departamento de La Libertad (1685-1857)

TESIS

Para optar el Título Profesional de Licenciada en Arte

AUTOR

Tania PÉREZ DIAZ

ASESOR

Mg. Martin FABBRI GARCÍA

Lima, Perú

2023

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Pérez, T. (2023). *Los retablos de yeso policromado de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca en el departamento de La Libertad (1685-1857).* [Tesis de pregrado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Escuela Profesional de Arte]. Repositorio institucional Cybertesis UNMSM.

Metadatos complementarios

Datos de autor	
Nombres y apellidos	Tania Pérez Diaz
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	70654162
URL de ORCID	https://orcid.org/0009-0004-7018-4455
Datos de asesor	
Nombres y apellidos	Martin Fabbri García
Tipo de documento de identidad	DNI
Número de documento de identidad	06240738
URL de ORCID	https://orcid.org/0000-0003-0252-0117
Datos del jurado	
Presidente del jurado	
Nombres y apellidos	Jaime Mariazza Foy
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	10830453
Miembro del jurado 1	
Nombres y apellidos	Nanda Leonardini Herane
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	06662413
Miembro del jurado 2	
Nombres y apellidos	Magaly Patricia Laban Salguero
Tipo de documento	DNI
Número de documento de identidad	41033868

Datos de investigación	
Línea de investigación	E.2.10.2. Arquitectura peruana y latinoamericana
Grupo de investigación	Grupo de Investigación de Patrimonio y Educación - PATRIM
Agencia de financiamiento	Sin financiamiento
Ubicación geográfica de la investigación	Edificio: Universidad Nacional Mayor de San Marcos País: Perú Departamento: Lima Provincia: Lima Latitud: -12.05542 Longitud:-77.08430
Año o rango de años en que se realizó la investigación	Noviembre 2019 – diciembre 2022
URL de disciplinas OCDE	Historia del arte http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.02 Arte http://purl.org/pe-repo/ocde/ford#6.04.01

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE
SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN ARTE

Reunidos en el salón 16A de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas, de la Ciudad Universitaria, el día viernes 22 de septiembre del 2023 a las 8:00am horas, el jurado de sustentación estuvo integrado por los profesores: Dr. Jaime Mariazza Foy, Presidente; Mg. Martin Fabbri Garcia, asesor; Dra. Nanda Leonardini Herane y Dra. Magaly Patricia Laban Salguero, miembros informantes.

Después de la exposición de la graduanda **Tania Pérez Diaz,** la lectura de sus conclusiones y absueltas las preguntas formuladas por el Jurado, éste se retiró a deliberar y acordó calificar la tesis:

Los retablos de yeso policromado de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca en el departamento de La Libertad (1685-1857)

Con la nota de: VEINTE (20) APROBADO CON MAXIMOS HONORES

Después de la calificación, se comunicó a la graduanda la nota obtenida. El Presidente del Jurado recomienda a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas el otorgamiento del título de Licenciada en Arte a la Bachiller **Tania Pérez Diaz.** Concluido el acto académico a las 9:00 horas, firman la presente acta por cuadruplicado.

Dr. Jaime Mariazza Foy
Presidente

Dra. Nanda Leonardini Herane
IInformante

Dra. Magaly Laban Salguero
Informante

Mg. Martin Fabbri Garcia
Asesor

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad del Perú. Decana de América
Vicerrectorado de Investigación y Posgrado

VICERRECTORADO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

CERTIFICADO DE SIMILITUD

Yo MARTIN FABBRI GARCIA en mi condición de asesor acreditado con la Resolución Decanal N° RESOLUCIÓN DE DECANATO N.° 1134-D-FLCH-2019 de la tesis, cuyo título es:

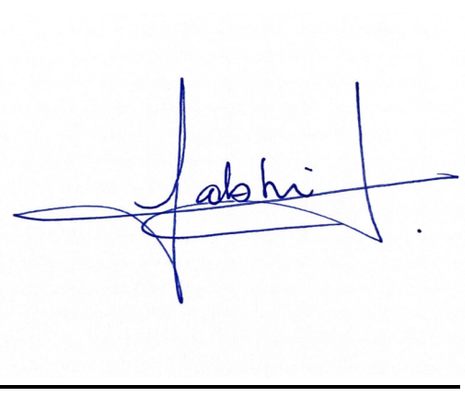
Los retablos de yeso policromado de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca en el departamento de La Libertad (1685-1857)

presentado por la bachiller Tania Pérez Diaz

para optar el Titulo Profesional Licenciada en Arte

CERTIFICO que se ha cumplido con lo establecido en la Directiva de Originalidad y de Similitud de Trabajos Académicos, de Investigación y Producción Intelectual. Según la revisión, análisis y evaluación mediante el software de similitud textual, el documento evaluado cuenta con el porcentaje de 9...% de similitud, nivel **PERMITIDO** para continuar con los trámites correspondientes y para su **publicación en el repositorio institucional.**

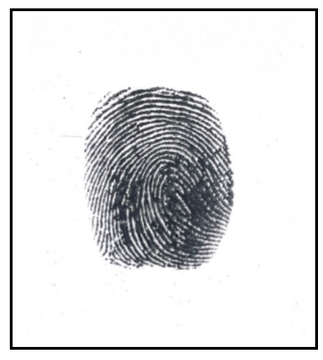
Se emite el presente certificado en cumplimiento de lo establecido en las normas vigentes, como uno de los requisitos para la obtención del título correspondiente.



Firma del Asesor _____

DNI: 06240738

Nombres y apellidos del asesor: Martín FABBRI GARCIA



A mi madre y a mi tía, Emérita y Alicia de la Cruz Yupanqui,

quienes me enseñaron a ver a través de sus ojos,

la belleza de los Andes liberteños.

ÍNDICE

RESUMEN **6**

ABSTRACT **7**

INTRODUCCIÓN **8**

CAPÍTULO I: ARQUITECTURA Y RETABLÍSTICA BARROCA EN LOS ANDES PERUANOS **16**

1.1. Nociones acerca del estudio de la arquitectura y retablística andina 16

1.1.1. Una mirada al estudio de la arquitectura andina virreinal 16

1.1.2. Aproximación al estudio del retablo barroco en el Perú 28

1.1.3. Arquitectura y retablística en las iglesias de los Andes del norte: La Libertad y Áncash 35

1.2. Panorama arquitectónico de iglesias de los Andes del norte: La Libertad y Áncash 40

1.2.1. La Libertad 42

1.2.1.1. Iglesia de San Jerónimo de Mollepata 42

1.2.1.2. Santuario de Carhuac en Huaylillas 43

1.2.1.3. Iglesia matriz de Parcoy 44

1.2.1.4. Iglesia de La Soledad en Parcoy 45

1.2.2. Áncash 45

1.2.2.1. Iglesia de San Juan Bautista en Pallasca 45

1.2.2.2. Santo Domingo de Tauca 47

1.2.2.1. Santuario Escalera al Cielo de Llapo 49

1.2.2.2. Iglesia Matriz de Llapo 50

CAPÍTULO II: LA IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE ANGASMARCA **52**

2.1. Angasmarca en el virreinato: de los Aranda a los Porturas 52

2.1.1. Construcción de la iglesia (1651 a 1684) 54

2.1.2. Gran reforma de la iglesia (1685 a 1707) 58

2.1.3. El obraje-hacienda de Angasmarca durante el siglo XVIII 63

2.2. Angasmarca en la época republicana 68

2.2.1. Angasmarca en la primera mitad del siglo XIX 68

2.2.2. La restauración de la iglesia (1852-1857) 74

2.2.3. El siglo XX: reforma agraria, revoluciones y destrucción 76

2.3. La arquitectura de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca. 80

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DE LOS RETABLOS DE LA IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE ANGASMARCA 88

2.1. Diseño arquitectónico de los retablos 88
2.1.1. Retablos de cuadrícula regular incompleta 89
2.1.1.1. El retablo mayor 90
2.1.1.2. Retablo de la Pasión 94
2.1.1.3. Retablo de la Virgen de los Dolores 98
2.1.2. El esplendor del barroco en el retablo de Santa Rosa de Lima 102
2.1.3. Un dúo de retablos menores 105
2.1.4. Otros retablos menores de una hornacina 107
3.1.4.1. Retablo de la Virgen de Chiquinquirá 108
3.1.4.2. Retablo de Nuestra Señora de la Asunción 109
3.1.4.3. Antiguo retablo de la Virgen de la Asunción 110
3.2. Análisis compositivo de los retablos 112
3.2.1. Materiales y construcción 112
3.2.2. Columnas báquicas de fuste helicoidal entorchado 115
3.2.3. Los artífices 119
3.3. Análisis de los elementos ornamentales de los retablos 123
3.3.1. Motivos ornamentales 124
3.3.1.1. Seres alados en bulto redondo 125
3.3.1.2. Alto relieves en el retablo mayor 125
3.3.1.2.1. Coronación de la Virgen 125
3.3.1.2.2. Escultura funeraria en el retablo mayor 126
3.3.1.3. Relieves de yeso en paneles calados 127
3.3.1.3.1. Marcos internos calados 127
3.3.1.3.2. Orlas externas 128
3.3.1.3.3. Cresterías 129
3.3.1.4. Otros relieves en los espacios libres 129
3.3.2. Estructuras ornamentales 130
3.3.2.1. Columnas báquicas 130
3.3.2.2. Robustos cubos de entablamento 132
3.3.2.3. Cornisa arqueada 134
3.3.2.4. Atlantes y seres híbridos 136
3.4. Resultados del análisis 138

CONCLUSIONES 140

BIBLIOGRAFÍA 146

ANEXO DE IMÁGENES 158

RESUMEN

La iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca se ubica en los Andes del norte del Perú, en el departamento de La Libertad, provincia de Santiago de Chuco. Construida en la segunda mitad del siglo XVII, presenta caracteres arquitectónicos y un programa visual de alto valor patrimonial; donde destacan sus nueve retablos elaborados en yeso policromado que, hasta la fecha, no se han incluido en los estudios académicos de la retablística peruana. En ese sentido, la presente investigación estudia desde un enfoque histórico-artístico la estructura, los ornamentos y los artífices de los nueve retablos de este templo, para incluirlos en el panorama de la arquitectura andina en el Perú.

Palabras clave: Virreinato del Perú, Andes norperuanos, retablística, yeso policromado, barroco.

ABSTRACT

Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca is a catholic church located in the department of La Libertad, in the province of Santiago de Chuco, in the northern highlands of Peru. Built in the second half of the XVII century, it presents special architectural characteristics and a visual program of high heritage value. The nine polychrome altarpieces have not been included in the academic studies of the peruvian art history. Because of that, the present thesis studies the structure, ornaments, and authors of the nine altarpieces of the church which will include them in the panoramic view of the Andean architecture in Perú.

Key words: Viceroyalty of Peru, northern highlands of Perú, gypsum altarpieces, baroque.

INTRODUCCIÓN

La arquitectura barroca en los Andes peruanos es testimonio de un proceso histórico artístico que se manifestó desde mediados del siglo XVII hasta finales del XVIII, en diferentes formas materiales, estructurales y visuales, acorde a cada región geográfica y a sus propios artífices. Una compleja diversidad que, hoy en día, presenta vacíos teóricos que esperan ser cubiertos por el medio académico; sobre todo, las expresiones rurales, que son las que han recibido menor atención por parte de los especialistas.

Fueron justamente dichas expresiones rurales que, a diferencia de los centros urbanos, permitieron un despliegue menos apegado a las convenciones arquitectónicas de la época virreinal. Los artífices encargados de edificar los templos y ornamentar su interior, al no contar con preparación académica, incorporaron a la tradición europea llegada con los conquistadores, sus propias concepciones visuales, plásticas y materiales; de manera que legaron un patrimonio invaluable que merece ser estudiado.

En las iglesias rurales ubicadas en los Andes del norte del Perú, se gestó y difundió una tradición retablística que empleó al yeso como material protagónico, junto con otros elementos propios de la zona como el maguey, soguillas y barro. Estos retablos tuvieron como protagonistas de sus ejes estructurales a columnas báquicas, helicoidales entorchadas o salomónicas, profusamente decoradas con flora europea y local, expresión del barroco americano. Particularmente, los artífices creadores irradiaron esta técnica en los Andes liberteños y ancashinos, contexto en que se enmarca el objeto de estudio de esta tesis.

Por esta razón, hemos considerado en nuestro marco arquitectónico a los siguientes templos ubicados en el departamento de La Libertad: Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, San Jerónimo de Mollepata, Santuario de Carhuac en Huaylillas, Iglesia de Parcoy, Iglesia de la Soledad en Parcoy; y en el departamento de

Áncash: San Juan Bautista de Pallasca, Santo Domingo de Tauca, Santuario Escalera al Cielo de Llapo y la Iglesia matriz de Llapo; que de ahora en adelante serán llamadas *iglesias vinculadas* a esta tesis.

Esta selección fue realizada tomando en cuenta la proximidad geográfica de las iglesias y los vínculos materiales que presentan por la presencia de retablos de yeso policromado en ellas. Esto sin la intención de definir como escuela arquitectónica a las iglesias vinculadas, pues haría falta una investigación que estudie desde un enfoque histórico y arquitectónico a cada una de estas.

El objeto de estudio de esta tesis es el conjunto de nueve retablos de yeso policromado de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca. Esta iglesia se ubica en los Andes liberteños, al suroeste de la ciudad de Trujillo, en la actual provincia de Santiago de Chuco. Fue construida en la segunda mitad del siglo XVII, cuando sus propietarios decidieron erigir un templo junto a su obraje-hacienda, el mismo que ha subsistido hasta nuestros días con el nombre de iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, también conocida popularmente como la capilla sixtina del norte del Perú, por la valiosa decoración en su interior que recuerda a la suntuosa iglesia de Andahuaylillas en Cusco, y que la hizo merecer la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación en el año 2000, mediante RDN. N° 086-INC-2000.

Actualmente el templo se encuentra en un estado regular-malo de conservación, producto de atentados en la década de 1980, las fuertes lluvias que azotan la región y la falta de una restauración integral y planificada del templo. A pesar de los cinco proyectos presentados al Ministerio de Cultura desde el 2008, ninguno de ellos se ha concretado.

En respuesta a ello, el interés de esta tesis es estudiar, desde la historia del arte, a estos retablos de yeso policromado, con la finalidad de colaborar desde el ámbito

académico con la construcción de su historia material y visual que permitan sustentar su valor patrimonial.

En lo que respecta a los antecedentes de estudio del templo, debemos mencionar que esta tesis es pionera en una investigación a los retablos de la iglesia desde el punto de vista de la Historia del Arte. Aun así, no podemos dejar de mencionar a aquellos autores que han abordado a la iglesia desde otras disciplinas u para otros fines.

En primer lugar, mencionamos el estudio genealógico que realizó Gilbert Chauny de Porturas (1965), de su familia, los Sánchez de Aranda. Desde un enfoque histórico, escribió sobre los propietarios de la iglesia y hacienda de Angasmarca, incluyendo documentos de su archivo personal, así como testamentos, partidas de bautismo y matrimonio de los hacendados; información sumamente valiosa para reconstruir la historia de Angasmarca.

En segundo lugar, debemos considerar el trabajo de Ayme Buitrón (1987), publicado en la revista *Anthropologica* que se deriva de su tesis en economía de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el cual permite comprender la disolución de la hacienda de Angasmarca tras la reforma agraria, su posterior desaparición y abandono.

En tercer lugar, se encuentra un breve estudio sobre la iglesia de Angasmarca, realizado por el historiador y restaurador Ricardo Morales en 1982, publicado en la revista *Arte y Arqueología*. En este, da cuenta de la riqueza decorativa al interior del templo, a partir de una descripción de los ambientes y sus distintos elementos ornamentales y arquitectónicos, por lo que su enfoque se aproxima a un estudio histórico artístico, dando una visión panorámica del interior del templo.

En cuarto lugar, resulta trascendente mencionar la investigación de Lucila Castro de Trelles en 2009 acerca de la historia de Angasmarca desde el siglo XVI hasta el siglo XX. Se debe tomar en cuenta que esta historiadora cuenta con otros estudios acerca del

sistema de encomiendas y los proyectos de evangelización tanto en Angasmarca como en haciendas aledañas, así como la pervivencia de tradiciones textiles del antiguo Perú en los contextos virreinales y contemporáneos de la región (Castro, 2013). En su trabajo sobre Angasmarca (2009), la autora realizó una memoria histórica acerca de los propietarios y el obraje-hacienda; además, elaboró una memoria arquitectónica de la casa hacienda y la capilla, para lo cual empleó información proveniente de archivos eclesiásticos, públicos y privados; testimonios orales; artículos periodísticos; entre otras fuentes. Además, realizó una breve descripción de los retablos.

En quinto lugar, están los informes y proyectos de restauración más relevantes que se presentaron al Instituto Nacional de Cultura (INC), que incluyeron memorias fotográficas, históricas y arquitectónicas de la iglesia. Empezamos por el año 1976 cuando el entonces jefe del taller de restauración del INC en Trujillo, el historiador Ricardo Morales, elaboró un informe de su visita a la iglesia de Angasmarca, considerando una descripción de su arquitectura, del interior del templo y un pedido formal para su declaratoria como Monumento Histórico Artístico. En dicho informe incluyó datos y fotografías, que resultan ser el registro visual más antiguo de los retablos[1]. Posteriormente, en 2005, la arquitecta Julia Pechón realizó un informe técnico del estado de conservación del templo y, la arqueóloga Rosa Marín, una evaluación arqueológica para el expediente técnico de restauración de la iglesia. Tres años después, en 2008, se registró el primer proyecto de restauración, presentado por José Cornelio Bello, César Noa y Santiago Guardia[2]; al cual le subsiguen los proyectos del arquitecto Humberto Palacios Miroquesada de los años 2009, 2012, 2013 y 2014. Este último fue el único aprobado, aunque no ejecutado, por falta de recursos económicos, necesarios para la restauración del templo.

[1] ADPHI. Morales, R. (3 de noviembre de 1976).
[2] ADPHI. Cornelio, J., Noa, C. & Guardia, S. (2008).

Como se ha visto, en estos estudios previos, se ha abordado la historia de la hacienda e iglesia de Angasmarca, así como se han realizado breves descripciones de su arquitectura interior; sin embargo, en ninguno de estos casos se ha profundizado en la materialidad, estructura, caracteres formales y ornamentales de los retablos.

En ese sentido, la importancia de esta investigación radica en la necesidad de un estudio de los retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, desde el punto de vista de la disciplina de la Historia del Arte; puesto que, su cualidad primordial, es que esta se sirve de distintas especialidades que le permiten construir una memoria visual, histórica y arquitectónica, desde un enfoque estético, constructivo y material.

La presente tesis tiene como objetivo principal identificar los caracteres compositivos y ornamentales de los nueve retablos de yeso policromado de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca para incluirlos en el panorama retablístico de los Andes del norte. Tomando en cuenta ello, se desprenden los siguientes objetivos secundarios:

1. Elaborar una aproximación historiográfica acerca de la arquitectura barroca en los Andes del norte y un panorama arquitectónico de los templos vinculados a esta tesis.

2. Establecer una memoria histórica y un análisis arquitectónico de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca para enmarcar los retablos en un contexto apropiado para su estudio.

Como hipótesis principal, planteamos que los nueve retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca son estructuras arquitectónicas que se expresan en el uso de la tipología de retablo barroco y la aplicación de modelos compositivos y ornamentales propios del lenguaje barroco.

La metodología empleada para la presente tesis hace uso del método histórico crítico y el análisis estructural arquitectónico. El primero se sustenta en la revisión historiográfica de la arquitectura andina y el estudio e interpretación del contexto histórico artístico en el cual se trabajaron los retablos de la iglesia. El segundo método se basa en la composición arquitectónica estructural del retablo y permite el estudio objetivo de los caracteres formales que lo componen.

A propósito de ello, es importante acotar que la tesis no estudia el programa iconográfico de la imaginería actual en los retablos, esculturas en su mayoría trabajadas en maguey y yeso policromado.

La presente tesis fue realizada en cinco etapas. En la primera, trabajamos la búsqueda de fuentes bibliográficas, hemerográficas, virtuales, fotográficas y de archivo; lo cual permitió obtener un amplio panorama de información vinculado de forma directa o indirecta al objeto de estudio de la presente investigación. En la segunda etapa, procedimos al trabajo de campo; para ello, visitamos la iglesia de Angasmarca en tres oportunidades: agosto de 2018, septiembre de 2019 y abril de 2022; en las cuales, realizamos fotografías *in situ* y elaboramos fichas de registro para cada retablo. En la tercera fase, realizamos el trabajo de gabinete; en él, organizamos el material recopilado. En la cuarta etapa, analizamos e interpretamos los datos obtenidos tanto en la búsqueda del material visual y documental, así como en el arquitectónico. En la quinta y última etapa, redactamos la tesis.

Entre las limitaciones que encontramos en el proceso de investigación, debemos mencionar la imposibilidad de acceso a algunos archivos históricos; por ejemplo, el archivo Arzobispal de Trujillo que permanece cerrado desde hace años. Por su parte, los archivos provinciales de las iglesias vinculadas no están inventariados ni cuentan con un personal que pueda atender a los investigadores que acuden en búsqueda de información.

Por último, algunos archivos privados que podrían haber resultado de utilidad para esta tesis, no pudieron ser consultados. Ante lo expuesto se tuvo que trabajar con los documentos recabados en el Archivo Regional La Libertad, Archivo General de la Nación y Archivo Arzobispal de Lima.

Esta investigación está estructurada en tres capítulos. El primero se divide en dos subcapítulos: un panorama historiográfico correspondiente a la arquitectura y retablística barroca en los Andes del norte del Perú; y, un breve estudio arquitectónico y estilístico de las iglesias vinculadas a la tesis. El segundo capítulo presenta la memoria histórica y el análisis arquitectónico de la hacienda e iglesia de Angasmarca, a partir de una recopilación de los datos más relevantes vinculados a la historia material del templo, así como un descripción de su arquitectura actual. El tercer capítulo comprende el análisis arquitectónico de los retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, tomando en cuenta tres apartados: el diseño de los retablos, el análisis compositivo de los retablos y el análisis de los elementos ornamentales de los retablos.

La elaboración de esta tesis ha sido gracias al apoyo y aportes de numerosas personas, razón por la cual agradezco en primer lugar a mi asesor el arquitecto Martín Fabbri, quien desde un inicio me proporcionó los alcances académicos necesarios para orientarme en el proceso de investigación y motivarme a concluir esta tesis. A la magíster Patricia Victorio, pues bajo la tutoría de su *Seminario de Tesis*, impartido en el último ciclo de la carrera de Arte, surgió el primer proyecto de esta tesis. Asimismo, a las profesoras informantes; a la doctora Nanda Leonardini, por sus valiosos comentarios y recomendaciones; así como la doctora Magaly Labán, por su tiempo y sugerencias proporcionadas. También, al doctor Ricardo Morales Gamarra, quien me proporcionó gentilmente una copia digital de sus investigaciones, durante el confinamiento por la pandemia. Al licenciado Juan Ramón Zapata, director del Archivo Regional de La

Libertad, quien fue paciente con mi búsqueda documental en el archivo, además de facilitarme la digitalización de los folios necesarios. Al Archivo Histórico Riva Agüero, por facilitarme una copia digital del plano de la hacienda de Angasmarca, realizado por Heinrich Witt a mediados del siglo XIX. Al Archivo de la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble del Ministerio de Cultura en la sede principal de Lima y en la Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad, al permitirme el acceso a la información pública que estos resguardan sobre el templo. Al historiador Kevin Sánchez, quien me apoyó con la búsqueda de referencias bibliográficas en el departamento de La Libertad. A la historiadora Daphne Cornejo Retamozo por facilitarme valiosa información gráfica. Al historiador del arte Li Cárdenas Noa y al conservador restaurador Alex Valle Lujan, por las conversaciones sobre este tema.

Finalmente, no puedo dejar de mencionar que esta tesis no hubiera sido posible sin la ayuda de mi familia, mis tías y primas, especialmente mi madre, quien de forma incansable me apoyó en las distintas etapas, acompañándome en los viajes de estudio de campo a la iglesia y estableciendo los contactos necesarios para dicho propósito. A la señora Gladys Lozada, quien me brindó todas las facilidades de acceso al templo en las tres ocasiones que lo visité. Al profesor Amancio Toledo, quien me proporcionó la información para llegar a este distrito. Al señor Martín Porturas, quien me brindó una entrevista en la que me compartió sus compilaciones personales. A la arquitecta Fiorella Guillén, quien colaboró con comentarios acerca de la estructura de los retablos y la elaboración de algunos gráficos. A mis amigas Ana Lucía Salazar y Ahhison Prado, por motivarme constantemente. Al magíster Anthony Holguín, compañero incansable, que en numerosas oportunidades tuvo la voluntad de escuchar y responder a las distintas interrogantes que surgieron a lo largo de la elaboración de esta tesis.

CAPÍTULO I

ARQUITECTURA Y RETABLÍSTICA BARROCA EN LOS ANDES PERUANOS

El presente capítulo tiene por objetivo elaborar una aproximación historiográfica acerca de la arquitectura barroca en los Andes del norte del Perú y un panorama arquitectónico de los templos vinculados a esta tesis. Por un lado, abordaremos la mirada de los especialistas en el estudio de la arquitectura virreinal, trataremos de qué manera los investigadores han estudiado el retablo barroco y bajo qué consideraciones los trabajos previos a esta tesis se han aproximado a nuestro objeto de estudio. Por otro lado, desarrollaremos un marco arquitectónico a partir una breve exposición de las iglesias vinculadas con esta tesis, que permitirán comprender a la iglesia de Angasmarca desde un panorama mayor, considerando la tradición retablística que compartió con otras iglesias.

1.1. Nociones acerca del estudio de la arquitectura y retablística andina

A continuación, desarrollamos bajo una mirada historiográfica, el estudio de la arquitectura y retablística andina en tres subtemas. En primer lugar, tomamos en cuenta los estudios que han abordado la arquitectura andina en el virreinato del Perú; en segundo lugar, consideramos aquellas investigaciones que han tenido por objeto de estudio la retablística barroca en el Perú; finalmente, tratamos aquellos trabajos vinculados con la arquitectura y retablística de las iglesias en La Libertad y Áncash.

1.1.1. Una mirada al estudio de la arquitectura andina virreinal

Para este panorama historiográfico de la arquitectura andina virreinal, tomamos en cuenta a los principales autores que abordaron el tema, exponemos los fundamentos teóricos que

elaboraron estos especialistas y reconocemos en sus investigaciones, aquellos conceptos que definieron o cualificaron la arquitectura andina virreinal. Sobre todo, consideramos los estudios que han tomado en cuenta a ejemplares vinculados con el estilo barroco, por su proximidad con el objeto de estudio de esta tesis.

Es necesario precisar que la presente tesis está delimitada en el territorio del virreinato del Perú, el cual, desde 1542 hasta 1776, comprendió tanto a los Andes peruanos como bolivianos. Se conoce que en dicho año de 1776 el Alto Perú pasó a formar parte del virreinato de Río de la Plata; sin embargo, por su importancia durante el amplio rango temporal en que fue parte del virreinato del Perú, así como por los constantes vínculos comerciales, culturales y artísticos que se mantuvieron aún con su separación, los estudios de la arquitectura andina virreinal que forman parte del marco teórico de la presente tesis incluyen a los Andes bolivianos.

Una segunda precisión, es que las investigaciones realizadas acerca de la arquitectura religiosa en el virreinato del Perú, durante aproximadamente un siglo (1920-2020), se han enfocado principalmente en la zona sur; la cual comprende desde Arequipa, en Perú, hasta Potosí en Bolivia y a la que se le ha otorgado diversas denominaciones para destacar su particularidad, tales como arquitectura mestiza, arquitectura andina o barroco americano.

Debemos comenzar mencionando a los americanistas, quienes, en las primeras décadas del siglo XX, se interesaron por la riqueza ornamental de la arquitectura andina con la finalidad de identificar caracteres autóctonos en ella. Dicho pensamiento americanista en el estudio histórico artístico de la arquitectura andina sudamericana tuvo como centro difusor a Argentina. El motivo principal de los jóvenes intelectuales de entonces fue celebrar el Centenario de la Independencia (1916) y la consecuente búsqueda

de identidad que sembró en ellos una especial mirada a lo autóctono, a lo americano, tanto en las letras como en las expresiones plásticas.

El intelectual argentino Ricardo Rojas fue pionero en plantear la arquitectura americana como una nueva estética, a través de sus escritos entre 1909 y 1924. El resultado fue su obra *Eurindia* (1924), donde expuso la doctrina eurindiana, una estética como resultado del contacto entre Europa y América (García y Maranguello, 2012, p. 140), en la cual la arquitectura tuvo un papel relevante. En palabras de García y Maranguello (2012), para Rojas la arquitectura constituía "la expresión más sintética del carácter de una civilización, y que en la arquitectura americana se presenta en la integración entre el aporte de los colonos y la expresión autóctona" (García y Maranguello, 2012, p. 140).

Ahora bien, fue a través de la *Revista de Arquitectura*, publicada a partir de 1915 por el Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires, que se originó y difundió propiamente el pensamiento americanista, donde destacan los escritos de Ángel Guido y Martín Noel (García y Maranguello, 2012, pp. 140-142). Con el paso del tiempo, ambos autores continuarían aportando a la historiografía hispanoamericana.

El arquitecto Guido escribió acerca de la influencia indígena en la arquitectura colonial y fue uno de los primeros en emplear y desarrollar los términos: estilo criollo del Sur, estilo mestizo o hispano indio. Asimismo, identificó que entre los siglos XVII y XVIII el estilo se irradió desde el lago Titicaca hasta Quito por el norte y a las pampas argentinas por el sur, con iglesias caracterizadas por mostrar el espíritu americano a través de las tallas en piedra de elementos que clasificó como indios "zoomorfos", "fitomorfos", "antropomorfos", "míticos" y "folclóricos" (Guido, 20 de octubre de 1929, s/p).

Por su parte, Martín Noel reflexionó y desarrolló el aspecto metodológico de la arquitectura americana en publicaciones como *Fundamentos para una estética nacional.*

Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana (1926) y *Teoría Histórica de la arquitectura virreinal* […] (1932), en las cuales resaltó la importancia de las raíces hispánicas en el arte americano pues señaló como base metodológica de investigación a la fuente archivística española y tomó como referente al Archivo General de Indias para organizar los antecedentes documentales (García y Maranguello, 2012, pp. 142-143). Razón por la cual, las investigadoras García y Maranguello (2012), infieren que en estos primeros estudios americanistas persistió "la preeminencia del modelo español como punto de partida para poder pensar manifestaciones artísticas en América" (pp. 142-143).

A propósito de la obra de Noel, es interesante mencionar que fue quien diseñó el palacio de la Embajada Argentina en Lima, siguiendo justamente los preceptos del llamado neocolonial. Se trata de un moderno edificio construido entre 1929 y 1940 (Carcedo, 2019), que destaca por sus patios internos, azulejos y balcones de cajón (figura 1).

Fue a partir de estos iniciales cimientos teóricos que se comenzó a tejer la historia de la arquitectura virreinal andina, mediante una investigación científico humanista que destacó su valor reconociendo la participación de la tradición indígena en la concepción artística ornamental de los templos y en la cual fue crucial la mirada de los jóvenes estudiantes argentinos, quienes, en la búsqueda de una verdadera arquitectura americana, encontraron caracteres especiales en los Andes del sur. Sobre todo, por su carácter autóctono, por tratarse de templos revestidos con la fuerza histórica de las "grandes civilizaciones prehispánicas" (García y Maranguello, 2012, p. 141) y la permanencia de ellas a través de formas virreinales.

Posteriormente, sobre la base de los conceptos anteriormente tratados, el historiador del arte norteamericano Harold Wethey publicó, en 1949, dentro de *Colonial*

architecture and sculpture in Peru, los capítulos *The Southern Perú: The mestizo style I* y *II*, en los cuales reconoció y empleó el término de Guido "the mestizo style", que se traduce como "estilo mestizo", para referirse a la original y exclusiva arquitectura desarrollada en los Andes remotos con población mayoritariamente indígena de poco contacto con lo "europeo" (Wethey, 1949, p. 20).

De similar forma que sus antecesores, para Wethey los límites geográficos del estilo mestizo se extendieron desde Arequipa a Puno, en Perú; a La Paz y Potosí, en Bolivia. Respecto a la temporalidad, identificó el esplendor del estilo mestizo a mediados del siglo XVIII y reconoció en los templos de esta región, particulares formas ornamentales que Guido ya había determinado: el uso de formas venidas de América antigua, flora y fauna local, patrones geométricos y tanto diseños como técnicas autóctonas resultantes del mestizaje. Además, recalcó que este tipo de arquitectura tuvo muy probablemente como escultores y arquitectos a los propios indígenas o mestizos (Wethey, 1949, p. 20); de esta manera reafirmó la importancia de su participación en la concepción de los templos y la razón del llamado "arte mestizo".

La obra de Wethey supuso el primer y más completo panorama del arte virreinal peruano y sobre todo, reconoció el estilo mestizo en la arquitectura andina. En su trabajo estudió las grandes escuelas arquitectónicas; sin embargo, muy probablemente por lo dificultoso de su acceso, así como por la gran envergadura que de por sí implicó un trabajo completo del arte virreinal en todas sus formas: escultura, pintura y arquitectura; no se detuvo en las manifestaciones rurales. En suma, su obra trató ampliamente la arquitectura de los Andes del sur y evidenció que la arquitectura de los Andes del norte era un tema inexplorado a mediados del siglo XX.

Aun así, llegó a estudiar Cajamarca, como único caso de arquitectura en los Andes del norte, y pese a que identificó en ella a los grutescos como expresión mestiza, no llegó

a definir su arquitectura religiosa como de estilo mestizo, tal vez por encontrarse fuera de los límites geográficos proporcionados en su propia definición. Es así como la obra de Wethey no consideró a las expresiones rurales andinas que van desde La Libertad hasta la sierra de Lima. Por ello, cuando el investigador notó los excepcionales caracteres mestizos en la portada de la iglesia de Huamán en Trujillo, como la representación de las sirenas tocando el charango (figura 2), solo pudo relacionarlos con la posible influencia de las tradiciones del lago Titicaca (Wethey, 1949, p. 20).

Aunque aún incompleta, lo cierto es que a partir de esta primera base teórica, la arquitectura mestiza quedó definida como una expresión arquitectónica que se desarrolló desde mediados del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, en el territorio comprendido por los edificios religiosos desde Arequipa hasta Potosí, en el cual existió participación indígena y en los que se identificó la representación de formas ornamentales mitológicas propias, como la flora y fauna americana.

De aquí en adelante, las siguientes generaciones de investigadores incorporaron a la definición del estilo mestizo, el concepto barroco; alimentaron el repertorio ornamental y, en la búsqueda de elementos arquitectónicos que fundamentasen la unicidad de la arquitectura mestiza, desarrollaron el aspecto espacial.

El primero en emplear la denominación de barroco andino para tratar el llamado estilo mestizo (Mesa Gisbert, 1961, p. 35) fue Marco Dorta en *Andean Baroque decoration* (1946-47). Tomando ello como referencia, años más tarde los esposos Mesa Gisbert (1961) definieron al estilo mestizo como:

> una forma del barroco que se desarrolla en una parte del Virreinato del Perú. Arquitectónicamente consiste en la aplicación de una decoración peculiar a las formas estructurales europeas. A diferencia del barroco europeo contemporáneo el "estilo mestizo" muestra una despreocupación total por las plantas, aferradas a la cruz latina o planta jesuítica, estatizada y casi arcaizada. Su decoración contrariamente a lo que ocurre en Europa, no busca el claroscuro. Es arcaizante y planiforme, conservando tan sólo el "horror vacui" característico del barroco. Es probable que estas diferencias con el estilo

> de origen se deban a un punto de vista distinto, que responde plenamente a la sensibilidad indígena. (Mesa Gisbert, 1961, p. 36)

Estos investigadores mantuvieron la ubicación geográfica y temporal ya definida, es decir, reconocieron el desarrollo geográfico del "estilo mestizo" desde Arequipa hasta el lago Titicaca y el altiplano boliviano, el cual mostró con intensidad entre los años 1680 y 1780 una particularidad respecto de las formas europeas. Además, desarrollaron el aspecto ornamental y espacial de estas singularidades: las decoraciones planiformes de acentuado horror al vacío superpuestas a elementos barrocos -columnas salomónicas-, el uso de plantas "arcaizadas" y la continuidad del uso de atrios con posas (Mesa Gisbert, 1961, pp. 35-36; 1997, p. 323).

Entre las decoraciones que los arquitectos identificaron como originales de América, estuvieron la flora y fauna, a la que denominaron "tropical", así como los motivos de origen americano antiguo (Mesa Gisbert, 1961, p. 36), característica ya señalada desde los primeros americanistas. Asimismo, contribuyeron en identificar la presencia del arte renacentista como fuente visual para el llamado barroco mestizo. Señalaron que este fue expresado en el uso de grutescos y otros elementos del mundo clásico, en el que destacó la figura del genio representado como un ser con alas, senos colgantes y follajería; así como la de un híbrido de cuerpo humano con apéndice vegetal (Mesa Gisbert, 1961, p. 53). Finalmente, respecto a lo ornamental-compositivo, identificaron en la traza de las portadas mestizas el uso de elementos clásicos como las columnas jónicas en la portada de la iglesia de Tiahuanaco de 1612 (Mesa, 1961, pp. 37, 61).

Aunque los Mesa Gisbert estudiaron estos aspectos ornamentales en la búsqueda de destacar la originalidad de la arquitectura mestiza respecto de Europa, si analizamos sus apreciaciones, la singularidad de los elementos renacentistas en el siglo XVIII estaría

fundamentada únicamente en lo anacrónico de su uso. Entonces, ¿en qué radicaría el verdadero valor del barroco mestizo respecto del barroco europeo a nivel ornamental, según el análisis de los Mesa Gisbert? La respuesta es: en la representación de la flora y fauna americana, el uso de elementos americanos antiguos o de significado mestizo como sirenas y monos, superpuestos a elementos ya sean clásicos o barrocos.

Por sobre todo, su gran contribución, probablemente gracias a su formación inicial como arquitectos, fue incorporar el estudio de las características estructurales de los templos y de su uso como espacio sacro, fundamentando con ello la unicidad de la arquitectura andina a nivel espacial y no únicamente ornamental, pues como criticaría más adelante el padre Antonio San Cristóbal, los estudios puramente decorativistas omitieron "el análisis de los elementos no decorativos y de carácter arquitectónico" (San Cristóbal, 2013, p. 116), importantes para comprender a plenitud la arquitectura virreinal.

Como hemos visto, el matrimonio Mesa-Gisbert se vio motivado a encontrar aquellos elementos que caracterizaran la arquitectura americana, que marcaron una distancia de las formas europeas y que fundamentaran que tras la conquista el resultado histórico artístico no pudo ser meramente una reproducción de lo exterior, sino que internamente se gestaron y desarrollaron elementos nuevos, independientes o mestizos, aunque su propósito haya estado filiado con la nueva religión y el fin evangelizador promovido en los virreinatos.

Así, con un enfoque de carácter arquitectónico, los Mesa-Gisbert (1961) identificaron que, tal como sucedió en la Nueva España, en la región andina se construyeron iglesias y conventos antecedidos por un atrio cuadrangular amurallado con posas en las esquinas; un conjunto ceremonial propiamente americano, no antes visto en Europa, y que respondió a los fines evangelizadores.

Como antecedente visual de esta forma espacial podemos señalar el grabado *Ideal Atrium* del mestizo nacido en la Nueva España, Diego Valadés, incluido en el incunable americano *Rhetorica christiana: ad concionandi et orandi vsvm accommodata […] vnde praeter doctrinam, svma qvoqve delectatio comparabitvr* (1579) (figura 3), publicado en latín en la ciudad italiana de Perugia.

El grabado, resultado de la educación artística y humanista del autor, reflejó el ideal que tenían los misioneros franciscanos sobre cómo debía lucir un atrio en los pueblos donde evangelizaban y convertían a los nativos americanos, misiones en las que participó el propio Valadés al norte de México. Según su obra, el atrio ideal consistía arquitectónicamente de un gran espacio cuadrangular abierto con la capilla para indios y cuatro posas, una en cada esquina, empleadas tanto para la evangelización como para las paradas procesionales.

En su primera investigación de estos ejemplares (1961), los arquitectos Mesa Gisbert afirmaron que además de México, Bolivia era el único país que contaba con ese tipo de arquitectura con atrios y posas; sin embargo, en 1997, gracias a los aportes de investigadores en Colombia, Argentina y Perú, reconocieron la existencia de atrios con posas en estos países y se identificó en los Andes peruanos cinco de ellos, localizados en Andahuaylillas y Huaro, en Cuzco; Cocharcas, en Apurímac; Tiquillaque en Puno y San Miguel de Manchiri en Ayacucho (Mesa, 1997, p. 151).

A ello se debe agregar otros tres casos registrados recientemente por Sara Gonzáles (2020). El templo de San Juan Bautista de Tulpay, en la provincia de Huaura, departamento de Lima, que conserva “evidencias de capillas posas” (Gonzáles, 2020, p. 44), y dos templos documentados, aunque sin conservar las posas: el templo de Santo Tomás de Cochamarca (Gonzáles, 2020, p. 13), en la provincia de Oyón, departamento de Lima y el de San Bartolomé de Picoy (Gonzáles, 2020, p. 81), en la provincia de

Huaura, departamento de Lima. Los tres, permiten sustentar que en los Andes limeños también se edificaron iglesias con atrios y posas, arcos en el atrio principal y coros abiertos, todos ellos caracteres que refuerzan el concepto de un espacio sacro con valor propiamente americano.

Regresando al panorama historiográfico de la arquitectura andina, debemos mencionar el importante aporte del padre Antonio San Cristóbal, quien desde la década de 1980 introdujo reflexiones acerca de la forma en que se teorizaba la arquitectura virreinal en el Perú y a través de numerosos estudios, amplió el panorama de estudio en la región andina, a través de una rigurosa búsqueda de documentos de archivo, así como mediante un análisis estructural arquitectónico.

Uno de los principales aportes de San Cristóbal fue reconocer la existencia de otras expresiones arquitectónicas barrocas, independientes a la hegemonía de los centros capitalinos como Lima, Cusco o Arequipa. Para ello, identificó dos periodos en los que destacaron construcciones originales andinas: un primer "periodo barroco de difusión periférica" y un segundo periodo "barroco de las escuelas rurales" (San Cristóbal, 1993, pp. 176-178).

El primero, se desarrolló en la primera mitad del siglo XVIII y fue una suma de "movimientos arquitectónicos creadores e independientes […] con un desarrollo asincrónico entre ellos" (San Cristóbal, 1993, p. 176), en los que incluyó a las iglesias de las tierras altas surperuanas, así como las destacadas portadas de Cajamarca, Huancavelica y los dobles campanarios de la escuela de Ayacucho. El segundo, comprendió el periodo entre la segunda mitad del XVIII hasta principios del XIX donde incluyó a las manifestaciones arquitectónicas de la escuela rural del Collao, la escuela rural del valle del Colca y la escuela rural puneña de Putina, San Antón y Pucará del

altiplano (San Cristóbal, 1993, pp. 177-178). De tal forma que otorgó a estas obras periféricas, un lugar en la arquitectura virreinal peruana.

Otra investigación trascendente para los estudios de la arquitectura andina es la obra *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*, de Graciela Viñuales y Ramón Gutiérrez (2014). Se trata de una ambiciosa investigación que solo pudo ser el resultado de décadas dedicadas al trabajo de campo y de archivo, que trata la memoria histórica de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac con sus respectivas iglesias.

Para lograrlo, los autores tomaron en cuenta una división de 1789 del propio arzobispado, organizando a noventa y cuatro pueblos en diez partidos. Uno de los aspectos más enriquecedores son los numerosos planos arquitectónicos, documentos inéditos y material fotográfico de archivos privados, especializados y propios de los autores, que registraron en sus viajes de la década de 1970 en la región.

Su investigación emplea principalmente el método histórico crítico, además de incluir el aspecto social, demográfico y religioso; todo ello permite comprender la conformación de las reducciones indígenas virreinales en estudio y su permanencia en las sociedades actuales de la región. Asimismo, el trabajo incluye descripciones arquitectónicas realizadas desde el aspecto formal y brinda, cuando es posible, datos sobre los autores que contribuyeron a ornamentar el templo.

Por último, es importante considerar la investigación más completa y reciente acerca del llamado estilo mestizo de la arquitectura andina. Se trata de *El barroco andino híbrido* (2017) de Gauvin Alexander Bailey, en la cual el autor propone sustituir el término de estilo mestizo por el de *barroco andino híbrido*, para referirse a la arquitectura sacra en los Andes del sur: “esta floreciente escuela de tallado en piedra se distingue por su ornamentación plana, de tipo textil -lograda por medio del corte en la piedra, en lugar de la escultura completa- y su virtuosa mezcla de formas europeas del Renacimiento

tardío y el Barroco con símbolos andinos sagrados y profanos, provenientes algunos del pasado inca y pre-inca" (Bailey, 2017, p. 23).

A diferencia de los primeros americanistas, Bailey amplió el panorama geográfico hasta el norte de Argentina e identificó a Arequipa como centro difusor:

> el barroco andino híbrido se originó en la ciudad de Arequipa, al sur del Perú, a inicios de la década de 1660, y se expandió rápidamente a través del comercio y del trabajo migratorio, al norte y noroeste, hacia los Cañones del Colca y Cotahuasi, hacia Chumbivilcas y Apurímac; al este y noreste, a la margen izquierda del Lago Titicaca; al sureste, por La Paz hasta Oruro, Potosí y (por medio del tallado en madera) hasta Salta y Tucumán, penetrando lo que hoy es Argentina. (Bailey, 2017, p. 24)

Bailey fundamentó este nuevo término en que "resulta más útil para un estudio histórico del arte porque refiere de una manera más específica cómo encaja esta cultura dentro de un movimiento estilístico que trascendió fronteras". (Bailey, 2017, p. 24)

Su obra constituye un amplio estudio de las iglesias que conforman el llamado barroco andino híbrido. En ella aborda la memoria histórica de cada templo, desarrolla las fases constructivas, realiza la descripción formal de las portadas tomando en cuenta estructura, significado y organización, incluye los inventarios que registran los retablos al interior de las iglesias y toma en cuenta a los artesanos que desde Arequipa, mediante talleres itinerantes, difundieron el estilo en los Andes del sur (Bailey, 2017, p. 96).

Es importante mencionar que su obra inicia con un panorama historiográfico del término estilo mestizo y cierra con un capítulo dedicado a la interpretación de la propuesta, donde profundiza en el significado simbólico e iconográfico de los distintos elementos compositivos y ornamentales que se expresan en el barroco andino híbrido. También, incluye un apéndice documental donde transcribe un importante número de documentos inéditos de archivo.

Emplea de forma pionera, en su estudio histórico artístico, documentos de las extirpaciones, los cuales le permiten comprender en su totalidad a las concepciones

andinas presentes en las iglesias del barroco andino híbrido. Además, considera una premisa clave: se trató de una imaginería de los campesinos, no de la élite indígena, por lo que más allá de representar el programa cristiano, representaron sus propios ciclos, concepción del tiempo, y se dejaron inspirar por el universo textil propio de dichas comunidades. (Bailey, 2017)

Como hemos expuesto, la arquitectura andina virreinal en el Perú se ha enfocado sobre todo en los Andes del sur, desde las primeras investigaciones que la definieron como estilo mestizo, pasando por barroco andino, hasta la más reciente del barroco híbrido. Además, los trabajos en un inicio tuvieron un carácter sobre todo descriptivo, enfocado en los caracteres ornamentales que pudieran definir la singularidad de la arquitectura americana; sin embargo, con el tiempo se incorporaron otros criterios como el espacial y estructural. Por último, a pesar del enfoque prioritario en la arquitectura del sur andino, los estudios más recientes se han detenido en las expresiones rurales, así como en los pasos intermedios entre una y otra expresión regional.

1.1.2. Aproximación al estudio del retablo barroco en el Perú

En el presente apartado nos aproximamos al estudio del retablo virreinal en el Perú, con la finalidad de conocer la metodología empleada por los especialistas para este fin. Asimismo, exponemos de qué forma los investigadores han definido el retablo barroco en el Perú.

Una importante premisa para considerar es que los retablos virreinales han sido estudiados desde distintas disciplinas, entre las que destacan la historia, la arquitectura y la historia del arte; para las cuales, los especialistas han considerado información documental, vestigios arquitectónicos y memorias fotográficas.

Para comenzar, exploraremos los primeros estudios del retablo virreinal peruano. Un trabajo importante de considerar es *Lima, precolombina y virreinal* (1938), conjunto de ensayos que compiló la Comisión de Restauración de Monumentos Históricos con la colaboración de Juan Manuel Peña Prado y Domingo Ángulo, en la que participaron estudiantes de la cátedra de Historia del Arte en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Posteriormente, en 1945, el catedrático sanmarquino dedicado a la investigación del arte peruano, doctor Ricardo Mariátegui Oliva, publicó el primer tomo de *Documentos de Arte Peruano* bajo el título *Una iglesia – relicario. El Carmen de Trujillo* y; al año siguiente, el libro *Escultura colonial de Trujillo*. Ambos significaron un primer acercamiento al estudio histórico artístico del retablo, el cual fue abordado con información documental de archivo y un minucioso estudio formal *in situ* de los templos.

En 1949, el historiador del arte norteamericano Harold Wethey tras una estadía en el Perú y Bolivia entre 1944-45, bajo el financiamiento de la Fundación Rockefeller, publicó *Colonial Architecture and sculpture in Perú*; en esta investigación estudió los retablos de las principales iglesias de Lima, Trujillo, Cajamarca, Arequipa, Ayacucho, Huancavelica, Cuzco, Puno, así como Pisco, Nazca, Ica, Guadalupe, Saña y Chiclayo. El autor estableció vínculos entre los diferentes ejemplares peruanos, a partir de una descripción de sus formas ornamentales de acuerdo con las convenciones de la Historia del Arte. Su investigación se centró en los casos urbanos y se extendió en menor medida a casos externos a las capitales.

Tanto Mariátegui Oliva como Wethey, al abordar el retablo virreinal, tomaron en cuenta dos aspectos, el histórico documental y el artístico ornamental. Recabaron importantes documentos de archivo con los cuales pudieron fechar y datar a los artífices que participaron en la elaboración de los retablos. Y, por otra parte, consideraron los

caracteres ornamentales presentes en los retablos para vincularlos con determinados estilos, escuelas y locaciones geográficas.

En los años posteriores y de similar forma, destacados autores siguieron estos dos criterios para el estudio del retablo virreinal, desde un enfoque histórico artístico. Nos referimos al matrimonio Mesa Gisbert, al doctor Ricardo Estabridis, el arquitecto Ramón Gutiérrez, el intelectual Luis Enrique Tord y al doctor Rafael Ramos Sosa.

Nos detendremos en un trabajo de este último, de 2018, sobre el retablo virreinal limeño (Ramos, 2018), para ejemplificar el uso del método histórico crítico y formalista. Para el primer método, el autor hizo uso de la información documental para conocer las características del retablo en el momento de su elaboración, las cuales comparó con sus caracteres y ornamentos actuales; llegó a concluir si, por ejemplo, las imágenes escultóricas de hoy día correspondían al retablo original o no, e identificó qué partes del retablo se mantuvieron con el tiempo y cuáles fueron modificadas. En ese sentido, este método le permitió, además, conocer la composición formal de retablos que no han perdurado en el tiempo, con lo que su investigación mostró un panorama más amplio de lo que actualmente existe.

Respecto al segundo método, el formalista, el autor profundizó en descripciones acerca del diseño y ejecución de los retablos como el canon, ornamento, volumen, plasticidad y composición, variables que cualificó y valoró según el caso; estableció conclusiones como la participación de diferentes ensambladores en un mismo retablo, la periodificación del retablo y sus similitudes con retablos de la misma época en otras ciudades. Estableciendo así una forma de comprender a plenitud la retablística virreinal, a través de los vínculos entre una y otra locación dentro del mismo Perú.

Ahora bien, al tratar la metodología empleada en el estudio del retablo virreinal peruano, resulta trascendente detenernos en la figura del padre Antonio San Cristóbal,

quien planteó una metodología diferenciada y especializada para este propósito. Se mantuvo en reconocer la importancia de la búsqueda documental para el estudio histórico del retablo; en lo que respecta al verdadero análisis de la obra, añadió que se debía priorizar el aspecto estructural y arquitectónico por sobre el escultórico y ornamental. Definiendo de la siguiente manera a dicho "método estructural y arquitectónico":

> Supone este método que los retablos virreinales peruanos están estructurados conforme a un diseño organizado que se puede aislar mentalmente de la ornamentación y de la escultura que lo adornan y que también muestra una composición arquitectónica plenamente racional. Los retablos de una época determinada concuerdan entre ellos por el empleo de un esquema de diseño básico y homólogo, aunque cada retablo individual, lo interpreta conforme a la libre creatividad de los ensambladores. En base a la reiteración de un diseño común unívoco, definimos cada generación de retablos coetáneos. Ningún diseño básico de retablos permaneció inmutable e inmodificado durante todo el período virreinal. (San Cristóbal, 2013, p. 135)

Para llegar a ello, en primer lugar, San Cristóbal partió de definir a los retablos virreinales como verdaderas obras arquitectónicas, en las que se debe estudiar su planta, traza, alzado, volumen; y no únicamente sus características ornamentales, pues estas descuidan la composición y el diseño (San Cristóbal, 2013, p. 116). En segundo lugar, fundamentó que la importancia de priorizar los caracteres estructurales compositivos del retablo, antes que las esculturas y ornamentos, es que estos últimos son los que mayor variación sufren con el paso del tiempo, pues se adaptan al diseño del retablo, dependen de él; en cambio, los esquemas estructurales son siempre únicos. En tercer lugar, a partir de definir el diseño formal del retablo en una determinada región, se puede comparar con un grupo de otra escuela arquitectónica, para establecer si en efecto, en dicha región, se gestó también una escuela retablística.

Siguiendo este método estructural y arquitectónico, San Cristóbal estudió los retablos en Ayacucho, Huancavelica, Puno (San Cristóbal, 2004b) y Trujillo. En cada una

de ellas encontró especificidades en su diseño arquitectónico que les valieron la denominación de escuelas regionales[3].

Ahora pasemos a cómo ha sido definido y cualificado el retablo barroco en el Perú. Para ello, consideramos pertinente partir de un trabajo del doctor Rafael Ramos Sosa (2018), en el cual identificó dos momentos en el retablo barroco peruano.

Reconoció la existencia de un primer barroco pleno anterior al salomónico en el segundo tercio del siglo XVII, en el que las columnas estaban ricamente ornamentadas y las calles de los retablos mostraban distintos juegos de sus planos. Asimismo, expuso las dos características más resaltantes del retablo barroco peruano: los tríos de columnas como ejes verticales y la cornisa abierta de brazos curvos; las mismas que se difundieron desde los ensambladores y escultores españoles radicados en Lima y proyectaron al amplio territorio del virreinato del Perú en un "repertorio de variaciones" (Ramos, 2018, p. 401).

Por su parte, un segundo momento del retablo barroco peruano fue ubicado temporalmente en la segunda mitad del siglo XVII, a partir de los años 60, y tuvo a la columna salomónica como elemento característico; estas, sumada a su significado teológico relacionado con los modelos contra reformistas, fue definida por el investigador como un innegable elemento característico, "paradigma formal del barroco" (Ramos, 2018, p. 404).

Se sabe que la columna salomónica en el arte barroco europeo fue introducida en la primera mitad del siglo XVII, por el arquitecto Gian Lorenzo Bernini, en el baldaquino de la basílica de San Pedro del Vaticano. Construido entre 1626-1633, se convirtió en el

[3] También hizo uso de este método para estudiar los retablos y las portadas retablo en Cajamarca. (San Cristóbal, 2004a)

"paradigma formal del barroco" (Ramos, 2018, p. 404) y referente para la arquitectura barroca en la América virreinal, aunque en el virreinato de la Nueva España estuvo limitada. Con un significado profundamente teológico y con la finalidad de cristianizar las formas clásicas, las columnas del templo bíblico de Salomón, descritas por el profeta Ezequiel, fueron desde luego el antecedente formal principal del barroco.[4]

Dicha columna de fuste helicoidal fue decorada usualmente con elementos de la vid y, en la América virreinal, fue usual incorporar otros elementos decorativos, relacionados con frutos místicos propios de la región, como la granadilla, que aportaron a la obra de arte un significado simbólico. En los retablos jesuitas de la iglesia de San Pedro de Lima, los símbolos vegetales en las columnas salomónicas, como la vid y otros frutos, eran prefiguraciones de la Pasión de Cristo y el misterio eucarístico (Mujica, 2018, p. 182).

Teniendo en cuenta la importancia de la columna salomónica en la definición del retablo barroco peruano, Ramos Sosa se cuestionó dónde se originó el uso de la columna salomónica en el Perú; si fue en Lima, la capital del virreinato; o en Cuzco, antigua capital del imperio del Tahuantinsuyo.

En respuesta, Ramos Sosa identificó que fue el ensamblador Diego Martínez de Oviedo el difusor de la columna salomónica en los retablos barrocos del Cuzco. Para el caso de Lima, señaló al maestro ensamblador, cuzqueño de nacimiento, Diego de Aguirre. Justamente, esta cuestión de la natalidad de Aguirre reforzó la premisa de Ramos Sosa para identificar a Cuzco como posible centro de origen y difusión de la columna berniniana en el retablo barroco peruano (Ramos, 2018, p. 406). De esta forma expandió

[4] Mujica atribuyó el carácter simbólico contrarreformista a la obra *In Ezequielem explanationes* [1595-1606] de los miembros de la Compañía de Jesús, Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villalpando (Mujica, 2018, p. 178).

el panorama de estudio del barroco peruano, descentralizó focos de difusión de elementos formales paradigmáticos, como la columna salomónica y otorgó protagonismo a otras ciudades y escuelas.

Ahora bien, además de la columna salomónica como elemento esencial en el retablo barroco peruano, también debemos anotar que, a propósito de la contrarreforma, se desplegó un complejo universo de lo barroco en América, en el cual se retomaron formas renacentistas y mitológicas.

Para el historiador Ramón Mujica, especialista en arte virreinal, el barroco fue consecuencia de la contrarreforma que buscó moralizar o cristianizar las formas clásicas ya usadas desde el renacimiento, pero esta vez se les otorgó un significado simbólico teocrático, en gran parte tomado de las formas descritas en el templo de Salomón, como un ideal bíblico; también, se empleó una mezcla de estilos arquitectónicos, híbridos, con elementos de la mitología clásica como grutescos, atlantes, cariátides, entre otros (Mujica, 2018, p. 179).

Por su parte, San Cristóbal reconoció que el retablo barroco en el Perú constituyó una de las obras más significativas dentro de todo el panorama de la arquitectura virreinal, pues manejó “los componentes arquitectónicos con una libertad creativa que, sin destruir su estructura, los reinterpreta con formas originales” (San Cristóbal, 2013, p. 70); entre ellos mencionó las diversas formas de resaltar el espacio entre los dos cuerpos del retablo en la calle central, ya fuera mediante el uso de cornisas abiertas con arcos verticales, entablamentos discontinuados o ménsulas superpuestas, para incrementar el volumen entre el primer y segundo cuerpo.

Por último, debemos añadir que, aunque el retablo barroco peruano encontró su máxima expresión durante el siglo XVIII, en realidad, tal como sustentó Antonio San Cristóbal, este continuó expresándose en “algunas regiones rurales del sur del Perú” (San

Cristóbal, 1993, p. 173) hasta el primer tercio del siglo XIX, aun cuando en ese momento, el retablo neoclásico introducido por Presbítero Maestro en Lima ya había ocupado un lugar importante en el interior de las iglesias limeñas.

1.1.3. Arquitectura y retablística en las iglesias de los Andes del norte: La Libertad y Áncash

A continuación, trataremos el breve estado de la cuestión acerca de la arquitectura y retablística de las iglesias en la sierra liberteña y ancashina; para ello tomaremos en cuenta aquellos trabajos que han estudiado directa o indirectamente a uno o varios de estos templos, desde un punto de vista histórico, arquitectónico o estilístico.

Comenzamos por el año de 1982 cuando el historiador trujillano Ricardo Morales presentó *La Iglesia de Angasmarca* en la revista de *Arte y Arqueología*. En dicho trabajo el autor abordó de forma sintetizada la arquitectura y el estilo de la iglesia de Angasmarca. La definió como de "sobria y austera arquitectura que contrasta con la riqueza de su decoración interior" (Morales, 1982, p. 27), ornamentación que destacó por su "exquisitez, originalidad y armonía estilística" (Morales, 1982, p. 27) trabajada en "estuco policromado" (Morales, 1982, p. 27), material usado en un 90% para los retablos, relieves, puertas simuladas, marcos e incluso confesionarios.

Principalmente, su trabajo tuvo un carácter descriptivo, realizado con la finalidad de registrar cada uno de los grupos decorativos al interior del templo. El autor señaló la ubicación de los nueve retablos, los dos grupos de relieves en triadas y los relieves de los treintaidós santos enmarcados, ubicados a manera de cenefa en lo alto de la iglesia. Respecto a los retablos, Morales no profundizó en sus caracteres formales, materialidad o iconografía, pero sí resaltó que, pese a las diferencias volumétricas entre ellos, fueron trabajados de forma homogénea en su decoración: motivos, policromía, frondosidad de follajería y roleos.

Posteriormente, la arquitecta Sandra Negro (1983), desde un enfoque de análisis arquitectónico, estudió otra iglesia de los Andes del norte. Su artículo *La Iglesia de Tauca-Ancash, Escultura y Policromía,* fue publicado en el *Boletín de Lima*. En este, la autora señaló la importancia de estudiar las iglesias de la provincia de Pallasca. Negro analizó la arquitectura del templo de Santo Domingo de Tauca, describió la estructura de la iglesia, planta, espacios; y, sobre todo, su trabajo se centró en la retablística, tanto en la portada retablo como en los trece retablos interiores, a través de una minuciosa y detallada descripción formal, así como un interesante estudio de la iconografía, materialidad y estilo.

Por su parte, en 2001, en la investigación etnohistórica de Ricardo Morales sobre *Los pardos libres en el arte virreinal de Trujillo del Perú (siglos XVIII y XIX)*[5], identificó un vínculo entre estos maestros trujillanos con la retablística en los Andes del norte, pues estos mantenían un contacto de trabajo con las iglesias rurales andinas de la región. Por ejemplo, determinó que en 1810 el maestro mayor de alarifes, Evaristo Noriega, fue llamado a Cajabamba para restaurar dicha iglesia, así mismo, a fines del siglo XVIII, el maestro Tomás Rodríguez de Tejada, construyó la casa del corregidor de Huamachuco (Morales, 2001, pp. 292-293).

Posteriormente, en el año 2002, para el I Encuentro del Barroco Andino, los investigadores José Correa y José de Mesa presentaron *Barroco y Policromía: Las casas de Trujillo del Perú,* estudio en el que abordaron principalmente los caracteres tipológicos de las casas solariegas trujillanas, dentro del cual se plantearon interrogantes que consideramos importantes de abordar.

[5] En este trabajo Morales reconoció la participación de pardos libres como maestros mayores carpinteros o alarifes en actividades artesanales y artísticas en la ciudad de Trujillo, quienes, organizados mediante la cofradía de San Juan de Letrán, cumplían con encargos tales como la construcción de casas, iglesias o retablos (Morales, 2001, p. 285).

Los autores estudiaron la portada de la Casa Aranda (figuras 4, 5 y 6) como un caso excepcional del barroco mestizo en Trujillo, que solo pudieron relacionar con la portada de la iglesia de Huamán. Entre sus caracteres más resaltantes mencionaron sus *columnas salomónicas troncocónicas* y los relieves del arquitrabe y friso, "bellísima muestra del mestizo trujillano construido en materiales ligeros" (Correa y Mesa, 2003, p. 157).

Dicha cuestión de la materialidad, el uso de la técnica del esfumado (mezcla de yeso y cal) para la portada Aranda, llamó la atención de los investigadores al punto que afirmaron estar "frente de una obra indígena al servicio de una interpretación alambicada de carácter místico occidental […] única de arquitectura civil mestiza existente en la costa nor-peruana" (Correa y Mesa, 2003, p. 158).

En vista de ello, los investigadores se plantearon el problema del origen de este barroco mestizo y por qué constituyó un fenómeno aislado dentro de la arquitectura en Trujillo. En respuesta, afirmaron que el "brote del estilo mestizo no ha aparecido en la zona sino que viene de las tierras altas" (Correa y Mesa, 2003, p. 158); citando a la ciudad de Cajamarca como importante referente y planteando la existencia de "otros pasos intermedios que pudieron ser camino entre el arte cajamarquino o de la sierra del sur con Trujillo" (Correa y Mesa, 2003, p. 158) como las iglesias de Angasmarca, Tauca, Llapo y Pallasca.

En ese sentido, la importancia de esta primigenia investigación radica en que otorgó a las iglesias de los Andes del norte una posible facultad creadora y poder de influencia, de los Andes a la costa norte; sin tener que explicar la influencia de lo andino desde el sur del Perú, como lo hiciera anteriormente Wethey.

Más adelante, en 2008, el historiador Ricardo Morales investigó sobre los retablos en el arte virreinal trujillano; en la cual afirmó que en Trujillo no existió propiamente una

escuela retablística, pues no se lograron composiciones particulares, ni elementos arquitectónicos, estilísticos o iconográficos con un carácter regional. Sin embargo, identificó en la sierra liberteña, un "tipo de retablo barroco mestizo, de yeso, dorado y policromado, con estructuras de madera rolliza, y que mantiene un patrón singular y recurrente en su diseño, composición, policromía y discurso iconográfico, especialmente cuando es de hornacina única, de amplias veneras con gruesas nervaduras policromadas" (Morales, 2008, p. 23).

Dicha afirmación la ejemplificó con casos en los Andes del norte; para ello citó las iglesias de Chota-Motil y Santiago de Chuco, en La Libertad; así como los templos de Pallasca, Cabana y Corongo, en Áncash; entre otros de Cajamarca. De esta forma, el trabajo de Morales se convirtió en otro antecedente importante para esta tesis, pues reconoció cualidades estilísticas particulares en los retablos de las iglesias en la sierra liberteña y ancashina.

En ese mismo año, la doctora, historiadora y especialista en temas de etnohistoria andina colonial, Susan Ramírez, presentó su investigación sobre la historia del departamento de La Libertad, desde los años de la conquista, hasta los primeros años de la Independencia, en el libro *Trazos del pasado: La época colonial en La Libertad* (2008). En este, se incluyeron numerosas fotografías de iglesias en los Andes liberteños, como la de Angasmarca, Parcoy, Carhuac y Tayabamba; acompañadas de leyendas con data histórica que elaboró el historiador trujillano Juan Castañeda Murga, las cuales proporcionaron un interesante panorama visual de los templos en la sierra liberteña, dando cuenta de su riqueza arquitectónica y ornamental.

En 2013, San Cristóbal se cuestionó acerca de la ya mencionada portada de la iglesia de Huamán en Trujillo, como un caso aislado en la arquitectura de esta ciudad. Como se sabe, esta se caracteriza por su "profusión ornamental…con acentos barrocos"

(San Cristóbal, 2013, p. 78) y está elaborada en yeso, lo cual la relaciona directamente con las iglesias de los Andes del norte vinculadas a esta tesis. San Cristóbal reconoció que sus caracteres ornamentales como el uso de querubines, sirenas y orlas laterales de follaje, podían relacionarse con otras regiones como Cajamarca, Ayacucho o la arquitectura planiforme de Arequipa y el Collao; sin embargo, por su materialidad, justamente trabajada en yeso, y no en piedra, consideró que era improbable una influencia de las portadas de los Andes del sur con la portada de Huamán.

Por ello, sugirió que debió tratarse de una técnica artesana popular asociada a los murales del antiguo Perú, elaborados en barro y ampliamente difundidos en la costa norte, más que a la escultura virreinal propiamente (San Cristóbal, 2013, pp. 78-80). De esta manera San Cristóbal giró la mirada al norte del Perú como respuesta al caso de la portada de la iglesia de Huamán en Trujillo, y aunque no se detuvo a reflexionar acerca de las iglesias en los Andes del norte, justifica de forma indirecta el estudio de estas.

Por otro lado, cabe mencionar el aporte del conservador de obras de arte Ronald Salas, quien, en 2018, a propósito de la restauración del templo de Carhuac por la Dirección Desconcentralizada de Cultura La Libertad, opinó:

> Creo que hemos colaborado en rescatar un patrimonio invalorable, hemos encontrado pinturas murales, evidencias de que esto no existe en otro lugar y que es una corriente […] que podemos llamarlo […] barroco del Ande liberteño exclusivamente. Esto no hay en Huaraz, esto no hay en Cajamarca, no hay en ningún sitio, esto es exclusivo de La Libertad […]" (Ministerio de Cultura, 14 de febrero de 2018, 2m16s)

La importancia de las palabras de Salas radica en que propuso la existencia de una tradición arquitectónica propia en las iglesias de los Andes de La Libertad; aunque no llegó a identificar la semejanza de estas tradiciones liberteñas con algunas iglesias del norte de Áncash. De todas formas, reflejó el interés del Ministerio de Cultura por

revalorizar la región y trazar una ruta del Barroco Andino en La Libertad, similar a la ya existente en el sur andino.

Por último, no podemos dejar de mencionar una investigación reciente de la doctora Sandra Negro (2022) acerca del empleo de las columnas salomónicas durante el siglo XVIII en el Perú; en el cual se enfoca en aquellos núcleos arquitectónicos que por su lejanía con los centros urbanos, desarrollaron "soluciones alternativas" (Negro, 2022, p. 52) para la manufactura del fuste helicoidal. Respecto a su materialidad, identificó en Áncash un núcleo arquitectónico de retablos de yeso policromado, desarrollado "a partir del segundo tercio del siglo XVIII" (Negro, 2022, p. 45), con columnas salomónicas que también se trasladaron a las portadas, manufacturadas de la siguiente forma: "A partir de un pie derecho ensamblado en la basa, enrollaron soguillas de cabuya hasta lograr el columna y torsiones deseadas, las cuales fueron luego revestidas con pasta de cal, yeso y cola" (Negro, 2022, p. 50). De esta forma su investigación constituye un aporte significativo para el estudio de la retablística en los Andes del norte porque describe una de las especificidades de las columnas báquicas.

Como hemos podido apreciar, el estudio de la arquitectura y retablística en las iglesias de La Libertad y Áncash ha sido variado, al ser abordado en diferentes tiempos y por distintos especialistas preocupados por escribir acerca de estos templos, en muchos casos con la finalidad de aproximarse al estudio de sus particularidades formales y materiales.

1.2. Panorama arquitectónico de iglesias de los Andes del norte: La Libertad y Áncash

A continuación, trataremos un breve panorama de las iglesias más representativas vinculadas a esta tesis mediante una descripción genérica de sus caracteres

arquitectónicos formales, estructurales y estilísticos en común, que permitan enmarcar a la iglesia de Angasmarca, eje de esta tesis, en un panorama más amplio.

Un estudio de las expresiones rurales religiosas en el sector norte de la cordillera de los Andes debería incluir a aquellas que se ubican desde la frontera con el Ecuador, en Cajamarca, hasta el nudo de Pasco. Sin embargo, como explicamos líneas arriba, el marco de esta investigación comprende un territorio concreto, reducido, en el cual hemos identificado una posible expresión arquitectónica regional en los edificios de carácter religioso que se encuentran en los distritos de Santiago de Chuco y Pataz, en los Andes de La Libertad; así como en el distrito de Pallasca, al norte de Áncash, que nos permiten incluir el caso de Angasmarca en un horizonte más amplio.

Gráfico 1. *Ubicación de iglesias vinculadas a esta tesis*. En el departamento de La Libertad: (1) Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, (2) San Jerónimo de Mollepata, (3) Santuario de Carhuac en Huaylillas, (4) iglesia de Parcoy, (5) iglesia de la Soledad en Parcoy. En el departamento de Áncash: (6) San Juan Bautista de Pallasca, (7) Santo Domingo de Tauca, (8) Santuario Escalera al Cielo de Llapo, (9) iglesia matriz de Llapo.

Fuente: Google maps / Diseño: Tania Pérez

Nos referimos a las iglesias vinculadas a esta tesis (gráfico 1). En el departamento de La Libertad: Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, San Jerónimo de Mollepata, Santuario de Carhuac en Huaylillas, iglesia de Parcoy, iglesia de la Soledad en Parcoy. Así como los siguientes templos en el departamento de Áncash: San Juan Bautista de Pallasca, Santo Domingo de Tauca, Santuario Escalera al Cielo de Llapo y la iglesia matriz de Llapo.

Ahora bien, aunque los templos de La Libertad y Áncash no formaron parte de la misma división arzobispal durante la época virreinal, todas las iglesias seleccionadas fueron erigidas con el mismo propósito de evangelización a la población nativa y compartieron un importante vínculo político-económico gracias a su proximidad geográfica que a su vez permitió un exitoso desarrollo de sistemas comerciales. Y, lo que es más relevante en el presente estudio, todas ellas se agrupan por la similitud en su materialidad, formas estructurales y decorativas empleadas en su arquitectura y retablística, donde destaca el yeso policromado.

1.2.1. La Libertad

1.2.1.1. Iglesia de San Jerónimo de Mollepata

La iglesia de San Jerónimo de Mollepata está ubicada en el distrito del mismo nombre, en la provincia de Santiago de Chuco, departamento de La Libertad. Según anotó Castañeda, en el pasado, el pueblo fue una estancia fundada sobre un asiento de tejedores, cuya iglesia funcionó como curato (Gonzáles, 2008, p. 163).

El templo de una sola nave fue edificado en la zona más alta del pueblo, flanqueado por torres campanario cuadrangulares y cubierto con un techo a dos aguas (figura 7). En su interior, destacan retablos de yeso policromado con columnas abalaustradas y numerosos atlantes.

La portada exterior es una variante de portada semi retablo. Cuenta con un basamento sobre el que se levanta el único cuerpo, ambos espacios se dividen por un cornisamiento de entrantes y salientes que se corta en la calle central para dar paso a la puerta de ingreso. Las calles están divididas por robustas pilastras dentadas con gruesos cuadrados, y estas contienen en su interior hornacinas que en total suman un número de cuatro. Las hornacinas superiores, son de mayor tamaño y cuentan con una moldura que los recubre. Sobre esto corre un entablamento continuo. Además, a los costados del segundo cuerpo, dos roleos simulan guardapolvos. El remate de la portada es un frontón delimitado por un cornisamento trapezoidal que recorre todo el ancho de la portada; al centro, una ventana ovalada filtra la luz del exterior al interior del templo. Cabe mencionar que todas las molduras y líneas arquitectónicas de la portada son de color guinda, por lo que resaltan sobre el fondo blanco.

En su interior se resguardan singulares retablos de yeso policromado (figura 8). Las columnas de estos son las únicas en este panorama pues son de tipo abalaustrado, y no salomónico. Además, por los diseños que ornamentan a los retablos, Castañeda los ha identificado como “rococó” (Gonzáles, 2008, p. 166) y no como retablos barrocos. Por ello, es importante aclarar que estos retablos se han incluido como parte de las iglesias vinculadas únicamente por la técnica empleada en ellos.

1.2.1.2. Santuario de Carhuac en Huaylillas

La iglesia del Santuario de Carhuac (figura 9) está ubicada en el distrito de Huaylillas, provincia de Pataz. Formó parte de un complejo de evangelización jesuita, posteriormente ocupado por franciscanos (Cailloma, 13 de enero de 2015).

Ha subsistido hasta nuestros días el templo, recientemente restaurado, de una sola nave, construido en adobe, reforzado con contrafuertes y cubierto con techo de par y

nudillo. Cuenta con una entrada lateral que antiguamente daba acceso a los patios; mientras que su ingreso principal está a los pies de la nave. Esta posee una puerta rectangular con una pequeña hornacina sobre ella y una ventana en la parte superior a la altura del coro.

La riqueza iconográfica y arquitectónica se muestra en el interior. El templo está ornamentado con cuatro retablos en la nave, tres en el lado de la epístola y uno en el evangelio, todos ellos elaborados de yeso policromado y dorado (figura 10). Las columnas empleadas en los retablos son de dos tipos: de orden salomónico y otras de fuste melcochado en el tercio inferior y estriado en los dos tercios del superior, con capitel palmiforme (figura 11).

Destaca el retablo mayor, construido sobre una plataforma elevada a la que se accede mediante una escalera desde la nave. Está conformado por dos cuerpos con cinco calles, dando un total de diez hornacinas ornamentadas con imaginería.

1.2.1.3. Iglesia matriz de Parcoy

La iglesia del Señor de los Desamparados es el templo matriz de Parcoy (figura 12), distrito que forma parte de la provincia de Pataz en La Libertad. Es un templo de una sola nave con cobertura de par y nudillo. Cuenta con dos ingresos, uno en el lateral del lado del evangelio y el otro a los pies. La portada principal es de tipo no retablo, cuenta con un par de pilastras unidas por un entablamento, que flanquean la puerta de ingreso.

En su interior hay siete retablos de yeso policromado, con algunos detalles en madera policromada y dorada (figura 13). Prevalecen las columnas abalaustradas, aunque también cuenta con algunos ejemplares de fuste salomónico. En su profusa decoración destacan ángeles, atlantes y cresterías.

1.2.1.4. Iglesia de La Soledad en Parcoy

La iglesia de La Soledad se encuentra ubicada en el pueblo del mismo nombre, distrito de Parcoy, provincia de Pataz, en La Libertad. De una sola nave con cobertura de par y nudillo, posee una torre campanario en el lado izquierdo, anexada a la iglesia. La portada es de tipo no retablo, posee un balcón a manera de capilla abierta que divide a la fachada en dos niveles; el primero tiene columnas que flanquean la puerta de ingreso y el segundo cuenta con dos puertas a los extremos y una ventana al centro (figura 14).

En su interior resguarda un conjunto de retablos de yeso policromado. El retablo mayor es de un solo cuerpo con tres calles, ornamentado con columnas salomónicas, atlantes desnudos en las bases del retablo, modillones con seres híbridos y altas cresterías. Su imaginería está referida a la pasión de Cristo (figura 15).

1.2.2. Áncash

1.2.2.1. Iglesia de San Juan Bautista en Pallasca

La iglesia de San Juan Bautista está ubicada en el distrito de Pallasca, provincia del mismo nombre, departamento de Áncash; por el norte, limita con el distrito de Santiago de Chuco, departamento de la Libertad. Es un templo de una sola nave, cubierto con un techo de par y nudillo, flanqueado por dos torres; en la de la izquierda está el campanario con tres campanas. Fue construido con una base de muros de adobe de dos metros de espesor que permitieron sus doce metros de altura y casi sesenta metros de longitud con catorce de ancho (Diario Correo, 14 de septiembre de 2017).

La fachada (figuras 16 y 17) tiene un basamento rojizo que cubre las bases de las torres y de la portada. Esta última es de tipo retablo, presenta dos cuerpos y un remate. En ella se combinan la arquitectura y la pintura, a manera de trampantojo; el primer cuerpo está elaborado con dos pares de columnas exentas que flanquean la puerta de

acceso, solucionada con un arco de medio punto; mientras que, tanto el segundo cuerpo como el remate, están trabajados en pintura mural, que a modo de retablo lucen tres calles.

El primer cuerpo tiene calle central y laterales, al medio está la puerta de ingreso con arco de medio punto y enjutas decoradas con relieves de ángeles, las calles laterales tienen columnas de fuste liso y contienen un par de hornacinas superpuestas a cada lado, sin imágenes, pero adornadas con veneras; los arquitrabes, se superponen a manera de plataformas formando entrantes y salientes en el entablamento. En el friso se lee lo siguiente: en la calle izquierda, *ANNO*; en la calle central, *SOHDEOHNORETGLORIA;* y, en la calle derecha, *1650.* La inscripción en el arco de medio punto reza: *M CONCEPTACINE PECATORIA PRONOBIS.*

Sobre el entablamento del primer cuerpo corre el basamento del segundo, ornamentado con frisos con diseños felinos y florales que dejan en un plano central la hornacina cuadrangular con la imagen de San Juan Bautista de medio cuerpo. Sobre esto inicia el segundo cuerpo trabajado a base de pintura mural, compuesto de tres calles divididas por columnas de fuste *helicoidal entorchado*[6] que se ubican sin seguir el eje estructural del primer cuerpo. En las calles laterales están pintadas unas hornacinas con imágenes de santos y en la calle central se conserva un vitral. El entablamento sobresale a manera de plataformas sobre cada columna, un cartel con las siguientes letras ocupa la parte central de este espacio: N. E. G. E. S. A. Este segundo cuerpo, junto con el remate, se circunscriben por guardapolvos floreados y un arco rebajado en la parte superior.

El remate también cuenta con una estructura de tres calles, están levantadas sobre un basamento amarillo y cortadas por el arco rebajado que formó parte de esta portada hasta inicios del presente siglo. En la calle central se encuentra la figura de la virgen con

[6] Las columnas de fuste helicoidal entorchado difieren de las de tipo salomónico por presentar dos helicoides en lugar de uno solo. Esta diferencia se explica en el apartado que corresponde a las columnas báquicas, en la presente tesis.

el niño vestida con un traje triangular, en fondo azul y con cortinaje rojo, flanqueada por columnas de fuste helicoidal entorchado de color amarillo. En las calles laterales están pintadas hornacinas, en la de la izquierda se puede apreciar a San Francisco, ambas se encuentran flanqueadas por columnas helicoidales entorchadas de color guinda de cuatro roleos. Todo esto sobre un entablamento amarillo.

En su interior se encuentran nueve retablos: el mayor dedicado a San Juan Bautista y los restantes dispuestos en la nave (figuras 18, 19 y 20). Como material principal de manufactura se encuentra el yeso policromado y dorado; aunque también hay retablos trabajados mayoritariamente en madera como el del Señor de Burgos, así como otros con intervenciones de madera, siendo la más evidente en la calle central del retablo mayor. Como conjunto retablístico, estos se encuentran ricamente ornamentados con motivos florales, roleos, atlantes, seres híbridos y querubines; así como compuestos por altos basamentos, robustos entablamentos, columnas salomónicas, helicoidales entorchadas, roleos y guardapolvos.

1.2.2.2. Santo Domingo de Tauca

La iglesia de Santo Domingo de Tauca se encuentra ubicada en el distrito del mismo nombre, provincia de Pallasca, departamento de Áncash. La descripción de su arquitectura y retablos ha sido trabajada, con minucioso cuidado, por la arquitecta Sandra Negro (1983); razón por la cual, los siguientes párrafos están basados en dicho estudio (figura 21).

El templo está erigido frente a la plaza de armas de la ciudad, dispuesto longitudinalmente a esta y orientada hacia el noroeste. Se trata de una sola nave que mide 55 metros de longitud y 9.60 de ancho, construido en adobe con mortero de barro y apuntalado exteriormente con contrafuertes, alcanzando así una altura de 8.5 metros

(Negro, 1983). La cobertura es de par y nudillo, para la cual se emplearon vigas, "viguetas de cañas" (Negro, 1983, p. 53) sujetadas con soguillas y cubiertas con tortas de barro.

Cuenta con una compleja portada retablo (figura 22) de dos cuerpos y un frontón; las calles laterales presentan hornacinas en ambos niveles y están separadas por columnas. En el primer cuerpo las columnas son de fuste "tronco-cónico" (Negro, 1983, p. 54) y flanquean hornacinas pintadas con figuras de santos en su interior; sobre esto, corre un doble entablamento con las cornisas y arquitrabes a manera de plataformas sobre las columnas, formando entrantes y salientes. Sobre dichas plataformas hay ángeles sentados. En la calle central, sobre la puerta rectangular de acceso a la iglesia, se levanta una gran venera. El segundo cuerpo sigue los ejes verticales del primero y cuenta también con hornacinas pintadas con figuras de santos, flanqueadas por columnas de "fuste jesuítico" (Negro, 1983, p. 55), con estrías verticales de color azul en los dos tercios superiores y melcochadas en el tercio inferior; sobre ellas, corre un entablamento continuo que sirve de base para el remate.

El remate escalonado cuenta con tres calles cuyos ejes no corresponden a los cuerpos inferiores, pues son de menor ancho; en la calle central, la hornacina con venera, de marco rectangular carece de imagen; en las calles laterales, se encuentran representadas en pintura mural figuras ovaladas, flanqueadas por "columnillas helicoidales" (Negro, 1983, p. 56). Todo ello se enmarca en tres gradas ascensionales a cada lado; y, en la parte superior se ubica la figura de "una falcónida con cuerpo de frente, cabeza de perfil y alas recogidas a los costados, coronando la elevación frontal" (Negro, 1983, p. 56).

Al interior el templo cuenta con diez retablos: el mayor, elaborado de madera y "construido en base a módulos" (Negro, 1983, p. 58); y trece en la nave, "modelados en base a estuco" (Negro, 1983, p. 58), siete en el lado de la epístola y seis en el lado del

evangelio. En dichos retablos predominan las columnas de fuste helicoidal entorchado, troncocónicas y salomónicas, ménsulas, modillones, roleos, ornamentado con ángeles, atlantes, seres híbridos y un amplio programa iconográfico (figura 23).

1.2.2.1. Santuario Escalera al Cielo de Llapo

El Santuario Escalera al Cielo está ubicado en el distrito de Llapo, provincia de Pallasca, departamento de Áncash. Es un templo de una sola nave antecedido por un atrio; cuenta con dos portadas, una para el exterior y otra para el ingreso a la iglesia propiamente.

La portada exterior es de tipo no retablo, se encuentra flanqueada por columnas salomónicas, una a cada lado, suspendidas sobre basas con relieves florales y decoradas con pequeñas esferas en secuencias que siguen el recorrido del roleo por la mitad; estas terminan en capiteles palmiformes con el equino sobresaliente a manera de plataforma y el ábaco alargado como base del entablamento cuya cornisa se eleva hacia la calle central en un arco rebajado. Sobre las columnas las cornisas sobresalen formando una pequeña plataforma en las que se mantienen las esculturas de ángeles. La puerta de ingreso es de madera y se enmarca en un arco rebajado donde se lee *Santuario Scala Coeli*. Cuenta además con guardapolvos en relieves (figura 24).

Al ingreso del templo, la portada retablo es completa, se trata de dos cuerpos con hornacinas en las calles laterales. El primero es de mayor dimensión que el segundo, aunque las calles guardan la misma continuidad del eje estructural. El primer cuerpo se soporta en un basamento que corre desde los pilares laterales de la portada hasta el centro, donde se cortan por la puerta. Las columnas se soportan en un banco rojizo y un sotabanco crema con azul sobre el cual están las dos columnas de fuste troncocónico con diseños florales y estrías verticales que flanquean la hornacina central. Estas contienen figuras de santos a cada lado, respectivamente.

La puerta está enmarcada rectangularmente, el entablamento sobresale en la cornisa y el arquitrabe a manera de plataformas generando un juego de entradas y salientes respecto del friso, la cornisa es de arcos abiertos al medio y en su interior resguarda una hornacina con escultura.

El segundo cuerpo repite el mismo esquema en las calles laterales, aunque con menor altura, y en la calle central una ventana rectangular con concha venera en la parte superior está enmarcada por un relieve trapezoidal, sobre este cuerpo se eleva el remate en un arco rebajado con la figura de un arcángel que emerge de nubes a manera de rompimiento de gloria (figura 25).

Al interior del templo se conserva el retablo mayor, trabajado en yeso policromado y dorado; de un cuerpo y tres calles, luce columnas de fuste helicoidal entorchado, hornacinas con veneras, cartelas y relieves (figura 26).

1.2.2.2. Iglesia Matriz de Llapo

La iglesia matriz del distrito de Llapo se encuentra al frente a la plaza de armas, dispuesta de manera longitudinal.

Su portada presenta una variante de portada retablo, trabajada en yeso policromado. Se compone por dos cuerpos, una calle y un remate. El primer cuerpo tiene a cada lado un juego de columnas que se levantan sobre un basamento de banco de menor tamaño, respecto del sotabanco, y a su vez de mayor tamaño respecto del pedestal que soporta las tres basas de las columnas tripartitas; la central es de fuste liso con el tercio inferior de estrías melcochadas, mientras que las columnas laterales, de menor tamaño, son de orden salomónico con decoraciones de relieves pintados de hojas y frutos de la vid. La fachada está ornamentada con imágenes de santos en hornacinas exentas, a manera de tableros de pintura con marcos en relieves. La puerta es rectangular y ocupa la calle

central, sobre ella corre el entablamento que posee tres relieves con querubines en el friso y arcos abiertos que acogen en su interior una hornacina con la figura de san Marcos; además, unos dentículos a manera de arcos sobresalen de las cornisas en los laterales (figura 27).

Sobre los arcos de cornisa centrales, unos ángeles atlantes en posición genuflexa levantan las bazas de las columnas del segundo cuerpo. Las columnas báquicas, con cinco roleos cada una, flanquean una hornacina con venera, vacía, que da al coro en el interior del templo. El remate es un arco de medio punto con una abertura central, donde se acoge la figura de un pelícano eucarístico.

CAPÍTULO II

LA IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE ANGASMARCA

El presente capítulo tiene como objetivo establecer una memoria histórica y un análisis arquitectónico de la iglesia de Angasmarca para enmarcar los retablos en un contexto histórico y espacial apropiado para su estudio.

Con respecto a lo primero, trataremos los eventos más resaltantes por los que pasó el obraje-hacienda de Angasmarca que influenciaron en la construcción, cambios e incorporaciones en los retablos de la iglesia. Para ello tomaremos en cuenta el rango temporal que va desde mediados del siglo XVII, en que se edificó el obraje-hacienda e iglesia, hasta el último tercio del siglo XX, cuando debido a la reforma agraria se creó la Sociedad Agrícola de Interés Social José de San Martín. Para lo segundo, realizaremos una descripción arquitectónica de la iglesia, así como de los elementos que la ornamentan en la actualidad, que nos permitan ubicar a los retablos en el programa arquitectónico y ornamental del templo.

Todo ello nos permite trazar un cuadro cronológico con los datos de los retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, que se encuentra al final del presente capítulo (gráfico 13).

2.1. Angasmarca en el virreinato: de los Aranda a los Porturas

Angasmarca fue, probablemente, el nombre quechua con el que se conocieron estas tierras en el antiguo Perú y que tomaron los conquistadores para nombrarlas, tal como sucedió en otras partes de la región[7]. Aunque en la zona se hablaba el culle por excelencia, este

[7] Por ejemplo, el nombre de Huamachuco puede "interpretarse como "tierra de halcones"" (Castro, 2013, p. 22), a partir de sus vocablos quechua y culle.

fue un idioma que ya en el siglo XVIII estaba en vías de desaparecer (Castro, 2013, p. 22), por lo que el origen etimológico de Angasmarca se puede encontrar en el quechua Ancas Marca que significa "pueblo azul"[8].

En el antiguo Perú, las tierras de Angasmarca fueron parte de las ocupaciones del curacazgo de Huamachuco y posteriormente locaciones del imperio incaico, especialmente dedicadas a la producción de finos tejidos, donde destacó la figura del cumbicamayoq[9] (Castro, 2013, pp. 33-36).

Tras la conquista y la caída del Tahuantinsuyo en 1532, los españoles iniciaron el proceso de repartición de tierras conocido como sistema de encomiendas, modelo bajo el cual la corona asignó a los encomenderos, un grupo de personas para trabajar a cambio de ser evangelizados, con la finalidad de controlar de mejor forma el proceso de evangelización y el pago de tributos.

En un inicio, las tierras de la hacienda e iglesia de Angasmarca, pertenecieron al capitán Juan de Sandoval, conquistador que en 1549 recibió la encomienda de Huamachuco "por dos vidas, en mérito a sus servicios a la corona española" (Castro, 2013, p. 43). Posteriormente, estas pasaron a manos de Don Pedro Alfonso de Trujillo, luego a Don Pedro de Herrera y finalmente a Joseph Barreto de Castro, quien las vendió a Don Martín de Aranda y Porras a mediados del siglo XVII (Mendoza, 1951, como se

[8] Según el *Diccionario Geográfico Estadístico del Perú* (1877) de Mariano Paz Soldán, "*Angas*" proviene del quechua "*Anccas*", que significa "azul" (Paz Soldán, 1877, p. 40); por su parte, uno de los significados de "*Marca*, tanto en quechua como en aimara, es "pueblo" (Paz Soldán, 1877, p. 568).

[9] Los cumbicamayoqs eran expertos tejedores varones, especializados en tejidos de cumbi (Polo, 1940, como se citó en Rowe, 1999, p. 573), una prenda de la nobleza destinada únicamente al Estado incaico que se tejía como tapiz, a dos caras (Rowe, 1999, pp. 572-573). Rowe (1999) identificó cumbicamayoqs entre los hayacuntus de Cajas (p. 574), un ayllu de mitmaq que, según Castro (2013), fue trasladado en la época de Túpac Yupanqui desde la sierra de Ayabaca a Cajabamba y Santiago de Chuco; esta última provincia, específicamente la región de "Antamarca" (Espinoza, 1970, como se citó en Castro, 2013, p.33) o "Andamarca", podrían ser las actuales localidades de Mollebamba o de Tulpo, colindantes con Angasmarca (Castro, 2013, p.33).

citó en Castro, 2013), iniciándose así la línea de los Aranda como propietarios por casi dos siglos[10].

Para ser precisos, Angasmarca fue un obraje-hacienda, según determinó el historiador trujillano Frank Díaz (2013, p. 154) a partir de las tipologías planteadas por la doctora Escandell-Tur en *Producción y comercio de tejidos coloniales. Los obrajes y chorrillos del Cusco 1570-1820* (1997). La razón: se trató de un sistema que concentraba todas las fases del complejo proceso productivo textil que, como en este caso, incluía en la casa-hacienda el galpón del obraje (Díaz, 2011, p. 33) (figura 28). Angasmarca estuvo dedicado principalmente a la exportación de medias altas y bayetas (Díaz, 2013) y llegó a ser el punto de acopio de insumos provenientes de Lima a la zona, tales como el añil, el palo de Brasil, las cardas y los tornos (Díaz, 2013, p. 147).

Durante la época virreinal, en el último tercio del siglo XVII, así como en el segundo y último tercio del siglo XVIII, el obraje-hacienda de Angasmarca fue uno de los más prósperos de la región, momentos que podemos relacionar directamente con los encargos que efectuaron los hacendados para la fábrica de los retablos de yeso policromado y dorado que estudiamos en la presente tesis. A continuación una periodificación de la iglesia de Angasmarca, enfocada en la historia de estos retablos.

2.1.1. Construcción de la iglesia (1651 a 1684)

Entre 1647-1651, el encomendero Don Martín de Aranda y Porras adquirió la hacienda y obraje Nuestra Señora del Rosario Angasmarca y Santa Rosa de Viterbo (Chauny de

[10] Cabe mencionar que Castro (2013) anotó que, aunque Mendoza no citó sus fuentes, la afirmación "puede ser coherente" (Castro, 2013, p. 46). Lamentablemente, no se pudieron corroborar los nombres de Pedro Alfonso de Trujillo ni de Pedro de Herrera como propietarios de Angasmarca; sin embargo, se pudo comprobar en el testamento de 1684, del mismo Don Martín de Aranda, que este compró la hacienda de Angasmarca junto con la de Serpaquino, a Don Joseph Barreto de Castro y a Don Pedro Guillen (ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, leg. 102, folios 93-110v. Citado en Díaz, 2011, p. 67).

Porturas, 1965, p. 84)[11] en la actual provincia de Santiago de Chuco. Él llegó al Perú, proveniente de Trujillo de Extremadura, como capitán de la sexta compañía de Caballería de Número de Huamachuco y, una vez residido en Trujillo del Perú, contrajo matrimonio el 1 de mayo de 1637 con Ana López de Castro, con quien tuvo siete hijos. Dos de ellos se vincularon posteriormente con el obraje-hacienda de Angasmarca: Doña Catalina de Aranda y Don Juan de Aranda y Castro.

El mismo Martín de Aranda y Porras declaró en su testamento de 1684 lo siguiente:

> … *declaro por mis bienes las dichas haciendas nombradas Angasmarca y Serpaquino* [énfasis agregado], que las hube y compré de don Pedro Guillén y de don Joseph Barreto de Castro, *en las cuales he hecho muchas mejoras que son notorias* [énfasis agregado], así como de aumento de ganados, *como de fábrica de casas e iglesias de calidad* [énfasis agregado] que hoy son las mejores haciendas y más aperadas que hay en la dicha provincia de Guamachuco, cuyos títulos de los derechos de mitayos están entre mis papeles.[12]

De esta forma, podemos afirmar que Martín de Aranda y Porras fue quien encargó la construcción de la iglesia de Angasmarca, entre los años 1651, en que ya figuraba como propietario de estas, y 1684, en que las declaró en su testamento.

Según la documentación recabada, en este primer periodo (1651-1684), la iglesia era "grande, cubierta de paja de peynadillo, bien enmaderada con dos portadas grandes de arco y sus medias puertas con sus aldabas"[13]. Esta fue levantada sobre una planta de tipo gótico isabelino, es decir de una sola nave, distribuida con los siguientes espacios:

---

[11] Según determinó Chauny de Porturas, en un documento fechado entre 1651-1652 ya "aparece Don Martín de propietario" (Chauny de Porturas, 1965, p. 84).

[12] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, ff. 94v-95. Citado en Díaz, 2011, p. 67. Hemos realizado la transcripción paleográfica bajo el modo de transcripción literal modernizada, en este y los próximos documentos.

[13] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 337. Citado en Vega, 2009, en su desaparecida publicación *Angasmarca su Iglesia y Casa Hacienda,* la misma que hemos considerado por sus importantes referencias documentales, que fueron corroboradas, actualizadas, y en algunos casos transcritas nuevamente, según se indica en las respectivas citas.

sacristía, baptisterio, cuatro cuartos anexados con sus respectivas puertas independientes[14] y un campanario "de arcos"[15] con dos campanas medianas y una pequeña. Además, contenía en su interior un retablo mayor y dos menores.

La sacristía tenía "dos puertas de madera y sus cerraduras y llaves de loba"[16], en la cual se encontraba un cajón con los ornamentos de la iglesia, entre los cuales destacaron un buen número de frontales, casullas y capas. En lo que respecta al baptisterio, este tenía su "puerta de madera y llave de loba"[17] y en su interior se resguardaba "un cajón de los Santos Óleos, con tres crismeras de plata en una alacena [y] una pila bautismal de bronce"[18].

Además, cuatro cuartos se encontraban anexados al templo, dos de ellos "contiguos a dicha iglesia con sus puertas de madera y llaves de loba"[19], que podrían ser las dos habitaciones, actualmente clausuradas, que se ubican en el lado del evangelio de la iglesia y cuyo acceso es por el exterior. Asimismo, desde esta época, el templo contaba con otros dos cuartos con "sus puertas y llaves cada uno, que corresponden a la dicha iglesia donde tiene una puerta de madera"[20], los mismos que bien pueden ser los que actualmente se encuentran del lado de la epístola: el camerino y el depósito de andas, cuyo acceso de este último es mediante una puerta de madera que da hacia el exterior.

La iglesia se erigió bajo la advocación de la Virgen del Rosario y su imagen fue ubicada en el retablo mayor de madera, junto a las efigies de san Pedro, san Juan Bautista,

---

[14] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 334-342v. Citado en Vega, 2009. Hemos completado la referencia documental.
[15] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 338. Citado en Vega, 2009. Hemos actualizado la referencia documental.
[16] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 337. Citado en Vega, 2009.
[17] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 338. Citado en Vega, 2009. Hemos actualizado la referencia documental.
[18] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 338. Citado en Vega, 2009. Hemos actualizado la referencia documental.
[19] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 338. Citado en Vega, 2009. Hemos actualizado la referencia documental.
[20] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 338. Citado en Vega, 2009. Hemos actualizado la referencia documental.

san Nicolás y san Antonio (gráfico 2). Transcribimos a continuación parte del documento que da cuenta de la riqueza ornamental de dicho espacio en este primer periodo:

> …el altar mayor con un retablo de madera en que está una efigie de Nuestra Señora del Rosario, de bulto, con su manto y dos velos, el uno de tafetán sencillo, azul, y el otro de raso labrado. Asimismo cuatro bultos de santos, San Pedro, San Juan, San Nicolás y San Antonio. Y un sagrario pequeño, dorado, con su llave y dentro de él una custodia de plata dorada, y una cajita de plata que sirve de depósito. Ítem, un cáliz de plata con su patena, bolsas de corporales, palias y manteles de ruan, y un frontal de lana blanca. Ítem, otro bulto de Nuestra Señora con su manto y corona de plata. Ítem otra corona de plata dorada que la tiene puesta la imagen de Nuestra Señora que está en dicho retablo[21].

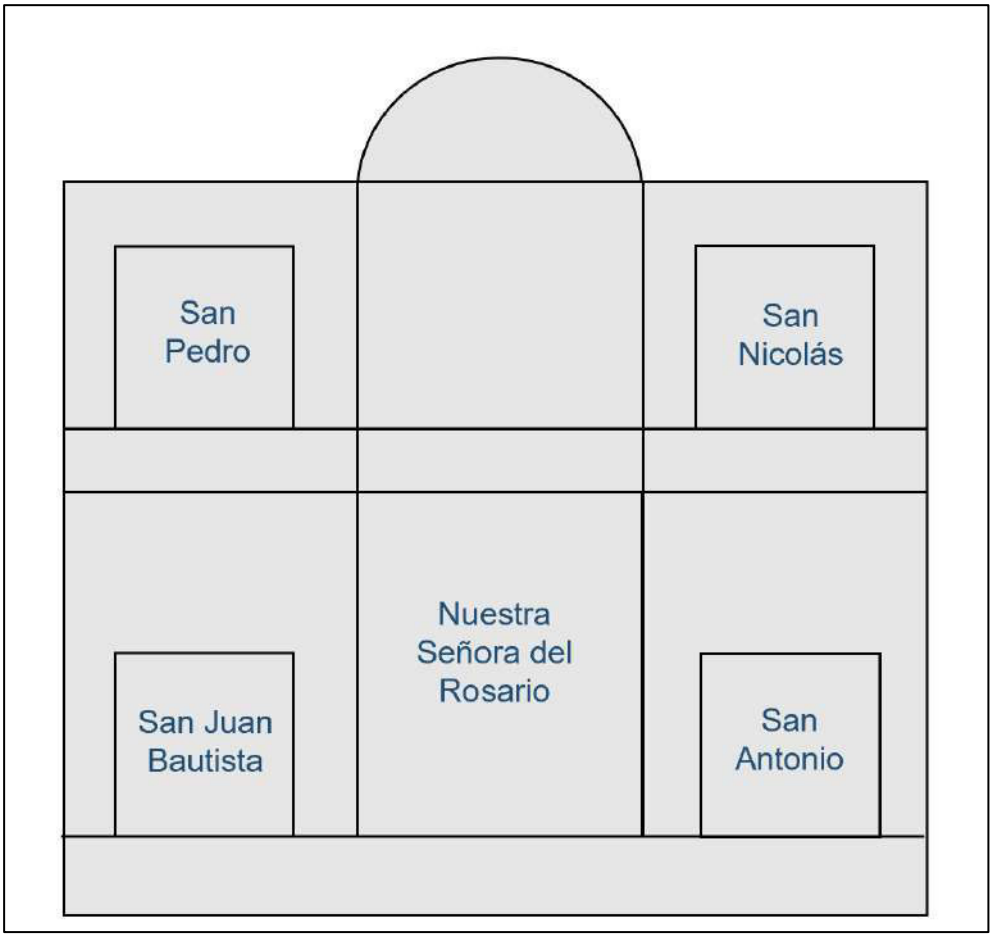


Gráfico 2. *Distribución hipotética de las esculturas en el retablo mayor de la iglesia de Angasmarca durante el primer periodo (1651-1684)*. Fuente: Elaboración propia a partir de ARLL, *Arrendamiento de la hacienda Angasmarca. Doña Ana López de Castro al capitán Pedro Oruna*. 25 de septiembre de 1685.

[21] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 337. Citado en Vega, 2009. Hemos actualizado la transcripción documental.

Además, la iglesia contó con otros dos altares, uno de la pasión "donde está un crucifijo mediano, en la cruz, con su velo de tafetán morado […] [con] la hechura de la resurrección del señor y otra de la Santa Rosa"[22] (gráfico 3). El otro retablo, dedicado a Santa Rosa, "con su velo de raso labrado de que tira a morado, con su nicho en que esta puesta la hechura de la Santa"[23] (gráfico 4).

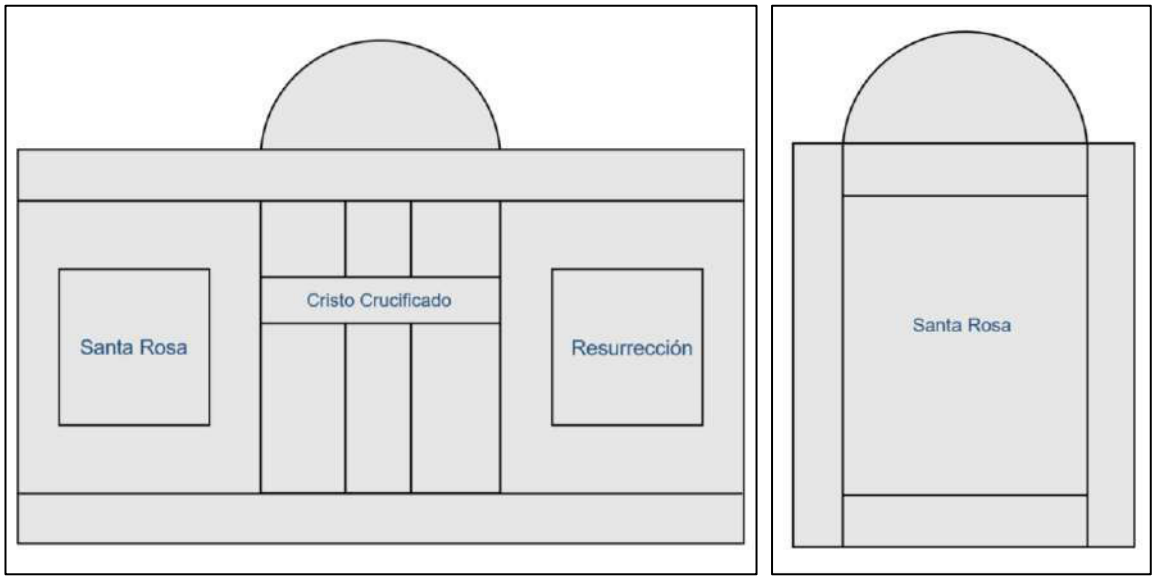


Gráfico 3 (izquierda). Distribución hipotética de las esculturas en el *retablo de Cristo* de la iglesia de Angasmarca durante el primer periodo (1651-1684).

Gráfico 4 (derecha). Distribución hipotética de las esculturas en el *retablo de Santa Rosa* de Angasmarca durante el primer periodo (1651-1684).

Fuente: Elaboración propia a partir de ARLL, *Arrendamiento de la hacienda Angasmarca. Doña Ana López de Castro al capitán Pedro Oruna,* 25 de septiembre de 1685.

2.1.2. Gran reforma de la iglesia (1685 a 1707)

Un segundo periodo corresponde a los años posteriores al deceso de Martín de Aranda, quien dejó de existir en 1685. La viuda, Ana López, decidió poner en renta el obraje-hacienda de Angasmarca, otorgándolo en alquiler a su yerno, casado con su hija Catalina de Aranda y quien además fue alcalde de Trujillo, Pedro de Oruna y Gaviria, "por tiempo

[22] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 337. Citado en Vega, 2009.
[23] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 337. Citado en Vega, 2009.

de seis años que han de comenzar a correr y contarse desde el día diez de octubre en adelante, de este presente año de mil seiscientos ochenta y cinco"[24].

En 1689, Ana López renovó el contrato de arrendamiento por ocho años más (Díaz, 2011, p. 93); sin embargo, pese a no haberse concluido este tiempo, en 1690, vendió el obraje-hacienda "nombrado Nuestra Señora del Rosario de Angasmarca"[25] a su hijo: "[…] vendo al dicho general don Juan de Aranda, mi hijo, para siempre jamás y para sí y sus herederos, […] con todas las tierras, majadas, pastos, abrevaderos, casas de vivienda, iglesia, ganados mayores y menores, batán, telares […]"[26].

Con este evento inició un periodo que el historiador Frank Díaz denominó el "gran pleito" (Díaz, 2011, p. 95) y que duró de 1689 a 1733. Desde un primer momento el matrimonio Oruna-Aranda se negó a entregar la posesión de la hacienda a Juan de Aranda. Posteriormente, en 1698, este último vendió la hacienda a su amigo Valentín del Risco; por lo que la complejidad del caso llegó hasta la Real Audiencia de Lima, y finalmente, en 1701, el matrimonio Oruna-Aranda, recuperó legalmente la hacienda de Angasmarca.

Sin embargo, esta victoria cargó en el matrimonio Oruna-Aranda una serie de deudas que, tras la muerte de Pedro de Oruna en 1707, su hijo, el licenciado Pedro de Oruna, se vio obligado a sacar la hacienda de Angasmarca a remate público en 1733[27] (Díaz, 2011, p. 102).

A pesar de los años agitados que vivió el matrimonio a cargo de la hacienda de Angasmarca, entre 1685 y 1707, estos realizaron una serie de mejoras en la hacienda e

[24] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, f. 334. Citado en Vega, 2009.
[25] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 105, f. 41. Citado en Vega, 2009. Hemos realizado la transcripción paleográfica.
[26] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 105, f. 41. Citado en Vega, 2009. Hemos realizado la transcripción paleográfica.
[27] De este periodo de conflicto también podemos agregar los autos de apelación que presentó Matías del Pozo Murillo, en nombre del licenciado don Pedro de Oruna en 1719. (AAL, Huamachuco, Apelaciones de Trujillo, leg. 27, documento 7, 38 folios).

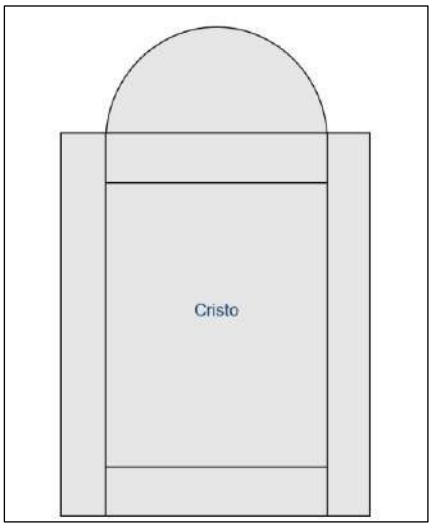
iglesia que nos proporcionan datos vitales para comprender el contexto en que fueron erigidos los retablos de yeso.

En dicho año de 1707, el licenciado de la Real Audiencia Pedro de Oruna, hijo del fallecido capitán Pedro de Oruna, realizó el inventario de bienes de su padre, en el cual se realizó una distinción entre los "bienes que dicen tuvo la iglesia al tiempo que la recibió dicho difunto"[28] y los que adquirió Pedro de Oruna entre 1685 y 1707.

Esta segunda relación, da cuenta de los aportes que se lograron durante este segundo periodo (1685 y 1707). Transcribimos a continuación (figura 29):

> Bienes de la iglesia
>
> Primeramente un retablo grande en el altar mayor, de yeso.
> Más un sagrario que dicen costó cuatrocientos pesos.
> Más el altar del Santo Cristo, con su retablo de yeso, dorado y matizado de colores.
> Ítem, el altar de San Miguel con su retablo de yeso dorado y matizado de colores, con un bulto de San Miguel que dicen costo ciento y diez y seis pesos.
> Ítem, otro altar de nuestra señora Santa Ana, con su retablo de yeso dorado y matizado de colores, con los bultos de nuestra señora, San Joaquín y nuestra señora Santa Ana.
> Ítem, una lámpara de plata que pesa veinte marcos.
> Ítem, dos capas de coro, de damasco, una blanca, y otra negra.
> Ítem, dos casullas, la una de damasco blanco con su frontal de lo mismo, y la otra de raso blanco con su frontal de lo mismo.
> Ítem, otra casulla de chamelote azul y nácar, con su frontal de lo mismo.
> Ítem, cinco frontales de cotense pintados de colores y oro.
> Ítem, otro retablo que dicen era el que la iglesia tenia, e hizo dorar y matizar de colores el capitán don Pedro de Oruna.
> Más tres palias de encajes nevados, que dicen dio doña Catalina de Aranda.
> Y es de advertir que los dichos retablos con el sagrario dicen tuvieron de costo mil y setecientos pesos, y las demás alhajas, y el dorado de los retablos, que todas dicen hizo a sus expensas dicho difunto, están evaluadas en crecidas cantidades.
> Ítem, una alfombra grande que está al pie del altar mayor, que dicen la dio dicha doña Catalina de Aranda.[29]

[28] ARLL, Angasmarca, Serie Corregimiento, Subserie Juez de Comisión, exp. 3387, leg. 272, f. 7. Citado en Díaz, 2011, p. 94. Hemos realizado la transcripción paleográfica.
[29] ARLL, Angasmarca, Serie Corregimiento, Subserie Juez de Comisión, exp. 3387, leg. 272, f. 7. Citado en Díaz, 2011, p. 94. Hemos realizado la transcripción paleográfica.



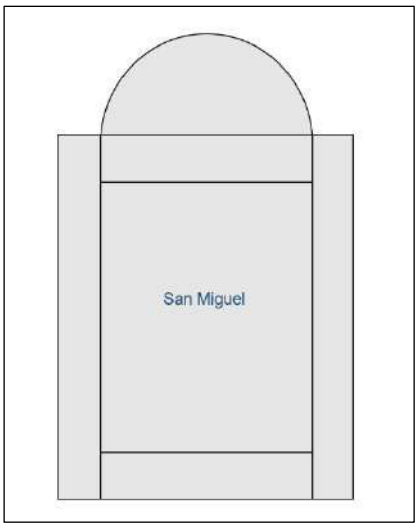


Gráfico 5 (izquierda). *Distribución hipotética del retablo de Cristo de la iglesia de Angasmarca durante el segundo periodo (1685-1707).*

Gráfico 6 (derecha). *Distribución hipotética del retablo de San Miguel de la iglesia de Angasmarca durante el segundo periodo (1685-1707).*

Fuente: Elaboración propia a partir de ARLL, *Inventario de la Hacienda de Angasmarca*, 18 de junio de 1707.

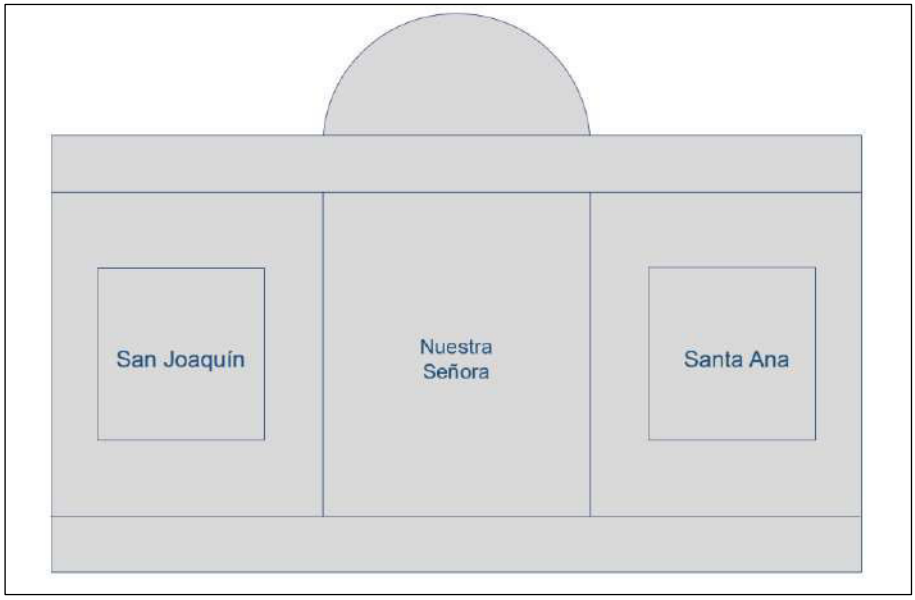


Gráfico 7. *Distribución hipotética de las esculturas en el retablo de Nuestra Señora de la iglesia de Angasmarca durante el segundo periodo (1685-1707).*

Fuente: Elaboración propia a partir de ARLL, *Inventario de la Hacienda de Angasmarca*, 18 de junio de 1707.

Tal como se puede constatar, en esta segunda etapa la iglesia contó con un total de cinco retablos y al menos cuatro de ellos de yeso policromado. Una precisión respecto de su materialidad que permite inferir que el primigenio retablo de madera se reemplazó por uno nuevo de yeso. Probablemente en este momento se hizo el cambio de advocación del retablo mayor de Nuestra Señora del Rosario, al de Nuestra Señora de la Asunción, advocación con la que figura en referencias de mediados del siglo XIX. Esto se comprendería por las reformas necesarias que debió hacer el matrimonio Oruna-Aranda, para dejar testimonio de su presencia como los verdaderos propietarios de la hacienda de Angasmarca durante el periodo conocido como el "gran pleito" (Díaz, 2011, p. 95).

Además, se conoce que se erigieron dos retablos con una sola advocación, ambos dorados y policromados: uno dedicado a Cristo (gráfico 5) y otro a San Miguel arcángel (gráfico 6). Asimismo, se erigió otro retablo también dorado y policromado, compuesto de tres figuras: santa Ana, san Joaquín y María (gráfico 7).

Por otra parte, se da cuenta que un retablo de la anterior etapa fue policromado y dorado en este nuevo periodo; lo que expresa no solo la reutilización de un retablo, sino que, además, el interés por homogeneizar los retablos de la iglesia, en este caso, todos policromados y dorados.

Ahora bien, aunque el inventario no detalló los caracteres formales de los retablos, el citado documento constituye el registro más antiguo de los retablos de yeso, policromados y dorados, caracteres materiales y ornamentales que mantiene hasta el día de hoy la iglesia de Angasmarca. Asimismo, deja en claro la preferencia por este material respecto a la madera. Se trata de una peculiaridad que difiere de casos como la iglesia de Andahuaylillas, en Cuzco, que cuenta con vestigios de retablos de yeso, de principios del siglo XVII, que quedaron en desuso, cuando fueron reemplazados por los de madera (Castillo & De Leo, 14 de diciembre de 2020, 23m43s).

2.1.3. El obraje-hacienda de Angasmarca durante el siglo XVIII

Como se mencionó, durante las primeras décadas del siglo XVIII, el matrimonio Oruna-Aranda acumuló una serie de deudas hasta que, en 1733, el hijo, el licenciado Pedro de Oruna, se vio obligado a sacar la hacienda de Angasmarca en remate público (Díaz, 2011, p. 102). La compra del obraje-hacienda se efectuó en el mismo año, cuando Margarita Fernández logró que su hijo, Martín de Aranda y de la Torre[30], salvara la venta comprando Angasmarca[31].

Un dato importante de mencionar es que en 1733, a pesar de los conflictos familiares con respecto a la tenencia de Angasmarca, este obraje-hacienda se encontraba posicionado como uno de los de mayor valor entre otros obrajes-haciendas de la misma época, con un costo de 105 000 pesos, por sobre Quispicanchis en Cuzco o Querétaro en México (Díaz, 2013, p. 358).

Margarita Fernández declaró que su hijo, tras llegar de Buenos Aires, "trajo de ella dos criados esclavos suyos propios, alguna plata sellada y otra labrada y otros efectos de géneros de Castilla y varias alhajas de estimación"[32], los cuales le entregó y le permitió aliviar las necesidades por las que pasaban. Respecto a la venta de Angasmarca, declaró:

> … *habiéndose puesto en venta la hacienda de Angasmarca* [énfasis agregado], salió haciendo postura a ella el capitán don Jacinto Arriaga y el padre prior que era del convento de San Agustín de Trujillo, y viendo yo, la dicha su madre, que en concurso de acreedores a la dicha hacienda, tan dilatado en tanto que se daba la sentencia de preferidos,

[30] Martín de Aranda y de la Torre destacó desde temprana edad entre la elite trujillana. Según documentó Chauny (1965), a los 16 años fue teniente de capitán de caballos, hacia 1684 y 1686 costeó uno de los baluartes en la edificación de la muralla de Trujillo para protegerla de los ataques del pirata Eduardo Davis, por lo que en 1687 recibió el agradecimiento del virrey Don Melchor de Navarra y Rocafull; posteriormente, en 1689 "el Rey lo honró con la Real Merced de investir "Hábito de una de las tres órdenes militares sin exceptuar el de Santiago, como consta en Real Cédula que manifiesta"" (Chauny de Porturas, 1965, p. 93); además, en el mismo año fue alcalde ordinario de Trujillo; en 1692, fue corregidor y justicia mayor de las ciudades de Chachapoyas y Moyobamba; a partir de 1695, se le mencionó como general; y, hacia 1718, fue nominado regidor perpetuo de la ciudad de Trujillo y procurador general en Trujillo.

[31] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, leg. 346, ff. 189v-211. Citado en Vega, 2009. Hemos ampliado la referencia documental.

[32] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, leg. 346, f. 189v. Citado en Vega, 2009.

> pereciéramos sus padres y hijos, y que además de esto quedaba mi caudal y el del dicho mi marido descubierto y perdido, *fomenté al dicho mi hijo y le pedí hiciese postura a la dicha hacienda hasta la concurrente cantidad que cubriese nuestro crédito para que así no pasase a otro extraño* [énfasis agregado]...[33]

Dicha declaración de Doña Margarita puso en evidencia su interés por conservar el obraje-hacienda en familia, lo cual fue posible no solo por la compra que realizó su hijo Martín de Aranda y de la Torre, sino también porque este se casó con su sobrina Juana Catalina de Jáuregui y Oruna[34], nieta de Catalina de Aranda.

En 1752 Martín de Aranda y de la Torre fue maestre de campo, en 1755 fue corregidor y justicia mayor de Trujillo y en 1759 se le nombró corregidor de Huamachuco (Chauny, 1965). Cabe mencionar que en 1756 (Chauny, 1965), compró la casa trujillana conocida como Casa Aranda, que tanto interés despertó en distintos investigadores del barroco mestizo. Además, se conoce que gozó de buena posición económica pues para 1762 ya había amansado una fortuna de 200 000 pesos (Díaz, 2013, p. 247); finalmente, falleció en 1766.

Aunque no se conocen datos sobre los retablos entre 1733 y 1766, periodo en que Martín de Aranda estuvo a cargo de la hacienda, podemos inferir a partir de las columnas helicoidales de yeso en la portada de la casa Aranda de Trujillo, que en definitiva se produjo una influencia directa de los retablos de Angasmarca a esta, pues a pesar de no presentar columnas totalmente exentas y contar con roleos menos alargados que las de nuestra iglesia en estudio, constituye una portada única en su tipo en la ciudad de Trujillo, cuyo referente visual más cercano, considerando el vínculo del propietario, fue Angasmarca. Por ello, no se debe descartar la posibilidad que entre estos años, Martín de

[33] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, leg. 346, f. 192v-193. Citado en Vega, 2009. Hemos realizado la transcripción paleográfica.
[34] No se encontró la fecha de la boda, pero la primera hija fruto del matrimonio nació en 1745, por lo que al momento de la compra del obraje-hacienda estos ya debieron estar casados. (Chauny, 1965, p. 98)

Aranda, así como encargó edificar la portada de su casa solariega trujillana, también haya comisionado la construcción de retablos de yeso con columnas báquicas en la iglesia de Angasmarca.

Fue por estos años, entre 1756 y 1767, que el fraile franciscano español, Juan de Santa Gertrudis, durante su paso por Angasmarca describió con admiración el trabajo que realizaron los habitantes para ornamentar su plaza en un día de fiesta, destacando su colorido floral:

> En el pueblo aquellos días había tenido grande fiesta y había puesto todo alrededor de la plaza de una toldería de cañas, todas cubiertas de hojas de rosas y claveles, haciendo labores y realces con la diversidad de los colores. Estaba con tal simetría, delicadeza y hermosura que pudiera lucir la mejor ciudad de la Europa, y en cada esquina un arco todo de flores y un altar [...][35]

Del matrimonio Aranda y Jáuregui nacieron cuatro hijas mujeres y un varón que falleció soltero. Por ello, aquí terminó el apellido de los Aranda en la línea de sucesión, siendo la última poseedora del obraje-hacienda, con dicho apellido, doña María Teresa de Aranda y Jáuregui, que casó con quien fue alcalde de las provincias de Cajamarca, Huambos y Huamachuco, don Pablo del Corral y Romero, el 24 de septiembre de 1768 (Chauny, 1965).

Don Pablo del Corral fue un migrante que en 1765 llegó al virreinato del Perú desde el reino de Borgoña (Díaz, 2013, p. 43). Tuvo la categoría de noble hidalgo y fue considerado de la elite trujillana; además, fungió como comerciante, cabildante, obrajero-hacendado y minero (Díaz, 2013, p. 43). Como propietario que fue del vecino obraje de Santa Rosa de Calipuy, al casar con doña María Teresa, el caudal de la hacienda de

[35] BPEPM. Santa Gertrudis, tomo 4, signatura Ms. 404, f. 247.

Angasmarca se unió con dicho complejo (Rizo-Patrón y Aljovín, 1998, p. 261), acrecentando así su patrimonio.

Durante sus años a cargo del obraje-hacienda de Angasmarca, este pudo recobrar su importancia como "uno de los centros de mayor producción de telas en Huamachuco a fines de la colonia" (Reyes, 2001), logrando mantener vínculos comerciales con Panamá. En 1797, según anotó el comerciante Domingo Ramírez de Arellano, don Pablo fue uno de los vendedores de ropa más importantes de la zona, pues su mercadería de Angasmarca era considerada de mejor calidad que otras de la región, incluso respecto a las de Arequipa y Cuzco (Aguilar, 1999, p. 184). Por ello, en carta del 8 de febrero de 1798, le comunicó que la ropa que mandaba de Calipuy:

> … no solo viene de malos colores si no es de una calidad que no se hace estimable como la de Angasmarca […] pues los caseros no repiten a buscarla y no encontrando aquella mejoría que la de Angasmarca se acomodan a vestir su gente con ropa más varata, por lo que es menester que tenga sumo cuidado en que no baje la calidad para que se pueda mantener el concepto y el precio.[36]

De esta misma época data una corta estancia del obispo de Trujillo, Baltazar Jaime Martínez de Compañón, en la hacienda de Angasmarca, un paso necesario para los viajeros que tomaban el camino de Huamachuco a Santiago de Chuco. Según le notificó a su amigo, don Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo, en una carta fechada el 20 de enero de 1785, hizo una parada en dicha hacienda con la finalidad de esperar a que calme el mal tiempo y así poder continuar con su recorrido[37].

Del matrimonio del Corral y Aranda nacieron cuatro varones que no dejaron descendencia y una mujer, doña Juana Paula del Corral y Aranda, quien se convirtió en la nueva heredera. Cabe anotar que la fortuna de los hermanos Francisco, Marcos y Paula

[36] Transcripción de un documento de 1798, del Archivo Histórico Riva Agüero, presentado por Roisida Aguilar (Aguilar, 1999, p. 184).
[37] AGN, Colección Francisco Moreyra y Matute, código D1 19-654, 1780-1795.

como propietarios de Angasmarca, Calipuy y Santa Clara de Conchucos “montaba a 161, 891” (Díaz, 2013, p. 247) pesos.

Juana Paula del Corral y Aranda, nació el 26 de junio de 1777; casó el 18 de agosto de 1800 con don Pablo de Porturas y Landázuri, ministro principal contador de la Real Caja de Trujillo, con quien tuvo por hijos a don Manuel, don Pablo Manuel y José Luis Porturas y del Corral, de mayor a menor (Chauny, 1965). El investigador Chauny de Porturas (1965) mencionó que el primero de ellos, nació en Angasmarca en 1802; el segundo, también en Angasmarca, en 1808; mas no dio fecha del hermano menor, José Luis; aunque los tres, fueron mencionados en el testamento de 1815 de su padre. Con esta generación de jóvenes hermanos que nacieron y crecieron en el obraje-hacienda de Angasmarca, se dio el tránsito a la República.

Cabe mencionar que, a pesar de que en el epílogo virreinal Pablo de Porturas y Landázuri fue nombrado tesorero general del ejército y Real Hacienda de las cajas generales de Lima, doña Juana nunca fue a residir a la capital, porque según mencionó Rebaza en sus anales, la familia paterna le impidió viajar y más bien Pablo de Porturas era quien realizaba visitas en “épocas determinadas” (Rebaza, 1898, p. 270) a Angasmarca.

En lo que respecta a los retablos de la iglesia, tampoco contamos con un registro documental de estos en la segunda mitad del siglo XVIII, vacío que se prolonga hasta mediados del siglo XIX, cuando los hermanos herederos Pablo, Manuel y José Luis Porturas decidieron restaurar la iglesia. Por ello, se desconoce cómo fue el paso de los cuatro retablos de yeso a los nueve retablos de yeso, los que cuenta la iglesia en la actualidad. Lamentablemente, esto coincide cronológicamente con el esplendor del barroco en los Andes, por lo que sería interesante que en un futuro pueda ser subsanado.

Sin embargo, por los caracteres barrocos de los retablos y la presencia protagónica de columnas báquicas de fuste helicoidal entorchado, relacionadas con la portada de la casa Aranda de mediados del siglo XVIII, perteneciente a la misma familia de hacendados; podemos afirmar que fue durante este siglo de vacío documental cuando los retablos de Angasmarca aumentaron en número, de cuatro a nueve retablos de yeso policromado. Sobre todo, podríamos situar su construcción a partir del segundo tercio del siglo XVIII, cuando Martín de Aranda recuperó la propiedad familiar.

Solo contamos con un dato aislado del año 1791, recabado por el historiador Ricardo Morales, en que el oficial de pintor, Lorenzo de Armas, "se encontraba trabajando"[38] y "dorando"[39] un retablo en la hacienda de Angasmarca; aunque no se otorgan mayores detalles al respecto.

Si bien dicho evento sugiere un buen momento económico para el obraje-hacienda de Angasmarca a finales del siglo XVIII, se conoce que al mismo tiempo este se encontraba afectado por una crisis del comercio textil en la zona debido a un brote de sarampión que acabó con la vida de "muchos indios de Angasmarca" (Díaz, 2013, p. 143), sumado al desabasto de añil para la ropa, así como los conflictos sociales tras iniciarse las guerras de independencia; problemas que devinieron en "una marcada tendencia de baja a partir de 1800" (Díaz, 2013, p. 143).

2.2. Angasmarca en la época republicana

2.2.1. Angasmarca en la primera mitad del siglo XIX

A principios del siglo XIX, se registró una disputa por tierras entre don Pablo del Corral, dueño de Angasmarca, y la madre priora del monasterio El Carmen de Trujillo, dueña de

[38] ARLL, Cabildo, Causas Ordinarias, leg. 59, exp. 1016, f. 1v. Citado en Morales, 2008, p. 62.
[39] ARLL, Cabildo, Causas Ordinarias, leg. 59, exp. 1016, f. 2. Citado en Morales, 2008, p. 62.

Serpaquino, por unas tierras ubicadas entre ambas partes[40]. En el caso que llegó a la Real Audiencia de Lima, se adjuntaron tres planos que nos presentan la extensión de Angasmarca, pero que lamentablemente no señalan la ubicación de la iglesia, ni de la casa hacienda (figura 30).

En 1818 falleció don Pablo del Corral y Romero, dejando la hacienda sumida en deudas. Por esta razón, en 1821, sus hijos varones cedieron formalmente la hacienda a su hermana, Juana Paula del Corral y Aranda, puesto que no le encontraron ningún beneficio a esta si el endeudamiento era más grande que el valor de la finca.[41]

De esta forma, los inicios de la época republicana en Angasmarca no fueron totalmente prósperos, pues Juana Paula tuvo que esforzarse para estabilizar económicamente la hacienda. Además, primó un clima de inestabilidad a nivel social y político, pues con los nuevos ideales de la Independencia, se iniciaron revueltas y sublevaciones en contra de la hacendada por el reclamo de derechos, así como acusaciones de ideales realistas en contra de su familia (Rebaza, 1898).

Además, en el mismo año de 1821, los trabajadores de la hacienda se alzaron en contra de la propietaria Juana Paula, exigiendo que Angasmarca fuera declarado pueblo y que sus tierras se dividieran entre ellos, sustentándose en el aporte de 12 000 pesos que estos donaron al tesoro público de sus propios salarios (Rebaza, 1898, p. 271). Según registró Nicolás Rebaza, cuando el libertador Simón Bolívar tomó conocimiento de este hecho, declaró lo siguiente: “cuando aún los hombres más humildes hacen esto por la Patria, es imposible que no alcancemos la Independencia” (Rebaza, 1898, p. 165).

En 1823, Simón Bolívar abrió una investigación para constatar si en efecto la familia Corral y Porturas apoyaba la causa realista; sin embargo, al no poder probarlo esta continuó funcionando como hacienda (Rebaza, 1898).

---

[40] AGN, Campesinado, Tierras y Haciendas, leg. 18, cuaderno 114, 444 folios.
[41] ARLL, Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, leg. 624, f. 341v. Citado en Vega, 2009.

Desde entonces, no se tienen noticias del obraje-hacienda hasta el año 1842 en que el viajero alemán Heinrich Witt registró en su diario la agradable visita que realizó a la estancia de Angasmarca. Llegó un 20 de junio y su paso por este lugar fue descrito como único, una hacienda en que las personas vivían bien, incluso con mayores privilegios que en las otras ciudades y villas que visitó (Witt, 2015, p. 523), lo que da cuenta del arduo trabajo que debió realizar Juana Paula como hacendada, regulando la economía de la hacienda y recuperando su armonía social.

El viajero fue recibido por los tres hijos de Juana Paula, quienes se dedicaban totalmente a las labores del obraje-hacienda. Entre otras actividades, los hermanos mayores todos los días hacían el rodeo[42]; mientras que el menor, José Luis, aprovechaba su tiempo leyendo, dibujando, caminando y escribiendo (Witt, 2015, pp. 522-523).

Según palabras de Heinrich Witt, Angasmarca contaba con un ingenio y un obraje, así como con cultivos y ganado en los que laboraban los pobladores y por los que recibían el pago de un real por día trabajado. Por otra parte, recibían en agradecimiento seis dólares por cada cabeza de puma que lograban cazar, las cuales eran colgadas en los muros de la hacienda. Además, en Angasmarca se hablaba el español y la tasa de mortalidad era baja, entre seis a siete personas morían por año (Witt, 2015, pp. 522-524).

El viajero permaneció un total de tres días en Angasmarca. Las viviendas, la hacienda y la iglesia fueron descritas como en "buen estado" (Witt, 2015, p. 523). Estas edificaciones llamaron su atención al punto que dibujó un plano completo de la plaza, casa-hacienda e iglesia de Angasmarca; donde incluyó los nombres de los espacios, los propietarios, las celebraciones, entre otros datos que adjuntó en su diario como "apéndice número 30" (Witt, 2015) (figura 31). El mismo que, cabe señalar, fue el único plano de este tipo que elaboró Witt (gráfico 8).

[42] Actividad que implica la cuenta del ganado.

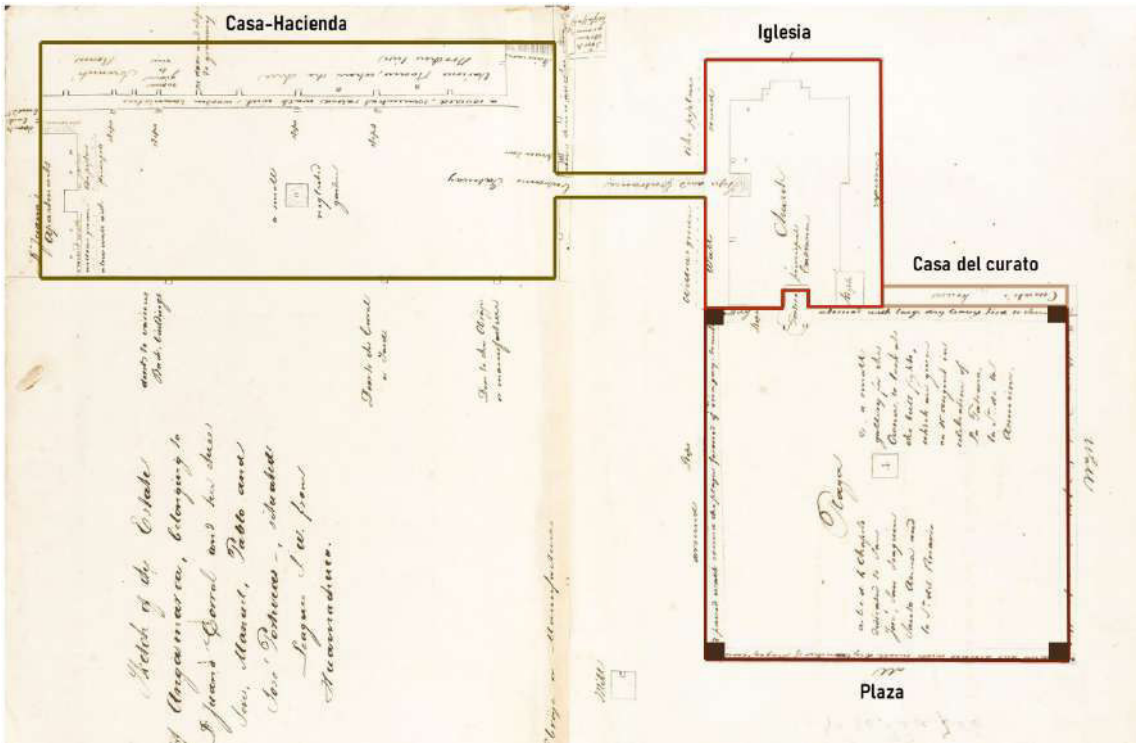


Gráfico 8. *Plano de la iglesia de Angasmarca*. Circa 1842. [Apéndice número 30]. Fuente: *Witt, 2015, p. 709*. Digitalización: Archivo Histórico Riva-Agüero. Diseño: Tania Pérez.

Witt tituló a su dibujo de la siguiente forma: "Sketch of the Estate / of Angasmarca, belonging to / D. Juana Corral and her three / sons, Manuel, Pablo and / José Porturas-, situated / leagues s. w. from / Huamachuco.[43]" (Witt, 2015, apéndice 30, p. 709). En español: "Dibujo del Estado de Angasmarca, propiedad de doña Juana Corral y sus tres hijos, Manuel, Pablo y José Porturas, situado leguas al sur oeste de Huamachuco.".

El plano es testimonio del complejo arquitectónico que constituían la casa-hacienda, la iglesia y la plaza cuadrangular en Angasmarca, tres espacios interconectados entre sí. La iglesia, orientada al este, a la salida del sol, tenía uno de sus ingresos por su portada de pies, antecedida de un nártex que daba a la plaza. Dicho nártex fue representado como un espacio cuadrangular flanqueado por dos columnas, de las que Witt dibujó sus bases, rodeado por tres arcos. Estos últimos se comprenden gracias a una

[43] Para la transcripción de las inscripciones en el dibujo de Witt, así como en las cartelas al interior de la iglesia, hemos optado por realizar una transcripción literal y mantener las divisiones propias de cada línea.

fotografía de la década de 1940 (figura 32) en que tras una fotografía familiar, se percibe la ménsula que recibe a uno de los arcos, en el lateral izquierdo del nártex. A este espacio se podía acceder mediante unas escaleras, lo que da cuenta que el templo se erigió en un nivel superior respecto de la plaza.

En el dibujo se representa a la iglesia con planta de una sola nave, con dos puertas y dos ventanas hacia el exterior en el lado del evangelio, y una puerta hacia el exterior en el lado de la epístola; disposición que mantiene hasta la actualidad. Según el plano, además de la portada de pies, la iglesia contaba con otro acceso que conectaba directamente con la casa-hacienda, mediante unas escaleras y un corredor; el mismo que hoy en día está cerrado. Además, Witt representó el *steeple*, o campanario, adosado en el frontis de la iglesia, en el lado de la epístola. Sin embargo, no dio ningún detalle del interior del templo.

Junto a la iglesia, orientado hacia la plaza, se ubicaba la casa del curato. En la plaza cuadrangular se ubicaban cuatro capillas, una en cada esquina. En cada uno de sus lados, Witt registró lo que sigue a continuación. Comenzando por el lado norte, considerando que la iglesia se emplaza orientada al este: “the wall is covered with a kind of net, work made of small thin / […] and adorned with small dry bunches of magay leaves / a paved work round the plaza formed of magay bunches / […] adorned with large dry leaves tied in turn.” (Witt, 2015, apéndice 30, p. 709). Lo que se traduce como: “el muro está cubierto con un tipo de malla, trabajo realizado con pequeños y delgados / […] y adornado con pequeños manojos de hojas de maguey secas / un trabajo de pavimentado alrededor de la plaza formado con manojos de maguey / […] adornado con largas hojas secas atadas al revés” (figura 33).

Asimismo, cada una de las esquinas fue nombrada con una letra que refiere a cuatro capillas: “a. b. c. d. 4 chapels / dedicated to San / José, San Joaquín / Santa Anna

and / la Señora del Rosario". También, se describió una pequeña galería que servía para celebrar a la patrona de la iglesia, Nuestra Señora de la Asunción: "e. a small / gallery for the / owners in (…) as / the bull fight, / wich are given / on 15 august in / celebration of / La Patrona, / la Señora de la Asuncion.", en español: "e. una pequeña gallería para los patrones en la que (…) como la corrida de toros, que se dan el 15 de agosto en celebración de La Patrona, la Señora de la Asunción".

Aunque ya se ha mencionado que probablemente entre 1685-1707 el retablo mayor cambió de advocación, de Nuestra Señora del Rosario a la de Nuestra Señora de la Asunción, esta constituye la primera referencia documentada a la Virgen de la Asunción como patrona de la iglesia.

Además, es interesante anotar cómo la plaza con capillas en las esquinas y con una decoración de hojas de maguey entrelazadas circundándola, recuerdan la ya citada descripción de la plaza que elaboró Santa Gertrudis un siglo antes, a mediados del siglo XVIII (Santa Gertrudis, 2007, p. 247).

Un año más tarde de la visita de Witt a Angasmarca, el 1 de agosto de 1843, falleció doña Juana, a quien llegó a conocer el viajero durante su visita; sus tres hijos quedaron a cargo del obraje-hacienda. La tallada lápida funeraria de mármol de Juana Paula del Corral y Aranda se colocó en el presbiterio, adosada al muro de la iglesia, complementada por un relieve policromado a modo de marco, en él, un ángel de alas policromadas deja caer en pliegues su largo traje, a modo de arco conopial, para enmarcar la mencionada lápida, afirmada sobre una base verde de cuyos extremos nacen largas hojas (figuras 34 y 35)[44].

[44] Sugerimos revisar el artículo *Escultura funeraria en Trujillo (1844-1928)* del investigador Anthony Holguín (2022).

2.2.2. La restauración de la iglesia (1852-1857)

Casi una década más tarde, los hijos de Juana Paula encargaron una intervención en la iglesia que quedó registrada en cinco inscripciones al interior del templo. La primera de ellas, en una cartela en el muro de ingreso, en el lado del evangelio, donde se lee: "La reedificacion de esta / Yglecia fue comensada por Dn / Carlos Antonio Guianni natural de Yta / lia, el 15 de En° de 1852 y concluyda por / Manuel Carbajal y Juan Calipuy / Burgos naturales de esta Hazienda / el 30 de Marzo de 1857" (figura 36).

Además, en el retablo mayor se realizó la siguiente inscripción: "Mediante el piadoso celo de los Patronos de / esta Santa Yglecia de nuestra Señora de la Asuncion de / Angasmarca los Señores Porturas, se reedifico á su costa este Re / [tablo] por el Maestro Don Carlos Antonio Guiannie natural de los Rey / nos de Italia, / Siendo Cura inter el Señor Presvitero Don Pedro Pablo del Corral / y Pereda; / y se concluyó hoy 20 de Marzo del año del / Señor de / 1853" (figura 37). Por su parte, en el retablo de la Pasión se lee: "El 23 de Diziembre de / 1854 / Se concluyó de redificar / este / Retablo" (figura 38). Y en el retablo de la Virgen de los Dolores: "El 14 de Febrero de / 1855. / Se concluyó de redificar / Este / Retablo" (figura 39).

Los encargados de la restauración solo fecharon tres retablos, los de traza regular incompleta; mientras que, los otros seis retablos, de un solo cuerpo, no contaron con la mencionada data. Esto debió ser por su relevancia, tanto por sus dimensiones como por su ubicación en el interior de la iglesia: el retablo mayor y los dos laterales junto al presbiterio. Además, es muy probable que estos tres retablos de traza regular incompleta que se restauraron a mediados del siglo XIX tuvieran como antecedentes los primeros retablos de yeso erigidos durante la gran reforma de la iglesia (1685-1707), pues como se pudo registrar, estos correspondían al retablo mayor, al de Cristo y al de la Virgen.

Consideramos que esta restauración del templo no implicó la fábrica de nuevos retablos, pues sería inconsistente que se registraran los datos de la restauración de algunos retablos y en otros se obviara una información tan relevante como su construcción. Además, como se verá más adelante, los seis retablos de un solo cuerpo presentan un diseño diferenciado que responde a los distintos momentos en que fueron edificados y cuyos caracteres formales corresponden al estilo barroco, propio del siglo XVIII.

La restauración duró cinco años. Esta implicó otorgar a los retablos una unicidad pictórica y ornamental que mantienen hasta el día de hoy y que quedó registrada en las fotografías de 1976. Así, desde mediados del siglo XIX, los retablos únicamente sufrieron repintes y algunos cambios en su imaginería; mas no se alteraron sus estructuras u ornamentos incorporados. Esta necesidad de uniformizar los retablos debió responder a los diferentes momentos en que fueron fabricados a lo largo del siglo XVIII.

Es válido preguntarse si los primeros cuatro retablos de yeso policromado erigidos entre 1685-1707 se mantuvieron en pie hasta esta restauración de mediados del siglo XIX; sin embargo, por falta de manuscritos que documenten sus caracteres formales, no es posible responder con certeza la pregunta. Aun así, se puede afirmar que la continuidad del material, el yeso policromado, da cuenta de un sentido de respetar y mantener la esencia compositiva de los antiguos retablos; por lo que muy probablemente, a lo largo del siglo XVIII, los artífices incorporaron nuevos elementos o aumentaron el número de hornacinas, construyendo sobre lo preexistente.

En estos años se realizó el reparto de bienes que los tres hermanos habían heredado de su madre. En 1854, Pablo Manuel y José Luis se quedaron con la hacienda de Angasmarca; mientras que a su hermano mayor Manuel, le correspondió la hacienda de Santa Clara. A ello responde una quinta inscripción que se colocó en el muro de ingreso al templo, en el lado de la epístola: “Pablo Manuel y José Luís Porturas humildemente

consagran a nuestra patrona y Señora de la Asunción el piadoso y fervoroso celo con que a su costa han reedificado este Santo Templo"[45].

Como ya se ha mencionado, Pablo Manuel permaneció durante toda su vida cercano a la hacienda; nació en ella en 1808 y murió también en Angasmarca, en 1883, por lo que no resulta extraño que fuese enterrado en la iglesia con un monumento epigráfico funerario de mármol ubicado en el presbiterio, en el que destaca su retrato en busto (figuras 40 y 41). Contrajo matrimonio con Santos Verde, mujer natural de la hacienda de Calipuy, con quien tuvo seis hijos.

Al igual que su padre, su única hija mujer, María Josefa de Porturas y Verde, fallecida en 1897, fue enterrada en el templo, donde se conserva un lujoso monumento de mármol tallado por el escultor español Pedro Roselló (figuras 42 y 43).

Por su parte, su hijo varón, José del Carmen Porturas Verde, casó con Susana Hoyle de la Puente el 30 de julio de 1899, con quien tuvo cinco hijos, entre ellos Pablo de Porturas Hoyle, quien nació el 22 de noviembre de 1906 y se convirtió en el último hacendado de Angasmarca.

2.2.3. El siglo XX: reforma agraria, revoluciones y destrucción

Durante el siglo XX suscitaron distintos eventos en Angasmarca que fueron menguando la integridad de la casa hacienda y su iglesia. A continuación un breve recuento de estos hechos.

El 11 de diciembre de 1940, un incendio provocado por velas encendidas en el templo, destruyó la parte central del retablo mayor y la escultura de Nuestra Señora de la Asunción (Medrano, 2000, p. 14). En noviembre de 1946, un terremoto afectó

[45] Inscripción en cartela que actualmente se encuentra desprendida de su ubicación original, resguardada en el depósito de andas.

nuevamente la iglesia, dañando la "fachada del templo y la armadura del coro" (Medrano, 2000, p. 14); por lo que Pablo Porturas encargó su restauración a dos maestros de obra de Angasmarca, los hermanos Reyna Carhuayalli[46]. De la misma forma, en la década de 1950, Pablo Porturas mandó tallar un nuevo tabernáculo a un ebanista trujillano, para reemplazar el de madera que se había incendiado[47].

Fue por estos años que se registraron fotografías de los mismos pobladores restaurando la cubierta de la iglesia (figuras 44 y 45).

Posteriormente, en 1968, fuertes lluvias causadas por el fenómeno del niño afectaron la torre del templo, por lo que tuvo que ser restituida por una de menor tamaño con similares características de la primera, aunque no se colocaron arcos en los vanos del campanario como los que había tenido[48].

En 1970, nuevamente un sismo afectó el templo[49]; debió ser en ese año que se perdió la portada retablo, pues en 1976, cuando el historiador Ricardo Morales realizó el informe sobre la iglesia, documentó que "Aún quedan evidencias de una ornamentación en base al estuco en la fachada, pero en realidad es mínimo el porcentaje en relación a la superficie total"[50], por lo mismo que esta no quedó registrada en las fotografías del citado informe. En la actualidad no queda ningún rezago de ella, tan solo una aproximación a cómo pudo lucir en su momento. Tal como recabó de información oral el investigador Cornelio Bello, la portada retablo:

> tenía una decoración de pilastras de orden dórico, dos hornacinas laterales y una hornacina superior sobre la puerta. En las hornacinas laterales se encontraban las imágenes de Santo Domingo y la Virgen del Rosario, mientras que en la hornacina superior se hallaba la Virgen de La Puerta. La puerta de ingreso original tuvo la forma de un arco de medio punto. Actualmente la puerta es ortogonal y, salvo por unos anclajes

[46] ADPHI. Morales, R. (3 de noviembre de 1976).
[47] ADPHI. Cornelio, J., Noa, C. & Guardia, S. (2008).
[48] ADPHI. Expediente 13675, 20 de octubre de 2005.
[49] ADPHI. Morales, R. (3 de noviembre de 1976).
[50] ADPHI. Morales, R. (3 de noviembre de 1976).

> que aún quedan como restos de su antigua fisonomía, no hay mayor evidencia de esta ornamentación original.[51]

Por otra parte, estos años fueron los últimos bajo la administración de Pablo de Porturas Hoyle, el último heredero y hacendado de Angasmarca. El primero de abril de 1969, fue considerada zona de Reforma Agraria[52], y, el 15 de mayo de 1972, fue expropiada (Castro, 2009, p. 25). En ese sentido, las imágenes que acompañaron el informe de Ricardo Morales, en 1976, son la fuente más cercana del estado en que se encontraba la iglesia para ese momento (figuras 46-51).

Finalmente, Angasmarca fue creada como distrito bajo la ley N° 24315 del 25 de septiembre de 1985, convirtiéndose en la capital de los otros diez centros poblados que lo conforman, y parte de los ocho que forman la provincia de Santiago de Chuco, en los Andes del departamento de La Libertad.

Los primeros años de Angasmarca como distrito fueron opacados por la presencia de Sendero Luminoso en la región, suscitándose desafortunados eventos que encontraron su cúspide en 1992 (Castro, 2009, p. 26). Fue en la década de 1980 que feneció el complejo arquitectónico correspondiente a la casa hacienda, así como también encontró un deterioro total la cobertura del templo, que tuvo que ser reemplazada por calamina. En este contexto, se sustrajeron numerosos ornamentos de los altares, lienzos, entre otras utilerías del interior del templo (Medrano, 2000, p. 14).

Se sabe que en 1992, la iglesia se encontraba tan dañada a nivel estructural que estuvo a punto de desplomarse; ante este posible desastre, los pobladores, con cientos de palos de eucalipto lograron apuntalarla para que se mantuviera en pie (Medrano, 2000, p. 14).

---

[51] ADPHI. Cornelio, J., Noa, C. & Guardia, S. (2008).

[52] Según Medrano (2000), el 13 de noviembre de 1968, el señor Isaac Pereda Vásquez, secretario general del Sindicato de Yanaconas Arrendatarios y Trabajadores Agrícolas de Angasmarca inició la "gestión para que Angasmarca sea considerada zona de Reforma Agraria" (Medrano, 2000, p. 8).

En el 2000, se dictó la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación a la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, mediante RDN. N° 086-INC-2000. Posteriormente, en 2005, el Instituto Nacional de Cultura de La Libertad inició trabajos de restauración en el templo, que involucraron el apuntalamiento de la torre y el retiro de algunos relieves de su interior para su protección.

El 2 de abril del año 2005, se tomó conocimiento que la torre campanario del templo se había desplomado en un 40%, a causa de las lluvias constantes y la humedad del terreno: "la Torre evidenciaba que de ocurrir un colapso total podría involucrar la nave principal del Templo por un efecto de tracción, dado que estas estaban adosadas y la torre se encontraba totalmente inclinada hacia esa zona de la nave principal".[53]

Este desprendimiento fue aumentando conforme pasaban las horas, por lo que con ayuda de los pobladores y trabajadores de la Municipalidad de Angasmarca y de la Compañía Minera se logró retirar las campanas y se apuntaló la parte delantera del templo y de la torre, mas por falta de material, no se pudo construir un castillo de madera que pudiera contenerla. Lamentablemente, se desplomó la parte superior de esta y se tuvieron que realizar los trabajos de desmontaje de la parte inferior de la torre[54]. Así, la iglesia se mantuvo sin la torre lateral hasta el año 2022 cuando los pobladores volvieron a erigirla.

Además se realizó el desmontaje de algunos relieves del interior del templo, con la finalidad de prevenir que estos se desprendieran por lo debilitados que se encontraban los muros[55] (figuras 52 y 53).

En los subsiguientes años 2008, 2009, 2012, 2013 y, 2014, se presentaron distintos proyectos para la restauración del templo que al día de hoy no han sido ejecutados.

[53] ADPHI. Expediente 13675, 20 de octubre de 2005.
[54] ADPHI. Expediente 13675, 20 de octubre de 2005.
[55] ADDCLL. Yépez, L. (mayo de 2005).

2.3. La arquitectura de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca

La iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca formó parte de un complejo privado, construido y ocupado por la familia Aranda, Porturas y del Corral, que comprendió una plaza cercada, iglesia, casa del curato y casa-hacienda con el galpón del obraje. Lamentablemente, de toda la estancia, el único espacio que se ha conservado hasta el día de hoy es la iglesia. A continuación se describirán los elementos arquitectónicos estructurales y decorativos de esta, tomando en cuenta la planta, cobertura, espacios, torre, retablos y relieves.

La iglesia está construida sobre un terraplén, por lo que tiene una altura mayor respecto del espacio que la circunda. Está orientada al este, hacia la salida del sol. Posee planta de una sola nave, de tipo gótico isabelino, por lo que es probable que se mantenga desde su construcción primigenia en la segunda mitad del siglo XVII. Adosados a la nave, por el presbiterio, se ubican tres habitaciones que corresponden a la sacristía, antesacristía y camerino; además, cuenta con otras dos habitaciones cerradas adosadas a los muros laterales del templo, una del lado de la epístola y otra de lado del evangelio, cada una con un ingreso desde el exterior (gráfico 9).

En el exterior la iglesia se sostiene por robustos contrafuertes. Los muros cuentan con una base de piedra y lo demás es adobe, levantándose hasta alcanzar una altura media de 10 metros en los muros laterales, y una altura máxima de 15 metros en el punto máximo del retablo mayor (figuras 54-57).

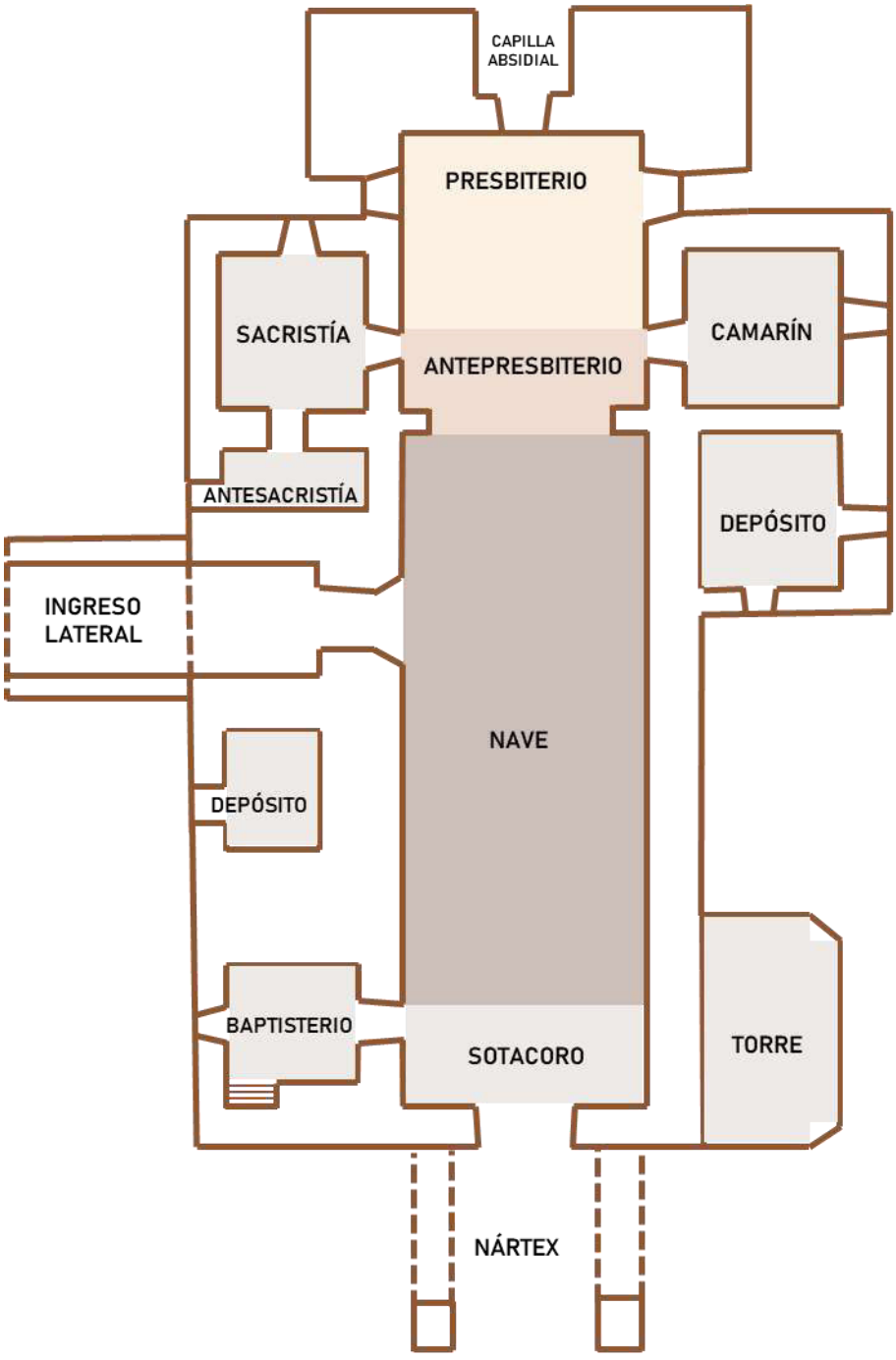


Gráfico 9. *Plano actual de la iglesia de Angasmarca*. Fuente: Palacios, 2009, ADPHI. Diseño: Tania Pérez.

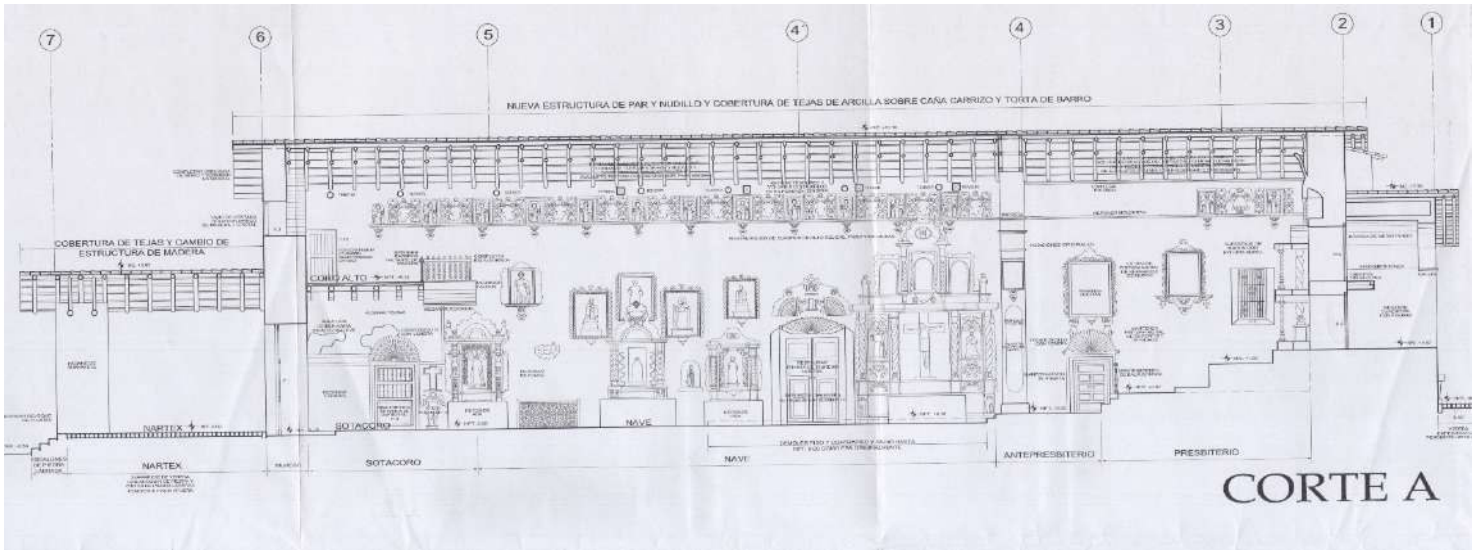
La cobertura actual es de calamina moderna y descansa sobre secciones cubiertas por maderas dispuestas de forma triangular, a manera de techo a dos aguas; además, a lo largo de la nave, subsisten cuatro grandes vigas que atraviesan de muro a muro la nave del templo y mantienen algunas inscripciones en latín (figuras 58 y 59). Solo en el presbiterio se puede apreciar un tejido tupido de carrizo en la forma de una cobertura de par y nudillo, el mismo que hasta la década de 1970 se encontraba cubierto con yeso.

En la entrada se encuentra el vestigio de un nártex, estructurado sobre dos pilares robustos que anteceden el pórtico. Se ingresa al templo por el sotacoro y por el lado del evangelio se accede al baptisterio, reciento donde una escalera conduce al coro.

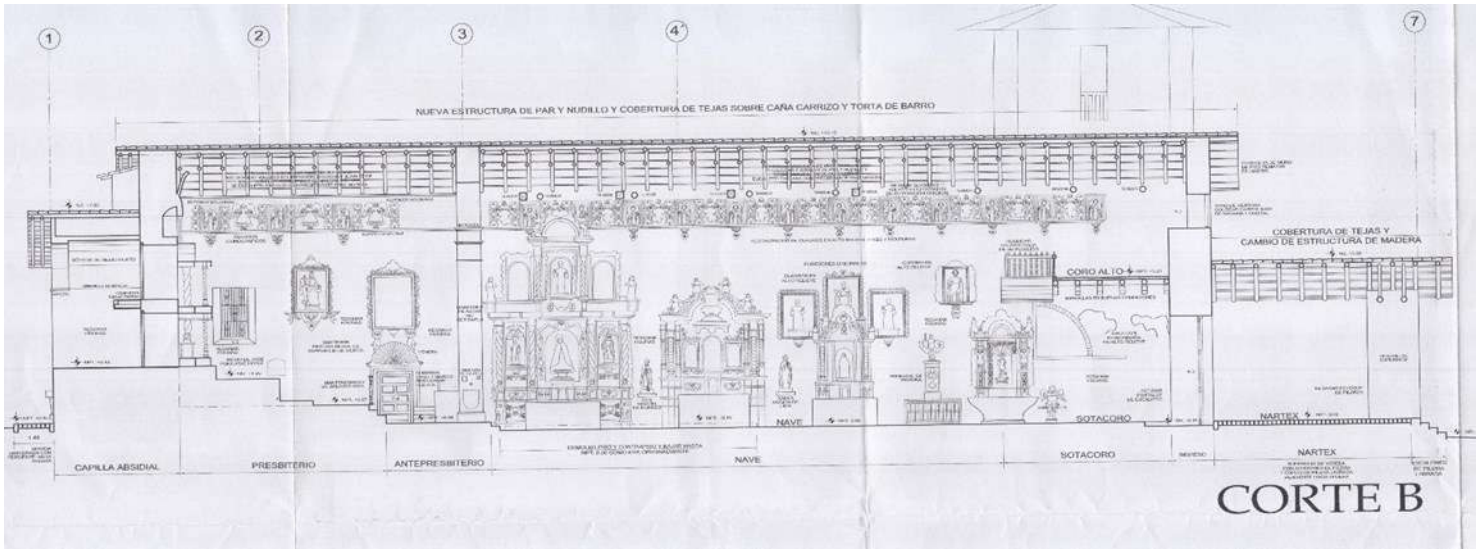
En el muro del evangelio, se abre la entrada lateral al templo, la misma que, antiguamente, daba acceso directo a la casa-hacienda, tal cual registró Heinrich Witt en 1842 (2015). Después del arco toral, se llega al presbiterio, dividido en dos niveles; en el inferior, se encuentra en sus extremos las puertas que dan, por el lado del evangelio, a la sacristía y antesacristía; y, por el lado de la epístola, a una habitación reconocida como camarín. El presbiterio en sí está en un plano más elevado que el resto del templo, pues ahí se ubica el retablo mayor.

Además de estos espacios se han identificado las dos habitaciones que tienen ingreso por el exterior; una ubicada entre el baptisterio y el antiguo corredor, otra en el lado de la epístola, junto al camarín.

En el frontis, adosado al muro de la epístola, se aprecia la torre campanario, cuyo ingreso es desde el exterior. Por otro lado, en el ábside, se ubica una capilla que conecta directamente con la figura principal del retablo mayor, la misma que puede girarse y ser apreciada desde el exterior.



Gráficos 10. *Vista del muro del evangelio*. Fuente: Palacios, 2009, ADPHI.



Gráficos 11. *Vista del muro de la epístola, respectivamente*. Fuente: Palacios, 2009, ADPHI.

El interior del templo está ornamentado con un complejo programa iconográfico que implica grupos de relieves, recuadros con relieves enmarcados y retablos. Todos trabajados con yeso policromado (gráficos 10 y 11) (figuras 60 y 61).

A manera de cenefa, en la parte superior y a lo largo de la nave, se dispone un grupo de 24 santos representados con sus atributos correspondientes, doce a cada lado, en alto relieve, enmarcados y dentro de hornacinas. Estos se encuentran intercalados con seres híbridos. Junto con otros cuatro santos en el arco toral, suman un total de 28 en la nave del templo (gráfico 12) (figuras 62 y 63).

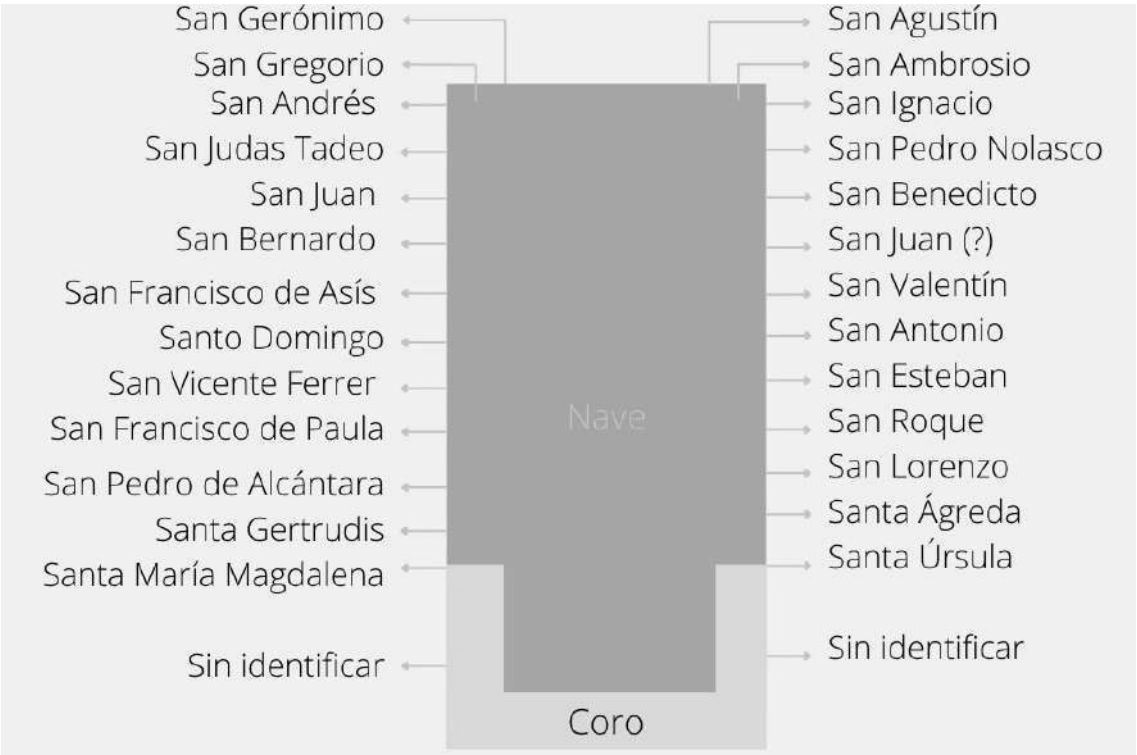


Gráfico 12. *Distribución de relieves de santos a manera de cenefa*. Fuente: Tania Pérez.

En la mitad superior de los muros, se ubican un total de nueve recuadros de mayores dimensiones que los anteriores, con relieves que representan a santos de cuerpo entero. Cuatro en el lado de la epístola (figuras 64 y 65) y cinco en el del evangelio (figuras 66 y 67).

Adicionalmente, entre el primer y el segundo recuadro, en cada uno de los lados de la iglesia, se representa la trinidad heterodoxa en un rompimiento de gloria. Ambos grupos representan iconográficamente a la divinidad antropomorfa, aunque carecen de manos y dos de las cabezas se han perdido (figuras 68y 69). Al respecto, es importante mencionar que el investigador Francisco Stastny (1994) explicó que, a diferencia de la capital del virreinato del Perú, donde prevaleció la Trinidad como personas diferenciadas, en los lugares periféricos, como el valle del Colca, se difundió con mayor ahínco la versión de las tres figuras iguales y que prevaleció a mediados del siglo XVIII (Stastny, 1994, p. 17). Asimismo, se debe agregar que la presencia de estos dos grupos escultóricos, corresponden perfectamente con la advocación principal del templo: Nuestra Señora de la Asunción, pues, tal como afirmó Stastny (1994), es correcta la frecuente asociación de la representación iconográfica de la Trinidad, a la Coronación y Asunción de la Virgen.

Asimismo, el sotocoro está ornamentado con un grupo de relieves; el del lado de la epístola, es una escena del infierno (figuras 70 y 71), como parte de las postrimerías; el del lado del evangelio, el bautismo de cristo (figuras 72 y 73); sin embargo, por las pérdidas que ha sufrido el templo, no se puede leer completamente el programa iconográfico de este espacio.

Se debe agregar que, en el muro de pies, del lado del evangelio, se ubica la cartela con la inscripción que contiene la información sobre los artífices de la restauración del siglo XIX (figura 74).

Completan el programa ornamental de la nave, ocho retablos de yeso policromado, cuatro a cada lado. En el lado de la epístola, empezando por el más cercano al ingreso del templo se ubican: el antiguo retablo de Santa Teresa; el retablo de la Virgen de Chiquinquirá; el retablo de Santa Rosa; y, el retablo de la Virgen de los Dolores. En el lado del evangelio: el retablo de Nuestra Señora del Rosario; el retablo de Nuestra Señora

de la Asunción; el antiguo retablo de Nuestra Señora de la Asunción; y, el retablo de la Pasión.

En el presbiterio, atlantes ornamentan el acceso al nivel principal donde se alza el retablo mayor del templo. Sobre las puertas que dan a la sacristía y al camarín, se ubican grandes recuadros que han perdido su ornamentación interior. Más cerca al altar, dos recuadros, uno frente al otro, contienen las figuras en relieves de Santa Catalina de Alejandría en el lado de la epístola (figura 75) y parte del que correspondía a San Martín de Tours en el del evangelio. Además, en la parte superior, a manera de cenefa, de similar forma que en la nave, se encuentran tres recuadros a cada lado, dando un total de seis recuadros donde, en cada uno, se representa una figura masculina con un libro en la mano y aureola sobre la cabeza, los mismos que están intercalados con ángeles; estos podrían ser la trilogía antropomorfa.

Por último, se debe mencionar que el templo aún cuenta con secciones cubiertas de pintura mural que en algún momento recubrieron la totalidad de este, la misma que es de diseños marmoleados que corresponderían a la etapa de restauración de mediados del siglo XIX, cuando el marmoleado estaba de moda (figura 76). Adicionalmente, se han podido encontrar vestigios de una pintura mural de mayor antigüedad que quedó oculta tras capas de yeso (figuras 77 y 78).

Etapa	Años	Hecho relevante	Retablos	N°
Construcción de la iglesia	**1651 - 1684**	▪ Se fabrican tres retablos	▪ Retablo mayor de la virgen del Rosario ▪ Retablo de la Pasión ▪ Retablo de Santa Rosa	**3**
Primera reforma de la iglesia	**1685 - 1707**	▪ Se fabrican cuatro retablos de yeso policromado	▪ Retablo mayor ▪ Retablo de Cristo ▪ Retablo de la Virgen ▪ Retablo de San Miguel Arcángel	**5**
		▪ Se restaura un retablo preexistente	▪ Retablo restaurado sin identificar	
Segunda reforma de la iglesia	**Ca. 1733-1766**	▪ Aumenta el número de retablos de 5 a 9		**9**
		▪ Se dora un retablo (1791)	▪ Retablo dorado sin identificar	
Restauración de la iglesia	**1852 - 1857**	▪ Se restauran tres retablos	▪ Restauración del retablo mayor (1853) ▪ Restauración del Retablo de la Pasión (1854) ▪ Restauración del Retablo de los Dolores (1855)	
		▪ Se uniformiza el policromado y los ornamentos de los nueve retablos (1852-1857)		
Estado actual	**2023**	▪ La iglesia cuenta con nueve retablos de yeso policromado.	▪ Retablo mayor de Nuestra Señora de la Asunción ▪ Retablo de la Pasión ▪ Retablo de la Virgen de los Dolores ▪ Retablo de Santa Rosa ▪ Retablo de la Virgen de Chiquinquirá ▪ Retablo de la Virgen del Rosario ▪ Retablo de Santa Teresa ▪ Retablo de la Asunción ▪ Antiguo retablo de la Asunción	**9**

Gráfico 13. *Cuadro cronológico de los retablos en la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca*. Fuente: Tania Pérez.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DE LOS RETABLOS DE LA IGLESIA NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN DE ANGASMARCA

El presente capítulo responde al objetivo principal de esta tesis, el de identificar los caracteres compositivos y ornamentales de los nueve retablos de yeso policromado de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca para incluirlos en el panorama retablístico de los Andes del norte. Con este fin hemos realizado una división de tres subcapítulos. En el primer subcapítulo se realiza la descripción formal de los retablos, con énfasis en su diseño arquitectónico. En el segundo, se trata el tema constructivo: artífices, materiales y técnicas empleadas en la elaboración de los retablos. En el tercero, se estudian los motivos y estructuras ornamentales más destacados.

2.1. Diseño arquitectónico de los retablos

Para este aportado resulta esencial iniciar con la definición que nos brinda el Tesauro del Patrimonio Cultural de España para el retablo como bien cultural: “Mueble de culto que desarrolla una o varias representaciones religiosas figuradas, por lo general pintadas o esculpidas, situado detrás del altar” (Ministerio de Cultura y Deporte de España, s.f.).

Considerando que los nueve retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca cuentan con aras, o altares, a partir de los cuales se desarrolla el programa arquitectónico de la obra en yesería policromada; podemos definirlos sin lugar a dudas como verdaderas obras retablísticas. Estos se sitúan sobre del altar en los retablos de un solo cuerpo; o conteniendo el altar a la altura del basamento en los retablos de dos cuerpos. Cabe señalar que aunque los retablos de Nuestra Señora del Rosario y el antiguo

retablo de la virgen de la Asunción no conservan sus altares, cuentan con vestigios de haber sido erigidos sobre estos.

Los nueve retablos presentan una planta lineal o recta. Es en su composición estructural arquitectónica que se define su tipología como retablos barrocos. Por ello, elaboraremos una descripción formal de su traza y los elementos arquitectónicos que los componen que nos permitan aproximarnos a su diseño. Asimismo, incluiremos una descripción de los ornamentos para facilitar su análisis en el tercer subcapítulo.

2.1.1. Retablos de cuadrícula regular incompleta[56]

La iglesia de Angasmarca cuenta con tres retablos de gran formato que presentan una tipología de traza *regular incompleta* o también denominada *semi retablo*. Esto significa que el primer cuerpo[57] cuenta con tres calles[58] bien definidas, mientras que el segundo posee una sola calle central, a la cual se adicionan dos cuerpos menores en los laterales.

San Cristóbal identificó esta traza "en algunos retablos cuzqueños del primer barroco inicial de mediados del siglo XVII" (San Cristóbal, 1998, p. 105), así como en numerosos retablos de la segunda mitad del siglo XVII y de la primera mitad del siglo XVIII, de la escuela retablística ayacuchana. Asimismo, está presente en un retablo menor de la iglesia de San Pedro de Lambayeque, el de las tres Vírgenes blancas (San Cristóbal, 1998b, p. 397)

En este apartado analizaremos, en primer lugar, el retablo mayor de la iglesia de Angasmarca, el mismo que cuenta con un diseño más complejo que los otros dos de esta

[56] Antonio San Cristóbal definió como cuadrícula incompleta: "la que carece de calles laterales en el segundo cuerpo" (San Cristóbal, 1998, p. 167).
[57] Según Antonio San Cristóbal, un *cuerpo* se define como: "parte de una obra arquitectónica que se alza hasta una división horizontal marcada por un entablamento o cornisa" (San Cristóbal, 1998a, p. 167).
[58] Según Antonio San Cristóbal, una *calle* se define como: "espacio vertical en las portadas y los retablos delimitado por dos ejes verticales de soportes de columnas o pilastras" (San Cristóbal, 1998a, p. 166).

tipología. En segundo y tercer lugar, se tratarán el retablo de la Virgen de los Dolores, ubicado en la epístola, y su par, el retablo de la Pasión, en el lado del evangelio.

2.1.1.1. El retablo mayor

El retablo mayor de la iglesia se ubica en un plano elevado respecto del nivel del resto de la nave. Se levanta sobre un terraplén al cual se accede mediante una escalera de tres gradas (figura 78).

El retablo en cuestión tiene una altura de 15.5 metros, llegando a cubrir el total del muro testero; mide 8 m. de ancho por 1.2 m. de profundidad. Está compuesto por un basamento, un primer cuerpo, un segundo cuerpo de una sola calle central con recuadros adosados en los laterales y un remate.

En la calle central del basamento se ubica el ara o altar mayor. En las calles laterales, el basamento está conformado por dos secciones, sotabanco[59] y banco[60], las cuales están separadas por un cornisamiento[61] continuo, y flanqueadas por ejes verticales de pilastras y traspilastras. En ambas calles laterales del basamento del retablo, la composición arquitectónica es la misma. En los recuadros del sotabanco, tanto en el lado derecho como izquierdo, se aprecian relieves de follajería trabajados en yeso, con hojas y flores dispuestas de forma simétrica, emergiendo de un jarrón que se sostiene en un pedestal con dos hojas de acanto que se entrelazan. Por otra parte, el banco tiene la particularidad de incluir un doble cornisamiento en las pilastras de los ejes laterales y los

[59] Según la Red Digital de Colecciones de Museos de España el *sotabanco* es: "una estructura auxiliar colocada en forma corrida bajo el banco, y cuya función principal es la de elevar el retablo a una altura adecuada a la visión de los fieles." (Ministerio de Cultura y Deporte de España, s.f.).
[60] Según la Red Digital de Colecciones de Museos de España el *banco* es: "Panel o conjunto de paneles colocados horizontalmente en la parte inferior de un retablo, de un cuadro de altar o de un políptico. Se sitúa sobre el sotabanco, actuando como una estructura intermedia entre éste, que es únicamente un basamento, y el cuerpo de retablo. El banco del retablo se divide en casamentos, con motivos iconográficos, pintados o esculpidos" (Ministerio de Cultura y Deporte de España, s.f.).
[61] Según definió José de Mesa, la *cornisa* es un: "Elemento de coronación del pórtico o del orden arquitectónico formado por diversas molduras que se van desplazando en volado a fin de dar sombra y proteger el entablamento" (Mesa, 1980, p. 31).

recuadros tanto derecho como izquierdo, cuentan con los relieves de los donantes; en la calle lateral derecha, el alto relieve en yeso es de una mujer de rodillas (figura 79), orando, y, en el lateral izquierdo, se encuentra el de una figura masculina en la misma posición (figura 80). Este basamento termina en un friso llano, continuo, y un cornisamiento.

Destaca la inscripción en el lateral derecho del retablo, en la cara del banco que da hacia el muro lateral. Donde se puede leer: "Mediante el piadoso celo de los Patronos de / esta Santa Yglecia de nuestra Señora de la Asuncion de / Angasmarca los Señores Porturas, se reedifico á su costa este Re / tablo por el Maestro Don Carlos Antonio Guiannie natural de los Rey / nos de Italia, /Siendo Cura inter el Señor Presvitero Don Pedro Pablo del Corral / y Pereda; / y se concluyó hoy 20 de Marzo del año del / Señor de / 1853".

Sobre esto se levanta el primer cuerpo del retablo mayor. Cuenta con cuatro ejes verticales de columnas helicoidales entorchadas que comparten la misma base y entablamento. Están dispuestas simétricamente, con una separación considerable en la calle central que cuenta con el doble de ancho que las calles laterales. Esta calle central ha sido trabajada con elementos de madera tallados que fueron incorporados al retablo en la década de 1940, tras un incendio que destruyó las piezas primigenias. Esta calle se separa en dos niveles; en el inferior se encuentra el tabernáculo que actualmente acoge a la imagen de Cristo crucificado, flanqueado por un par de columnas báquicas en cada lado, las mismas que se soportan sobre modillones[62]; en el nivel superior la estructura es la misma, pero en este caso, encontramos la imagen de la Virgen de la Asunción. En la

[62] Según Antonio San Cristóbal, el *modillón* es una: "pieza salediza destinada a sostener una cornisa o entablamento, que tiene forma de volutas enrolladas y se emplea a modo de capitel en las pilastras o también en la parte inferior de ellas" (San Cristóbal, 1998a, p. 168).

parte superior, destacan las cornisas abiertas en arcos[63], de yeso, que se han mantenido de la estructura inicial del retablo.

Las calles laterales están conformadas por una base, dos ejes verticales y un entablamento, cuyo diseño es el mismo tanto en el lado derecho como izquierdo, por lo cual la descripción que sigue a continuación es en base a la sección lateral derecha de este primer cuerpo. La base cuenta con una peana al medio de la calle, que se ubica a manera de soporte de la hornacina; en los laterales, esta base sale hacia el espectador, de tal forma que se constituyen las plataformas sobre las cuales se levantan las columnas báquicas[64]. Los ejes verticales cuentan con un juego de pilastras y traspilastras que, por detrás de las columnas, se proyectan hasta el arquitrabe.

Dichas columnas se alzan sobre una basa compleja, que de abajo hacia arriba se compone de las siguientes partes: toro inferior, escocia, bocel intermedio, nuevamente escocia y toro superior; a continuación, se levantan las columnas helicoidales entorchadas, en sentido antihorario las del lado derecho y en sentido horario las del lado izquierdo, con ocho roleos cada una. Las columnas terminan en un capitel con doble corona de palmas y cuatro hojas de acanto. Sobre ambos capiteles se encuentra un cornisamiento que se corta en la calle para acoger en el interior de este recuadro, el relieve de dos seres alados que portan una cartela con un sagrado corazón en medio; estos seres se paran sobre un cornisamiento adicional que va por detrás de las columnas y que es continuo, mientras que sus alas se acogen en el arquitrabe (figura 81).

[63] Según Antonio San Cristóbal, la *cornisa arqueada*, se define como: "la cornisa de algún entablamento superpuesto a un cuerpo de las portadas y retablos que al iniciar su recorrido por la entrecalle central modifica la trayectoria horizontal y se abre en arcos verticales discontinuos, dejando un espacio libre entre ellos". (San Cristóbal, 2000, p. 1).

[64] Según José de Mesa, la *columna báquica* se define de la siguiente manera: "dícese de la columna salomónica decorada con hojas y frutos de vid". (Mesa, 1980, p. 29)

A continuación, encontramos el friso y un robusto molduramiento con entrantes y salientes que conforman cubos de entablamento a la altura de los ejes verticales. Sobre los cubos centrales del retablo, salen las cornisas abiertas en arcos.

Cabe mencionar que las calles laterales cuentan con sus hornacinas, una a cada lado. Estas presentan un diseño con venera y en el interior acogen, en el lado derecho, la escultura de San José con el niño, y en el lado izquierdo, la del Sagrado Corazón de Jesús; además, sobre estas hornacinas se aprecia un doble molduramiento sobre el cual se ubica un adorno compacto de yeso, a manera de crestería, que se inclina hacia el espectador. Lo mismo sucede en los cubos de entablamento de los extremos laterales, sobre los cuales se ubica una crestería con la figura de un querubín en medio.

Por último, los lados laterales de este primer cuerpo están flanqueados por orlas de yeso policromado a manera de guardapolvo.

El segundo cuerpo del retablo presenta pérdidas como la falta de la columna báquica en el lado izquierdo; a pesar de ello, elaboraremos la descripción de la traza siguiendo las fotografías de 1976, con la finalidad de rememorar la unicidad del diseño.

La calle central del segundo cuerpo está flanqueada por dos columnas báquicas que se alzan sobre una base los cubos del entablamento del cuerpo inferior. Se conforman a partir de una base, plinto y una basa bulbiforme ornamentada con cuatro hojas de acanto; el fuste helicoidal entorchado forma cinco roleos y termina en un baquetón con un capitel con hojas de acanto. Detrás de las columnas apreciamos un juego de pilastras y traspilastras muy similar al del nivel inferior, las cuales presentan un doble cornisamiento. Sobre los capiteles se soporta el remate que llega al punto máximo del muro testero, un gran arco rebajado con roleos en los extremos.

Al centro de este segundo cuerpo hay una hornacina flanqueada por molduramientos verticales y ornamentada con una venera. Dentro de ella encontramos

las esculturas en alto relieve de la escena que corresponde a la Coronación de la Virgen María por la Trinidad; y, del medio de la curvatura del remate, emerge el Espíritu Santo en su versión humanizada, con los brazos extendidos (figura 82).

Sobre los cubos de entablamento[65] de los extremos laterales del retablo, en lugar de columnas están las figuras de unos seres alados de cuerpo completo, en posición vertical, uno a cada lado. Entre la columna del eje central y el ser alado, un recuadro enmarcado con orlas de follajería contiene en su interior una hornacina con venera vacía, tanto en el lado derecho como en el izquierdo. En la parte superior de este recuadro se aprecia un ave negra parada sobre un corazón. Estos recuadros laterales, adosados al muro testero, se encuentran al límite de la cobertura, la misma que cuando estaba enlucida con yeso, formaba un arco rebajado; tal vez, por esta razón, no fue posible incluir columnas en los extremos laterales que pudieran completar la traza del retablo, y por ello, en su lugar, se optó por las esculturas de los seres alados.

Como se ha descrito, por la falta de ejes verticales en los extremos laterales del segundo cuerpo, el retablo mayor no llega a constituirse como un retablo de cuadrícula regular completa, y, pese a tener hornacinas laterales en ambos cuerpos, entra en la tipología de retablo de cuadrícula regular incompleta.

2.1.1.2. Retablo de la Pasión

La traza general del retablo de la Pasión está compuesta por un basamento, dos cuerpos y un remate. Tiene una altura total de 7 m. de alto por 5.5 m. de ancho x 1.2 de profundidad (figura 83).

[65] Según San Cristóbal, el cubo de entablamento es: "el sector adelantado de entablamento que está situado sobre una columna o pilastra". (San Cristóbal, 1998a, p. 167)

El basamento se divide en banco y sotabanco, mediante un cornisamiento, y cuenta con cuatro ejes verticales de pilastras y traspilastras que forman las tres calles que se prolongan en el primer cuerpo. En el sotabanco de la calle central, emerge un ara o altar de estructura rectangular que suprime las pilastras de los ejes centrales. En el mismo nivel, en el eje lateral derecho, al igual que en el izquierdo, un atlante desnudo, en bulto redondo y en posición genuflexa, apoya la mano que da al exterior del retablo en su rodilla, mientras que, con la otra mano, sostiene por encima de su cabeza a la cornisa; detrás de él, la pilastra toma forma cóncava, a manera de modillón, curva que acoge la escultura, mas no la sostiene, pues el cuerpo del atlante está exento, excepto su cabeza, pies y mano (figura 84). Las calles laterales están ornamentadas con molduras de follajería.

Los ejes verticales del banco del retablo están ornamentados con modillones de seres híbridos en los ejes externos y veneras en los internos. Además, las calles laterales de este banco cuentan con relieves protagonizados por dos flores de lis con querubines al medio de ellas. Sobre esto corre un doble molduramiento continuo, de entrantes y salientes. Cabe destacar que en la sección lateral izquierda del banco se encuentra la inscripción siguiente: “El 23 de Diziembre de / 1854 / Se concluyó de redificar / este / Retablo”.

A continuación, se levanta el primer cuerpo del retablo. Los ejes verticales están dispuestos simétricamente, dejando el espacio de la calle central del doble de ancho que las laterales. Los cuatro ejes están conformados por pilastras y traspilastras de cuyas bases emerge el plinto, sobre el que se levantan las cuatro columnas báquicas. El juego de pilastras llega hasta el friso del entablamento y sobresale en las secciones de arquitrabe sobre los ejes verticales de tal forma que las columnas quedan totalmente exentas, tomando independencia y protagonismo como elementos estructurales de soporte para el

robusto entablamento de entrantes y salientes; de esta manera refuerza la tridimensionalidad. La basa del fuste de las columnas es una corona de cuatro hojas de acanto dispuestas de manera bulbiforme. El fuste helicoidal entorchado forma seis roleos que giran en sentido horario en las columnas del eje lateral izquierdo y el eje central derecho; y, en sentido antihorario, las otras dos. El capitel inicia en un listel y sobre este, dos coronas de acanto con racimos de uvas (figura 85). Sobre cada uno de los ejes verticales encontramos las secciones de arquitrabe, ornamentadas con querubines; a continuación, un doble molduramiento, seguido del friso que es liso, y por último, nuevamente, un doble molduramiento. Sobre los ejes lateral izquierdo y los dos centrales están ubicadas molduras planas de yesería a manera de crestería. Cabe destacar que el cubo de entablamento del que corresponde al eje vertical del lateral derecho está seccionado por una diagonal que permite apreciar el recuadro con el relieve de san Gerónimo en el arco toral (figura 86).

Las calles laterales cuentan con hornacinas ubicadas sobre recuadros que ocupan al menos un cuarto de la altura total de las calles. Estos recuadros están ornamentados con hojas de acanto y poseen peanas a manera de sostén ornamental de las hornacinas. Los nichos están decorados con veneras; el de la izquierda acoge a la escultura del Cristo de la Columna (figura 87), y, el de la derecha a la escultura del Cristo de Ramos (figura 88). Por último, las enjutas sobre las hornacinas poseen relieves de querubines.

El recuadro central es el más grande e imponente, ornamentado con una gran cruz en bajo relieve, en cuyos bordes se traza un doble molduramiento. Además, cuenta con pintura mural que representa los símbolos de la pasión. En este espacio se acoge a la figura del Cristo crucificado y cuatro pequeñas esculturas de seres alados. La calle posee un marco rectangular con molduras de yeso caladas. Por último, el lado izquierdo del retablo cuenta con una orla de follajería a manera de guardapolvo.

El segundo cuerpo es de menor dimensión que el primero, por tanto, los ejes verticales no continúan en la misma línea que el nivel inferior. Además, el ancho de la calle central se acorta de tal forma que, tanto la hornacina central como las hornacinas de los recuadros adosados en los laterales, cuentan con las mismas dimensiones.

Este segundo nivel se levanta sobre un basamento de entrantes y salientes, con secciones de pilastras y traspilastras, sobre las cuales corre un doble cornisamiento que solo se corta a la altura de la calle central para abrir el espacio que ocupa una peana semicircular. Cabe anotar que las pilastras centrales de la base toman la forma de modillones; mientras que las laterales cuentan con una gran rosa en medio.

Este nivel posee dos columnas helicoidales entorchadas que flanquean la calle central. Son de cinco roleos cada una y giran en sentido horario, la del lazo izquierdo, y en antihorario, la del lado derecho; su basa y capitel son de las mismas características que en el nivel inferior. Al centro de la calle se ubica la hornacina que acoge la escultura del Cristo de la Paciencia (figura 89) y todo el recuadro en que se enmarca está ornamentado con flores seriadas pintadas.

En los laterales encontramos recuadros adosados, con sus respectivas hornacinas, enmarcados en sus lados superior y lateral externo, con molduras caladas de yeso. En lugar de ejes verticales laterales, se colocaron las esculturas de seres alados en posición genuflexa, apoyados sobre las secciones de pilastra de la base.

Este segundo nivel, protagonizado por una calle central, cuenta con un robusto entablamento sostenido gracias a columnas salomónicas. Sobre las secciones de arquitrabe se encuentran modillones ornamentados con seres híbridos, y sobre este corre el friso continuo y un doble cornisamiento con entrantes y salientes que forman cubos de entablamento, sobre los cuales se colocaron molduras a manera de crestería. Sobre esto, encontramos un arco formado por dos cornisas abiertas, que al no provenir del

entablamento, están superpuestas a este. A continuación, una cartela con los tres clavos, símbolo de la pasión de Cristo, reafirma el propósito iconográfico del retablo. Dicha cartela está recubierta con una crestería que luce al centro un querubín, mientras que, a modo de marco, dos seres sostienen entre sus manos un rollo con las inscripción: INRI (figura 90).

A pesar de que los recuadros adosados en los laterales de este segundo cuerpo no llegan a conformarse como calles laterales, por la inexistencia de ejes verticales y por la falta de un entablamento que los integre, cuentan con sus propias hornacinas que entran en el muro del evangelio, ornamentadas con veneras en su interior y con flores en las enjutas del recuadro. Estas hornacinas acogieron en su momento a esculturas. Actualmente la del lado izquierdo está vacía y en la del lado derecho se ubica la del Cristo Redentor.

2.1.1.3. Retablo de la Virgen de los Dolores

La traza general del retablo de la Virgen de los Dolores está compuesta por un basamento, dos cuerpos y un remate. Tiene una altura total de 7 m. de alto x 5.5 m. de ancho x 1.2 de profundidad; son las mismas medidas que las del retablo de la Pasión, ubicado en frente. Como podemos notar, en ambos casos, el ancho del retablo mide poco más de dos tercios del alto total, por lo que su diseño busca la verticalidad y no una traza totalmente cuadrangular (figuras 91 y 92).

El basamento se compone de banco y sotabanco, dos niveles divididos mediante un cornisamiento continuo con cuatro ejes verticales formados por pilastras y traspilastras que se proyectan hacia el espectador; en otras palabras, el cornisamiento entra en las calles y sale en los ejes verticales. En el sotabanco de la calle central, emerge un ara o altar de estructura rectangular que suprime las pilastras de los ejes centrales. En el mismo

nivel, en el eje lateral derecho, al igual que en el izquierdo, un joven atlante en bulto redondo, en posición genuflexa, apoya la mano que da al exterior del retablo en su rodilla, mientras que, con la otra mano, sostiene por encima de su cabeza a la cornisa; tras él, la pilastra toma una forma cóncava, a manera de modillón, curva que acoge la escultura, mas no la sostiene, pues el cuerpo del atlante está exento, a excepción de su cabeza, pies y mano. Ambos atlantes conforman los elementos estructurales del retablo, pues sus cuerpos, exentos del mismo, suplen la función de soporte que realizaría una columna; a su vez, refuerzan el efecto tridimensional de la obra arquitectónica. Cabe mencionar que el juego de doble pilastras en el sotabanco cuenta con evidencia de pintura mural con diseño marmoleado.

En lo que respecta a los cuatro ejes verticales del banco, estos se caracterizan por tener modillones con esculturas en alto relieve de un ser híbrido, con cabeza humana y cuerpo vegetal; mientras que, en las caras frontales de las traspilastras, se aprecian ocho pequeñas molduras rectangulares, dos por cada eje. Las calles laterales del banco y sotabanco presentan relieves con formas vegetales de enredaderas elaborados en yeso.

En el caso del banco de la calle central, se encuentra un pequeño nicho flanqueado dos grupos de flores, un par a cada lado. En la cara lateral derecha del banco se puede leer la siguiente inscripción: “El 14 (ilegible, completado) de Febrero de / 1855. / Se concluyó (completada) de redificar / Este / Retablo”. Sobre esto corre un cornisamiento compuesto por un doble molduramiento.

A continuación, se levanta el primer cuerpo del retablo, compuesto por tres calles divididas por cuatro ejes verticales con columnas helicoidales entorchadas totalmente exentas, dispuestas al mismo nivel, de tal forma que comparten uniformemente el entablamento. Pese a tener la misma altura, las cuatro columnas no están ubicadas a la misma distancia, puesto que las dos centrales se encuentran más separadas que las

laterales, haciendo que la calle central del primer cuerpo tenga mayor anchura. Detrás de las columnas encontramos un juego de pilastras y traspilastras.

Sobre el plinto de las columnas se ubican las basas del fuste de aspecto bulbiforme, con cuatro hojas de acanto, de las que emergen las columnas. El fuste está compuesto por dos ejes que giran de forma helicoidal, entorchándose en un mismo sentido, de forma horaria en el eje lateral derecho y antihoraria en el eje central derecho; este detalle se repite en el eje central izquierdo y lateral izquierdo. El fuste se une al capitel mediante un baquetón; sobre este una corona palmiforme y a continuación una corona de cuatro hojas de acanto de aspecto bulbiforme, igual a la basa del fuste. Entre las hojas de acanto emergen cuatro frutos. Sobre esto se ubica el ábaco, un molduramiento continuado del arquitrabe con un juego de niveles ornamentados con un querubín en la cara frontal. El arquitrabe, tiene la particularidad de perderse en las entrecalles y solo se mantiene sobre los ejes de las columnas, lo que permite ganar altura a las hornacinas del primer cuerpo. A continuación corre longitudinalmente por todo el retablo un doble cornisamiento; sobre este el friso y, finalmente un doble molduramiento, todo ello siguiendo el mismo formato de entrantes y salientes que en el basamento del retablo. Únicamente la sección que corresponde al eje lateral izquierdo está seccionada en una diagonal que permite apreciar los relieves del arco triunfal. Sobre cada uno de los entablamentos salientes, con excepción del que termina en una diagonal, se aprecian molduras de yeso en forma de paneles.

La hornacina central, que es la más grande del primer cuerpo, cuenta con una peana de yeso adosada al retablo; sobre esta se ubica la escultura de la Virgen de los Dolores. Además, el remate de la hornacina está ornamentado con una venera en la que se intercalan patrones geométricos y molduras de flores. Por último, la hornacina está

enmarcada por molduras de yeso caladas con formas vegetales donde prima la hoja de acanto.

Las hornacinas laterales inician en un plano más elevado que la central y cuentan con un espacio inferior formado por un cornisamiento de entrantes y salientes que llega hasta los ejes verticales, mas no entra a la calle central. En esta sección cuentan con un bloque prismático de un trapecio invertido en saliente, ornamentado con un querubín, y a los costados dos flores cuadrifoliares. El cuadrante que contiene la hornacina, en ambos lados, está ornamentado con querubines en las enjutas y un marco con molduras caladas que solo se conserva en la sección superior. Las hornacinas presentan un molduramiento dorado y al interior una venera abocinada con estrías en relieve de colores rojo y verde. En la calle lateral derecha se ubica la efigie de San Agustín y en la izquierda la de Santo Domingo. Además, en el lateral derecho de este primer cuerpo, el retablo cuenta con una orla de follajería a manera de guardapolvo.

El segundo cuerpo inicia con una base conformada por pilastras y traspilastras, similar al basamento del retablo. Se compone de una sola calle central con dos rectángulos más bajos en los laterales, con sus propias hornacinas, adosados al muro de la epístola, pero sin columnas exteriores ni un entablamento que los enmarque, por lo que no llegan a conformarse como las calles laterales del segundo cuerpo. Al estar suprimidos los ejes laterales de este segundo cuerpo, en su lugar encontramos dos esculturas de seres alados en posición genuflexa. La calle central cuenta con dos columnas que no se prolongan desde el primer cuerpo, sino que recortan la anchura de la calle con relación al nivel inferior. De la misma forma, los recuadros laterales menores, no continúan el eje vertical de las columnas exteriores del primer cuerpo del retablo, sino que disminuyen su ancho.

Los ejes centrales están constituidos por columnas báquicas de seis roleos cada una, de la misma composición y ornamento que en el primer cuerpo. Sobre los capiteles

se soporta el entablamento que corre longitudinalmente solo en esta calle central; en las dos secciones del arquitrabe se aprecian seres híbridos en modillones, a continuación el friso llano y el doble cornisamiento adquieren robustez formando entrantes y salientes de tres niveles escalonados en los extremos. Cabe notar que los dos cuadrantes laterales cuentan con un gran marco de orlas de yeso calado que les permite ganar altura y empalmar al nivel del arquitrabe de la calle central.

A diferencia del primer cuerpo, las tres hornacinas de este nivel inician a la misma altura. En la base de la calle central se aprecian molduras de follajería bajo la curva saliente de la hornacina; y, bajo los recuadros laterales, se ubican querubines sobre un bloque prismático. Las tres hornacinas están ornamentadas con veneras, en las enjutas de los recuadros laterales se ornamentan con cuadrifolios y en el caso del recuadro central, este se enmarca con un panel de yeso calado y policromado, en su interior resguarda a la imagen escultórica del Ecce Homo o Señor de la Caña. Las hornacinas laterales están vacías.

Por último, el remate se compone de un arco semi parabólico con dos arcos abocinados, sobre el cual se desarrolla una follajería de molduras caladas de yeso que rematan en una flor. Sentados, uno a cada lado del remate, se apoyan dos seres semidesnudos que sostienen con sus manos una gran corona, de tal forma que reafirman el propósito mariano del retablo (figura 93).

2.1.2. El esplendor del barroco en el retablo de Santa Rosa de Lima

El retablo de Santa Rosa de Lima está ubicado en el lado de la epístola, justo en frente de la entrada lateral que conectaba, mediante un pasillo, con la casa hacienda de Angasmarca.

Este retablo mide 6 metros de alto, 4.5 metros de ancho por 0.90 m. de profundidad; de tal forma que el ancho tiene una proporción de tres cuartos respecto de la altura total. Además, se compone de basamento, un solo cuerpo y remate; las dos primeras partes son de la misma altura, y la tercera la mitad de las anteriores (figura 94).

El alto basamento está distribuido en ejes verticales a los laterales y una calle central. Los ejes izquierdo y derecho guardan la misma composición arquitectónica de pilastras y dos traspilastras en cada uno; estas se dividen en cinco cornisamientos, de los cuales el segundo, comenzando desde abajo, no continúa en la parte central de la pilastra, abriendo paso al molduramiento de follajería de ese espacio. En las otras dos secciones de las pilastras también encontramos follajería, mientras que en las traspilastras, pintura con efecto marmoleado. En la calle central se levanta el ara; sobre esta, se ubica un pequeño nicho, al medio, y en los laterales se aprecian molduras de follajería. Por último, un molduramiento corre en forma continua sobre todo el basamento.

A continuación, se levanta el cuerpo del retablo. Los ejes verticales laterales continúan la misma distribución que los del basamento. En este caso, delante de las pilastras encontramos columnas helicoidales entorchadas exentas, levantadas sobre un plinto y una basa bulbiforme con hojas de acanto, cuentan con seis roleos y medio que giran en sentido antihorario en el lado izquierdo y horario en el derecho; culminan en un capitel de inspiración corintia, compuesto por hojas de acanto. En un plano posterior, adosadas a las traspilastras encontramos un par de columnas helicoidales entorchadas por cada eje; son de menor tamaño, de cuatro roleos y medio cada una; cuentan con una base compuesta por plinto, toro inferior, escocia y toro superior; además, poseen un capitel de corona de palmas y hojas de acanto. Estas columnas menores inician en un nivel superior al de las columnas centrales, sobre un cornisamiento corrido y continuo que solo se corta en la hornacina del cuerpo central, pero que sirve de base para las hornacinas laterales.

Las columnas menores alcanzan una altura inferior a las columnas centrales, formando así un doble arquitrabe que solo se mantiene sobre los ejes verticales, pero que se pierde en el cuerpo central del retablo (figura 95).

Sobre esto encontramos robustos cubos de entablamento, formado por entrantes y salientes que a la altura del cuerpo central se abre en cornisas abiertas que rematan en roleos (figura 96). Estas últimas permiten ganar altura al retablo, lo cual se reafirma con la voluminosa crestería de follaje calado y una cartela central.

El cuerpo central tiene una composición tripartita por las tres hornacinas que contiene en su interior, aunque al no estar delimitadas por columnas, todas pertenecen a la misma calle. La hornacina central, con una altura mayor a las laterales, cuenta con una venera con nervaduras en relieves policromados y ornamentada con flores rojas cuadrifoliares; en su interior encontramos una peana de yeso policromado, en cuyo centro se ubica un querubín. Las hornacinas laterales localizadas sobre una base ornamentada con relieves de follajería y querubines, enmarcadas en recuadros con molduramientos, en su interior también cuentan con veneras formadas por gruesas nervaduras policromadas, y, sobre estas hornacinas laterales encontramos relieves de follajería.

Sobre esta hornacina central encontramos una estructura de base cuadrangular, con dos arcos flotantes en su frente, que sostiene una semiesfera rebajada, el mismo que rompe con el entablamento del retablo, ubicándose por debajo de los arcos del remate. En el espacio que se forma bajo los arcos encontramos un molduramiento de nubes y dos relieves cuadrados ornamentados con cuadrifolias, las mismas que se ubican en la cara interior de los arcos y que se intercalan con otros relieves y flores de menor tamaño.

Además, el retablo está ornamentado con molduras sobre cada uno de los cubos del entablamento y con follajería a manera de guardapolvo en los laterales. Asimismo, cuenta con dos esculturas de seres alados en posición genuflexa que vestidos con una

túnica roja sujetan con sus manos la crestería del remate (figura 96). Destacan sus facciones que los muestran con la boca abierta en actitud de cantar. Por último, junto a la cartela superior, en el lado izquierdo, hay otro ser alado de menor dimensión que luce una túnica azul.

El retablo, pese a ser de un solo cuerpo, se despliega longitudinalmente, de tal forma que su ancho total es equivalente a los tres cuartos del alto total, gracias a las triadas de columnas en los ejes verticales y al programa de tripartito de las hornacinas. Además, tanto ejes como cuerpo central comparten las líneas divisorias; es decir, la altura de las hornacinas menores con las columnas menores es la misma. Asimismo, las hornacinas emplean la misma disposición simétrica que las columnas, al contar con una central de mayor tamaño que las laterales.

Consideramos que este retablo destaca frente a los demás por presentar elementos únicos entre los nueve que ornamentan el templo. En él resalta el uso de las triadas de columnas y los arcos de cornisa abiertos que terminan en roleos; ambos elementos aportan su carácter barroco.

2.1.3. Un dúo de retablos menores

Al ingresar por la puerta de pies, o portada principal del templo, pasando el sotacoro, encontramos una pareja de retablos con las mismas características. En el lado de la epístola, el antiguo retablo de Santa Teresa[66] (figura 97); y, en el lado del evangelio, el retablo de Nuestra Señora del Rosario (figura 98).

[66] Aunque actualmente conserva la figura de San Francisco, se conoce que en 1976 el retablo tenía por nombre el de Santa Teresa, efigie que debió ser reemplazada en algún momento por la figura del arcángel San Miguel que se encontraba en el retablo al menos hasta el año de 2008, y que luego de su desaparición, fue reemplazada por la mencionada figura de San Francisco que se encontraba en el retablo de la Virgen de los Dolores.

Ambos son retablos menores, de una sola hornacina y son únicos del conjunto de nueve retablos que no presentan columnas báquicas. Sin embargo, su composición arquitectónica, mantiene un lenguaje formal que conversa con los demás retablos de la iglesia.

Los dos retablos son idénticos, tanto en su traza como en los elementos ornamentales que lo componen. Por esta razón realizaremos una sola descripción arquitectónica que incluye a ambos.

El antiguo retablo de Santa Teresa conserva su ara de un metro altura, fabricada con barro y fibra vegetal, revestida en yeso y ornamentada con molduras de palmas en los laterales. El retablo de Nuestra Señora del Rosario, por su parte, ha perdido su ara, pero se mantiene fijo en el muro lateral del evangelio.

El alto de los retablos, sin contar el ara, es de 3.2 metros, el ancho es de 2.4 metros y poseen un metro de profundidad.

El cuerpo de los retablos está flanqueado por ejes verticales conformados por pilastras y traspilastras. En la base, estos ejes están ornamentados con modillones, y a la altura de la calle central, con relieves de follajería y una peana. Sobre esto, el juego de pilastras y traspilastras está dividido en dos molduramientos. En el espacio conformado entre la base y el primer molduramiento encontramos molduras romboidales. A continuación, en el siguiente espacio, entre el primer y segundo molduramiento, las pilastras han sido reemplazadas por atlantes vestidos con túnicas rojas y botas negras. Son esculturas en bulto redondo adosadas a las traspilastras y con los pies por sobre el nivel del molduramiento, de tal forma que dan la impresión de estar levitando. Entre el segundo molduramiento y el friso, se conforma la sección que corresponde al arquitrabe; el lado frontal de las pilastras está ornamentado con querubines con sus alas cruzadas por delante, y en las secciones laterales, molduramientos. En seguida un doble

molduramiento continuo, dentado en la franja inferior, da inicio al friso, también continuo, de entrantes y salientes, que culmina en un cornisamiento.

La hornacina de este primer y único cuerpo cuenta con una venera de gruesas nervaduras; en su interior, el retablo de la epístola, acoge a la efigie de san Francisco, una escultura ligera cubierta de tela encolada; y, en el retablo del evangelio, la figura de la Virgen del Rosario. Esta calle está enmarcada por un molduramiento calado romboidal. Adicionalmente, existe un molduramiento de follajería en los laterales de este cuerpo, a manera de guardapolvo.

Sobre los cubos de entablamento, se encuentran molduras a manera de crestería, así como dos figuras de seres alados, una a cada lado, las cuales miran hacia el exterior del retablo. El remate está conformado por un arco de medio punto, abocinado, recubierto por una alta crestería calada; al centro, un querubín y en los laterales flores cuadrifoliares; además, seres alados recostados sostienen una cartela.

En síntesis, este dúo de retablos, mantiene el mismo lenguaje barroco que los demás altares del templo, aun cuando no presentan las columnas salomónicas, que han sido reemplazadas por atlantes. Podemos identificar que emplean el juego de pilastras y traspilastras, que cuentan con una notable proyección volumétrica en el entablamento, lo que propicia la formación de los llamados cubos de entablamento, así como destacan por sus elevados remates de crestería que le permiten ganar altura y el uso de numerosos ornamentos como las figuras de seres alados o molduras de follajería, que enriquecen y complementan el programa arquitectónico.

2.1.4. Otros retablos menores de una hornacina

Los retablos de una sola hornacina se levantan sobre un ara y a diferencia de los retablos de tres calles, los ejes verticales no poseen basamento, sino que inician por sobre el ara.

3.1.4.1. Retablo de la Virgen de Chiquinquirá

El retablo de la Virgen de Chiquinquirá, de una sola hornacina, se levanta sobre un ara y cuenta con un alto remate. Mide 4.7 m. de alto, 2.7 m. de ancho por 1 m. de profundidad (figura 99).

La base cuenta con pilastras y traspilastras en los ejes laterales, ornamentados con relieves de follajería y un querubín en la cara central; por su parte las pilastras están divididas por un molduramiento decorado en la franja inferior con molduras seriadas y en el superior con cuadrifolios. En la franja central de esta base se encuentran relieves de follajería y un pequeño tabernáculo central. Sobre esto corre un doble molduramiento policromado.

A continuación, inicia el cuerpo del retablo. Los ejes verticales están compuestos por pilastras y traspilastras. Delante de las primeras se levantan columnas helicoidales entorchadas exentas, levantadas sobre un plinto y una basa bulbiforme con hojas de acanto, con fuste de cinco roleos que giran en forma ascendente en sentido horario en el lado derecho y antihorario en el izquierdo, capitel con hojas de acanto y frutos. Las traspilastras están ornamentadas con flores y molduras seriadas. Sobre esto corre un molduramiento de entrantes y salientes, seguido del arquitrabe con relieves de querubines en las caras frontales. Estos arquitrabes solo se encuentran sobre los ejes verticales, y se pierden en el recuadro central del cuerpo; en su lugar, se aprecia un relieve de molduras de yeso calado.

El cuerpo del retablo luce un recuadro ornamentado con molduras seriadas que en su interior tiene una hornacina con venera formada por gruesas nervaduras policromadas. Dentro, sobre una peana, se ubica la escultura de la Virgen de Chiquinquirá.

Cabe mencionar que en los laterales externos del cuerpo, hay relieves de follajería a manera de guardapolvos.

A continuación, sobre una moldura corrida denticulada, se levanta el friso y el molduramiento; ambos son continuos, con entrantes y salientes. En seguida se levanta un remate alto compuesto en la sección central por arcos de cornisa abiertos, abocinados, ornamentados con cuadrifolios, con la escultura de un niño sentado, vestido con túnica, el cual sujeta con sus manos cada uno de los arcos. Sobre esto una doble crestería, una cartela central y una venera en el remate final. Completa el conjunto cuatro esculturas de seres alados con túnicas adosados a este remate. Asimismo, en el lado izquierdo, sobre el cubo de entablamento, se conserva un relieve a manera de crestería.

3.1.4.2. Retablo de Nuestra Señora de la Asunción

El retablo de Nuestra Señora de la Asunción es el que presenta mayor daño en su estructura compositiva, por lo que gracias a un sistema de soporte mantiene el entablamento en su lugar. Es de un solo cuerpo y se levanta sobre un ara. En total mide 4.7 m. de alto, 2.7 m. de ancho por 1 metro de profundidad (figuras 100 y 101).

Su base está ornamentada con relieves de follajería, tanto a la altura de los ejes verticales, como en la zona central. A continuación, en cada eje lateral que flanquean el cuerpo central, se erigen columnas báquicas sobre un plinto y basa bulbiforme con hojas de acanto, estas tienen el fuste helicoidal entorchado y forman cinco roleos que giran en sentido horario la del lado izquierdo y en antihorario la del derecho, así como capitel con hojas de acanto. El arquitrabe se desarrolla solo por sobre los ejes, y se pierde a la altura del cuerpo central.

El recuadro central está enmarcado con follajería de yeso y cuenta con puertas corredizas de madera tallada, policromadas y doradas, con el anagrama mariano en el

recuadro del centro. En su interior una gran venera policromada, ornamentada con pan de oro, acoge la escultura de la Virgen de la Asunta. Tanto el friso como el cornisamiento son continuos, con entrantes y salientes.

El remate tiene un claro propósito de expansión volumétrica. Luce un arco de medio punto, abocinado, con un corte al medio que le da una profundidad y simula al de una cornisa con arcos abiertos, aunque no logra definirse como tal porque el arco no deja de ser continuo. Posee una doble crestería, con una cartela en el medio que remata en una venera, así como querubines en sus costados. Sentados sobre dicha crestería, identificamos dos figuras que tal vez fueron aladas; y, en el extremo derecho, por sobre el entablamento, una cartela circular, que debió tener una semejante en el lado izquierdo, la cual no se conserva (figura 102).

Este retablo guarda similitud con el de la Virgen de Chiquinquirá, correspondencia reflejada en su ubicación, uno frente del otro; además de tener las mismas medidas, ambos cuentan con entablamento corrido y cornisa de arcos abiertos[67] sobre este.

3.1.4.3. Antiguo retablo de la Virgen de la Asunción

El antiguo retablo de la Virgen de la Asunción aunque no conserva su ara, se mantiene fijo, adosado en el muro del evangelio. Mide 2.6 m. de alto, 2.4 m. de ancho por 0.7 m. de profundidad. Es de un cuerpo y una hornacina, está flanqueado por ejes verticales conformados por pilastras y traspilastras que inician en la base y culminan en el arquitrabe (figura 103).

[67] En el caso del retablo de la Virgen de la Asunción, los arcos de cornisa abiertos no llegan a concretarse, pero existe una clara intención de lograr este diseño arquitectónico.

La base luce relieves ornamentales de seres híbridos en los laterales, follajería y una peana con un querubín en el centro. Sobre esta, corre un molduramiento continuo y a continuación se levanta el cuerpo.

Los ejes laterales (figura 104) cuentan con columnas báquicas de fuste helicoidal entorchado de seis roleos cada una, que giran en sentido horario, la del lado izquierdo (figura 105), y antihorario, la del derecho, decoradas con hojas de parra y racimos de uva, símbolos de la pasión de Cristo, ubicadas por delante de las pilastras, se componen de una base de plinto, una basa bulbiforme con hojas de acanto y rematan en capiteles también de hojas de acanto y uvas; a la altura de estas columnas, en los laterales externos del retablo, relieves de follajería a manera de guardapolvos complementan el decorado. El arquitrabe no es continuo en la calle central, sino que únicamente se ubica a la altura de los ejes verticales; por su parte el friso y cornisamiento es continuo, con marcadas entrantes y salientes. La hornacina, que ocupa todo el espacio del recuadro central, ornamentada con gruesas nervaduras en forma de venera, acoge en su interior la escultura, en tela encolada, de un santo sin identificar; además, está enmarcada con relieves de follajería.

Finalmente, en el remate encontramos molduras de yeso sobre los cubos de entablamento y en un plano posterior, inclinada hacia adelante, una cartela con la inscripción que corresponde al anagrama mariano, acompañada de otros ornamentos vegetales.

3.2. Análisis compositivo de los retablos

3.2.1. Materiales y construcción

Los retablos se construyeron adosados a los muros de la iglesia, cuatro en el lado de la epístola, cuatro en el lado del evangelio y uno en el muro testero. Respecto a los materiales empleados, estos fueron principalmente el yeso y el maguey.

Los troncos de maguey fungieron como el alma de la composición arquitectónica. Estos eran obtenidos del interior del tallo o escapo de la "*Agave americana* cuando florece" (Bruquetas, 2017, p. 85) y fueron ampliamente utilizados en la región andina del virreinato del Perú para la elaboración de imaginería.

El maguey, que abunda en Angasmarca, (figuras 106 y 107), además de ser empleado para la creación de las numerosas esculturas ligeras que ornamentan el templo, también fue usado en la construcción de los retablos. En 2017, el investigador Ricardo Morales explicó que se empleó "un soporte de maguey, que se cubre con el yeso y luego se le da la forma deseada" (como se citó en Castañeda, Espinoza y Pimentel, 2015, p. 92).

Los troncos de la agave eran colocados estratégicamente en los puntos de soporte para el retablo, como el entablamento y los ejes verticales. En algunos casos fueron dispuestos atravesando los muros para sostener las estructuras del retablo; también pueden encontrarse atados con sogas para lograr el soporte de otros elementos.

Por ejemplo, en el retablo mayor, podemos apreciar un tronco que emerge del muro, el cual sostuvo en su momento a la base del eje vertical central del lado izquierdo del segundo cuerpo (figura 108). Asimismo, se puede notar una estructura de maguey atada con sogas tras la gran orla del remate del altar mayor (figura 109).

Con respecto a las hornacinas, estas fueron adosadas a los muros y, por lo tanto, forman parte permanente de la arquitectura del templo. Por citar un ejemplo, el retablo mayor de la iglesia de San Juan de la Punta en Lambayeque también construido de yeso,

permite apreciar cómo aun con la pérdida de sus elementos compositivos, el muro testero mantiene las hornacinas adosadas (Castañeda, Espinoza y Pimentel, 2015, p. 191) (figura 110).

Sobre el alma de maguey del retablo, se formaron los elementos compositivos a base de barro y tejido de fibra vegetal (figuras 111 y 112) que posteriormente fueron recubiertos con una mampostería de yeso.

El yeso se empleó junto con la cal para poder darle mayor estabilidad y fuerza a las estructuras. Se trabajó el material en piezas que se adicionaron a la base de barro y fibra vegetal, las mismas que seguían un diseño arquitectónico simétrico, bien definido, aunque no rígido, porque prevaleció el modelado antes que el moldeado. Las de forma rectangular conformaron los pilares, las pilastras, las bases y los entablamentos; mientras que las curvas, los arcos.

Este material fue usado para recubrir íntegramente el retablo. Tanto para las estructuras ornamentales: cornisas arqueadas, cubos de entablamento, columnas helicoidales entorchadas y modillones con atlantes o seres híbridos; como para los motivos ornamentales: esculturas en bulto redondo, en alto relieve y los relieves en paneles calados. Justamente, uno de sus usos más destacados fue para las molduras caladas con diseños planiformes, cuyo buen acabado se asemeja al de la madera calada. Además, el uso del yeso destacó por sobre todo en la manufactura de las columnas báquicas, cuyos caracteres constructivos detallaremos en un siguiente apartado.

Esta preferencia por el yeso no fue exclusiva de Angasmarca. Según identificaron Castañeda, Espinoza y Pimentel (2015), la tradición de emplear el yeso para la conformación de los retablos, un material “menos costoso que la madera” (Castañeda, Espinoza y Pimentel, 2015, p. 92), se puede apreciar tanto en los templos de los valles de

Lambayeque como en los “de la sierra liberteña y ancashina (callejón de Conchucos)”. (Castañeda, Espinoza y Pimentel, 2015, p. 92)

Ahora bien, regresando a la manufactura del retablo, sobre el yeso que recubría por completo su estructura, se aplicaron las técnicas del policromado, encarnado y dorado. Como la mayoría de los retablos evidencian repintes, describiremos solo el color exterior que se aprecia en la actualidad.

Los ocho retablos adosados a los muros laterales demuestran unicidad al estar pintados con una base de color beige. Por su parte el altar mayor está uniformizado con una aplicación de pintura color gris con matiz verdoso.

El uso de un efecto marmoleado también es constante; destaca su empleo en el retablo mayor, el retablo de Santa Rosa, el retablo de la virgen de Chiquinquirá y el retablo de Nuestra Señora de la Asunción; también se aprecia en el antiguo retablo de Nuestra Señora de la Asunción. Esta aplicación de color se ubica, sobre todo, en las pilastras, traspilastras y basamentos.

Justamente en los mismos retablos se puede apreciar que las columnas salomónicas cuentan con un efecto de puntillismo, empleando los colores rojo y azul (figuras 113 y 114).

Por el contrario, en la actualidad, en ninguno de estos retablos mencionados se aprecia una aplicación definida del dorado. Se pueden mencionar como casos excepcionales algunos detalles en los capiteles de las columnas del retablo de Nuestra Señora de la Asunción, en las orlas y parte de la vestimenta de Dios en el remate del retablo mayor, así como en el filete de las molduras superiores del basamento del retablo de Santa Rosa. Sin embargo, en todos estos casos solo quedan minúsculas muestras del pan de oro.

En los retablos donde destaca el pan de oro es tanto en el retablo de la Virgen de los Dolores como en el retablo de la Pasión. En ambos, este material se aplicó bajo la técnica convencional, sobre una capa de bol rojo, en las molduras, las basas y los capiteles de las columnas, como también en algunas figuras, entre ellas la del ser híbrido (figuras 115 y 116).

Además del policromado y dorado, encontramos el encarnado en todas las figuras que ornamentan los retablos. En los rostros de los personajes, sus brazos y piernas.

Por último, los conjuntos escultóricos adosados al retablo como lo son la escena de la Coronación de la Virgen o la pareja de donantes en el retablo mayor presentan una mayor gama cromática, que responde a la necesidad de las escenas.

3.2.2. Columnas báquicas de fuste helicoidal entorchado

A continuación, describiremos el proceso constructivo de las columnas báquicas, importante elemento estructural y ornamental presente en siete retablos de la iglesia de Angasmarca, todas ellas elaboradas con la misma técnica y bajo la misma estructura.

Las columnas báquicas se trabajaron según la tipología de columnas helicoidales entorchadas, en base a un tronco de maguey como estructura interior o alma, sobre el cual se entorcharon, en forma ascendente, dos ejes o hélices elaborados con soguillas retorcidas en sentido horario o antihorario, según fuera el caso (figura 117). Para las soguillas se emplearon las hojas del maguey, desfibradas y secadas. A esta fibra vegetal se le adosó la cobertura de yeso modelado para definir el fuste de la columna. Cabe anotar que los roleos se acortan conforme ascienden, de tal forma que los de la base cuentan con mayor diámetro que los que se acercan al capitel.

Posteriormente las columnas fueron policromadas y doradas en algunos casos, además de ornamentadas con frutos como la vid, y hojas de parra, por lo que estas columnas de fuste entorchado se definen como columnas báquicas.

Un aspecto para tomar en cuenta es que si bien se empleó la misma técnica para las columnas báquicas de los siete retablos, todas ellas son diferentes entre sí, diferencias que van desde detalles mínimos en su manufactura, como las marcas del modelado, hasta el grosor de los roleos y su disposición, o más rebajados o alargados, según fuere el caso (figura 118).

Incluso, en un mismo retablo, se puede encontrar diferente número de roleos entre las columnas que conforman un mismo cuerpo, como sucede en el retablo de la Virgen de los Dolores, que posee una columna con un roleo menos que las otras tres que conforman el primer nivel, a pesar de compartir entre ellas la misma altura (figura 119). Esto nos lleva a concluir que las columnas fueron elaboradas según las medidas requeridas y que prevaleció el modelado por sobre el moldeado.

Como un caso tipológico similar a estas columnas se puede mencionar la tecnología constructiva a base de algarrobo y yeso, usadas en las columnas de algunas capillas menores del departamento de Lambayeque. Destacan la capilla doctrinal de San Pedro de Mórrope y la de San Francisco, esta última ubicada en las inmediaciones de la iglesia de San Pedro de Lambayeque. En ambos casos se trató de capillas doctrinales, de menor tamaño y con un diseño arquitectónico más sencillo que las respectivas iglesias. Las columnas fueron colocadas en forma de horcones, en dos hileras, formando tres calles, en el interior de las capillas, de tal manera que funcionaron como soporte para las vigas de la cobertura. Esta técnica tuvo como antecedente a las técnicas constructivas del antiguo Perú de la costa norte.

Estas columnas horcones fabricadas del algarrobo fueron recubiertas con yeso, probablemente para afinar su acabado o incluso permitir su posterior policromado. En el caso de las columnas de la capilla doctrinal de San Pedro de Mórrope, se optó por usar el yeso solo a manera de enlucido, por lo que se mantuvo la forma natural de los maderos de algarrobo, algunos de ellos con una torsión natural, pero sin llegar a constituir columnas salomónicas (figura 120). Por otra parte, los horcones de la capilla de San Francisco fueron recubiertos con un modelado de yeso que tomó la forma de fuste helicoidal, constituyendo así verdaderas columnas salomónicas (figuras 121 y 122).

Este formato constructivo también fue llevado a los retablos; así tenemos el retablo del Corazón de Jesús trabajado en yeso, en la iglesia parroquial de Santa Lucía de Ferreñafe. Se trató de columnas báquicas de fuste helicoidal, de un solo eje con roleos anchos y achatados, construidos consecutivamente uno después del otro, sin dejar espacio entre cada roleo; por el contrario, este espacio fue cubierto con los brazos enroscados de la vid.

Esta misma tipología de columnas báquicas de yeso con fuste salomónico, está difundida en algunas iglesias vinculadas a Angasmarca, en la zona andina del departamento de La Libertad, entre ellas el santuario de Carhuac en Huaylillas y la iglesia de la Soledad en Parcoy. Asimismo, las vemos presentes en Áncash, por ejemplo, en la portada de acceso desde la calle al santuario Scala Coelli (Negro, 2022, p. 46).

Sin embargo, en el caso de las columnas de Angasmarca, aunque se trata de la misma técnica constructiva, se emplearon dos ejes, y no solo uno, claramente divididos y definidos, entorchados en un solo sentido, formando columnas helicoidales, pero no salomónicas (gráfico 14).

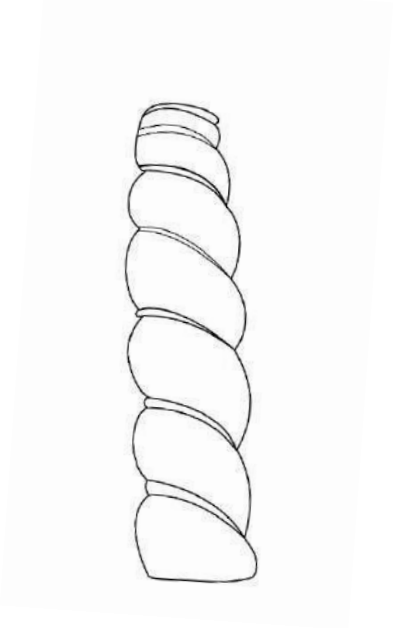
Columna de fuste helicoidal entorchado	Columna de fuste salomónico
	

Gráfico 14. *Comparación de una columna de fuste helicoidal entorchado, presente en la iglesia de Angasmarca, con el de una con fuste salomónico, en la iglesia de Huaylillas.* Diseño: Tania Pérez.

Por ello, a lo largo de esta tesis, hemos empleado el término *columnas de fuste helicoidal entorchado* a esta tipología de columnas empleadas en Angasmarca, tomando como referente la investigación de Sandra Negro (1983) para definir a las columnas de algunos de los retablos laterales de Tauca, que presentan las mismas características, como "Columnas helicoidales entorchadas" (Negro, 1983, p. 59).

Además de la iglesia de Tauca, estas columnas de dos ejes entorchados también están presentes en otras de las iglesias vinculadas geográficamente con Angasmarca, sobre todo en las que se ubican en el límite territorial de Áncash con La Libertad. Como por ejemplo en el retablo mayor de la iglesia de Pallasca.

Al respecto, consideramos necesario aclarar que el uso de las tipologías de fuste salomónico o helicoidal entorchado no fue exclusivo de una u otra región, La Libertad - Áncash, sino que, por el contrario, en algunos casos se puede encontrar el uso de ambas tipologías de columnas en una misma iglesia, como en Pallasca. Asimismo, de realizarse

un registro exhaustivo en la región, se podría cuantificar de mejor forma el uso de estas tipologías.

Aunque las columnas de fuste helicoidal entorchado de dos ejes no constituyen propiamente columnas de fuste salomónico, es evidente que estas últimas fueron el referente visual inicial para el diseño de una tipología diferenciada. Al respecto, sería conveniente preguntarnos ¿por qué los artífices optaron por alejarse del diseño salomónico, considerando que en la región se conocía perfectamente su manufactura bajo la técnica compositiva del maguey y yeso?

Esta innovación probablemente les permitió una mayor estilización de los roleos, sobre todo cuando alcanzaban alturas considerables, como en el retablo mayor. Asimismo, el entorchar dos ejes, en lugar de uno solo, pudo otorgar mejor estabilidad y facilitar al artífice la simetría de los helicoides.

Lo cierto es que pese a las diferencias compositivas entre las columnas de fuste salomónico o helicoidal entorchado, se trata de columnas fabricadas con la misma solución constructiva que pone en evidencia la habilidad de las poblaciones alejadas de los centros urbanos, para resolver y encontrar soluciones formales, a través de los materiales que les fueron favorables en sus propios medios geográficos.

3.2.3. Los artífices

La fábrica de retablos religiosos fue, sin lugar a duda, una de las expresiones plásticas más completas llevadas a cabo durante el virreinato. Su configuración implicó que diferentes especialistas participaran y trabajaran desde la traza y el diseño, hasta el orden y la manufactura de las imágenes que conformarían el respectivo programa visual del retablo.

Así, era imprescindible la presencia del ensamblador, quien ha sido definido como un "Arquitecto especializado en el arte de la madera. Diseñador y constructor de retablos." (Mesa, 1980, p. 38) o también "carpintero de obra artística que diseñaba y construía retablos, púlpitos y otros trabajos especializados de muebles litúrgicos" (San Cristóbal, 2013, p. 2018). En síntesis, un maestro tallista dedicado a la traza arquitectónica del retablo. Cabe mencionar que en algunos casos el ensamblador de retablos de madera también empleó el título de Maestro de Arquitectura (San Cristóbal, 2011, p. 77).

Además, era necesario el oficio del entallador, quien "realizaba la talla decorativa de los elementos constructivos" (Carrassón, Bruquetas y Gómez, 2003, p. 18); en otras palabras, era el encargado de trabajar las piezas a ensamblarse. Por su parte, el escultor era quien elaboraba tanto los relieves como las imágenes religiosas en bulto redondo que se colocaban en nichos u hornacinas.

Por último, se encontraban los pintores y doradores, quienes jugaban un papel primordial como responsables de elaborar lienzos o tablas pictóricas, a veces adicionados a los retablos, así como de aplicar las técnicas del encarnado, estofado y dorado en pan de oro de los elementos y estructuras ornamentales del retablo, según se necesitara.

Estos distintos oficios se organizaban en gremios encargados de regular la actividad de los maestros agremiados. La jerarquía que se defendía en dicho sistema consistía en tres estadios: aprendiz, oficial y maestro; siendo este último, el más difícil de alcanzar pues, luego de aprobar un riguroso examen de suficiencia[68], el maestro "podía abrir taller propio y ejercer de manera pública; es decir, concertar obras directamente,

[68] Harth-Terré documentó las *Cartas de Examen* que presentaban los *maestros* para validar su conocimiento. Por ejemplo, en 1693 se le preguntó a Blas de Mondragón "la forma de una columna corintia y otra salomónica". (Harth-Terré y Márquez, 1963, p. 18; de Fernández Montaño, 1693-95, f. 550. AGN)

formar aprendices, contratar oficiales y, además, la posibilidad de ser elegido miembro del gremio de su oficio" (Chuquiray, 2020, p. 64).

En un inicio, los talleres limeños estuvieron liderados por "españoles metropolitanos" (Harth-Terré y Márquez, 1963, p. 10), seglares o religiosos, que al poco tiempo recibieron a criollos, indios, mestizos y negros, para formarlos en los diferentes oficios.

De hecho, no pocos indios de provincia llegaron a la capital del virreinato del Perú para aprender en los talleres españoles e iniciarse como aprendices y, en muchos casos, lograr obtener el grado como maestros.

Si bien esta situación se dio en la capital, de ninguna forma impidió el aprendizaje de los distintos oficios en zonas periféricas o rurales, fuera de la regularización del cabildo municipal, donde los artífices fueron artesanos especializados en alguna de estas actividades, sin haber formado parte de la jerarquía gremial.

Sin embargo, a diferencia de los numerosos artífices documentados con información de archivo, regularizados bajo el sistema gremial y vinculados al trabajo de la carpintería en blanco, que fabricaron los retablos para los centros capitalinos; los que laboraron como artesanos especializados, en zonas periféricas, los retablos de yeso de las capillas menores e iglesias rurales de Lambayeque, la sierra liberteña y ancashina, aún no han sido documentados.

Si bien aún falta un largo camino por recorrer en la investigación documental de archivo en estas localidades, también en regiones que han sido profundamente investigadas, como las provincias de Oyón y Huaura, en la sierra de Lima, los nombres de estos artesanos especializados, que realizaron los retablos de yeso, tampoco "se conocen" (Gonzáles, 2020, p. 16).

En lo que a nuestro caso de estudio respecta, no se han podido documentar los nombres de los artífices que participaron en la fabricación primigenia de los retablos de la iglesia, aunque es justo mencionar dos datos trascendentales.

En primer lugar, una noticia aislada que el investigador Ricardo Morales logró documentar. Se trata de la participación del maestro dorador, pardo libre, Manuel García Soto, en el año de 1791, en el dorado de uno de los retablos de la iglesia de Angasmarca (Morales, 2008).

En segundo lugar, la intervención de pobladores de la hacienda en la restauración de mediados del siglo XIX (15 de enero de 1852 - 30 de marzo de 1857). Tal como se narró con anterioridad en la memoria histórica, tras la ausencia del maestro italiano Carlos Antonio Guiannie, quien inició las labores en el templo y culminó, por lo menos, la restauración del retablo mayor en marzo de 1853; fueron los señores Manuel Carbajal y Juan Calipuy Burgos, procedentes de la hacienda, quienes asumieron y terminaron con los trabajos de restauración de la iglesia de Angasmarca y, por supuesto, de sus retablos.

Al respecto, debemos aclarar que esta referencia a ambos artífices, de ninguna forma aludió a su participación como benefactores del templo, porque existe otra cartela que menciona a los hermanos Porturas como promotores. Por ende, y sin lugar a duda, los señores Carbajal y Calipuy, trabajaron como artífices o artesanos especializados para restaurar el templo y sus retablos, aunque sin contar con el rango de maestros u oficiales.

Esta presencia de mano de obra local, a mediados del siglo XIX, da cuenta de las competencias que desde inicios del virreinato demostró la población indígena para participar activamente en las bellas artes. En palabras de Harth-Terré:

> Como individuo de una adelantada cultura, no necesitó una larga y especial preparación: entre sus antepasados hubieron artesanos muy capaces para obras de envergadura; y a la llegada de los españoles, estos los utilizaron para cumplir de inmediato su programa de fundación de ciudades. (Harth-Terré, 1960, p. 13)

De esta forma, consideramos que, aun con la falta de un sustento documental, los indígenas vinculados a la hacienda de Angasmarca participaron de la fábrica de los retablos primigenios de yeso policromado, a finales del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, probablemente, bajo el liderazgo de algún alarife o maestro ensamblador.

3.3. Análisis de los elementos ornamentales de los retablos

El presente apartado constituye un análisis de los elementos ornamentales más resaltantes de los retablos. Los mismos que hemos dividido en motivos ornamentales y estructuras ornamentales.

Se sabe que los retablos se constituyen principalmente de dos tipos de elementos, los que son estrictamente decorativos y aquellos que son estrictamente estructurales. San Cristóbal definió a los primeros como:

> elementos superpuestos al amplio plano del retablo y de consistencia accesoria, en cuando que pueden ser desglosados del mismo retablo sin que por ello se altere en nada la configuración del conjunto; como son, por ejemplo, los recursos de molduras, las pequeñas cornisas onduladas independientes, los paneles tallados, las veneras superpuestas, las volutas, las cresterías, las cartelas, las pequeñas esculturas flotantes, el follaje que rellena los espacios libres, etc. (San Cristóbal, 2013, p. 120)

Por su parte, afirmó que los segundos son:

> componentes que integran la distribución interna del retablo como conjunto y están situados en posiciones muy definidas y, por consiguiente, ejercen una función compositiva: tales son las columnas estructurales, los entablamentos, las hornacinas y los arcos abiertos de cornisa … son los que organizan la composición del retablo como un conjunto con sentido unitario y racionalmente discernible; y definen la traza o diseño que caracteriza la figura del retablo. (San Cristóbal, 2013, p. 120)

En el primer grupo, también encaja el concepto de motivos ornamentales, definido como "adornos de contenido figurativo, es decir, los que representan figuras de algunos objetos, como pueden ser las flores, los animales, los cuerpos humanos o sus partes, los objetos mitológicos, simbólicos o del culto cristiano, etc." (San Cristóbal, 2000, p. 270). De esta forma, en el primer acápite se considerarán las esculturas en yeso trabajadas en bulto redondo, en alto relieve y los relieves de yeso en paneles calados.

Ahora bien, existe un tercer concepto conocido como *estructuras ornamentales*[69] alude a los elementos compositivos arquitectónicos que cumplen una función tanto compositiva como decorativa, a los cuales San Cristóbal definió de la siguiente manera: "Las estructuras ornamentales carecen de aspecto figurativo pero, añadiendo una complementación decorativa, se integran estructuralmente con otros componentes arquitectónicos: constituyen, pues, unos adornos que, además cumplen una función estructural, de la que carecen los simples adornos." (San Cristóbal, 2000, p. 270)

Basándonos en esta definición, en el segundo acápite, estudiaremos las cornisas arqueadas y los cubos de entablamento. Asimismo, abordaremos las columnas báquicas y los modillones con atlantes o seres híbridos que, aunque tienen un componente figurativo, constituyen elementos completamente estructurales.

3.3.1. Motivos ornamentales

Los motivos ornamentales conforman un componente complementario en los retablos, aunque significativo porque incrementan sus valores plásticos y riqueza visual como expresiones del barroco peruano.

[69] El mismo doctor San Cristóbal hizo referencia a este concepto como una tercera tipología cuando definió a la cornisa arqueada como "estructura ornamental" pues "No es sólo decorativa, ni sólo estructural, sino una tercera clase de componentes arquitectónicos más allá de ambos elementos contrapuestos". (San Cristóbal, 2000, p. 2)

Todos ellos han sido trabajados en yeso policromado y se encuentran adosados a diferentes elementos de los retablos de la iglesia.

3.3.1.1. Seres alados en bulto redondo

Un primer grupo son los seres alados en bulto redondo, fabricados con un alma de maguey y cubiertos con yeso policromado, que ornamentan principalmente los remates de los retablos. Los encontramos en distintas posturas: recostados, en posición genuflexa, de pie o incluso cantando. Sus alas son verdes, amarillas, rojas y, aunque algunas no se han conservado con el tiempo, las que se mantienen conservan vivos colores. Según su ubicación, algunos fueron sujetados a distintos elementos arquitectónicos del retablo, con sogas de fibra vegetal, trenzadas; otros, fueron adosados (figuras 123-128).

3.3.1.2. Alto relieves en el retablo mayor

Un segundo grupo constituye los altos relieves que forman parte del programa visual del retablo mayor. En el basamento encontramos esculturas orantes y en el remate superior la Coronación de la Virgen.

3.3.1.2.1. Coronación de la Virgen

La iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca, acoge en su nombre uno de los pasajes más icónicos de la vida de la madre de Jesús, María.

Se conoce que luego de la dormición de la Virgen, esta ascendió a los cielos donde fue coronada. De esta forma el retablo mayor contaba con un relieve en el remate de la escena de la Coronación de la Virgen por la Trinidad.

En la actualidad, la corona ha desaparecido, aunque los demás elementos y personajes nos remiten inequívocamente a este pasaje de la vida de María. La Virgen

asciende orante entre las nubes; vestida con túnica blanca y manto negro con bordes dorados, el cabello lo lleva suelto; a su izquierda encontramos la figura de Dios Padre con la esfera del mundo en su mano; a su derecha la imagen de su hijo, Jesús, coronado con espinas, apoya su mano derecha en el hombro de su madre mientras con la otra sostiene la cruz, símbolo de la pasión y sacrificio por el mundo terrenal (figuras 129 y 130).

Por último, en la sección superior, emerge de una gran orla el Espíritu Santo, en su forma humanizada, con los brazos extendidos.

3.3.1.2.2. Escultura funeraria en el retablo mayor

El basamento del retablo mayor cuenta con las esculturas funerarias de una pareja de orantes: en el lado derecho la figura femenina y en el izquierdo la masculina. Fueron trabajadas en alto relieve, con un alma de maguey, recubiertas en yeso policromado y encarnado.

Su presencia en el altar mayor de la iglesia, en un espacio empleado para el enterramiento de los hacendados de Angasmarca, responde a las convenciones de estatuaria funeraria, ampliamente difundidas en Lima desde la llegada de los españoles, y que en el siglo XVIII demostraron “la opulencia barroca de un sepulcro” (Schenone, 1960, p. 44).

En la actualidad se conservan contados ejemplares en la capital, y ninguno de ellos con las efigies de un matrimonio, por lo que vendría a ser un caso excepcional en la estatuaria funeraria en el Perú.

Tomando en cuenta que en 1853 el retablo mayor fue restaurado, las esculturas corresponderían al matrimonio constituido por doña Juana Paula del Corral y Aranda con don Pablo de Porturas y Landázuri. Juana, heredera de la hacienda de Angasmarca,

falleció el 1 de agosto de 1843 y fue enterrada en el muro de la epístola, en el presbiterio, justo del lado que se encuentra su estatua orante.

En su lápida de mármol se lee: "…sus tres inconsolables hijos, consagran / a su memoria este pequeño testimonio del acervo dolor / derramando lágrimas y flores / sobre sus respetables cenizas / depositadas al pie de esta loza sepulcral."

Por tanto, sin lugar a duda, fueron sus hijos, quienes una década más tarde, cuando se enrumbaron en el objetivo de restaurar la iglesia, encargaron las estatuas con la finalidad de honrar la memoria de sus padres; de esta manera inmortalizaron sus figuras en el altar mayor, mirando al centro del retablo, cerca de Dios.

Sus atuendos son propios de la moda de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El varón viste pantalones negros, medias blancas, camisa también blanca de notable vuelo, chaqueta negra con detalles de bordados dorados y zapatos cerrados con tacón; porta peluca sin empolvar, con varios bucles, y cuenta con un notable lunar en su mejilla derecha (figuras 131-133). Doña Juana viste una falda negra plisada tipo saya, usual en la indumentaria femenina limeña de la época (Terreros, 2021, p. 165) (figuras 134-136); desde la cabeza se cubre con un largo manto negro; no se aprecian joyas, pero sí un pronunciado lunar en su mejilla izquierda.

3.3.1.3. Relieves de yeso en paneles calados

3.3.1.3.1. Marcos internos calados

Los marcos de relieves trabajados en yeso y dispuestos en paneles horizontales y verticales, expresan los valores formales similares al de la madera calada**.** Cuentan con diseños de follajería en secuencia y se asemejan al tallado "planiforme y textilográfico" (San Cristóbal, 2001, p. 969) de las portadas en la arquitectura sur andina, formando paneles rectangulares (figuras 137-140).

Están presentes enmarcando los recuadros que acogen las hornacinas de los retablos. A diferencia de los guardapolvos, los marcos tienen una connotación interna. Representan diseños de follajería, entrelazados y seriados; en algunos casos incluyen flores de lis y frutos de granada.

Destacan el marco de la calle central en el retablo de la Pasión, con elementos de rocallas; así como las tramas romboidales empleadas en los retablos menores de Nuestra Señora del Rosario y el que era de Santa Teresa.

3.3.1.3.2. Orlas externas

Los retablos de Angasmarca cuentan con orlas externas, a manera de guardapolvos, ubicadas en los muros laterales; con excepción del que corresponde a Nuestra Señora de la Asunción, que no los conserva.

Incluimos en este grupo los marcos que bordean las hornacinas laterales en el segundo nivel del retablo mayor, el retablo de la Pasión y el de Nuestra Señora de los Dolores, por su connotación externa.

Los guardapolvos fueron elementos empleados en la retablística para proteger a los retablos del polvo; usualmente se colocaron inclinados hacia afuera para cumplir con esta función. Sin embargo, en Angasmarca los guardapolvos son más bien decorativos; ornamentan los extremos de los retablos y generan un ligero incremento de su volumen, pero sin cumplir una función, ni utilitaria ni estructural.

Por ende, sus características se ajustan más a las *orlas*: “adorno formado con maderas labradas que ocupa el espacio de muro a los lados de un retablo” (San Cristóbal, 1998, p. 169), aunque en el caso de Angasmarca, la madera es reemplazada por el yeso (figuras 141 y 142).

Destacan los guardapolvos en el dúo de retablos menores al ingreso del templo, cuya decoración de follajería cuenta con el fruto de la granada y flores de lis (figuras 143 y 144).

3.3.1.3.3. Cresterías

Un grupo ornamental muy empleado sobre los cubos de entablamento y en el remate de los retablos, son las cresterías. San Cristóbal las definió de la siguiente manera: "antepecho de labores caladas que se colocaba sobre los muros de los edificios góticos y, por semejanza, el panel calado ornamental que se coloca sobre la cornisa de un entablamento" (San Cristóbal, 1998, p. 166).

En Angasmarca, se ubican sobre los cubos de entablamento, y también sobre los arcos y cartelas de los remates. Estaban compuestos de follajería y acrecentaron dimensionalmente la altura de los retablos, de tal forma que proporcionaron una plasticidad sensorial que contrasta con las líneas rectas compositivas de pilastras y entablamentos (figuras 145 y 146).

3.3.1.4. Otros relieves en los espacios libres

Los retablos de la iglesia de Angasmarca cuentan con una profusa decoración en todos los espacios libres de los distintos elementos que lo componen: bancos, sotabancos, arquitrabes, arcos, enjutas, peanas, entre otros.

Destacan los relieves de follajería, formas vegetales planas y simétricas, en algunos casos emergen de grandes jarrones, diseño que Brenda Porras consideró como propio del "periodo barroco salomónico" (2015, p. 143) (figura 147).

También se emplearon numerosas flores cuadrifoliares, solas o enmarcadas en cuadrantes. De la misma manera, se usaron hojas de acanto y flores de lis. Esto responde a que la mayoría de retablos fueron erigidos a la Virgen.

Asimismo, se deben mencionar los querubines, con las alas coloridas, abiertas o cruzadas por delante (figuras 148 y 149). Y por último, las veneras (figura 150).

3.3.2. Estructuras ornamentales

3.3.2.1. Columnas báquicas

En un apartado anterior se ha tratado el tema compositivo de las columnas báquicas presentes en siete de los nueve retablos del templo de Angasmarca y se llegó a la conclusión que, su independencia, al encontrarse totalmente exentas de las pilastras, permite definirlas como elementos verdaderamente estructurales.

Su presencia en los retablos es fundamental, pues determinan la traza compositiva de los mismos. La expansión volumétrica que originan al salir del plano de las pilastras obliga a las secciones de arquitrabe a proyectarse en salientes que a su vez, posibilitan el soporte de los robustos entablamentos de frisos y cornisas.

Además de su incuestionable aporte estructural al retablo, estas columnas de fuste helicoidal entorchado contienen intrínsecamente, en su forma, así como en sus elementos ornamentales, hojas, flores y frutos; la profusa expresión formal, decorativa y simbólica del barroco americano.

En las columnas báquicas de Angasmarca se representaron coronas de palmas, hojas de parra y frutos de vid, flores y frutos de las granadillas, granadas, y frutillas. Las primeras, formaron parte de la iconografía inspirada en el templo de Jerusalén (Gisbert y Mesa, 1997, p. 23). Los segundos están presentes en todas las columnas báquicas de los siete retablos que las presentan y hacen referencia a la iconografía eucarística, siendo el

vino el líquido elemento que simboliza la sangre de Cristo y que se elabora a base de la uva (figuras 151-153).

Las flores de la granadilla las encontramos en las columnas del primer cuerpo del retablo mayor. Aunque los colores empleados para los pétalos son verde, rojo y amarillo, el diseño corresponde con el de esta especie. En los roleos inferiores se aprecia la flor de perfil con sus numerosos pétalos (figura 154), así como la flor cuando abierta muestra los tres estigmas (figura 155). Conforme los roleos ascienden se aprecia la flor debilitada tras haber formado fruto (figura 156); finalmente, en el último de los roleos se aprecia al fruto de la granadilla, de color amarillo (figura 157). Estos mismos frutos se ubican en el primer cuerpo del retablo de la Pasión y en los capiteles del retablo de Santa Rosa.

La granadilla fue un elemento estrechamente vinculado a los símbolos de la Pasión, y empleado tanto en la arquitectura como en la pintura barroca (Gisbert, 2012, p. 193). Justamente, como verificó Teresa Gisbert, la flor de la granadilla fue reconocida por científicos e historiadores españoles en los siglos XVI y XVII, entre ellos León Pinelo y Joseph de Acosta, como la portadora de los símbolos de la Pasión (Gisbert, 2012, p. 192), donde los estigmas de la propia flor vendrían a ser los tres clavos de la crucifixión de Cristo. Esta iconografía se aprecia en un grabado publicado en la obra *Historia Natural* (1635) de Eusebio Nieremberg (figuras 158 y 159).

Además, la granada está presente en la gran mayoría de las columnas de los retablos; abierta, muestra sus arilos y semillas (figuras 160 y 161). Según la misma investigadora, Teresa Gisbert (2012), este fruto fue empleado, al igual que la granadilla, como un símbolo de la Pasión.

Por último podemos mencionar a las frutillas, en la mayoría de los casos pintadas con un degradé de rojo y negro (figuras 162 y 163). Aunque no hemos llegado a

determinar con exactitud el nombre exacto del fruto que representan ni su relación con la iconografía cristiana.

3.3.2.2. Robustos cubos de entablamento

El entablamento constituye el "conjunto de molduras que coronan un cuerpo arquitectónico y que asienta sobre soportes de columnas o pilastras" (San Cristóbal, 2013, p. 218). Está conformado "por el arquitrabe que es el elemento resistente, friso, elemento decorativo y cornisa, elemento de protección en que remata" (Mesa, 1980, pp. 38-39).

Por tanto, se trata de un elemento completamente estructural empleado en la arquitectura clásica, usado en la traza retablística.

Los retablos de Angasmarca presentan como característica común, arquitrabes discontinuos en las calles, que solo se mantienen por sobre los ejes verticales. Por su parte los frisos y cornisamientos son continuos, con excepción del primer cuerpo del retablo mayor y el retablo de Santa Rosa que en la calle central el entablamento se descontinúa.

Lo cierto es que todos ellos presentan marcadas entrantes a la altura de las calles, y salientes por sobre los ejes verticales, de tal manera que se conforman cubos de entablamento. El cubo de entablamento fue definido por San Cristóbal como un "sector adelantado del entablamento que está situado sobre una columna o pilastra" (San Cristóbal, 2013, p. 218) (gráfico 15) (figuras 164-166).

Este elemento proporciona expansión volumétrica en los retablos que acentúa su efecto tridimensional como estructuras arquitectónicas, y a la vez, permite incrementar la experiencia sensorial del espectador.

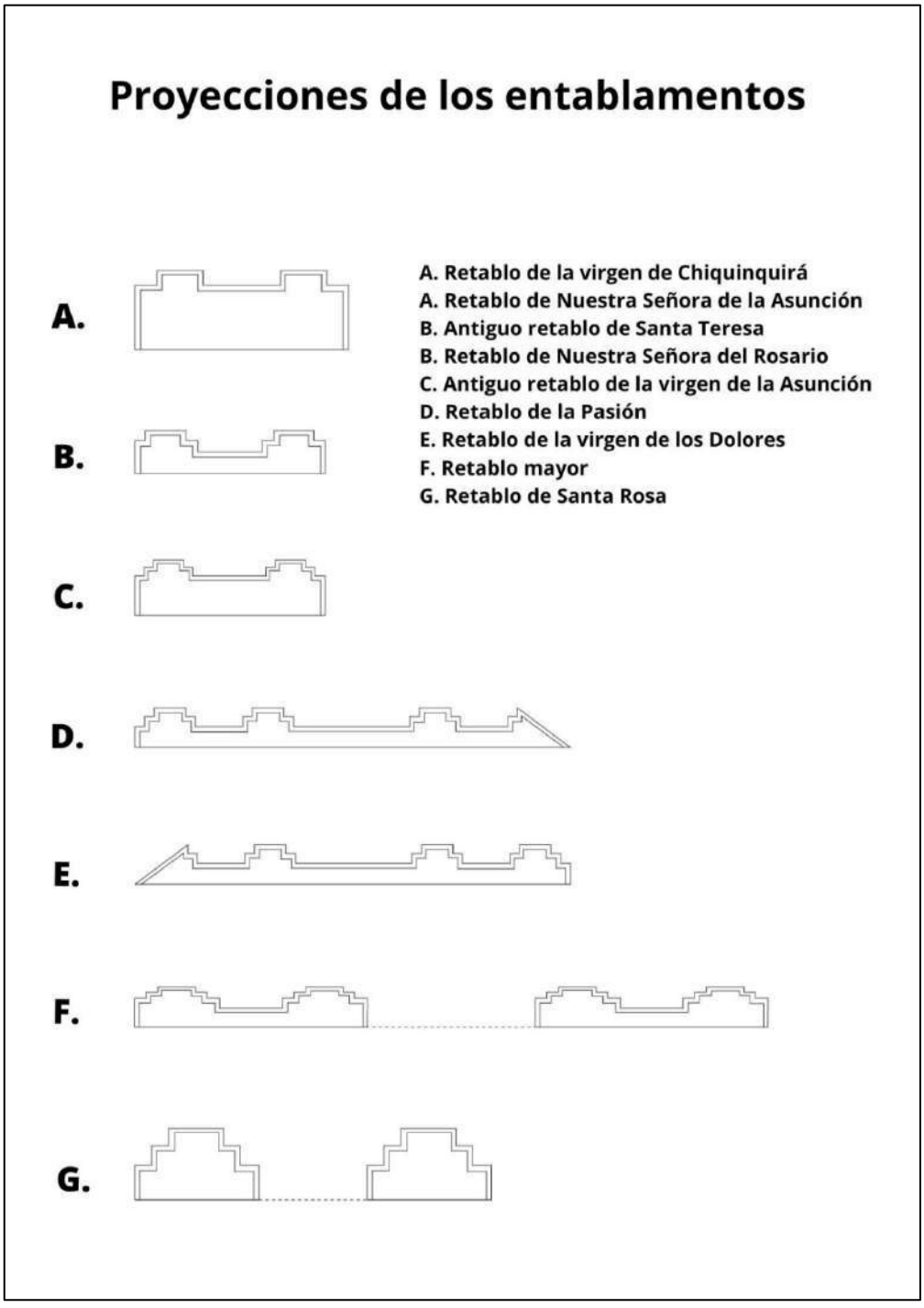


Gráfico 15. *Proyecciones de los entablamentos de los retablos.* Fuente: Tania Pérez.

3.3.2.3. Cornisa arqueada

La *cornisa arqueada* fue estudiada ampliamente por el padre Antonio San Cristóbal y definida como:

> la cornisa de algún entablamento superpuesto a un cuerpo de las portadas y retablos que al iniciar su recorrido por la entrecalle central modifica la trayectoria horizontal y se abre en arcos verticales discontinuos, dejando un espacio libre entre ellos. (San Cristóbal, 2000, p. 1)

Este elemento, se difundió desde mediados del siglo XVII en las portadas y los retablos de las iglesias en Cuzco y Lima. Posteriormente, en el siglo XVIII, a partir de la capital se extendió a los retablos de las escuelas regionales de Trujillo y Ayacucho, convirtiéndose en "la estructura ornamental más representativa de la arquitectura virreinal peruana durante los siglos XVII y XVIII" (San Cristóbal, 2000, p. 3).

Además, según San Cristóbal, estos arcos verticales de cornisa fueron empleados casi exclusivamente en el virreinato del Perú, pues a excepción de "la portada de La Catedral de Sucre en Bolivia" (San Cristóbal, 2000, p. 3), no está presente en "las otras grandes regiones arquitectónicas hispanoamericanas, como la de México, Centro América, Colombia, Ecuador o Bolivia" (San Cristóbal, 2000, p. 3), reafirmándose así los valores arquitectónicos propios de la retablística peruana.

Por su parte, Ramos Sosa (2018) dio a conocer algunos ejemplos de retablos sevillanos que emplearon la cornisa abierta de brazos curvos; sugiriendo que no se trató de un modelo exclusivo del virreinato peruano, sino que las "raíces" de este elemento fueron transmitidas por "los ensambladores y escultores hispalenses asentados en Lima en el primer tercio del siglo XVII" y lo que sucedió en el Perú fue más bien una expresión con mayor intensión e intensidad que en Europa (Ramos Sosa, 2018, p. 401).

Aun así, San Cristóbal (2000), planteó las diferencias entre lo que el consideró como frontones curvos abiertos, propiamente europeos, y las cornisas arqueadas, propiamente virreinales.

Estableció tres características que permitieron definir la cornisa arqueada, como se presenta en la portada de San Francisco de Lima, y que permiten diferenciarla de los frontones curvos abiertos. A continuación, expondremos dichos caracteres con la finalidad de calificar su uso en los retablos de Angasmarca.

En primer lugar, las cornisas arqueadas son una prolongación de la misma cornisa del entablamento que "cambia de dirección en el espacio del centro y se abre en arcos verticales" (San Cristóbal, 2000, p. 20), por lo que no están superpuestas a un entablamento de base, sino que provienen de él. En el caso de Angasmarca, solo la cornisa abierta en arcos del retablo de Santa Rosa cumple esta definición, pues aunque los arcos se alzan por sobre la última entrante de la cornisa, rompiendo su continuidad, estos mantienen el mismo diseño de molduras; así reafirman que se trata del mismo cornisamiento. Por su parte, los arcos centrales en el primer cuerpo del retablo mayor, solo se acercan parcialmente a esta característica, pues aunque el entablamento se pierde en la sección central, el cornisamiento de los arcos es distinto al de los cubos de entablamento.

En segundo lugar, "la cornisa se abre en arcos verticales por el centro de su trayectoria" (San Cristóbal, 2000, p. 20), mas no ocupan todo el ancho del entablamento, es decir que no inician su levantamiento en los "extremos del cuerpo inferior" (San Cristóbal, 2000, p. 20). Esta característica se cumple en los cinco retablos que presentan cornisa de arcos abiertos: en el primer cuerpo del retablo mayor, en el segundo cuerpo del retablo de la pasión, en el retablo de Santa Rosa, en el retablo de la Virgen de Chiquinquirá y, de forma insinuada, en el retablo de Nuestra Señora de la Asunción; en

todos los casos los arcos inician a la altura de la última entrante de los cubos de entablamento, justo antes de iniciar la calle central inferior.

En tercer lugar, la cornisa arqueada nunca se ubica "sobre una portada o retablo a manera de remate externo superior" (San Cristóbal, 2000, p. 20). Esta característica solo se reconoce en el retablo mayor, pues la cornisa abierta en arcos se ubica en el primer cuerpo; en los demás casos se trata de retablos de un solo cuerpo, por lo que no cumple con esta descripción.

A partir de lo planteado, podemos notar que si bien la cornisa arqueada en Angasmarca no cumple a cabalidad con la definición que planteó San Cristóbal, sí evidencia una clara intención de conformarse como cornisa abierta en arcos, más que como un frontón curvo, pues en todos los casos, no se superpone cubriendo de extremo a extremo el cuerpo inferior que acoge, sino que únicamente se emplea a la altura de la calle central.

Este elemento, considerado como uno de los que definieron la "naturaleza del barroco peruano" (Ramos Sosa, 2018, p. 401), otorgó dinamismo, apertura y movimiento a los retablos de Angasmarca. Sus diferencias con las convencionales características establecidas por las más importantes escuelas regionales del virreinato peruano, permiten destacar cómo la forma base de la cornisa abierta en arcos se reinterpretó y empleó con sus propias variantes por los artífices de Angasmarca.

3.3.2.4. Atlantes y seres híbridos

Algunos retablos de la iglesia presentan las figuras de atlantes y seres híbridos acogidos en arcos, a manera de modillones, constituyendo verdaderas estructuras ornamentales. Los retablos de la Virgen de los Dolores y el de la Pasión presentan tanto atlantes como

seres híbridos. Por su parte, el antiguo retablo de la Asunción cuenta con los segundos en su base.

Son un total de cuatro atlantes, esculturas trabajadas bajo las mismas características plásticas. Con notable naturalismo, se aprecian tanto los dedos de las manos como de los pies, el rostro es armónico, con fina nariz y pronunciado mentón, ojos redondos y cejas delineadas; su cabello ondulado cuenta con bucles. Los dos en el lado de la epístola están vestidos con una túnica rojo vino, con el cuello, mangas y cinturón azul; destaca el manejo del drapeado de la tela y la forma en que cae al suelo mediante roleos (figuras 167-169). Los dos atlantes del lado del evangelio están desnudos (figuras 170 y 171).

El dorso de estos seres se adosa en las curvas a manera de modillones figurativos; así acogen el primer molduramiento del basamento, que a su vez sirve de referente para levantar las columnas báquicas en un nivel superior. De esta forma, los modillones con atlantes cumplen una clara función tanto ornamental como estructural.

Por su parte, los seres híbridos en los bancos del basamento y en las secciones de arquitrabe en el segundo cuerpo de los mismos retablos, así como los presentes en la base del antiguo retablo de la Asunción, están trabajados en alto relieve. Se conforman por una cabeza humana con cuerpo vegetal que se ajusta a la forma curva del modillón. Las figuras han sido doradas y policromadas en verde, rojo y azul. Pese a no constituirse como figuras totalmente exentas, como sucede con los atlantes, destacan por su nivel de detalle y volumen, que permite apreciar en distintos ángulos su complexión física. A diferencia de otros seres híbridos que se conservan en la zona, también trabajados en yeso, los ejemplares de Angasmarca evidencian una mejor definición plástica (figuras 172 y 173).

En lo que respecta a su significado simbólico podemos mencionar que el barroco adaptó elementos de la arquitectura y mitología clásica, incorporándolos al repertorio

cristiano. De esta forma se explica el amplio uso de grutescos, cariátides, y, en este caso, atlantes y seres híbridos, que demuestran la complejidad ornamental del barroco (Mujica, 2018, p. 179).

Además de sus valores ornamentales, estos atlantes y seres híbridos cumplen una función estructural pues permiten que los ejes verticales externos salgan hacia un plano exterior y a su vez soportan a las columnas báquicas de un nivel superior. Se conforman así como estructuras ornamentales.

Por el contrario, otro grupo de atlantes que se ubican en los ejes verticales del dúo de retablos de Santa Teresa y Nuestra Señora del Rosario, solo cumplen una función ornamental. Estas esculturas que suman un total de cuatro, adosadas a las traspilastras, se ubican en posición vertical; sostienen por arriba el molduramiento y con una de sus piernas ligeramente levantada, dan la impresión de estar levitando. Verdaderamente no sostienen el molduramiento superior; por ello solo cumplen una función decorativa. (Figura 174)

3.4. Resultados del análisis

Los nueve retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca son obras arquitectónicas elaboradas con mampostería de yeso policromado y estructuras internas de madera con fibra vegetal. Se caracterizan por presentar un patrón de diseño flexible, expresivo y armónico, que se enmarca en la tipología de un retablo barroco.

Los retablos se levantan sobre una planta recta, con marcadas salientes en los ejes verticales; se encuentran adosados a los muros del templo, sobre un ara o altar, los una sola hornacina, y conteniendo el ara o altar, los de tres a más hornacinas. Tres retablos presentan cuadrícula regular incompleta; mientras que los otros seis son de un solo cuerpo. Pese a las diferencias en el diseño de su traza, identificamos dos pares de retablos

erigidos bajo las mismas características. El retablo de la Pasión, en el lado del evangelio, que conversa con el retablo de la Virgen de los Dolores, ubicado en frente, en el lado de la epístola. Así como el retablo menor de la Virgen del Rosario que dialoga con el antiguo retablo de Santa Teresa.

Los nueve retablos de yeso policromado comparten un mismo lenguaje barroco que se expresa en los elementos compositivos y ornamentales descritos en el análisis. Destacan las soluciones plásticas de los artífices que con un menor apego a las normas arquitectónicas establecidas en los centros urbanos, emplearon con libertad una variante de la cornisa abierta en arcos y unas estilizadas columnas helicoidales entorchadas, que los insertan en una tradición difundida en los Andes del norte.

CONCLUSIONES

1. El estudio de la arquitectura virreinal en los Andes peruanos se ha centrado principalmente en los Andes del sur, por sobre los Andes del norte. De esta forma, con excepción de Cajamarca, las investigaciones y, sobre todo, el desarrollo teórico desde un punto de vista histórico-artístico, ha girado en torno a las grandes escuelas regionales como Cuzco, Arequipa y Puno; así como otras escuelas de menor duración, como Huancavelica, Ayacucho, el Collao y el Colca. Además, aquellos centros rurales que fueron los pasos intermedios de las grandes escuelas arquitectónicas han sido estudiados en menor medida a pesar de que lograron desarrollar sus propias especificidades.
2. El retablo barroco en el virreinato del Perú tuvo un amplio periodo de difusión que se ubica cronológicamente desde mediados del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, aunque en las zonas rurales continuó su preferencia por sobre otros estilos bien entrado el siglo XIX. Se caracterizó por incorporar tanto elementos de la mitología clásica como aquellos relacionados con el propósito de la contrarreforma, los mismos que se presentaron como parte del misticismo cristiano, entre los que destacó la columna salomónica como paradigma formal.
3. La iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca y las iglesias vinculadas a esta tesis presentan similitudes en su composición arquitectónica. Se trata de templos de una sola nave cubiertos con techo a dos aguas, en algunos casos con armadura de par y nudillo, construidos con elevados muros de adobe que se sostienen por el exterior con contrafuertes; así como, presentan en la mayoría de los casos, una o dos torres campanario. Algunos conservan sus portadas retablos decoradas con relieves de yeso y pinturas murales de gran colorido.

4. Los templos vinculados a esta tesis comparten un lenguaje arquitectónico que se evidencia en los caracteres constructivos y ornamentales de los retablos, alejados del modelo urbano. Esto se refleja principalmente en los materiales empleados, el uso del yeso policromado, modelado; donde la madera, principalmente el maguey, es usada como alma de la composición y no en el exterior, lo que difiere por completo de los retablos tallados en madera y dorados en pan de oro. Además, destacan las columnas báquicas, tanto de fuste entorchado como de salomónico, policromadas y profusamente ornamentadas con frutos de la pasión y el misterio eucarístico.
5. La iglesia de Angasmarca fue construida bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, entre 1651 y 1685, por Martín de Aranda, primer propietario del obraje-hacienda. Se pudo documentar que su cobertura era de paja y contaba con una portada de arcos, sacristía, baptisterio, campanario, así como cuatro habitaciones anexadas con sus respectivas puertas independientes; distribución que mantiene hasta el día de hoy. Durante este primer periodo, se fabricaron tres retablos: el retablo mayor de Nuestra Señora del Rosario, de madera; un retablo de la Pasión de Cristo; y un retablo de Santa Rosa.
6. El segundo periodo corresponde a la gran reforma de la iglesia que emprendió el matrimonio Oruna y Aranda entre 1685 y 1707, con el objetivo de validar su figura como propietarios legítimos. En este momento, se presentaron significativos cambios e incorporaciones en los retablos al interior del templo; el más importante de ellos: la fábrica de los primeros retablos de yeso policromado y dorado. El retablo mayor de madera fue reemplazado por uno de yeso policromado y muy probablemente modificado a la advocación de Nuestra Señora de la Asunción. Además, se erigieron tres nuevos retablos de yeso policromado,

uno de tres imágenes relativas a la familia de la Virgen María; los otros dos, de una sola hornacina: de Cristo y de San Miguel arcángel. Adicionalmente, un antiguo retablo que tenía el templo, del periodo anterior y del que se desconoce su materialidad, fue dorado y policromado con la intención de homogeneizar todo el programa retablístico.

7. A lo largo del siglo XVIII, momento que corresponde al esplendor del barroco andino, no se encontraron evidencias documentales que permitieran documentar el paso de cuatro a nueve retablos de yeso policromado. Sin embargo, por sus caracteres barrocos y la presencia protagónica de columnas báquicas de fuste entorchado; podemos situar el aumento del número de los retablos a partir del segundo tercio del siglo XVIII, cuando el hacendado Martín de Aranda recuperó la propiedad familiar.

8. En 1842, durante la visita que realizó el viajero alemán Heinrich Witt a Angasmarca, registró en un plano los espacios correspondientes a la estancia en el que demostró la conexión entre los siguientes ambientes: la casa-hacienda anexada a la iglesia mediante un corredor, a la cual también se podía acceder desde la plaza cuadrangular cercada, a través de la portada de pies, y junto a la cual se encontraba la casa del curato. Este plano, anterior a la restauración de 1852 probó dos hechos: en primer lugar, que los espacios se mantuvieron constantes desde esta época hasta la década de 1970; y, en segundo lugar, que la restauración de mediados del siglo XIX no afectó la integridad arquitectónica del templo, sino que implicó una remodelación únicamente de los caracteres ornamentales en su interior.

9. Los retablos de yeso policromado de la iglesia fueron construidos, modificados y restaurados en diferentes momentos, en un rango temporal que comprende los

años 1685 y 1857. Los retablos más antiguos fueron edificados en el segundo periodo de la iglesia (1685-1707), los mismos que muy probablemente fueron los antecedentes de los actuales retablos de Nuestra Señora de la Asunción, de la Pasión y de la Virgen de los Dolores. Un siguiente grupo de retablos de yeso policromado, de un solo cuerpo, fue erigido en distintas fechas durante el segundo y tercer tercio del siglo XVIII. Finalmente, a mediados del siglo XIX, entre 1852 y 1857, los hermanos Pablo Manuel y José Luis Porturas llevaron a cabo una importante restauración en el templo, que implicaron la restauración de los nueve retablos de yeso así como una uniformidad en sus ornamentos y el policromado de sus estructuras.

10. Durante el siglo XX suscitaron distintos y sistemáticos eventos que menguaron la integridad del complejo arquitectónico del obraje-hacienda de Angasmarca. Estos fueron desastres naturales como sismos, lluvias y fenómeno del niño, así como convulsiones sociales, atentados y el abandono como consecuencia de la reforma agraria. En las décadas de 1970 y 1980, se perdió la integridad de la casa hacienda con su galpón, la muralla que circundaba la plaza, la antigua casa del curato y la ornamentación en la portada del templo; asimismo, se afectó la cobertura en la nave de la iglesia. Sin embargo, los nueve retablos persistieron como testimonio histórico artístico de Angasmarca.

11. Los retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca se insertan en una tradición arquitectónica empleada en los Andes del norte desde fines del siglo XVII, y desarrollada a lo largo del siglo XVIII, por artífices que encontraron soluciones constructivas en su propio medio geográfico para erigir retablos barrocos con materiales accesibles como el yeso y la agave americana. Estos artífices especializados tuvieron la capacidad de establecer vínculos

artísticos entre los diferentes pueblos de la región, de tal forma que difundieron la técnica constructiva de retablos de yeso policromado, con columnas salomónicas o de fuste helicoidal entorchado tanto en Angasmarca como en las iglesias vinculadas a esta tesis.

12. Los motivos ornamentales de yeso presentes en los retablos de la iglesia completan el programa cristiano y propósito teológico del templo. Entre los elementos puramente decorativos, que no cumplen una función estructural en los retablos, se pudieron identificar: seres alados en distintas posturas; así como las coloridas orlas, cresterías y paneles calados. Destacan el dúo de esculturas de los hacendados Juana Paula del Corral y Pablo de Porturas en actitud orante, así como la escena de la Coronación de la Virgen por la Trinidad en el retablo mayor.

13. Se identificaron cuatro tipologías de estructuras ornamentales presentes en los retablos que cumplen doble función, tanto decorativa como constitutiva: las columnas helicoidales entorchadas, los robustos cubos de entablamento, las cornisas arqueadas y los atlantes con los seres híbridos. Las primeras soportan las proyecciones de entablamento, proporcionando además del efecto estético y simbólico, una función estructural vital en la constitución de los retablos. Los segundos se evidencian en las marcadas entrantes y salientes del entablamento, con considerables proyecciones sobre los ejes verticales, por lo que aportan la expansión volumétrica necesaria para lograr en el espectador una experiencia sensorial acorde a los propósitos del estilo barroco. Por su parte, la cornisa arqueada se presenta con una ligera variante de la empleada en los centros urbanos, pues aunque se superpone al cubo de entablamento, esta se emplea solo a la altura de la calle central, con clara intención de conformar una cornisa abierta en arcos, modelo ampliamente difundido en los retablos barrocos en el Perú. Por

último, los atlantes y seres híbridos se ubican de manera estratégica en basamentos y adosados a pilastras, en actitud de sostener los molduramientos, para permitir la expansión volumétrica de los retablos que los presentan.

14. Las columnas báquicas de Angasmarca, poseen cualidades estéticas y simbólicas de suma trascendencia para el barroco andino en el Perú. Acerca de lo primero, se empleó una tipología difundida en los Andes del norte, columnas de fuste helicoidal entorchado elaboradas de maguey, tallo y hojas, revestidas con yeso policromado. Con respecto a las cualidades simbólicas, la profusa decoración de las columnas constituye la expresión decorativa y simbólica del barroco americano, pues en ellas se representaron, coronas de palmas, hojas de parra, frutos de vid, flores y frutos de las granadillas, granadas, y frutillas.
15. Los nueve retablos de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca pertenecen a la tipología de retablo barroco y presentan caracteres compositivos, constructivos, motivos y estructuras ornamentales barrocos que se evidencian en el uso de trazas con diseño flexible, la importancia de la expresión plástica, el movimiento, dinamismo y la expansión volumétrica de sus elementos, la presencia de calles discontinuas, el uso de entrantes y salientes, el protagonismo de las columnas báquicas, los robustos cubos de entablamento y las cornisas arqueadas; así como por los atlantes, seres híbridos, las numerosas molduras y los recursos simbólicos propios del repertorio cristiano que ornamentan los retablos.

BIBLIOGRAFÍA

Documentos de archivo

Archivo Arzobispal de Lima (AAL)

AAL. *Autos de apelación que presenta Matías del Pozo Murillo, en nombre del licenciado don Pedro de Oruna,* 1719. Huamachuco, Apelaciones de Trujillo, leg. 27, documento 7, 38 folios.

Biblioteca Pública del Estado en Palma de Mallorca (BPEPM)

BPEPM. Santa Gertrudis, J. (2007) [ca. 1775]. *Maravillas de la Naturaleza* [copia digital de manuscrito], tomo 4, signatura Ms. 404. Madrid: Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria. https://bvpb.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=399905

Archivo General de la Nación (AGN)

AGN. *Carta del obispo Baltazar Jaime Martínez de Compañón enviada a don Antonio Hermenegildo de Querejazu y Mollinedo*, 20 de enero de 1785. Colección Francisco Moreyra y Matute, código D1 19-654, 1780-1795.

AGN. *Auto que sigue la madre priora del Monasterio del Carmen de la ciudad de Trujillo con Don Pablo del Corral dueño de la hacienda de Angasmarca*, 1803. Campesinado, Tierras y Haciendas, leg. 18, cuaderno 114, 444 folios.

Archivo Regional La Libertad (ARLL)

ARLL. *Testamento de don Martín de Aranda y Porras*, 5 de diciembre de 1684. Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, ff. 93-110v.

ARLL. *Arrendamiento de la hacienda Angasmarca*, 25 de septiembre de 1685. Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 102, ff. 334-342.

ARLL. *Escritura de venta de la hacienda nombrada Angasmarca y mejora en ella contenida*, 1690. Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Miguel Cortijo, leg. 105, ff. 41-52v.

ARLL. *Inventario de la Hacienda de Angasmarca*, 18 de junio de 1707. Angasmarca, Serie Corregimiento, Subserie Juez de Comisión, exp. 3387, leg. 272, 10 folios.

ARLL. *Testamento de Margarita Fernández Benites*, 12 de noviembre de 1754. Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano Pedro Fernández, leg. 346, ff. 189v-211.

ARLL. *Autos ejecutivos seguidos por Marcelo Chávez con Lorenzo de Armas, oficial de pintor*, 1791. Cabildo, Causas Ordinarias, leg. 59, exp. 1016, 9 folios.

ARLL. *Poder para testar de doña Juana Paula del Corral y Aranda a sus hijos*, 1843. Trujillo, Serie Notarial, Subserie Protocolos, escribano José Vives, leg. 624, f. 341v.

Archivo de la Dirección de Patrimonio Histórico Inmueble del Ministerio de Cultura (ADPHI)

ADPHI. Morales, R. (3 de noviembre de 1976). *Informe de la iglesia de Angasmarca, informe N° 025-76-JTR-CRNIRBM*.

ADPHI. *Estado del templo Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca*. Expediente 13675, 20 de octubre de 2005.

ADPHI. Cornelio, J., Noa, C. & Guardia, S. (2008). *Proyecto de intervención de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca.*

ADPHI. Palacios H. (2009). *Proyecto de intervención de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca.*

Archivo de la Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad (ADDCLL)

ADDCLL. Yépez, L. (mayo de 2005). *Informe técnico del arqueólogo Luis Yépez para la elaboración del expediente técnico para la restauración de la iglesia de Angasmarca*.

Libros, capítulos de libros y tesis

Aburto, I. (2016). *Estrategias de vida de las familias con el incremento de la minería artesanal en el distrito de Parcoy, provincia de Pataz* [tesis para obtener el grado de licenciatura]. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo. Facultad de Ciencias Sociales. Escuela de Antropología Social.

Aguilar, R. (1999). Domingo Ramírez de Arellano: comerciante, naviero y hacendado. En Cristina Ana Mazzeo (edit.), *Los comerciantes limeños a fines del siglo XVIII. Capacidad y cohesión de una elite. 1750-1825*, pp. 175-188. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Bailey, G. (2018) [2010]. *El Barroco andino híbrido*. Arequipa: Ediciones El Lector.

Bruquetas, R. (2017). Un conjunto de esculturas en maguey de la iglesia de San Miguel de Mamara, en el Apurímac andino. En Rosa Ma Román, *Escultura ligera*, pp. 85-98. España: Ajuntament de València.

Castro, L. (2013). *Los tejedores de Santiago de Chuco y Huamachuco, de cumbicus a mitayos, obrajeros y mineros*. Lima: Barrick.

Castañeda, J., Espinoza, M. & Pimentel, E. (2015). *Templos virreinales de los valles de Lambayeque*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad San Martín de Porres.

Díaz, F. (2011). *Obrajes y obrajeros de la provincia de Huamachuco. 1650-1820* [tesis para optar el grado de Bachiller en Ciencias Sociales]. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

(2013). *Familia, fortuna y poder de un vasco noble: Don Tiburcio de Urquiaga y Aguirre. 1754-1841* [tesis para optar el grado de Licenciado en Historia]. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo. http://dspace.unitru.edu.pe/handle/UNITRU/1817

Estabridis, R. (1991). La escultura en Trujillo. En *Escultura en el Perú* (pp. 135-190). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Gisbert, T. (2012). *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*. (3.ª ed.). La Paz: Plural editores.

Gonzáles, E. (2008) (Edit.). *Trazos del pasado: La época colonial en La Libertad*. Lima: Asociación Marsa.

Gonzales, S. (2020). *Templos virreinales de la sierra de Oyón y Huaura. Estudio artístico e iconográfico*. Lima: Universidad San Martín de Porres.

Gutiérrez, R. & Viñuales, G. (2014). *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.

Harth-Terré, E. (1960). *El indígena peruano en las bellas artes virreinales*. Cusco: Editorial Garcilaso.

Harth-Terré, E & Márquez, A. (1963). *Perspectiva social y económica del artesano virreinal en Lima*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

Macera, P., Jiménez, A. & Francke, I. (1997). *Trujillo del Perú. Baltazar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas. Siglo XVIII*. Lima: Fundación del Banco Continental.

Mariátegui, R. (1946). *Escultura colonial de Trujillo*. Lima: Lumen.

Mesa, J. (1980). *Glosario mínimo de términos de arquitectura virreynal en el área andina*. Cusco: Instituto Nacional de Cultura Región Cusco, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo y Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

(1985). *Arte virreinal en Trujillo*. Trujillo: Banco Industrial del Perú.

Mesa, J. & Gisbert, T. (1961). *Iglesias con atrio y posas en Bolivia*. La Paz: Instituto de Investigaciones Artísticas Universidad Mayor de San Andrés.

(1966). *Contribuciones al estudio de la arquitectura andina. Iglesias con atrio y posas en Bolivia*. La Paz.

(1997). *Arquitectura andina, 1530-1830*. La Paz: Embajada de España en Bolivia.

Mesa, J. & Correa, J. (2003). Barroco y policromía. Las casas de Trujillo del Perú. En *Barroco andino: Memoria del I encuentro internacional*, pp. 149-159. La Paz: Viceministerio de Cultura, Unión Latina.

(2004). El barroco mestizo en la costa del Perú: la iglesia de Santiago de Huamán en Trujillo. En *Barroco y fuentes de la diversidad cultural. Memoria del II Encuentro Internacional,* pp. 213-219. La Paz, Viceministerio de Cultura de Bolivia, Unión Latina.

Morales, R. (2008). *Los retablos en el arte virreinal trujillano: factores geopolíticos, económicos, sociales, estéticos, cronológicos y étnico-culturales en la definición de una escuela regional* [trabajo inédito de habilitación docente]. Trujillo: Universidad Nacional de Trujillo.

Mujica, R. (2018). Retablos y devociones para el "Salomón de las Indias". De la máquina barroca al teatro de la memoria. En Juan Dejo, Luis Wuffarden y Ramón Mujica (coords.), *San Pedro de Lima. Iglesia del antiguo Colegio Máximo de San Pablo* (pp. 141-203). Lima: Banco de Crédito del Perú.

Noel, M. (1926). *Fundamentos para una estética nacional. Contribución a la historia de la arquitectura hispanoamericana*. Buenos Aires: Talleres Rodríguez Giles.

Noel, M. (1932). *Teoría histórica de la arquitectura virreinal*. Buenos Aires: Peuser.

Paz Soldán, M. (1877). *Diccionario Geográfico Estadístico del Perú*. Lima: Imprenta del Estado.

Peña, J. (coord.) (1938). *Lima, precolombina y virreinal*. Lima: Tipografía Peruana.

Penhos, M. (2005). De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971). En *Manierismo y transición al Barroco. Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco*, pp. 167-174. La Paz, Unión Latina.

Ramos, R. (2018). Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710. En Gila, L. & Herrera, F. (coord.) *El triunfo del barroco en la escultura Andaluza e Hispanoamericana*, pp. 395-422. España: Universidad de Granada.

Rebaza, N. (1898). *Anales del departamento de La Libertad en la guerra de la independencia*. Trujillo: Imprenta de El Obrero del Norte.

Rizo-Patrón, P. & Aljovín, C. (1998). La élite nobiliaria de Trujillo de 1700 a 1830. En Scarlett O'Phelan Godoy y Yves Saint-Geours (edits.), *El norte en la historia regional*, pp. 241-293. Lima: IFEA – CIPCA.

Rowe, J. (1999). Estandarización de las túnicas de tapiz inca. En José Antonio de Lavalle & Rosario de Lavalle (eds.), *Tejidos milenarios del Perú*, pp. 571-664. Lima: Integra AFP.

San Cristóbal, A. (1998a). *Esplendor del Barroco en Ayacucho. Retablos y arquitectura religiosa en Huamanga*. Lima: Banco Latino y Ediciones PEISA.

(1999). *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: UNI, FAUA.

(2000). *Estructuras ornamentales de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura Urbanismo y Artes.

(2001). Reinterpretación de la arquitectura planiforme. En Arsenio Moreno (coord.), *Actas del III Congreso Internacional de Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, pp. 953-970. España: Universidad Pablo de Olavide. http://hdl.handle.net/10433/6249

(2004a). *Originalidad barroca de la arquitectura de Cajamarca*. Lima: Minera Yanacocha.

(2004b). *Puno: Esplendor de la Arquitectura Virreinal*. Lima: PEISA.

(2008). *Los retablos post-barrocos de San Pedro de Lloc y de Lambayeque*. Chiclayo: Universidad Católica Santo Toribio de Mogrovejo.

(2011). *Arquitectura virreinal religiosa de Lima*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae.

(2013). *Trujillo: El barroco en la arquitectura virreinal*. Trujillo: Colegio de Arquitectos del Perú, Regional La Libertad.

Skinner, J. (1805). *The present state of Peru*. London: Printed for Richard Phillips.

Stastny, F. (1994). *Síntomas medievales en el "barroco americano"*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Serie Historia del Arte N° 1, Documento de Trabajo, 63.

Terreros, D. (2021). *Recuperando la memoria de Lima 4: Historia de la indumentaria virreinal: en búsqueda del origen de un traje tradicional para Lima*. Lima: Municipalidad de Lima.

Valadés, D. (1579). *Rhetorica christiana : ad concionandi et orandi vsvm accommodata, vtrivsq[ue] facvltatis exemplis svo loco insertis : qvae qvidem ex Indorvm maximè deprompta svnt historiis: vnde praeter doctrinam, svma qvoqve delectatio*

comparabitvr. Perugia: Apud Petrumiacobum Petrutium. https://archive.org/details/rhetoricachristi00vala/page/206/mode/2up

Viñuales, G. & Gutiérrez, R. (2014). *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

Witt, H. (2015) [1824-1867]. *The Diary of Heinrich Witt*, volumen 1. Países Bajos: Brill.

Wethey, H. (1949). *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Cambridge: Harvard University.

Fuentes hemerográficas

Buitrón, A. (1987). Economía campesina, hacienda tradicional y la lógica consecuencia de un problema no resuelto: el caso de Angasmarca. *Anthropologica, V*(5), pp. 177-197.

Chauny, Gilbert. (1965). Los Sánchez de Aranda. *Revista del Instituto de Investigaciones Genealógicas,* 14, pp. 79-106.

Chuquiray, J. (2020). Vicisitudes económicas y sociales del oficial tallista en Lima en la primera mitad del siglo XVII: pleitos y restricciones gremiales. *Atrio. Revista de Historia del Arte,* 26, pp. 60-87.

García, C. & Maranguello, C. (2012). Metodologías de análisis sobre arte colonial en la historiografía artística argentina: aportes, cambios y permanencias. *Épocas, Revista de Historia*, 6, pp. 137-155. Buenos Aires: Universidad del Salvador. https://p3.usal.edu.ar/index.php/epocas/article/view/1151

Holguín, A. (2022). Escultura funeraria en Trujillo (1844-1928). *ILLAPA Mana Tukukuq,* 19, pp. 54-63.

Medrano, J. (2000). *Angasmarca. Tierra de tradiciones y rico folclor* [folleto]. Angasmarca: Juan Medrano Chavarría.

Morales, R. (1982-83). La Iglesia de Angasmarca. *Arte y Arqueología, Instituto de Estudios Bolivianos,* 8-9, pp. 27-28.

Negro, S. (1983). La Iglesia de Tauca-Ancash, Escultura y Policromía. *Boletín de Lima, V* (26), marzo, pp. 51-61.

(2022). Creatividad y aportes en las columnas salomónicas en el Perú durante el siglo XVIII. *ILLAPA Mana Tukukuq*, 19, pp. 36-53.

San Cristóbal, A. (1990). Vigencia de la obra "Colonial architecture and sculpture in Perú" de H. Wethey. *Laboratorio de Arte, Revista del Departamento de Historia del Arte*, 3, pp. 147-168.

(1993). Los periodos de la arquitectura virreinal peruana. *Anales del Museo de América*, 1, pp. 159-181.

(1998b). Los retablos post-barrocos en provincias. *Boletín del Instituto Riva-Agüero,* 25, 383-406.

Reyes, A. (2001). La clase terrateniente trujillana 1770-1820. *Investigaciones Sociales, Revista del Instituto de Investigaciones Histórico Sociales, 5*(7), pp. 103-122. https://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/inv_sociales/n07_2001/clase_terra.htm

Schenone, H. (1960). Escultura funeraria en el Perú. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Arquitectura y Urbanismo,* 13, pp. 44-58.

Fuentes virtuales

Abella, S. (25 de abril de 2015). *Trujillo (Perú). Iglesia de Santiago de Huamán. Fachada. Portada. Detalle*. Flickr. https://www.flickr.com/photos/75710752@N04/18217993653/in/photostream/

Agro. (27 de abril de 2017). *La granada roja, una fruta perfecta*. http://www.2000agro.com.mx/agroindustria/hortofruticola/la-granada-roja-una-fruta-perfecta/

Alva, I. (s/f.). *Mórrope, capilla "La Ramada"*. https://mapio.net/pic/p-12420922/

Asencios, E. (31 de enero de 2000a). *Tauca, Llapo, Pallasca*. Flickr. https://www.flickr.com/photos/edgarasencios/17061592788

(31 de enero de 2000b). *Tauca, Llapo, Pallasca*. Flickr. https://www.flickr.com/photos/edgarasencios/16626907324/in/photostream/

(31 de enero de 2000c). *Tauca, Llapo, Pallasca*. Flickr. https://www.flickr.com/photos/edgarasencios/16626910004/in/photostream/

(5 de septiembre de 2008). *Tauca*. Flickr. https://www.flickr.com/photos/edgarasencios/2839641685

Cailloma, G. (13 de enero de 2015). *Santuario de Carhuac, Joya de Huaylillas*. Blog El rincón de Schultz. https://elrincondeschultz.blogspot.com/2015/01/santuario-de-carhuac-joya-de-huaylillas.html

Carcedo, P. (2021). *El Palacio de la Embajada Argentina en Lima: Historia y futuro de cara al Bicentenario*. Lima: Universidad de Lima. https://eperu.cancilleria.gob.ar/userfiles/referencias_historicas.pdf

Castro, L. (2009). *La hacienda Angasmarca (La Libertad) XVI-XX. Del esplendor colonial al ocaso y la barbarie*. Academia. https://independent.academia.edu/LuciladeTrelles

Castillo, D. & De Leo, A. (14 de diciembre de 2020). *"Conociendo La Ruta del Barroco Andino - Andahuaylillas" Ruta del Barroco Andino* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=x2WZ6s_d-6Y

Diario Correo. (14 de septiembre de 2017). *Áncash: Iglesia San Juan Bautista, una joya arquitectónica de Pallasca*. https://diariocorreo.pe/edicion/chimbote/ancash-iglesia-san-juan-bautista-una-joya-arquitectonica-de-pallasca-fotos-773682/

Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad. (14 de agosto de 2017). *Restauran veinticuatro imágenes de vírgenes y santos de Santuario de Carhuac*. https://ddclalibertad.gob.pe/restauran-veinticuatro-imagenes-de-virgenes-y-santos-de-santuario-de-carhuac/

Guido, Á. (1929). La influencia india en la arquitectura colonial. *Diario La Prensa de Buenos Aires*, 20 de octubre de 1929, sección segunda, s/p. Buenos Aires: Talleres de rotograbado de La Prensa. https://arquitecturadecalle.com.ar/angel-guido-la-influencia-india-en-la-arquitectura-colonial-segunda-parte/

Izquierdo, J. (18 de diciembre de 2016). *La capilla doctrinal o ramada de San Pedro en Lambayeque*. Blog Lambayeque: camino al bicentenario. http://lambayequealbicentenario.blogspot.com/2016/12/la-capilla-doctrinal-o-ramada-de-san.html

Lima la Única. (30 de julio de 2020). *Palacio de la Embajada Argentina*. https://www.facebook.com/limalaunica/photos/a.10154424862830403/10163822440655403/?type=

Ministerio de Cultura La Libertad. (14 de febrero de 2018). *Ministerio de Cultura restaura retablos de estilo del Barroco Andino en Carhuac* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TVXnaCMtKio&ab_channel=MinisteriodeCulturaLaLibertad

Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad. (15 de noviembre de 2021). *Restaurarán iglesias que tienen características*

excepcionales en el ande liberteño. https://ddclalibertad.gob.pe/restauraran-iglesias-que-tienen-caracteristicas-excepcionales-en-el-ande-liberteno/

Ministerio de Cultura y Deporte de España. (s.f.). *Tesauro del Patrimonio Cultural de España*. http://tesauros.mecd.es/tesauros/bienesculturales/1001253.html

Pallasca, Ancash, Perú. (29 de diciembre de 2012). *La Iglesia colonial en la plaza de Armas*. Facebook https://www.facebook.com/156002287781079/photos/la-iglesia-colonial-en-la-plaza-de-armas-de-espaldas-al-sol-naciente-concluida-e/451838181530820/?paipv=0&eav=AfZMFsNo1m94Sxq8hqFPZTyP4QwmiCx_AGlwm82y71clRV2ZuZxt3rErhDrkzk_8hnc&_rdr

Reyes, V. (marzo de 2011). *Tauca milenaria*. Blog El Tauquino https://eltauquino.jimdofree.com/historia-de-tauca/

Ugarte, C. (19 de junio de 2020). *Perú | ¿Cómo celebra Pallasca la Fiesta de San Juan?* Mochila Lista. https://mochilalista.wordpress.com/2020/06/19/peru-como-celebra-pallasca-la-fiesta-de-san-juan/

Vega, A. (2009). *Angasmarca su Iglesia y Casa Hacienda*. Blog Historia Documental de Trujillo del Perú. http://historiadocumentaldetrujillodelperu.blogspot.com/2009/01/la-iglesia-y-casa-hacienda-de.html

Zug55. (30 de noviembre de 2014). *Trujillo: Casa Aranda*. https://www.flickr.com/photos/zug55/14116465510

ANEXO DE IMÁGENES

Figura 1. *Embajada de Argentina en Perú*. Fuente: Lima la Única, 30 de julio de 2020.

Figura 2. *Trujillo (Perú), detalle de la portada de la Iglesia de Santiago de Huamán*. Fotografía: Abella, 25 de abril de 2015.

Figura 3. *El atrio ideal*. Fuente: Valadés, 1579, p. 107.

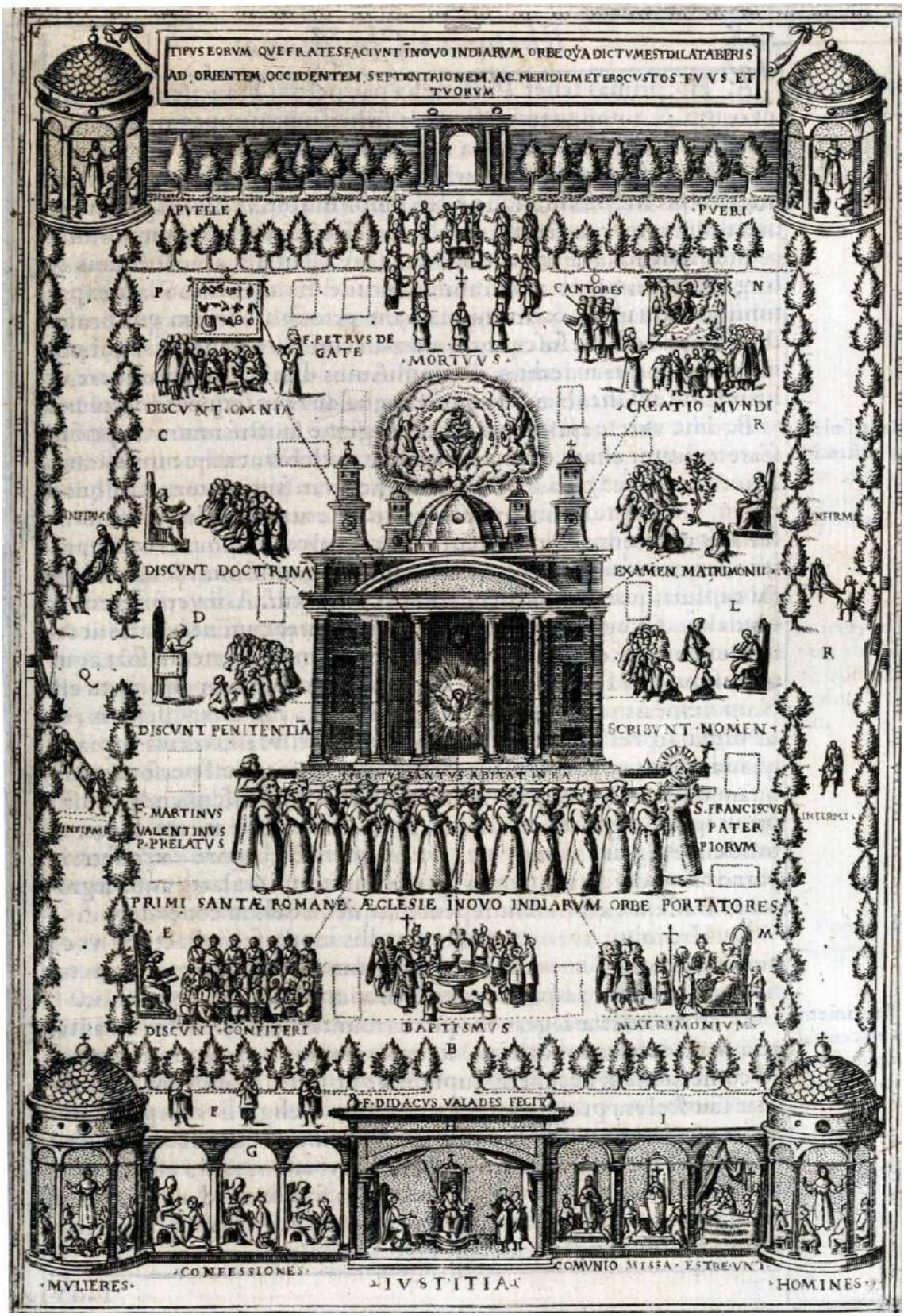


Figura 4. *Portada de la Casa Aranda en Trujillo*. Fotografía: Zug55, 30 de noviembre de 2014.

Figuras 5 y 6. *Detalles de la portada de la Casa Aranda en Trujillo*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 7. *Vista frontal de la iglesia de San Jerónimo de Mollepata*. Fuente: Gonzáles, 2008, p. 163.

Figura 8. *Vista interior de la iglesia de San Jerónimo de Mollepata*. Fuente: Gonzáles, 2008, p. 167.

Figura 9. *Vista exterior del Santuario de Carhuac en Huaylillas.* Fuente: Gonzáles, 2008, p. 132.

Figura 10. *Vista interior del Santuario de Carhuac en Huaylillas.* Fuente: Dirección Desconcentrada de Cultura La Libertad, 14 de agosto de 2017.

Figura 11. *Columnas salomónicas en un retablo del lado de la epístola en la iglesia de Carhuac, Huaylillas*. Fuente: Cailloma, 13 de enero de 2015.

Figura 12. *Iglesia matriz de Parcoy, Pataz.* Fuente: Aburto, 2016, p. 92.

Figura 13. *Interior de la iglesia matriz de Parcoy, Pataz*. Fuente: Ministerio de Cultura, Dirección Desconcentrada de Cultura de La Libertad, 15 de noviembre de 2021.

Figura 14. *Iglesia de La Soledad, Parcoy, Pataz*. Fuente: Gonzáles, 2008, p. 138.

Figura 15. *Retablo mayor de la iglesia de La Soledad, Parcoy, Pataz*. Fuente: Gonzáles, 2008, p. 140.

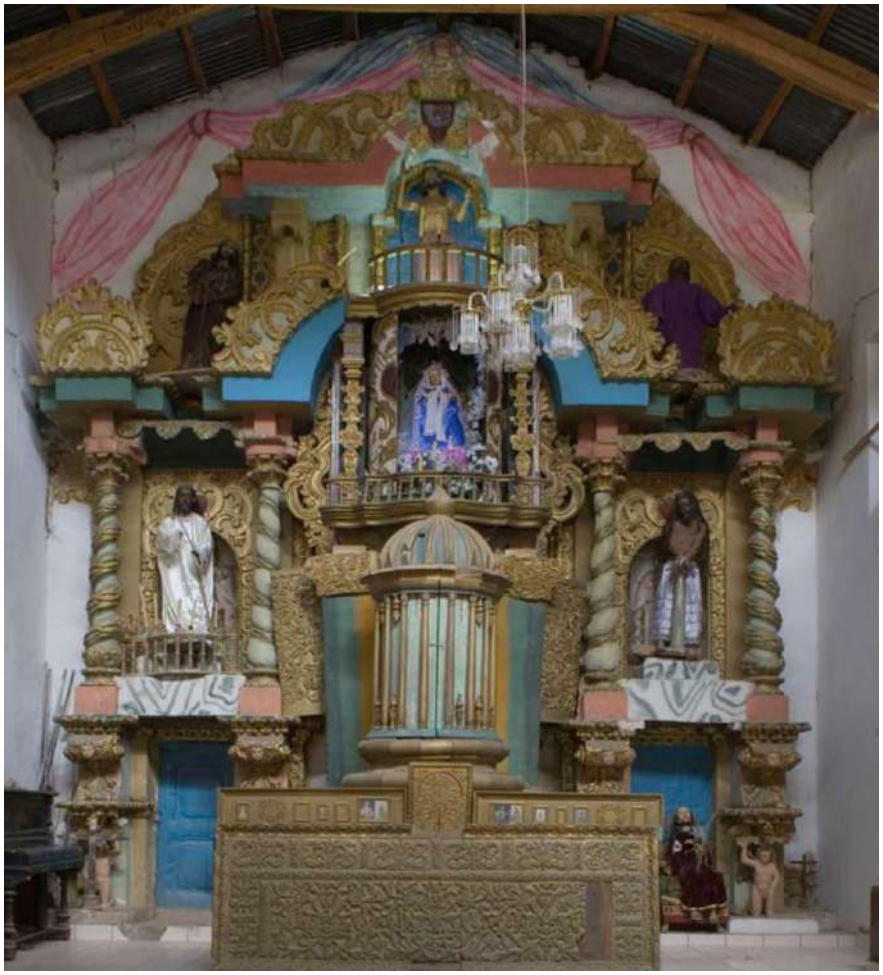


Figura 16. *Vista a la portada de la iglesia San Juan Bautista en Pallasca*. Fuente: Pallasca, Ancash, Perú, 29 de diciembre de 2012.

Figura 17. *Detalle de la portada de la iglesia San Juan Bautista en Pallasca, con columnas helicoidales entorchadas en trampantojo*. Fuente: Google Street View, 2014.

Figura 18. *Vista al interior de la iglesia de San Juan Bautista de Pallasca* (retablo mayor cubierto por restauración). Fuente: Ugarte, 19 de junio de 2020.

Figura 19. *Retablo mayor de la iglesia San Juan Bautista de Pallasca con columnas de fuste helicoidal entorchado*. Fuente: Diario Correo, 14 de septiembre de 2017.

Figura 20. *Retablo lateral de la iglesia San Juan Bautista de Pallasca con columna salomónicas*. Fuente: Diario Correo, 14 de septiembre de 2017.

Figura 21. *Vista frontal de la iglesia de Tauca.* Fuente: Negro, 1983.

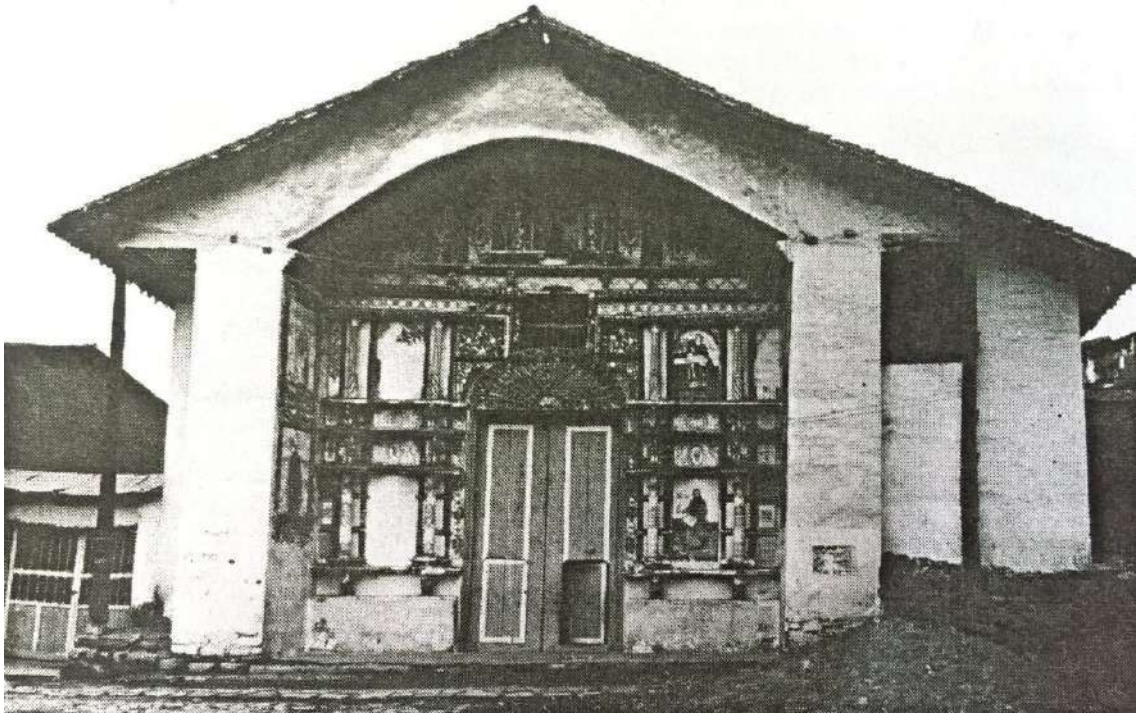


Figura 22. *Portada de la iglesia de Tauca.* Fotografía: Asencios, 5 de septiembre de 2008.

Figura 23. *Retablo con columna helicoidales entorchadas, en el lado de la epístola, en la iglesia de Santo Domingo de Tauca*. Fuente: Reyes, marzo de 2011.

Figura 24. *Portada exterior del Santuario Scala Coelli.* Fotografía: Asencios, 31 de enero del 2000a.

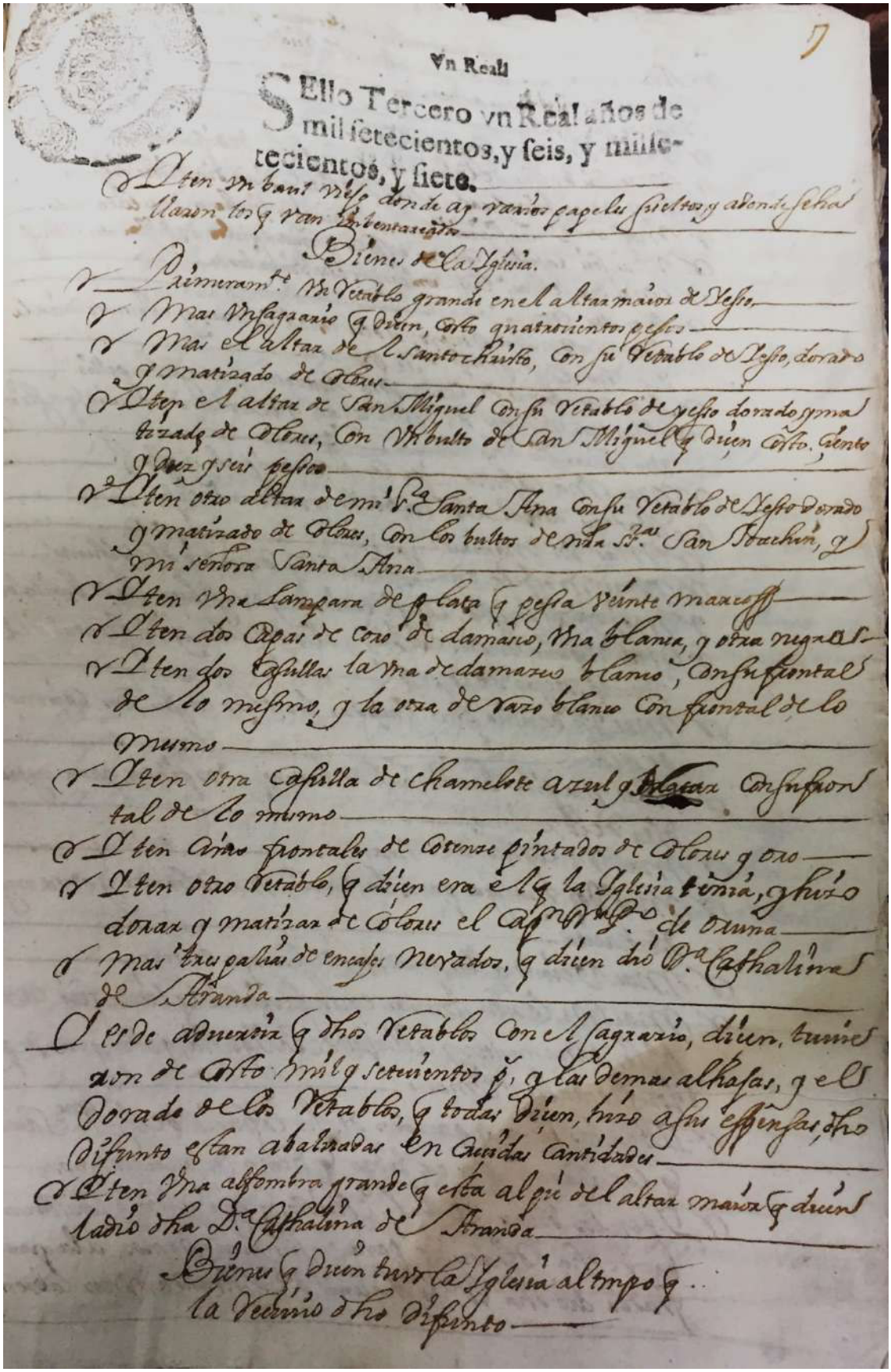
Figura 25. *Portada de la iglesia del Santuario Scala Coelli*. Fotografía: Asencios, 31 de enero del 2000b.

Figura 26. *Retablo mayor del Santuario Scala Coelli con columnas helicoidales entorchadas*. Fotografía: Kristell Córdova, 2020.

Figura 27. *Portada de la iglesia Matriz de Llapo*. Fotografía: Asencios, 31 de enero de 2000c.

Figura 28. Baltasar Jaime Martínez Compañón. Trujillo del Perú. *Indios escarmenando lana.* (siglo XVIII). Fuente: Macera, Jiménez y Francke, 1997, p. 158.

Figura 29. *Transcripción de los bienes de la iglesia en la Hacienda de Angasmarca* (ARLL, Angasmarca, Serie Corregimiento, Subserie Juez de Comisión, exp. 3387, leg. 272, f. 7). Fotografía: Tania Pérez, 2019.



Vn Real

Sello Tercero vn Real años de mil setecientos, y seis, y mille-tecientos, y siete.

Dten vn baul viejo donde ay varios papeles sueltos y algunos sellados los q van en Inventario

Bienes de la Iglesia.

Primeramte Vn Retablo grande en el altar mayor de Yeso

Mas Vn Sagrario q dicen, costo quatrocientos pesos

Mas el altar de el Santo Christo, con su Retablo de Yeso, dorado y matizado de Colores

Dten el altar de San Miguel con su Retablo de yeso dorado y matizado de Colores, Con Vn bulto de San Miguel q dicen costo, ciento y diez y seis pesos

Dten otro altar de mi Sa Santa Ana con su Retablo de Yeso dorado y matizado de Colores, Con los bultos de mra Sr. San Joachin, y mi señora Santa Ana

Dten Vna lampara de plata q pesa veinte marcos

Dten dos Capas de coro de damasco, Vna blanca, y otra negra

Dten dos Casullas la Vna de damasco blanco, con su frontal de lo mismo, y la otra de raso blanco Con frontal de lo mismo

Dten otra Casilla de chamelote azul y blanca con su frontal de lo mismo

Dten Años frontales de Cotense pintados de Colores y oro

Dten otro Retablo, q dicen era el q la Iglesia tenia, q hizo dorar y matizar de Colores el Capn Dn de Orma

Mas tres galias de encaxes Nevados, q dicen dio Da Cathalina de Aranda

Es de advertencia q dhos Retablos con el Sagrario, dicen, tuvieron de costo Mil q setecientos p, q las demas alhajas, y el dorado de los Retablos, q todas dicen, hizo a sus expensas, dho difunto estan abaluadas en cuyas cantidades

Dten Vna alfombra grande q esta al q del altar mayor q dicen dio dha Da Cathalina de Aranda

Bienes q dicen tuvo la Iglesia al tiempo q la vecino dho difunto

Figura 30. Sebastián de Villegas. *Plano de las tierras en disputa, entre la hacienda de Serpaquino y la hacienda de Angasmarca*. 1803. Fuente: ANG, Campesinado, Tierras y Haciendas, leg. 18, cuaderno 114. Digitalización: Archivo General de la Nación.

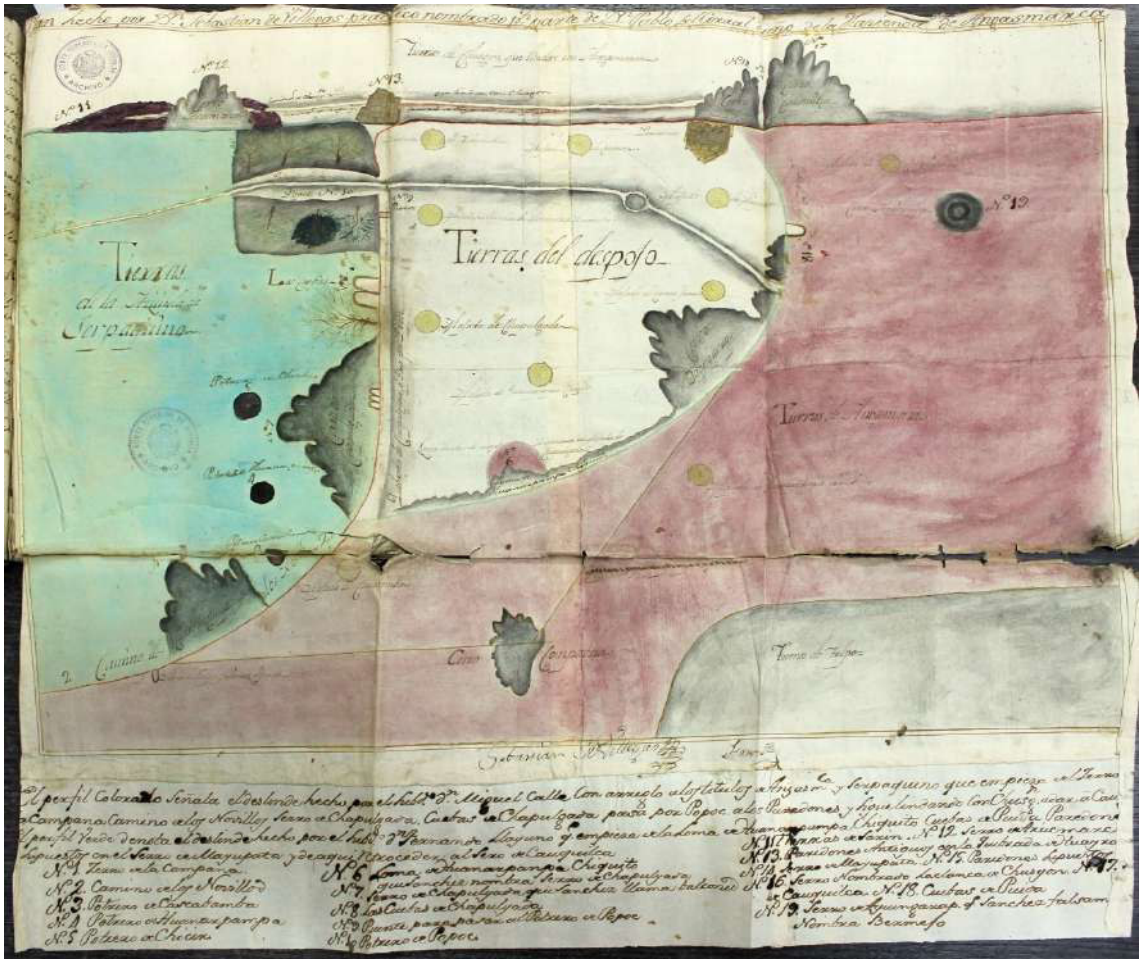


Figura 31. *Plano de la iglesia de Angasmarca* [Apéndice número 30]. Circa 1842. Fuente: *Witt, 2015, p. 709*. Digitalización: Archivo Histórico Riva-Agüero.

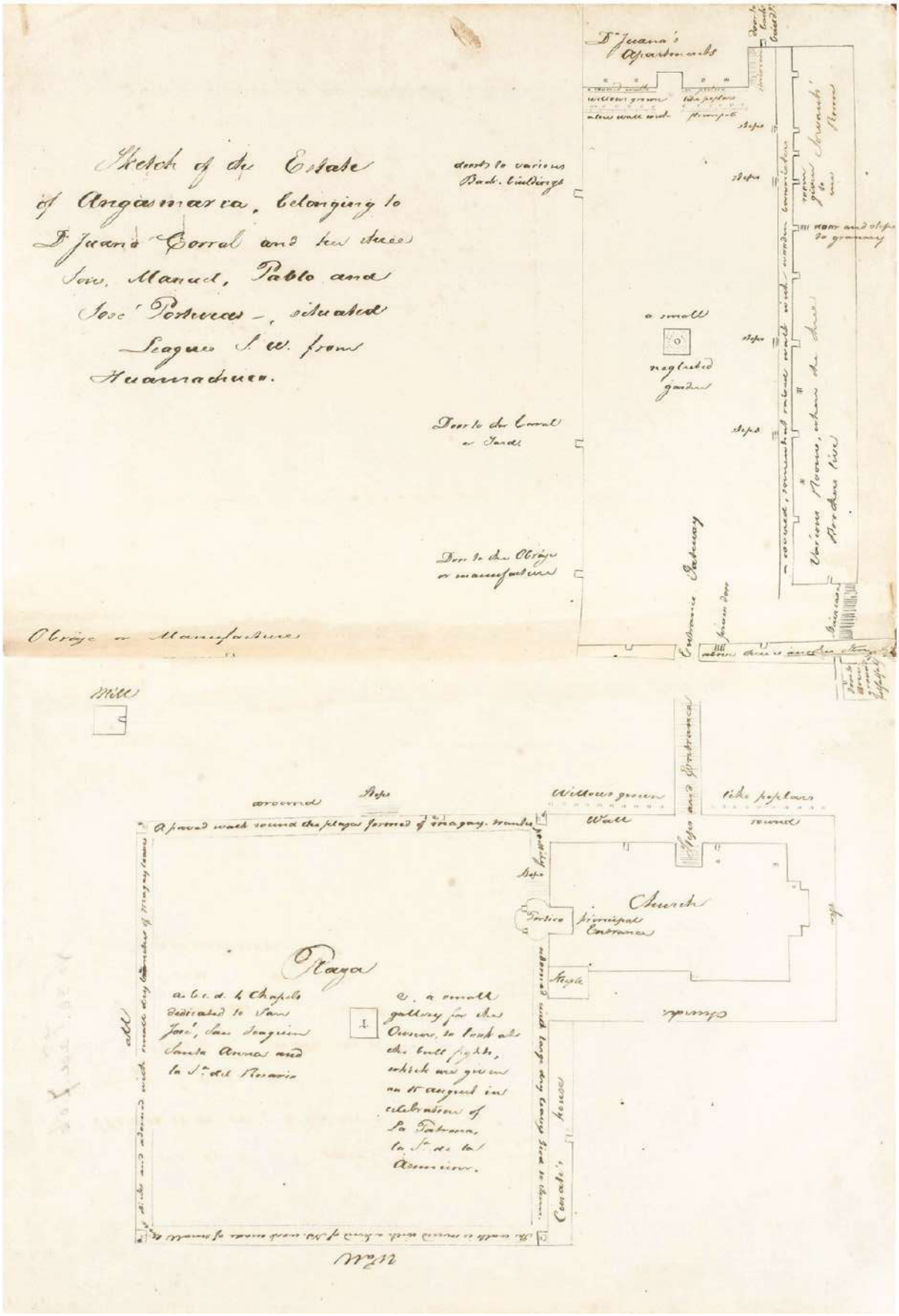


Figura 32. *Familia Valverde en la portada de la iglesia de Angasmarca* (se aprecia parte de la antigua portada: molduras, roleos y cornisas). Fotografía: Archivo privado familia Valverde.

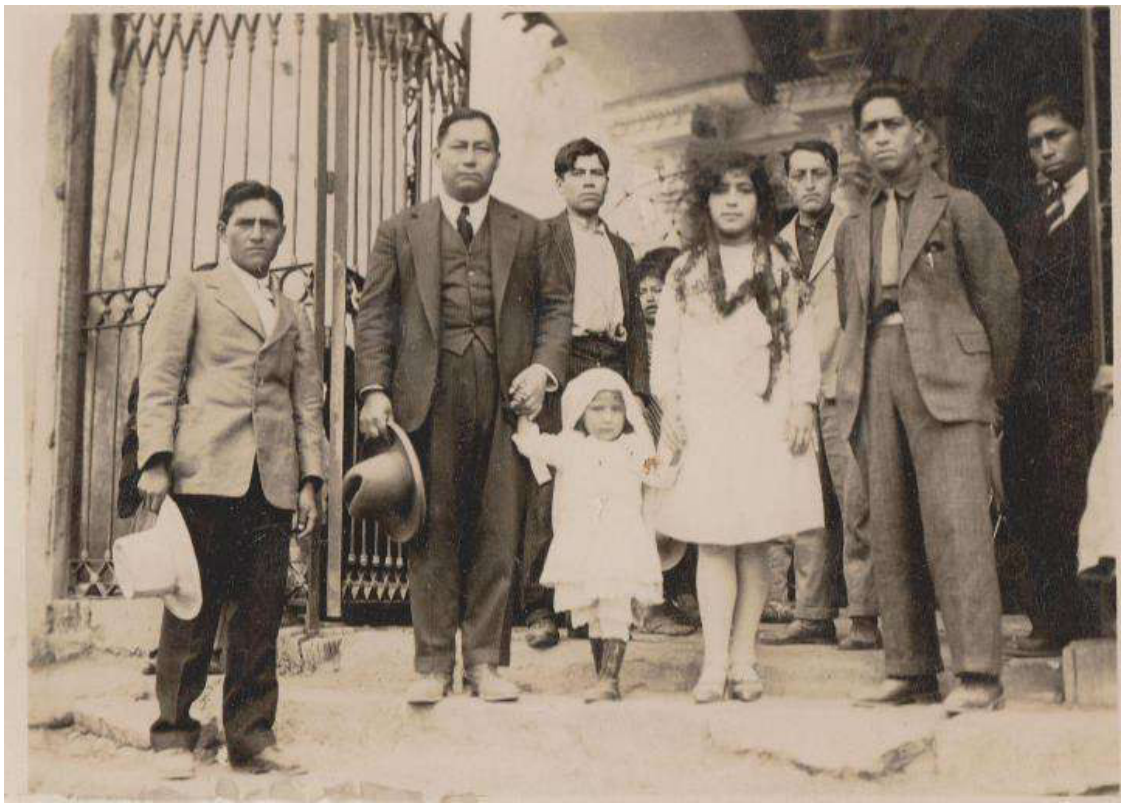
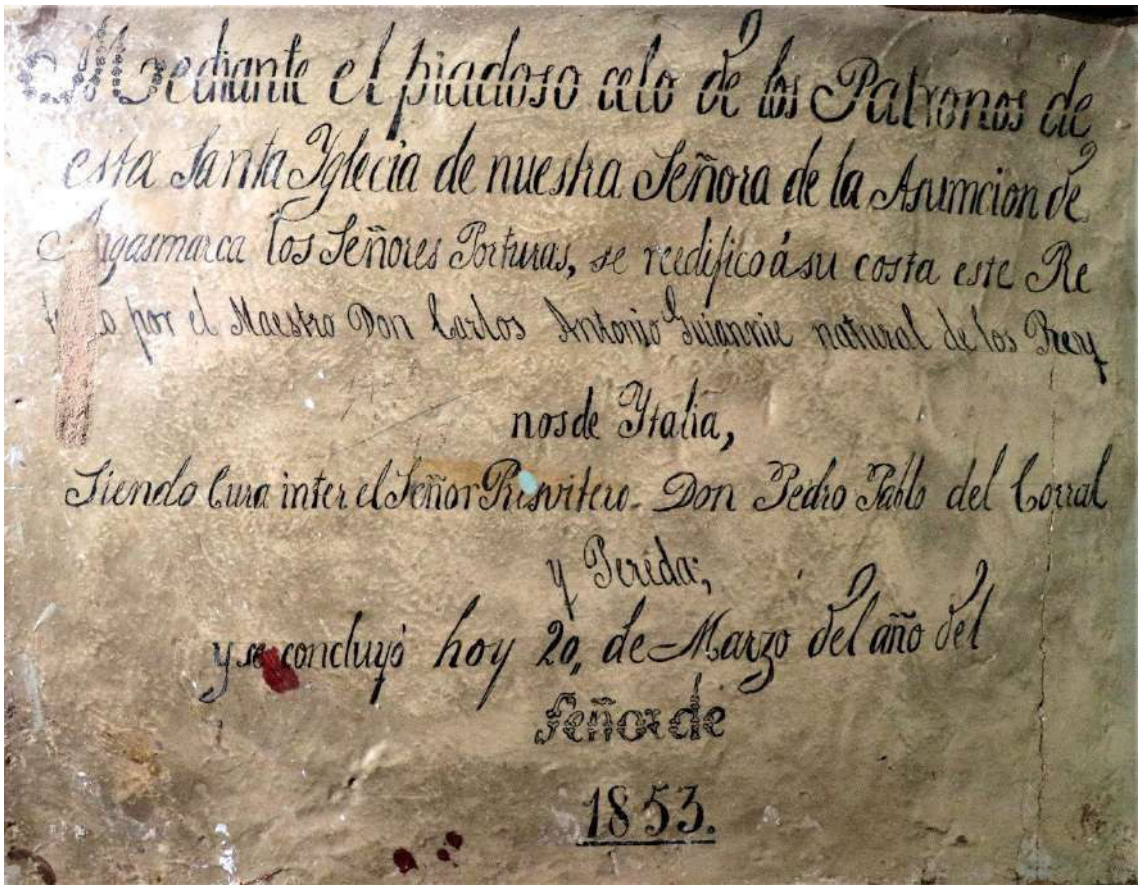


Figura 33. *Vista a la plaza cercada, iglesia y curato de Angasmarca*. Década de 1970. Fuente: Facebook Angasmarca Perú.

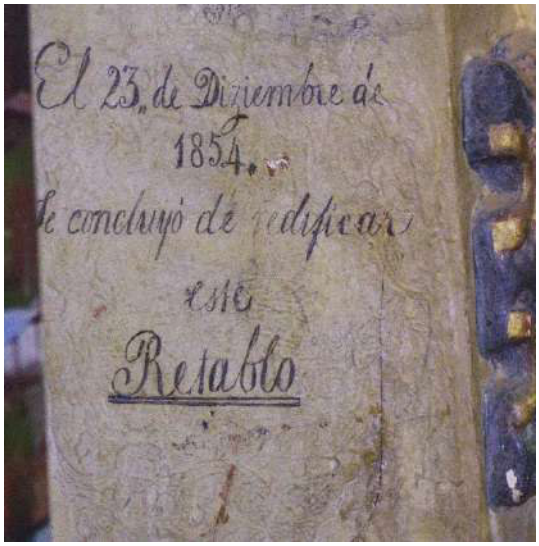
Figuras 34 y 35. *Lápida funeraria de mármol de Juana Paula del Corral y Aranda en el presbiterio*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 36. *Cartela en el sotacoro, lado del evangelio*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 37. *Inscripción en el lateral derecho del retablo mayor*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.



Figuras 38 y 39. *Inscripciones en el retablo de la Pasión (izquierda) y el retablo de la Virgen de los Dolores (derecha)*. Fotografías: Tania Pérez, 2019.



Figuras 40 y 41. *Monumento funerario de mármol de Pablo Manuel de Porturas, ubicado en el presbiterio*. Fotografías: Anthony Holguín, 2022 (izquierda), Tania Pérez, 2022 (derecha).

Figuras 42 y 43. Pedro Roselló (escultor). *Monumento funerario de mármol de María Josefa de Porturas y Verde en el lado de la epístola.* Circa 1897. Fotografías: Tania Pérez, 2019 (izquierda), Anthony Holguín, 2022 (derecha).

Figuras 44 y 45. *Pobladores de Angasmarca refaccionando la cobertura de la iglesia*. Fuente: Facebook Angasmarca Perú.

Figuras 46 y 47. *Vistas frontal y lateral de la iglesia de Angasmarca*. 1976. Fuente: ADPHI, Morales, 3 de noviembre de 1976.

Figura 48. *Vista posterior de la iglesia de Angasmarca* (detalle de la ornamentación de pilastras). 1976. Fuente: ADPHI, Morales, 3 de noviembre de 1976.

Figura 49. *Vista al interior de la iglesia de Angasmarca* (detalle de la cobertura en la nave). 1976. Fuente: ADPHI, Morales, 3 de noviembre de 1976.

Figura 50. *Púlpito en el interior de la iglesia de Angasmarca* (en la actualidad desaparecido). 1976. Fuente: ADPHI, Morales, 3 de noviembre de 1976.

Figura 51. *Detalle de pintura mural en la base de coro* (en la actualidad desaparecida). 1976. Fuente: ADPHI, Morales, 3 de noviembre de 1976.

Figuras 52 y 53. *Desmontaje de ángeles y querubines del presbiterio*. 2005. Fuente: ADDCLL, Yépez, mayo de 2005.

Figura 54. *Vista frontal o este de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 55. *Vista lateral norte de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 56. *Vista posterior oeste de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 57. *Vista lateral suroeste de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 58 y 59. *Cobertura al interior de la iglesia de Angasmarca*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figuras 60 y 61. *Vistas al interior de la iglesia*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 62. *Relieve de San Francisco.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 63. *Relieve de Santa Gertrudis*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 64 y 65. *Cuatro relieves enmarcados en el lado de la epístola*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figuras 66 y 67. *Cuatro relieves enmarcados en el lado del evangelio*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 68. *Relieve de la Trinidad Heterodoxa en rompimiento de gloria en el lado de la epístola*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 69. *Relieve de la Trinidad Heterodoxa en rompimiento de gloria en el lado del evangelio*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 70 y 71. *Relieve del infierno, escena de las postrimerías en el sotacoro*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figuras 72 y 73. *Escena del bautismo de Cristo, en el sotacoro*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 74. *Detalles de pintura mural con efecto marmoleado en el arco toral*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 75. *Relieve de Santa Catalina de Alejandría.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 76 y 77. *Detalle de antigua pintura mural en la iglesia de Angasmarca*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 78. *Vista general del retablo mayor de la iglesia Nuestra Señora de la Asunción de Angasmarca*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 79 y 80. *Relieves de los orantes en el retablo mayor*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 81. *Relieve de dos seres alados que portan una cartela con un corazón, lado derecho*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 82. *Escena de la Coronación de la Virgen María por la Trinidad en el retablo mayor*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 83. *Vista general del retablo de la Pasión*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

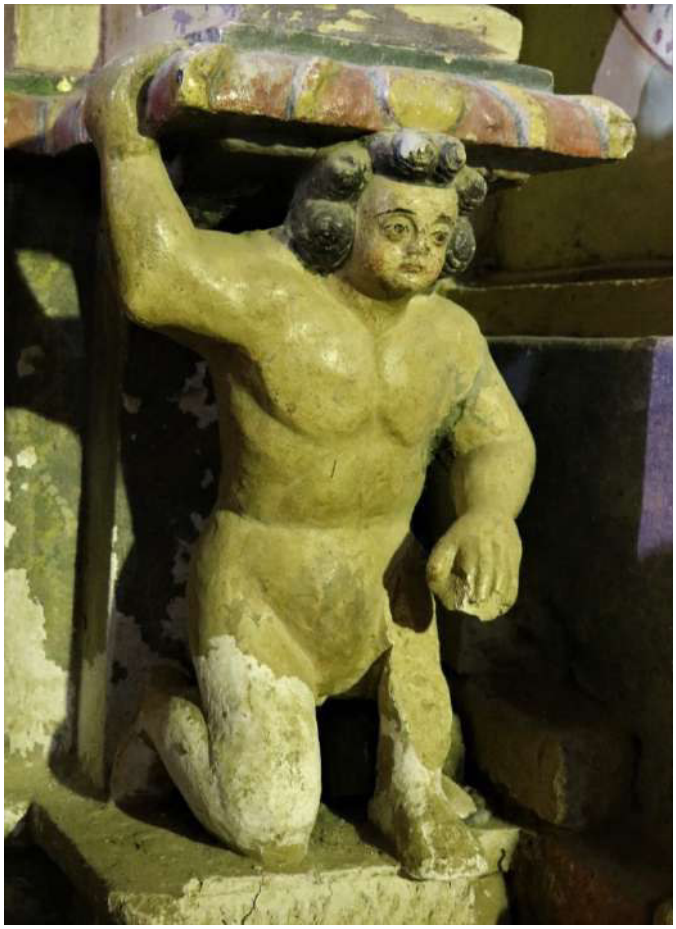


Figura 84 (izquierda superior). *Detalle del atlante en el lado izquierdo del retablo de la Pasión*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 85 (derecha inferior). *Detalle del capitel de la columna del eje vertical interior izquierdo del retablo de la Pasión*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 86. *Calle lateral derecha en el primer nivel del retablo de la Pasión.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 87. *Detalle del cristo de la Columna en el retablo de la Pasión*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 88. *Escultura del Cristo de Ramos en el retablo de la Pasión*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 89. *Escultura del Cristo de la Paciencia en el retablo de la Pasión*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 90. *Detalle del remate del retablo de la Pasión*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 91. *Vista general del retablo de la Virgen de los Dolores* (registro realizado durante semana santa). Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 92. *Vista a los dos cuerpos del retablo de la Virgen de los Dolores*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 93. *Detalle del remate del retablo de la Virgen de los Dolores*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 94. *Vista general del retablo de Santa Rosa*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 95. *Triada de columnas en el lado izquierdo del retablo de Santa Rosa*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 96. *Detalle del remate en el retablo de Santa Rosa*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 97. *Vista general del antiguo retablo de Santa Teresa*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 98. *Retablo de Nuestra Señora del Rosario*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 99. *Retablo de la Virgen de Chiquinquirá*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 100 y 101. *Retablo de Nuestra Señora de la Asunción*. Fotografías: Tania Pérez, 2019 (izquierda), 2022 (derecha).

Figura 102. *Detalle en el remate del retablo de Nuestra Señora de la Asunción*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 103. *Vista general al antiguo retablo de Nuestra Señora de la Asunción*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 104. *Vista a las columnas del antiguo retablo de Nuestra Señora de la Asunción*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 105. *Detalle del eje izquierdo del antiguo retablo de Nuestra Señora de la Asunción*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figuras 106 y 107. *Maguey creciente en los alrededores de la iglesia de Angasmarca*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 108. *Detalle de un madero interior sosteniendo la base del eje izquierdo del segundo nivel en el retablo mayor*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

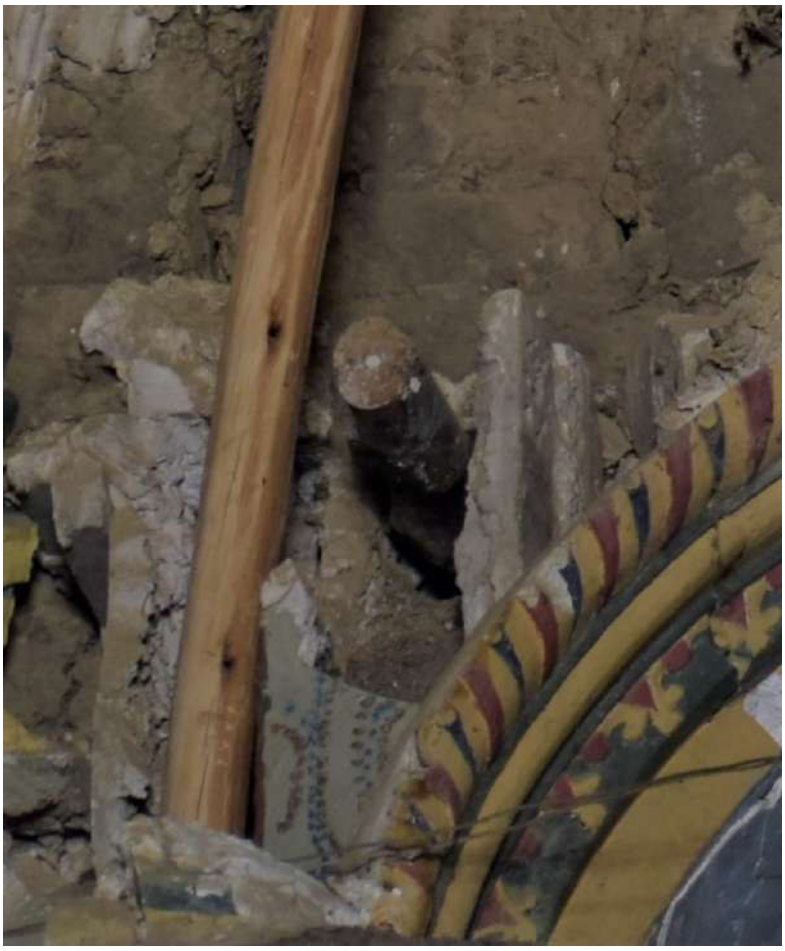


Figura 109. *Detalle de maderos y soguilla sosteniendo el remate del retablo mayor*. Fotografía: Tania Pérez, 2019.

Figura 110. *Retablo mayor de la iglesia de San Juan de la Punta en Lambayeque*. Fuente: Castañeda, Espinoza y Pimentel, 2015, p. 191.

Figura 111. *Detalle de fibras vegetales en el interior del segundo nivel del retablo mayor*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 112. *Detalle de fibras vegetales en la base del retablo de la Virgen de los Dolores*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 113 y 114. *Detalles de puntillismo en una columna del retablo mayor y una columna del antiguo retablo de Nuestra Señora de la Asunción*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figuras 115 y 116. *Detalles de pan de oro en el retablo de la Pasión*. Fotografías: Tania Pérez, 2022.

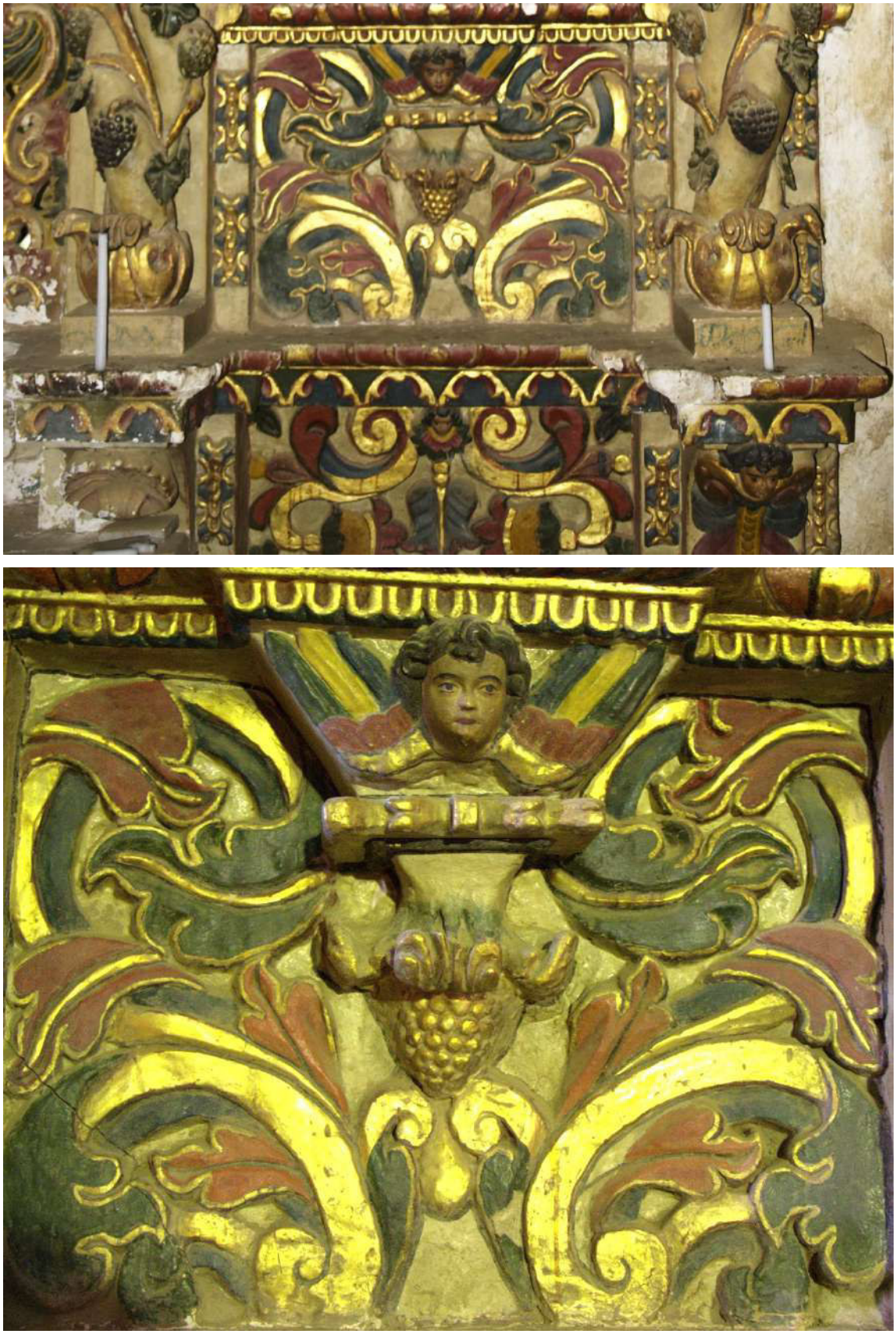


Figura 117. *Detalle constructivo en una columna del retablo de Nuestra Señora de la Asunció*n. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 118. *Vista a columnas báquicas en el lado de la epístola*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 119. *Diferencia de roleos en el retablo de la Virgen de los Dolores*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 120. *Mórrope, capilla "La Ramada"*. Fuente: Alva, I. (s/f.)

Figura 121. *La capilla doctrinal o ramada de San Pedro en Lambayeque antes de la restauración*. (2007). Fuente: Izquierdo, 18 de diciembre de 2016.

Figura 122. *La capilla doctrinal o ramada de San Pedro en Lambayeque* después de la restauración. (2016). Fuente: Izquierdo, 18 de diciembre de 2016.

Figura 123. *Remate del retablo de la Virgen de los Dolores*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 124. *Remate del retablo de Santa Teresa*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 125 (arriba). *Ángel en el remate del retablo de la Virgen del Rosario.*
Figura 126 (abajo). *Ángel en el remate del retablo de Santa Rosa.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

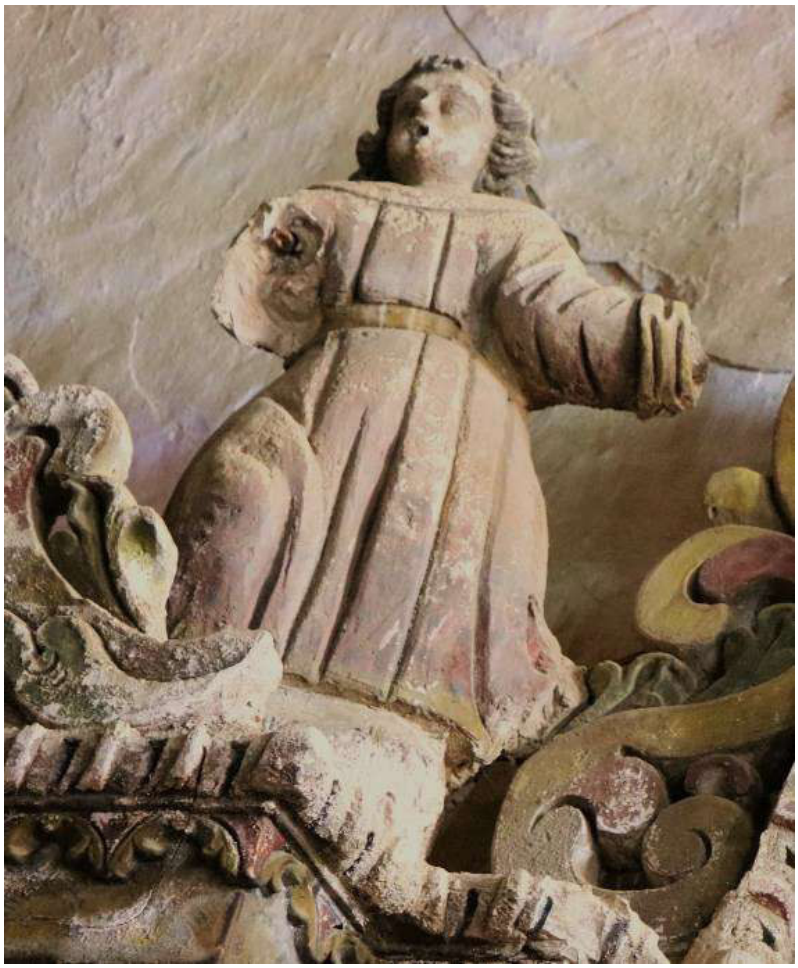


Figura 127 (arriba). *Ángel en el remate del retablo de Santa Teresa.*
Figura 128 (abajo). *Ángel en el retablo de la Pasión.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 129 (arriba). *Relieve con escena de la coronación de la virgen en el retablo mayor.*
Figura 130 (abajo). *Detalle del relieve con escena de la coronación de la virgen en el retablo mayor.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figuras 131 y 132. *Escultura orante de Pablo de Porturas y Landázuri.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 133. *Detalle de la escultura orante de Pablo de Porturas y Landázuri.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 134. *Escultura orante de Juana Paula del Corral.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 135. *Mujeres vistiendo la típica falta plisada tipo saya de color negro* [lámina 9]. Fuente: Skinner, 1805.

Figura 136. *Detalle de la escultura orante de Juana Paula del Corral.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 137 (superior). *Marco de yeso calado con diseño de rocallas, lado superior de la calle central del primer cuerpo en el retablo de la Pasión*.

Figura 138 (inferior). *Marco de yeso calado con follajería, ornamentado con frutos de granada, lado superior del retablo de la Virgen de Chiquinquirá*.

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 139 (izquierda). *Panel calado con diseño romboidal, lado izquierdo del antiguo retablo de Santa Teresa*.
Figura 140 (derecha). *Panel calado con diseño romboidal, lado derecho del antiguo retablo de Santa Teresa*.

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 141 (izquierda). *Detalle de orlas externas en el retablo de la Virgen de los Dolores*.
Figura 142 (derecha). *Orlas externas en el retablo mayor*.

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

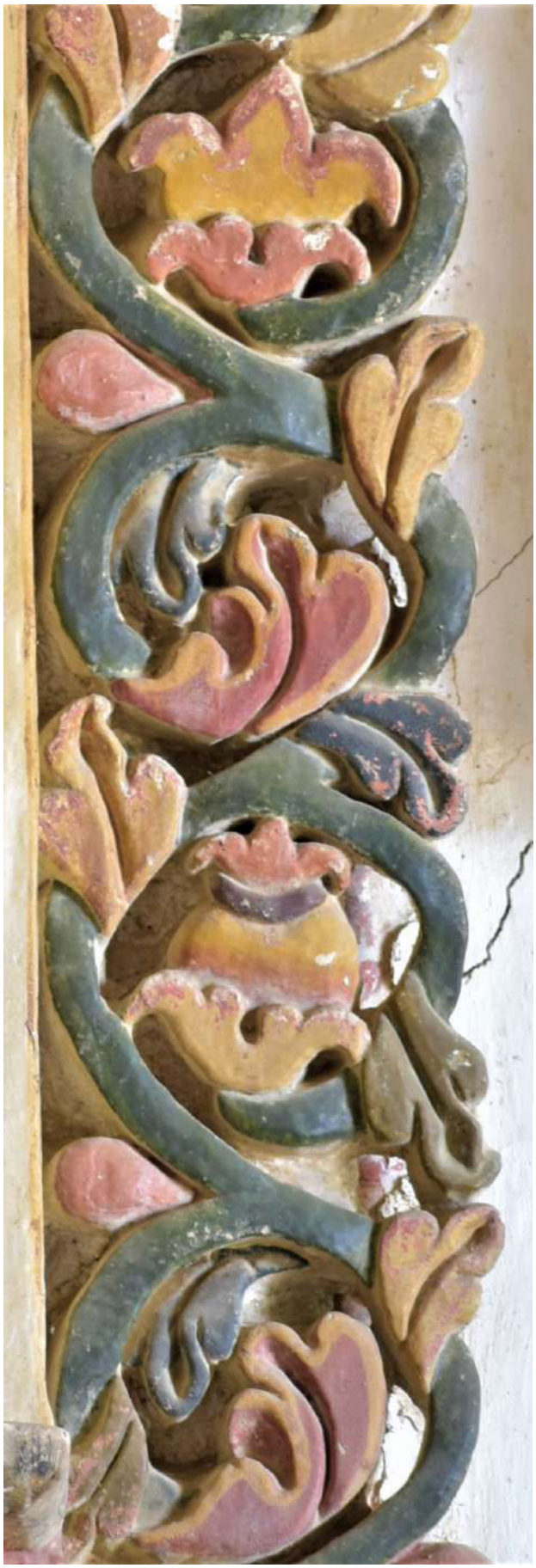


Figura 143 (izquierda). Detalle del guardapolvo del extremo lateral derecho, con ornamentación de flores de lis y granadas. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 144 (inferior). Fruto de la granada. Fuente: Agro, 27 de abril de 2017.

Figura 145 (superior). *Crestería sobre cubo de entablamento izquierdo, y grupos de crestería en paneles de yeso calado, sobre los arcos verticales en el retablo de la Virgen de Chiquinquirá*.

Figura 146 (inferior). *Crestería sobre cubo de entablamento izquierdo en el retablo de Nuestra Señora del Rosario*.

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 147. *Detalle en el retablo de la Virgen de los Dolores*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 148 y 149. *Detalle de querubines en peanas.* Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 150. *Detalle de venera ornamentada con flores en la hornacina central del retablo de Santa Rosa.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

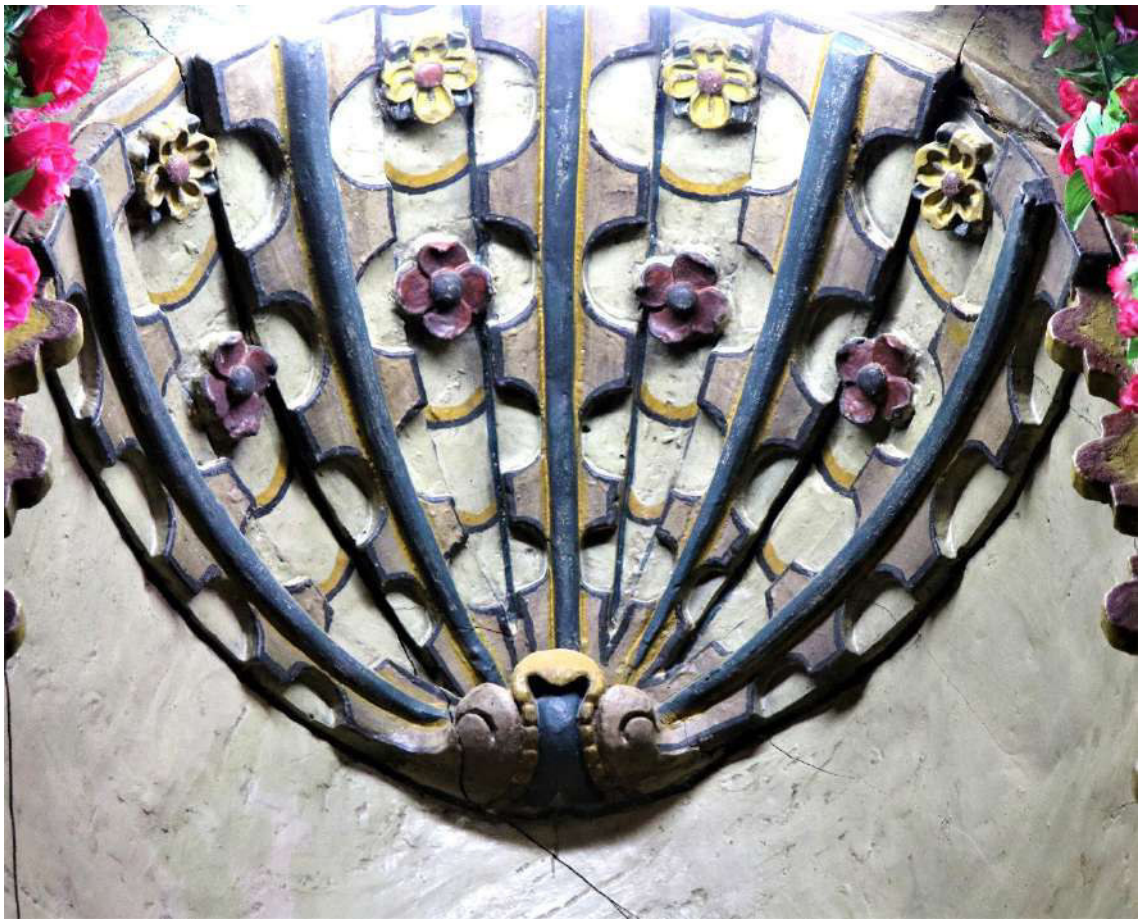


Figura 151. *Detalles de vid y hojas de parra en las columnas*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figuras 152 y 153 . *Detalles de vid y hojas de parra en las columnas*.

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

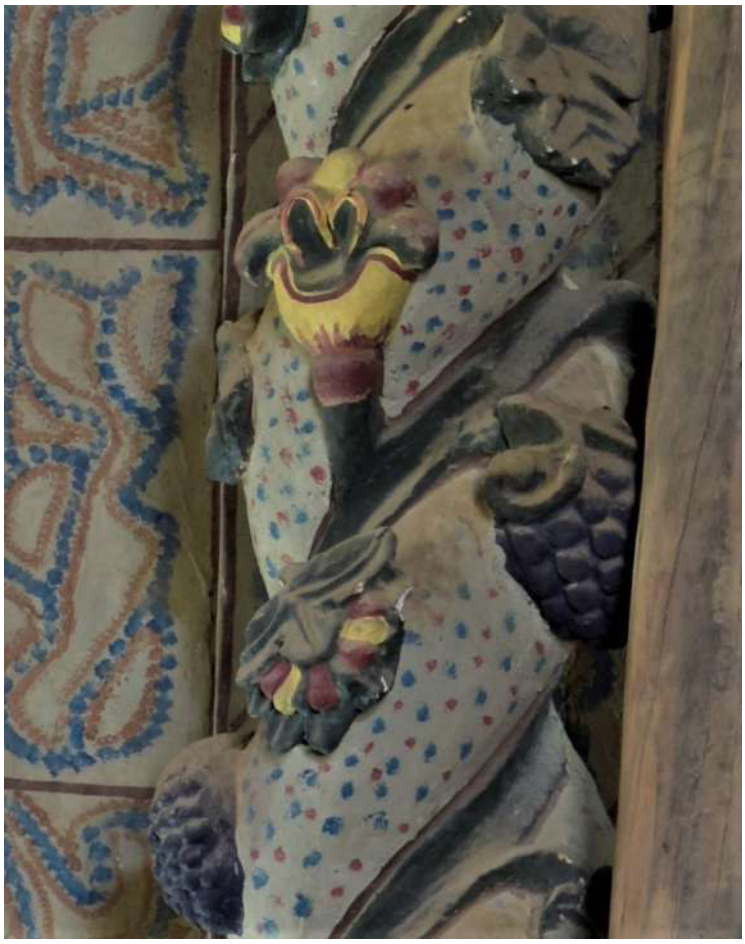


Figura 154 (arriba). *Flor de perfil con sus numerosos pétalos en el retablo mayor*.

Figura 155 (abajo). *Flor con los tres estigmas en el retablo mayor*.

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 156 (arriba). *Flor debilitada tras haber formado fruto.*

Figura 157 (abajo). *Fruto emergiendo en la parte superior*.

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

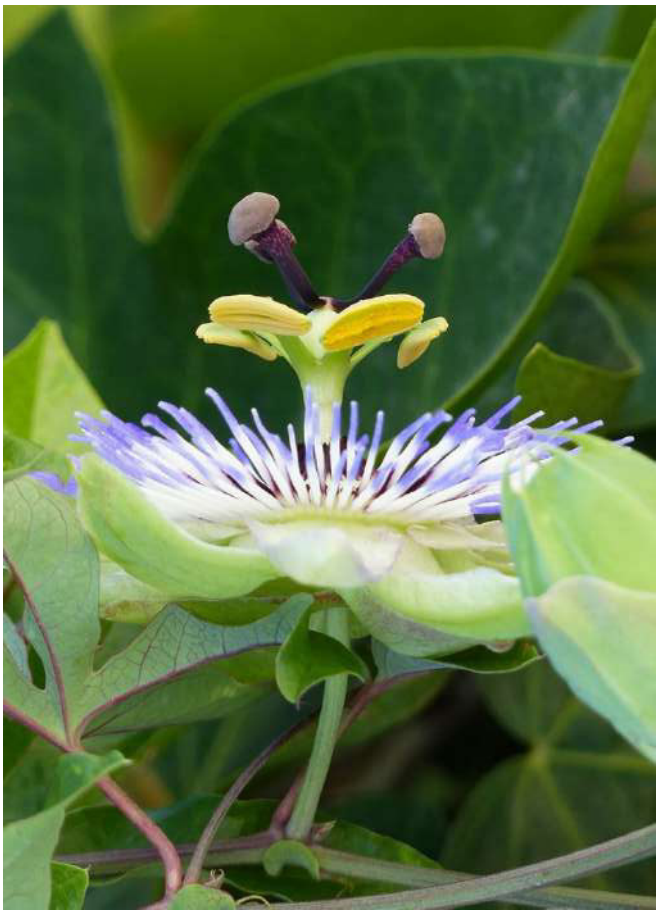


Figura 158 (arriba). *Flor de granadilla. Fuente:* Bernaldo, 18 de octubre de 2016)

Figura 159 (abajo).*Grabado de la granadilla publicado en la obra Historia Natural (1635) de Eusebio Nieremberg*. Fuente: Gisbert, 2012, p. 192.

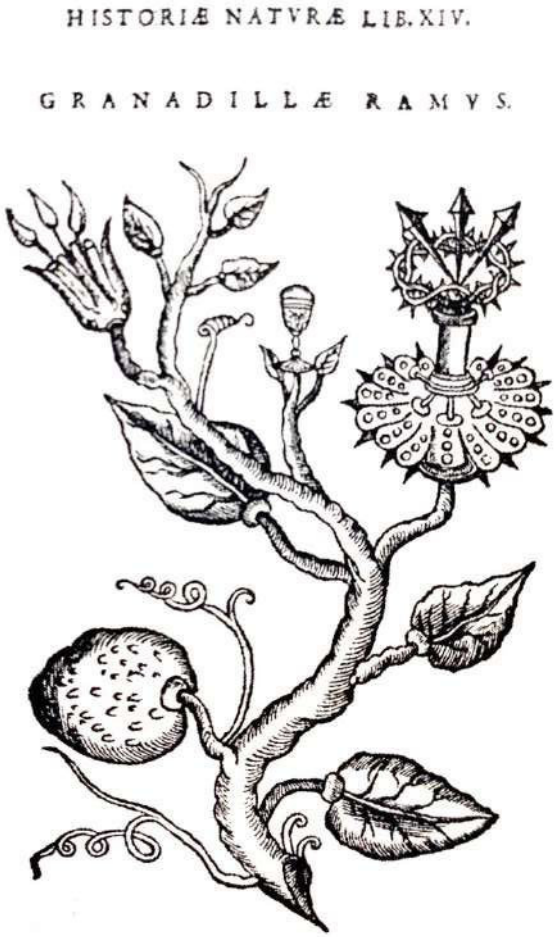


Figura 160 (arriba). *Fruto de la granada en columna del antiguo retablo de la Asunción.*

Figura 161 (abajo). *Flor de granada representada en el retablo de la Virgen de los Dolores.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 162 (arriba). *Frutilla en columna del antiguo retablo de la Asunción.*

Figura 163 (abajo). *Frutillas en las columnas del retablo de la Pasión.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 164. *Proyección del entablamento en el retablo de Santa Teresa.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 165 (arriba). *Proyección del entablamento de la calle lateral derecha del retablo de la Virgen de los Dolores.*

Figura 166 (abajo). *Proyección del cubo de entablamento sobre el eje lateral izquierdo del retablo de Santa Rosa.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 167 (arriba). *Atlante en la base del eje derecho del retablo de la Virgen de los Dolores.*

Figura 168 (abajo). *Atlante en la base del eje izquierdo en el retablo de la Virgen de los Dolores.*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 169. *Detalle del rostro del atlante en la base del eje izquierdo en el retablo de la Virgen de los Dolores.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.

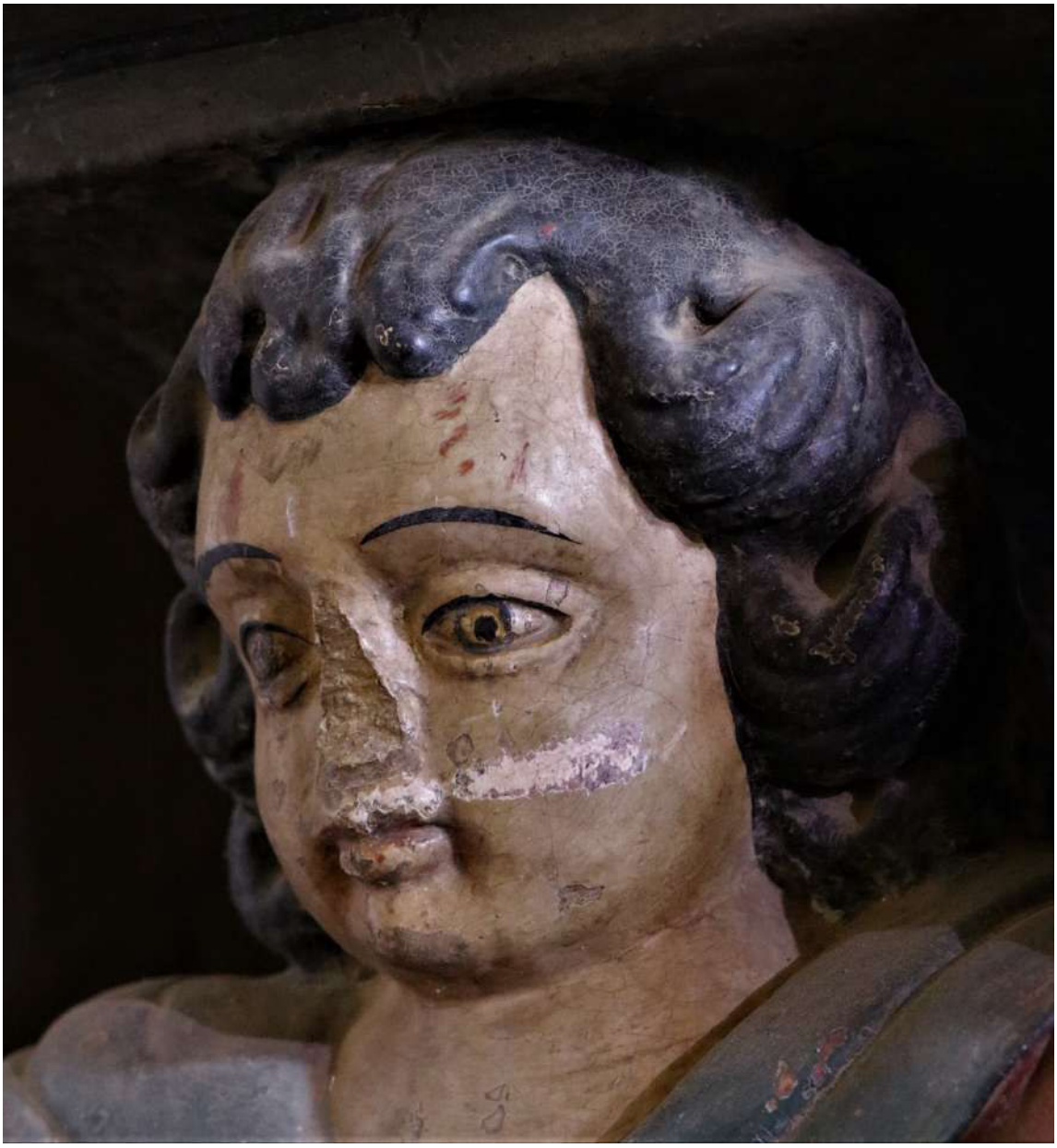


Figura 170 (arriba). *Atlante desnudo en la base del eje derecho en el retablo de la Pasión.*

Figura 171 (abajo). *Atlante desnudo en la base del eje izquierdo en el retablo de la Pasión. .*

Fotografías: Tania Pérez, 2022.

Figura 172. *Ser híbrido en la curva de un modillón en el retablo de la Virgen de los Dolores*. Fotografía: Tania Pérez, 2022.

Figura 173. *Ser híbrido en la curva de un roleo en un retablo de la iglesia de Pallasca.* Diario Correo, 14 de septiembre de 2017.

Figura 174. *Atlante en el retablo de Santa Teresa.* Fotografía: Tania Pérez, 2022.