



Creatividad y aportes en las columnas salomónicas en el Perú durante el siglo XVIII

Sandra Negro

Instituto de Investigaciones del Patrimonio Cultural
 Universidad Ricardo Palma
sandra.negro@urp.edu.pe
 Lima-Perú

Resumen

El empleo de los soportes salomónicos en las portadas religiosas en el Perú estuvo asociado a los distintos núcleos arquitectónicos urbanos y rurales, los cuales no se desarrollaron temporalmente en paralelo, generando aportes regionales significativos que no se encuentran en una línea cronológica evolutiva. Al mismo tiempo, la ausencia de algunos materiales constructivos convencionales, tales como la piedra o la madera —esta última para el caso de los retablos— generó soluciones de notable inventiva, con aportes locales que son estudiados en el presente texto.

Palabras clave: cronología, Barroco, núcleo arquitectónico, arquitectura, portada, retablo, columna salomónica, columna fingida.

Abstract

Solomonic columns in religious portals in Peru were associated with the different urban and rural architectural nuclei, which did not temporarily develop in parallel, generating significant regional contributions that are not found in an evolutionary chronological line. At the same time, the absence of some conventional construction materials, such as stone or wood —the latter in the case of the altarpieces— engendered notable inventiveness, with local contributions studied in this text.

Keywords: *chronology, Baroque, architectural nucleus, architecture, façade, altarpiece/retable, Solomonic column, feigned column.*

Origen, permanencia y consolidación

La columna salomónica, que recibe también la denominación de helicoidal o torsa, es un soporte empleado en arquitectura y escultura, cuyo fuste se caracteriza por presentar el desarrollo geométrico de una helicoide. Su origen se encuentra en la transposición de la historia del Levante, la tradición judeocristiana y la leyenda. La antigua basílica de San Pedro en Roma, edificada por disposición del emperador Constantino I entre los años 326 y 333 d. C. para conmemorar el martirio del santo, contenía seis pares de columnas monolíticas de fuste retorcido. Estas supuestamente fueron tomadas por santa Helena, madre del emperador, de los restos del Templo de Jerusalén o Templo de Salomón, durante su peregrinación por el Oriente Próximo en su búsqueda del Santo Sepulcro y la Santa Cruz de la crucifixión de Jesús (Hamblin y Seely, 2008).

Esta narración idealizada se apoyó además en la descripción bíblica del templo, que señalaba el ingreso flanqueado por dos columnas de bronce de 8.2 m de altura, con capiteles trenzados y dos filas del fruto del granado en cada uno, con el borde como el cáliz de la flor de la azucena. La del lado derecho recibió el nombre de Jachin, mientras que la del lado izquierdo se denominó Boaz, ambas de profundo significado simbólico (Brouwer, 1975). Sin embargo, en la descripción no se señala que tuviesen un fuste o caña enroscada.

Las doce columnas muy probablemente procedieron del Imperio romano de oriente y subsisten al presente. Tienen 4.75 m de longitud y fueron esculpidas en mármol griego en una única pieza, con cinco vueltas en las que se alternan decoraciones en forma de estrías helicoidales y amorcillos con roleos de vid, mientras que el imoscapo fue exornado con hojas de parra a manera de una corona.

No obstante esta falta de certidumbre histórica, la asociación de las señaladas columnas con el Templo de Salomón persistió y fueron usadas en diversas edificaciones religiosas desde la Baja Edad Media. Con el surgimiento del Renacimiento en el siglo XV, que marcó el inicio de la Edad Moderna, se retomaron los principios e ideales de la Antigüedad clásica, reafirmando los valores del ser humano frente a Dios. El concepto de belleza dejó de ser un reflejo de la divinidad y se construyó a partir de cánones sustentados en razonamientos asociados a la geometría, dimensionamientos y proporciones, que marcaron nuevas definiciones de la estética basadas en la armonía y la perfección. En obras como el manuscrito ilustrado de Jean Fouquet (ca. 1470), se representa el Sancta Sanctorum del Templo de Jerusalén con columnas helicoidales que ascienden en espiral. De modo similar, en los cartones o plantillas encargadas en 1514 a Rafael Sanzio por el papa León X, para los tapices que habrían de cubrir los zócalos de la Capilla Sixtina, en uno de ellos denominado *La curación del paralítico*, san Pedro obra el milagro dentro del Templo de Jerusalén, cuyas columnas, representadas como helicoidales, otorgan a la composición un notable protagonismo.

Si bien no fue tomada en consideración en algunos tratados de los teóricos del Renacimiento como en la monumental obra de Sebastiano Serlio, *Siete libros de la arquitectura* (1537-1551), o por Andrea Palladio, en su contribución *Los cuatro libros de arquitectura* (1570), fue el arquitecto y tratadista Jacopo Barozzi de Vignola, quien la incorporó en su *Tratado de los cinco órdenes de arquitectura* (1562) como una variación en el modo de galibar el fuste, señalando que:

Si habiendo dibujado estas columnas rectas, se quisiese hacerlas salomónicas, como las que están en la iglesia de San Pedro de Roma (...) dividiendo la columna en 48 partes iguales se formará la espiral del medio, que será el centro de la columna (...) (Léveil, 1953, p. 122).

De esa manera se genera un fuste con seis vueltas o torsiones. Si bien explicó con precisión cómo se debía realizar el trazado geométrico, no estipuló que debiese tener necesariamente seis vueltas, porque señaló que, a partir de las subdivisiones del círculo del imoscapo, dependería el número de vueltas que tendría la misma.

El ecuménico Concilio de Trento –desarrollado entre los años 1545 y 1563 durante periodos discontinuos en la ciudad imperial libre homónima– retomó la tradición judeocristiana en la cual el diseño del templo había sido trazado por la mano de Dios, por lo que era un modelo a seguir. En el periodo postridentino, el Templo de Salomón volvió a tener preponderancia, idealizándose su traza y, consecuentemente, alentando en Europa la difusión de la columna salomónica, concediéndole así la denominación asociada.

Estos acontecimientos generaron obras que, en el plano teórico, proponían recrear el aspecto original del señalado templo y los elementos arquitectónicos que lo componían. Sobresale aquella del arquitecto y teólogo jesuita Juan Bautista Villalpando, quien apoyado

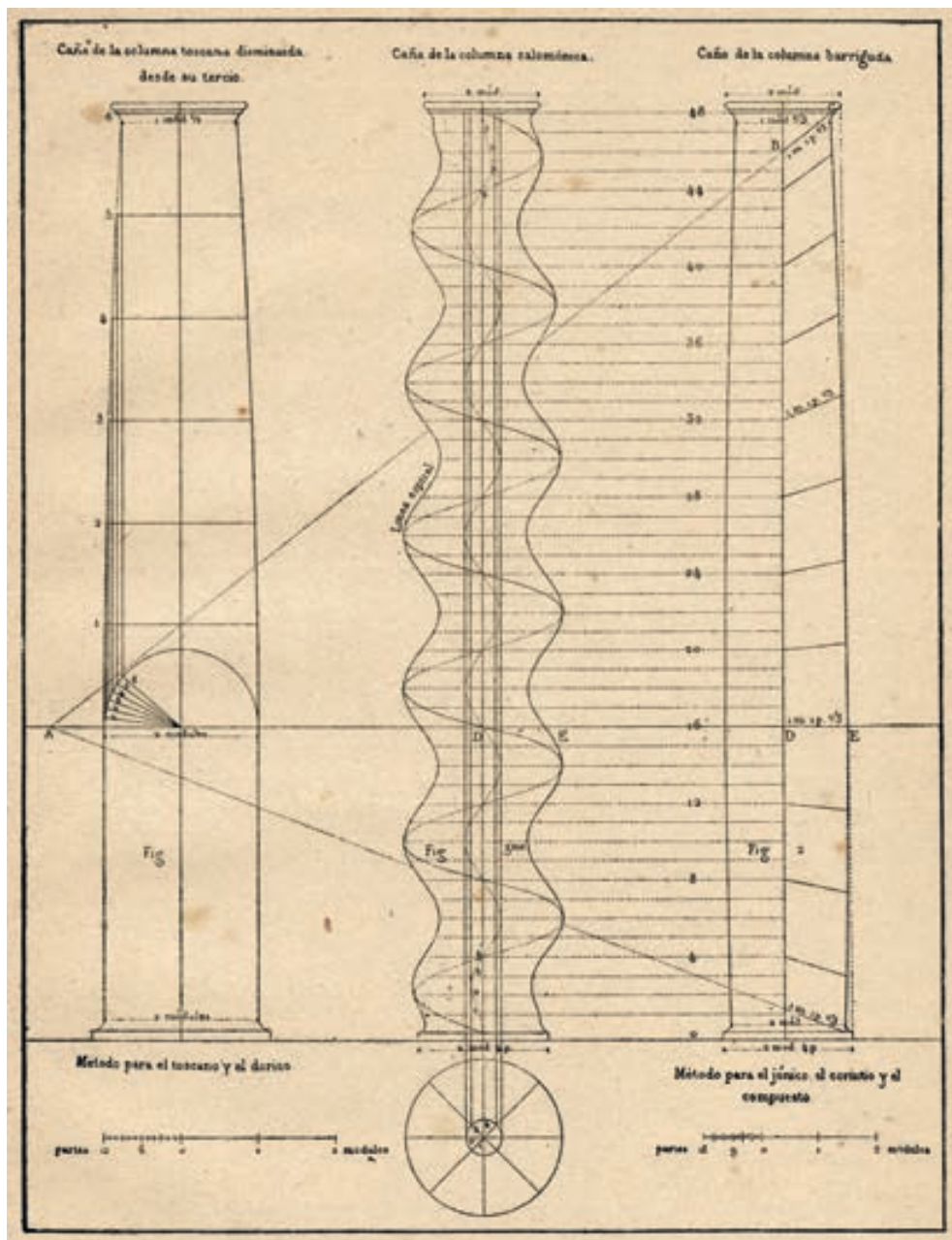


Fig.1. Modo de galibar las columnas rectas para convertir las en salomónicas. Vignola (1562), *Tratado de los cinco órdenes de arquitectura*.

por el también jesuita Jerónimo del Prado, concibió el templo con una mezcla de descripciones bíblicas, aunadas a las visiones fantasiosas del profeta Ezequiel. Su obra *In Ezechielem Explanationes et Apparatus Urbi ac Templi Hierolymitani*, publicada en tres volúmenes entre 1596 y 1604, marcó la orientación de la arquitectura y el arte religiosos occidentales barrocos del siglo XVII y primera mitad del XVIII. La influencia de esta tradición de origen



Fig.2. Diseño de una columna salomónica del tratado de Juan Caramuel. Caramuel, J. (1679). *Architectura civil, recta y obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalem*, tomo III, sección III, lámina LIX.

histórico incierto engendró el excepcional baldaquino erigido sobre la tumba de san Pedro, que a su vez enmarca el altar papal en la nueva basílica en Roma, obra de Gian Lorenzo Bernini, que fue iniciada en 1623 y culminó once años más tarde. Fue estructurado con cuatro columnas salomónicas de 20 m de longitud, forjadas en bronce macizo con decoración dorada de estrías helicoidales, hojas de laurel y racimos de vid, las cuales sustentan un dosel de notables dimensiones.

La mayor parte de estas propuestas fueron compiladas en tratados de arquitectura y libros con dibujos e ilustraciones, los cuales, a partir de mediados del siglo XV en adelante, circularon extensamente en América hispana. Entre los más frecuentes estuvieron los tratados de Vignola, Sebastiano Serlio y Andrea Palladio, así como los tempranos tratados *De re aedificatoria* (1485), acerca del arte de edificar y organizado en diez libros, escrito por Leon Battista Alberti, y *De varia Commesuration para la escultura y architectura* de Juan de Arfe y Villafane (1585-1587). En menor proporción se difundió el tratado tardío de Juan Caramuel titulado *Architectura civil, recta y obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalem* (1678-1679), los cuales, a pesar de los escasos ejemplares documentados en los testamentos de los maestros alarifes de los siglos XVII y XVIII en el Perú virreinal, sirvieron como inspiración visual para las variadas reinterpretaciones de la columna salomónica en la arquitectura religiosa de portadas y retablos, así como en sillerías corales, edículos y otras piezas de mobiliario.

Núcleos arquitectónicos barrocos en el Perú y su disociación temporal

Establecido el virreinato del Perú en 1542, su consolidación y organización recién fueron consistentes a partir del último tercio del siglo XVI, tiempo en el cual las edificaciones de mayor envergadura erigidas fueron las iglesias y, en menor medida, las casas religiosas. Dichas obras tuvieron diseños con expresiones góticas tardías en la propuesta de las plantas, mientras que las portadas y retablos tendían a formulaciones de matriz renacentista.

Las expresiones tempranas asociadas con el barroco iniciaron en Lima en 1628 con la construcción de la *Portada del Perdón* de la Catedral (San Cristóbal, 1992). Esta etapa configurativa fue en breve compartida con los importantes centros urbanos de Cusco y Arequipa. A partir de mediados del siglo XVII, las tres ciudades instituyeron núcleos arquitectónicos con aportes propios y distintivos, que abarcaron la arquitectura religiosa y la habitacional, así como la pública y administrativa, extendiéndose a las portadas que enriquecían los vanos de acceso desde el exterior y, en ocasiones, los vanos interiores de una edificación.

La llegada de artífices y artesanos de ultramar a partir del último tercio del siglo XVI, se vio en breve enriquecida con oficiales y maestros adiestrados en los diversos talleres de arquitectura, escultura y pintura de las principales ciudades. Ante la ausencia de una formación académica en los señalados talleres –ya que esta se orientaba a la enseñanza empírica– los discípulos se vieron en la necesidad de reemplazar los conocimientos teóricos asociados a las formas, proporciones y ornamentaciones, con una exuberante creatividad, que si bien se nutrió de los lineamientos generales de los órdenes arquitectónicos renacentistas, terminó expresándose en soluciones muy variadas, innovadoras e ingeniosas. Su desplazamiento a través del tiempo en el territorio del Perú virreinal impulsó el surgimiento de núcleos regionales, con diseños desarrollados a partir de caracteres específicos y diferenciados con respecto a otros núcleos urbanos o rurales.

Una consideración determinante que problematiza el estudio del desarrollo y evolución de la arquitectura en los siglos XVII y XVIII ha sido la coexistencia asincrónica de expresiones estilísticas en los diversos núcleos regionales (San Cristóbal, 1993). Esto se debió a que no evolucionaron en paralelo y, cuando algunos finalizaban su periodo creador e innovador, otros recién lo iniciaban, asumiendo con frecuencia arcaísmos arquitectónicos que terminaron transformándose en atemporales (Negro, 2021). Asimismo, algunos núcleos –denominados con frecuencia de modo impropio como escuelas¹– tuvieron una extensa duración con varias etapas en su evolución creadora, mientras que otros llevaron a cabo un proceso unitario a veces muy productivo, aunque de breve permanencia.

Por otro lado, no se ha logrado establecer con certeza los límites espaciales precisos de cada núcleo arquitectónico y las eventuales ascendencias o francas independencias, con aquellos geográficamente limítrofes (Negro, 2021), así como tampoco determinar a través de las fuentes documentales, las complejas vinculaciones entretejidas a través del tiempo, con frecuencia generadas por el desplazamiento de los artífices en el extenso territorio nacional.

Otra consideración significativa se halla en los talleres de los maestros en las diversas expresiones de arte, que formaban a las nuevas generaciones de aprendices y oficiales, de las cuales algunos, a su vez, se consolidaban como maestros. Estos últimos terminaban por independizarse, creando sus propios talleres, a veces en los mismos centros urbanos o migrando a otras ciudades con mayores posibilidades de trabajo. En aquellos focos de notable desarrollo intelectual, como Lima, Cusco, Arequipa, Trujillo o Huamanga, era frecuente que los talleres se organizaran en gremios diferenciados en arquitectura –dedicados además al diseño y elaboración de las portadas– de aquellos otros que orientaban sus labores al ensamblado y escultura de los retablos y otras obras muebles, extendiéndose en ciertos casos hasta la imaginería. Por el contrario, en aquellos centros poblacionales de menores dimensiones y población, fue usual que los gremios de los artífices que trabajaban la arquitectura de los inmuebles y el diseño de las portadas, también asumieran los diseños y elaboración de los retablos, excluyendo, sin embargo, a los imagineros, que solían formar un grupo separado (Vargas Ugarte, 1968).

Esta disparidad fue determinante en el diseño y elaboración de las columnas salomónicas, como sucedió en los centros urbanos mayores, en donde las trazas de las portadas y retablos fueron sustancialmente distintas porque procedían de dos gremios –arquitectos y ensambladores de retablos– que agrupaban a talleres con propuestas de diseños

1 El término «escuela arquitectónica», impulsado por el investigador Antonio San Cristóbal en la década de 1980, no se condice con lo acontecido en las ciudades y centros poblados del Perú, donde la formación de los arquitectos y artífices en general fue empírica y desarrollada en el taller de un maestro alarife, sin los imprescindibles conocimientos teóricos que sustentaban la práctica. Una escuela de arquitectura o de arte implica necesariamente la formación académica de una profesión.

considerablemente diferenciadas. En consecuencia, fue frecuente que las trazas de las portadas dejaran de lado las columnas salomónicas, que en cambio fueron de uso generalizado como soportes de los retablos. Inversamente, en los asentamientos rurales o en aquellos poblados alejados de los núcleos artísticos principales, los talleres agrupados en un único gremio realizaban los diseños de las portadas y los retablos, aplicando en ambos los soportes salomónicos.

Las columnas salomónicas y su relación con los núcleos arquitectónicos

El empleo de dichos soportes ha sido documentado en retablos y sillerías corales a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Estos fueron utilizados alrededor de 1660 en la tribuna del coro en la catedral del Cusco (Wethey, 1949) y, casi coetáneamente, en 1666 el mercader Juan de Tejada donó un retablo a la Compañía de Jesús de Trujillo, «(...) que tiene dos cuerpos con sus columnas salomónicas y que está a la fecha acabado y dorado» (Estabridis, 1991, pp. 143-144). Unos años más tarde, formaron parte de la tribuna del coro de la iglesia de San Francisco de Lima, concluida en 1674. En 1681, el ensamblador Diego de Aguirre fue concertado para realizar el retablo de la capilla de las Ánimas en la iglesia de San Marcelo de Lima, la cual debía tener dos cuerpos y un total de dieciocho columnas salomónicas (Wethey, 1949), de modo que en el último tercio del señalado siglo este soporte se había consolidado en la arquitectura de los núcleos de retablos de Cusco, Lima y Arequipa. A partir de entonces, su introducción se generalizó en el barroco de difusión periférica entre finales del siglo XVII y primeras décadas del XVIII, abarcando las tierras altas de Apurímac y las regiones de Huancavelica y Cajamarca. También se extendió a los núcleos rurales tardíos del siglo XVIII, tales como el Collao y el área de Putina, San Antón y Pucará en Puno, en los veinticuatro pueblos rurales del valle del Colca, así como en los pueblos de la región andina de Áncash, entre muchos otros.

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII y hasta inicios del XIX, los retablos de madera revestidos con pan de oro o alternativamente en obra de yesería policromada al temple, tuvieron soportes salomónicos. A partir del último tercio del siglo XVIII, en los retablos de algunas regiones, los soportes salomónicos fueron paulatinamente reemplazados con figuras antropomorfas cargadoras, tales como cariatídes, atlantes, canéforas y hermes, que se aprecian en los retablos de las iglesias de San Marcelo de Lima o en San Pedro de Lambayeque. Con cierta frecuencia se realizó una combinación de la parte inferior del fuste salomónico con la superior humana, transformándose de este modo en hermes salomónicos.

Una situación muy distinta ocurrió con el empleo de los soportes en las portadas. Estas en general mantuvieron la estructura en cuadrícula de uno o dos cuerpos –y excepcionalmente de tres– organizados en una o tres calles. Estas últimas estuvieron delimitadas por soportes en forma de columnas, acompañadas de traspilastras, mientras que los cuerpos fueron segregados a partir de entablamentos con variados diseños. Las columnas salomónicas estuvieron asociadas a determinados núcleos arquitectónicos, cuya temporalidad las ubica a finales del siglo XVII y se prolongan a lo largo del XVIII. Un rasgo determinante fue que estas no modificaron el diseño de la cuadrícula, sino que simplemente reemplazaron como soporte a otras columnas de distinta morfología. Su empleo, por lo tanto, se halla dentro de la categoría ornamental, porque no comprometieron o generaron una modificación en la traza de las portadas.

En los tres núcleos arquitectónicos mayores de Lima, Cusco y Arequipa, que contaron con una etapa barroca formativa, prosiguieron con diseños transformadores y aportes distintivos desde mediados del siglo XVII, plasmando un barroco de apogeo. Este terminó por agotarse en Cusco y Arequipa alrededor de 1740, mientras que Lima continuó desarrollando un barroco tardío posterior al destructor terremoto de 1746. Este se extendió hasta

cerca de 1790, coexistiendo con las ornamentaciones rococó y los primeros diseños neoclásicos (Negro, 2021).

En las portadas de las iglesias limeñas, las columnas salomónicas no fueron elegidas como soporte habitual durante el desarrollo del barroco, a excepción de la portada de pies de dos templos, que son Nuestra Señora de la Merced, de principios del siglo XVIII, y San Agustín, cuya portada fue labrada entre 1709 y 1720. En cuanto a la arquitectura religiosa de portadas y campanarios en el Cusco, esta no fue empleada. Al respecto, el investigador Antonio San Cristóbal (1990) señala como excepciones la portada de pies de la iglesia de la Sagrada Familia en el costado del evangelio de la Catedral y en el cuerpo de campanas de la torre en la iglesia de Santo Domingo. En ambos casos existe una sustancial imprecisión conceptual, ya que se trata de fustes acoladados, en los cuales una vegetación se enrosca sobre la caña, que tiene además forma ligeramente troncocónica, pero definitivamente sin desarrollo helicoidal alguno. De manera similar, en la región de Arequipa no fue empleada en sus portadas, ya que la propuesta usual fue un soporte con el tercio inferior estriado en zigzag, mientras que el resto del fuste permaneció liso y sin ornamentaciones.

A partir de finales del siglo XVII, algunos centros periféricos acogieron los soportes salomónicos en sus portadas, como una continuidad de su aplicación en los retablos. Un área significativa en el uso de las salomónicas en las portadas se halla en las tierras altas del departamento de Apurímac. En la actual provincia de Grau sobresale la iglesia de San Miguel de Mamara, cuya edificación inició en 1687 y se concluyó algunos años más tarde (Viñuales y Gutiérrez, 2014). El atrio-cementerio que rodea el templo está delimitado por un muro pretil con un pórtico de acceso con columnas de diseño mixto: el tercio inferior está decorado con un mascarón y cartones, mientras que el resto del fuste es salomónico, exornado con un guilloque. La portada de pies tiene dos cuerpos y tres calles, estas últimas delimitadas nuevamente por fustes mixtos. La mitad inferior presenta un estriado en diagonal, mientras que la mitad superior es salomónica, con una notable tendencia a tener el fuste entorchado con una faja ascendente oblicua. Esta propuesta no se repite en la portada del evangelio. De manera un



Fig. 3. Cusco, iglesia de la Sagrada Familia, portada de pies con columnas de fuste acoladado, que difiere del salomónico. Fotografía: Sandra Negro, 2018.



Fig. 4. Apurímac, iglesia de San Miguel de Mamara, portada de pies, columnas en el primer cuerpo, con una ligera torsión en el fuste. Fotografía: Samuel Amorós, 2016.



Fig.5. Apurímac, iglesia de la Natividad de la Virgen de Ayrihuanca, portada de pies, columnas salomónicas en el primer cuerpo y mixtas en el segundo. Fotografía: Sandra Negro, 2016.

tanto similar, la iglesia de la Natividad de la Virgen de Ayrihuanca, también cuenta con un atrio al que se accede a través de un pórtico flanqueado con salomónicas. La portada de pies es una cuadrícula incompleta de tres calles y dos cuerpos, con soportes salomónicos, al igual que la portada de la epístola de un cuerpo y una calle. A corta distancia se halla Vilcabamba, cuya iglesia de San Nicolás Tolentino posee una portada de pies que despliega cuatro columnas salomónicas.

En la actual provincia de Cotabambas, las iglesias de San Pedro y San Martín de Haqira expresan salomónicas mixtas en sus portadas. El templo de San Pedro tiene una inusual portada de pies con cuadrícula incompleta de tres cuerpos y tres calles, con una notable verticalidad. Los soportes son salomónicos mixtos, con el tercio inferior en forma de fuste fajado en diagonal, mientras que el restante es helicoidal. En la portada lateral de la epístola de cuadrícula incompleta con dos cuerpos y tres calles, las salomónicas se hallan solamente en el segundo cuerpo, mientras que en el primero fueron colocados fustes con una faja entorchada. En la iglesia de San Martín, solamente en las columnas del primer cuerpo de la portada de pies, el tercio inferior tiene un desarrollo que pretende asemejarse a un helicoides, que es un fuste con una faja entorchada en diagonal.

Otro núcleo arquitectónico donde se extendió el uso de las salomónicas en las portadas fue Huancavelica, centro minero por excelencia en la extracción del azogue o mercurio metálico, que permitía recuperar el metal precioso de las menas argentíferas. Las portadas con columnas salomónicas son numerosas y comprenden las portadas de pies de la Catedral, la iglesia de Santo Domingo y la de acceso al antiguo convento, así como la iglesia de San Cristóbal. En la región, su empleo se difundió en diversas portadas, como la iglesia de la antigua mina de Santa Bárbara y aquellas de San Juan Bautista de Julcamarca, San Antonio de Huancahuanca, San Pedro de Congalla y la Virgen de la Asunción de Callanmarca, entre otras.

En el siglo XVIII, se desarrolló el núcleo de portadas con salomónicas en Cajamarca, si bien estas quedaron circunscritas al entorno urbano y no ha sido posible determinar si se difundieron en el resto de la región, que al presente exhibe edificaciones tardías de finales del siglo XIX en adelante. Hay que tomar en consideración que este núcleo tuvo una breve duración, que coincidió con la consolidación de la ciudad como importante centro comercial a nivel regional y a la riqueza generada por la explotación de la mina de Hualgayoc a partir de 1771, cuyo declive inició en 1813 (O'Phelan, 1993). Su uso se circunscribió a las tres portadas de pies de la Catedral, la portada central de pies de la iglesia de San Antonio y la portada de pies y lateral de la iglesia y hospital de varones de Nuestra Señora de la Piedad (Belén), junto con la portada del hospital de mujeres de la misma advocación.

Entre los núcleos regionales tardíos que se desarrollaron a partir del segundo tercio del siglo XVIII, tenemos al ubicado en las actuales provincias de Sihuas, Pallasca y Corongo en el departamento de Áncash. Los retablos solucionados en obra de yesería y policromados con vivos colores al temple, constituyen un aporte que se extendió a las diversas portadas, tales como la de pies de la iglesia de la Virgen de Copacabana y aquella de acceso al santuario Scala Coeli, ambas en el pueblo de Llapo. Una notable portada con soportes salomónicos fue erigida en la iglesia de Nuestra Señora de las Nieves de Sihuas, afectada a mediados del siglo pasado por un aluvión y lamentablemente demolida, si bien pudo ser



Fig.6. Huancavelica, Catedral, portada de pies con columnas salomónicas. Fotografía: Sandra Negro, 2014.



Fig.7. Cajamarca, iglesia de Nuestra Señora de Belén, portada de pies. Fotografía: Sandra Negro, 2017.



Fig.8. Áncash, Llapo, santuario Scala Coeli, portada de acceso desde la calle. Fotografía: Sandra Negro, 2013.

oportunamente rescatada y puesta en valor. Hacia el sur en la provincia de Bolognesi sobresalen las iglesias de Santo Domingo de Huasta y Santo Domingo de Guzmán de Aquia, con soportes salomónicos en yesería².

Además de estos núcleos arquitectónicos barrocos, los soportes salomónicos fueron utilizados en innumerables portadas aisladas, dependiendo por lo tanto del artífice o del maestro encargado de su diseño y construcción, con gran frecuencia de manera empírica y asociada a las trazas de los retablos. Algunos diseños con las señaladas columnas se encuentran en las portadas de las iglesias de San Martín de Sechura (Piura), Pampa de San Agustín (Ayacucho), Santa Catalina de Juliaca y la exterior de Santa Cruz de Juli (Puno), esta

2 El patrimonio religioso de la región andina de Áncash, en particular en las provincias de Pomabamba, Mariscal Luzuriaga, Huari y Carlos Fermín Fitzcarrald, fue desafortunadamente intervenido por la organización no gubernamental con fines sociales denominada Operación Mato Grosso, vinculada a la Iglesia católica y a diversos obispados de la región, quienes impulsaron la renovación y reconstrucción de templos con significativos valores patrimoniales, demoliendo diversos de ellos para ser reemplazados por otros «nuevos y modernos», insertando en la región una arquitectura foránea y culturalmente descontextualizada, como el santuario del Señor de Pomallucay, en la provincia de Carlos Fermín Fitzcarrald. Como consecuencia, se ha perdido irremisiblemente el patrimonio arquitectónico de numerosos templos del siglo XVIII.

última con una entrecalle de columnas salomónicas ternarias en el primer cuerpo, binarias en el segundo y unitarias en el tercero. También sobresalen la portada de la capilla de San Miguel, anexa a la iglesia de San Juan Bautista de Coporaque (Cusco); la portada de la capilla de la antigua hacienda vitivinícola de San José de Nasca (Ica); la portada de pies de la iglesia de San Martín de Vilque (Puno), así como las portadas de las iglesias de San Juan Bautista de Sibayo y San Juan Bautista de Ichupampa en el valle del Colca (Arequipa).

Diseños, torsiones y ornamentaciones

El desarrollo del fuste salomónico propuesto por los tratadistas de los siglos XV al XVII, contemplaba un complejo desarrollo geométrico helicoidal, a partir de un círculo grande que era el diámetro del imoscapo y que determinaba las ocho secciones de la curvatura en cada torsión y una al centro más pequeña, que marcaba el eje de desarrollo de la caña.

Considerando que tales tratados fueron escasos entre los alarifes de las ciudades más importantes del Perú virreinal y que además la capacitación de los artífices era eminentemente empírica, en los poblados rurales o lugares alejados de los centros de irradiación intelectual, estas ilustraciones evidentemente eran inexistentes. Esto trajo consigo que, en núcleos como Lima, Cusco y Arequipa, los desarrollos de los fustes salomónicos fueran dibujados, por lo que fue necesario crear plantillas para su elaboración. En otras regiones es notoria la dificultad generada en el trazado y labrado del helicoide, situación que tendrá diversos planteamientos de rescate. El más común fue mantener el fuste cilíndrico, con las torsiones como abultamientos no demasiado pronunciados, para evitar el desarrollo proporcionado del helicoide, como sucedió en las portadas de las iglesias de Cajamarca o aquellas de Apurímac, como la ilustrada en la iglesia de la Natividad de la Virgen de Ayrihuanca.

Otra solución fue resolverla a modo de un fuste entorchado con una faja ascendente en diagonal con ligeros abultamientos laterales —que en algunos casos son inexistentes— lo que lograba dar hasta cierto punto la visualidad de helicoide, sin llegar a serlo porque el fuste se mantenía cilíndrico, lo cual hacía desaparecer el movimiento ascendente casi por completo. La propuesta de estos fustes fue definida por Antonio San Cristóbal (2004) como «collavinos», porque fueron de uso común en los retablos y portadas de Puno, Juli y Pomata, así como en áreas limítrofes con la actual Bolivia, que es la región del Collao. Esta abarca los alrededores del lago Titicaca y fue uno de los núcleos arquitectónicos rurales tardíos del siglo XVIII. Justifica la denominación argumentando que no se emplearon en el núcleo de Arequipa y tampoco en las portadas de Apurímac, que son geográficamente próximas. Se trata de una inexactitud generada por el desconocimiento de las



Fig.9. Huancavelica, columna salomónica en la portada de acceso al antiguo colegio de Santo Domingo. Fotografía: Sandra Negro, 2015.

expresiones plasmadas en las portadas y retablos de las señaladas regiones. En el núcleo de Arequipa, la portada de la epístola en la iglesia del Espíritu Santo de Chiguata está flanqueada por dos voluminosas columnas con este diseño. Por otro lado, en los templos de Apurímac, esta solución fue reiterativa, como en las columnas de los pórticos de acceso y las portadas de pies de San Miguel de Mamara y Natividad de la Virgen de Ayrihuanca, que en esta última se extiende a los soportes de la portada lateral de la epístola.

Un planteamiento distinto fue el desarrollo de un diseño mixto, con el tercio inferior en helicoides o alternativamente con una faja entorchada en diagonal, separada del resto de la caña –que expresa otro diseño– mediante un astrágalo, como en la portada de pies de la iglesia de San Martín de Haquira (Apurímac). También fue propuesto el diseño inverso, es decir, el tercio inferior con estriado en zigzag o con una ornamentación de cartones u otra y el resto del fuste con un desarrollo que se aproximaba al helicoides, como en las tres portadas del muro de pies de la Catedral de Cajamarca, formulación además muy frecuente en los soportes de los retablos a lo largo del siglo XVIII.

Finalmente, en ocasiones y no obstante el esfuerzo llevado a cabo, en ciertos soportes las torsiones fueron irregulares y asimétricas, con porciones sin flexiones, lo que en conjunto y a pesar de las decoraciones aplicadas, no logran un aspecto consistente; sin embargo, son reconocidas como salomónicas imperitas, como es el caso de las columnas que flanquean el acceso al antiguo colegio de los dominicos en Huancavelica.

En relación con la forma del fuste, este usualmente fue cilíndrico, aunque tanto en portadas como en retablos, hubo propuestas con éntasis voluminosos en el tercio inferior del mismo, como en los retablos laterales resueltos en madera y pasta de las iglesias de San Juan Bautista de Pallasca o Santo Domingo de Guzmán de Tauca (Áncash). En cuanto al número de torsiones, estas fueron muy variadas porque no se consideró significativa la relación entre el diámetro del fuste y la altura del mismo. Además, el desarrollo no tomó en cuenta la proporción que debía tener cada helicoides, por lo que en algunos casos resultaron muy apretados y en otros excesivamente extendidos. Por ello las torsiones oscilaron entre 5 y 6, hasta llegar en algunos casos a 13 y 15.

Si bien hubo una diversidad de posibilidades, la basa más frecuentemente empleada fue la ática, aunque en ciertas áreas alejadas de los principales centros intelectuales, las soluciones fueron notablemente heterogéneas, con una multiplicidad de molduras superpuestas y en una clara desproporción con el fuste. Los capiteles, por otro lado, tendieron a ser corintios, con diversas reinterpretaciones y aportes locales, que modificaron las dimensiones y proporciones de las campanas, haciéndolas desde achatadas con las hojas muy proyectadas hacia afuera a otras extremadamente altas, con una, dos y hasta tres filas de hojas de variada morfología.

Los fustes salomónicos lisos y sin ornamentaciones fueron poco frecuentes, considerando que estos enriquecían los diversos elementos arquitectónicos. Un ejemplo lo hallamos en la portada lateral de acceso al hospital de varones de Nuestra Señora de la Piedad (Belén) en Cajamarca. Una buena parte de los fustes tuvieron un astrágalo, ubicado en el tercio inferior o en la mitad de su desarrollo. Estos generalmente eran coronas, con molduras y una o dos filas de hojas superpuestas. Los astrágalos podían ser ornamentales por sí mismos o separar otras decoraciones aplicadas al fuste, como es el caso de tercios estriados alternados con un tercio liso o viceversa.

Las decoraciones más frecuentemente aplicadas fueron los racimos, hojas y sarmientos de la vid, que generaron la denominación de salomónico báquico y que en el cristianismo se asoció al episodio de la Última Cena y la subsecuente pasión y sacrificio de Cristo. Algunos fustes fueron exornados con rosetas de ocho pétalos que simbolizan la regeneración de la fe y también con el fruto del granado, que representa la resurrección de Cristo y, al mismo tiempo, la cáscara simboliza el templo que contiene a su vez las apretadas semillas que

encarnan a los fieles unidos bajo un mismo credo (Chevalier y Gheerbrant, 1986). Algunos fustes han incorporado pequeños niños desnudos, a veces asociados a plantas de vid y palomas; estas últimas son un símbolo litúrgico que representa a Cristo que se reencarna en la Eucaristía. Con menos frecuencia hay algunas decoraciones carentes de simbolismo, como es el caso de los estriados, contarios, perlas isabelinas o guilloses. Determinados fustes salomónicos son a la vez acoladados, en cuyo caso los helicoides son lisos y la decoración se ha adicionado entre las torsiones, que puede ser un tallo con hojas y flores que asciende a modo de una enredadera. A finales del siglo XVIII hubo reinterpretaciones populares en la decoración de las columnas salomónicas, como en el retablo lateral del evangelio en la iglesia Santa Lucía de Ferreñafe (Lambayeque), que exhibe en las torsiones chirimoyas, guayabas, limones dulces, granadas y manzanas unidas por un tallo con hojas lobuladas. De manera similar, en la portada de pies de la iglesia de Santo Domingo de Guzmán de Aquia (Áncash), las salomónicas están exornadas con tumbos, racimos de vid y rosetas.

Materiales, técnicas y acabados

Tomando en cuenta que los retablos se disponían en el interior de los templos, y las portadas generalmente en el exterior, los materiales y técnicas constructivas para la elaboración de los soportes salomónicos fueron sustancialmente distintos en uno y otro caso.

Las salomónicas en los retablos fueron generalmente resueltas en madera, la cual era entallada a partir de una sola pieza y podía tener un acabado en blanco, es decir, solamente sellada con una resina natural o alternativamente estar revestida con pan de oro y, menos frecuentemente, con pan de plata. En algunos retablos los fustes salomónicos fueron policromados con pintura al temple, como en el retablo mayor de la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús en La Punta (Callao).

En aquellas regiones donde no se podían obtener maderas de calidad, como el cedro o el roble, los artífices hallaron la ingeniosa solución de utilizar un alma de madera, formada por un grueso pie derecho cuadrado, encima del cual enrollaron soguillas de esparto o alternativamente de cabuya, sujetándola con clavos, generando así las torsiones con notables abultamientos. Encima de esta estructura se modelaba la forma final con una pasta hecha de cal, yeso y cola. Con este material también se modelaban las ornamentaciones, asegurando las más pesadas al alma de las soguillas con un clavo o una estaquilla de caña o madera. Una vez seca la superficie, esta se podía pintar al temple con facilidad, aplicándose en ciertos casos unos enriquecimientos en dorado.



Fig. 10. Lambayeque, iglesia de Santa Lucía de Ferreñafe, detalle del fuste salomónico del retablo del evangelio con decoración de frutas. Fotografía Sandra Negro, 2013.

Las salomónicas empleadas en las portadas, al hallarse usualmente en el exterior, fueron labradas con distintas variedades de piedras, con tonalidades amarillentas, rojizas, grisáceas, azuladas, verdosas y rosadas. Estas –dependiendo de la longitud y diámetro del soporte– podían ser esculpidas en una sola pieza o estar armadas a partir de distintos segmentos, lo que requería la cuidadosa preparación de plantillas con la finalidad de labrar exitosamente las flexiones helicoidales.

Al respecto, hubo dos excepciones significativas. La primera corresponde a las portadas del núcleo arquitectónico situado en la región andina de Áncash, donde las lluvias estacionales son copiosas. Al no existir en la región piedras de calidad para el labrado de las columnas, optaron por trabajarlas de igual manera que las salomónicas empleadas en los retablos. A partir de un pie derecho ensamblado en la basa, enrollaron soguillas de cabuya hasta lograr el volumen y torsiones deseadas, las cuales fueron luego revestidas con pasta de cal, yeso y cola. Con el mismo material modelaron las ornamentaciones aplicadas, las cuales fueron generalmente báquicas o con flores y frutas autóctonas. Fueron terminadas con pintura al temple de diversos colores. Para evitar que la lluvia las alcanzara y dañara, prolongaron los gruesos muros laterales del templo y sobre estos fue dispuesto un amplio tejazoz de madera cubierto con tejas de arcilla, lo cual generaba un espacio delantero cubierto, que protegía la portada.

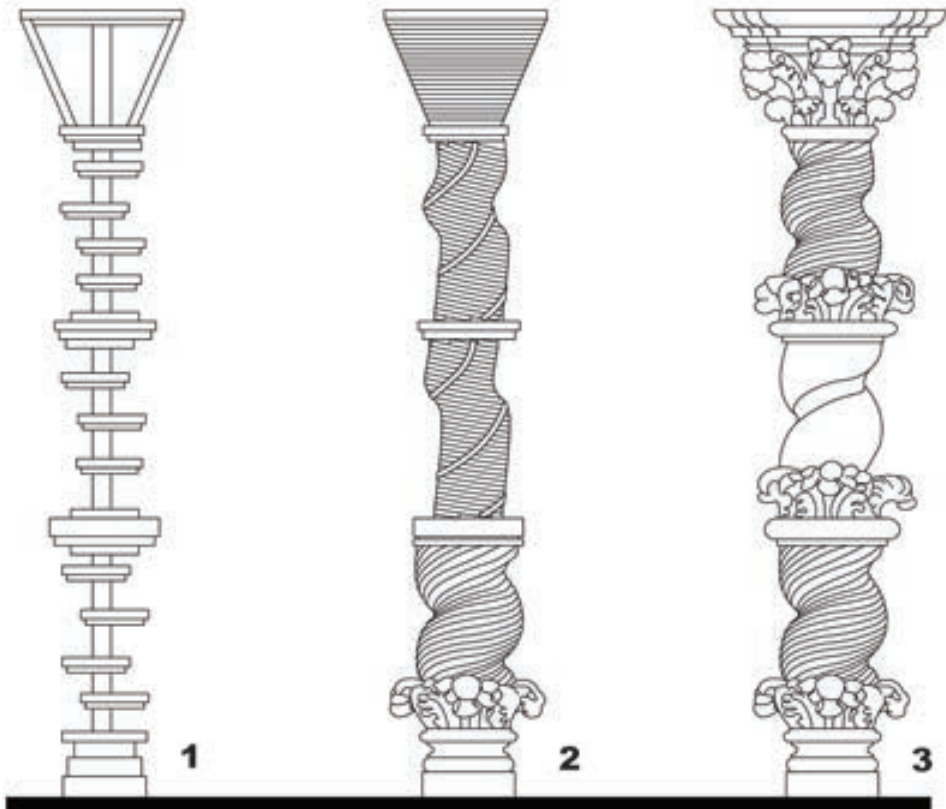


Fig.11. Salomónicas fingidas. 1) pie derecho y platos de madera que conformaban la estructura; 2) cañas partidas clavadas a la estructura y 3) columna revestida con una pasta de yeso, cal y cola, modelada como una columna helicoidal. Dibujo: Samuel Amorós y Sandra Negro, 2022.

La segunda solución está vinculada con portadas erigidas en la costa, donde las lluvias son inexistentes y solamente se manifiestan con una ligera llovizna estacional. La formulación fue una salomónica fingida, la cual se estructuraba con un pie derecho escuadrado, ensamblando a caja y espiga sobre una peana de madera, que constituía la basa. A lo largo del pie derecho o pilarote se clavaban los denominados «platos», que generaban el diámetro del fuste. Estos en realidad no eran piezas de madera de forma circular, sino que se armaban con cuatro tablillas fijadas al pie derecho con clavos lanceros. Para reforzarlos y otorgarles estabilidad estructural, en la parte inferior de los mismos se adicionaban sendos listones de madera, más estrechos que los anteriores. Las esquinas eran luego recortadas toscamente, lo cual generaba la forma irregular de un disco. Para organizar las torsiones, los discos debían tener un desplazamiento horizontal progresivo a lo largo del pie derecho. Una vez concluido el armazón, este se cerraba con cañas comunes o carrizos partidos longitudinalmente, remojados en agua durante varios días para volverlos flexibles. Estos se fijaban a los «platos» con clavos de media chilla y la ayuda de tiras de cuero sin curtir, denominadas *huascas*, que evitaban la fractura longitudinal de las fibras de las cañas. Una solución similar aplicaba a la campana del capitel. Finalizado el cerramiento que insinuaba las torsiones, estas se modelaban con una pasta de cal, yeso y cola, agregando las eventuales estrías, molduras del astrágalo y las hojas que formaban la corona del mismo, así como otras ornamentaciones aplicadas. Un arquetipo que pudo ser estudiado se halla en las columnas salomónicas de la portada de pies de la capilla de la antigua hacienda San José de Nasca, en Ica. El acabado final podía ser una lechada de cal con aplicaciones sectorizadas de colores rojo almagre y ocre amarillento.

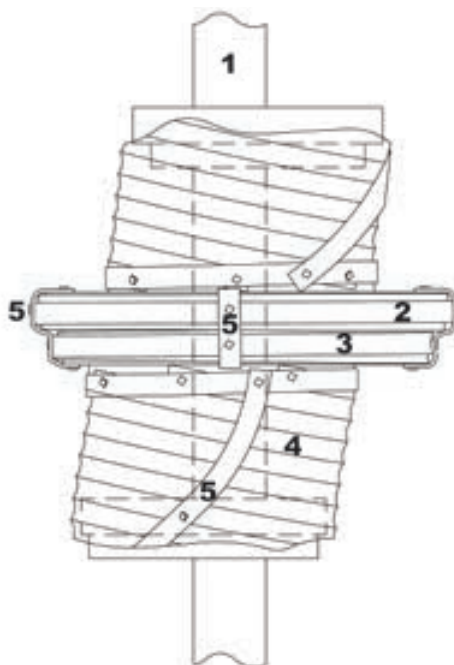


Fig.12. Detalle de la elaboración de las salomónicas fingidas. 1) pie derecho escuadrado; 2) «plato» de madera clavado al pie derecho; 3) refuerzo con tablillas; 4) caña común partida longitudinalmente y 5) tira de cuero sin curtir para clavar las cañas a los platos. Dibujo: Samuel Amorós y Sandra Negro, 2022.

Comentarios finales

El empleo de las columnas salomónicas en el Perú virreinal se extendió a los retablos y otras obras muebles correlacionadas con la arquitectura religiosa desde alrededor de 1660, mientras que su difusión en la arquitectura de las portadas inició recién a finales del siglo XVII y estuvo limitada a determinados núcleos, cuyo desarrollo pleno se consolidó a lo largo del siglo siguiente. La correlación entre la utilización de dichos soportes en los retablos motivó en determinadas regiones que los mismos artífices los propusieran para las portadas. En aquellas regiones distantes de los grandes centros productores de arte, la dificultad para el trazado torsionado del fuste generó innovadoras propuestas y soluciones. En una considerable proporción de soportes, si bien se visualizan las torsiones, estas no se hallan asociadas a un helicoide, sino a una caña cilíndrica con el entorchado en diagonal de una faja ascendente que consideró los oportunos abultamientos en cada vuelta. Esta solución generó finalmente el diseño de los fustes entorchados con fajas planas, que han



Fig. 13. Ica, capilla de la antigua hacienda San José de Nasca, columnas salomónicas fingidas. Fotografía Sandra Negro, 2018.

sido denominados «collavinos», por haber sido empleados extensamente en el núcleo arquitectónico del Collao.

La utilización de los soportes salomónicos no alteró la traza en cuadrícula y retícula de las portadas, motivo por el cual pueden ser asumidos como elementos estructurales con una función ornamental determinante. La dificultad en la obtención de los materiales adecuados para su elaboración promovió en los artífices la inventiva de escudriñar soluciones alternativas que, visualmente, no alteraron la percepción de las salomónicas como tales.

Los logros alcanzados fueron a todas luces extraordinarios, considerando las limitaciones de una formación empírica, la ausencia de tratados y libros de consulta, y las dificultades inherentes a la ausencia de materiales constructivos idóneos, todo lo cual impulsó a los alarifes y artífices en general a buscar soluciones alternativas, con resultados de gran calidad y permanencia.

Referencias bibliográficas

- Alberti, L. (1991). *De re aedificatoria*. Akal.
- Arfe y Villafane, J. de (1977). *De varia Com-mesuracion para la escultura y architectura*. Gráfica Summa.
- Bautista, J. (1991). *El templo de Salomón. Co-mentarios a la profecía de Ezequiel*. Ediciones Siruela.
- Brouwer de, D. (1975). *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer.
- Caramuel, J. (1679). *Architectura civil, recta y obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalem*. Fondo Antiguo de la Universidad de Valladolid. <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13670>
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Di-zionario dei simboli. Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri* (2 tomos). Rizzoli Libri.
- Estabridis, R. (1991). *La escultura en Trujillo. Escultura en el Perú*. Banco del Crédito del Perú.
- Hamblin, W. y Seely, D. (2008). *El Templo de Salomón, historia y mito*. Akal.
- Léveil, J. A. (1953). *Viñola. Tratado de los cinco órdenes de arquitectura*. Construcciones Sudamericanas.
- Negro, S. (2021). *Arquitectura y urbanismo desde la segunda mitad del siglo XVIII al primer tercio del XIX. El proceso de la Independencia del Perú desde el Bicentenario*. 2 tomos. Editorial Universitaria Universidad Ricardo Palma y Academia Nacional de Historia
- O'Phelan, S. (1993). Vivir y morir en el mi-neral de Hualgayoc a fines de la colonia. *Anuario de Historia de América Latina*, 30, pp. 75-127.
- Palladio, A. (1992). *I quattro libri dell'architettura*. Studio Tesi.
- San Cristóbal, A. (1990). Portadas virreina-les peruanas con columnas salomónicas. *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 17, pp. 439-453.
- San Cristóbal, A. (1992). *Lima, estudios de la arquitectura virreinal*. Epígrafe.
- San Cristóbal, A. (1993). Los periodos de la arquitectura virreinal peruana. *Anales del Museo de América*, 1, pp. 159-181.
- San Cristóbal, A. (2004). *Puno, esplendor de la arquitectura virreinal*. Ediciones Peisa.
- Serlio, S. (1987). *I sette libri dell'architettura*. Arnaldo Forni.
- Vargas, R. (1968). *Ensayo de un diccionario de artífices de América meridional*. Aldecoa.
- Villalpando, J. (1995). *El Templo de Salomón. Comentarios a la profecía de Ezequiel*. Edicio-nes Siruela.
- Viñuales, G y Gutiérrez, R. (2014). *Historia de los pueblos de indios de Cusco y Apurímac*. Universidad de Lima.
- Ward-Perkins, J. (1952). The Shrine of St. Peter and the Twelve Spiral Columns. *Journal of Roman Studies*, 42, pp. 21- 33.
- Wethey, H. (1949). *Colonial architecture and sculpture in Peru*. Harvard University Press.

Recibido el 30 de agosto de 2022

Aceptado el 27 de septiembre de 2022