



Breve recuento de la arquitectura barroca novohispana

A Beti Camacho

El acercamiento a cualquier etapa de la producción artística del pasado implica circunstancias diferentes a las de quienes la produjeron en cuanto a fines, marco de referencia, conocimientos, influencias y perspectivas, entre otras. Así, el crítico del arte tendrá una visión particular derivada del método de análisis, los fines perseguidos y el contexto de su época. Con estas ideas en mente es fácil comprender que hablar de barroco, como de románico, gótico o cualquier otro momento en la historia del arte, representa sólo una manera particular de tratar de analizar la expresión artística de ese determinado periodo histórico, pero no una forma rígida a la cual deberían ajustarse todas ellas.

Si esta prevención es necesaria para analizar las obras de arte, resulta indispensable tratándose de obras de arquitectura. La arquitectura, a diferencia de las otras dos artes plásticas, la pintura y la escultura, requiere de una condición esencial para existir: la habitabilidad. Entendida la arquitectura como arte tecno-científico que crea los espacios para la habitación integral del hombre, se deduce entonces que es el espacio su principal referente. En los espacios creados por el arquitecto es donde se verifican las diversas actividades de la vida humana: dormir, comer, laborar, comunicarse, interactuar, divertirse, circular y cualquier otra función tiene lugar en los espacios arquitectónicos de las sociedades más o menos desarrolladas.

Así, todo análisis arquitectónico requiere tener presente la existencia de dos tipos de espacios: los delimitados y los delimitantes. Los primeros son todos aquellos donde el hombre se mueve y vive, mismos que están circunscritos por los espacios delimitantes: muros, cubiertas y pavimentos, que afectan y modifican de manera determinante a los delimitados, que son en última instancia los espacios habitables. José Villagrán García, sobresaliente arquitecto mexicano de mediados del siglo XX, y acaso el más importante teórico de la arquitectura en nuestro país, definía con claridad meridiana los valores primarios que componen el valor arquitectónico: el

* Museo del Carmen, INAH.



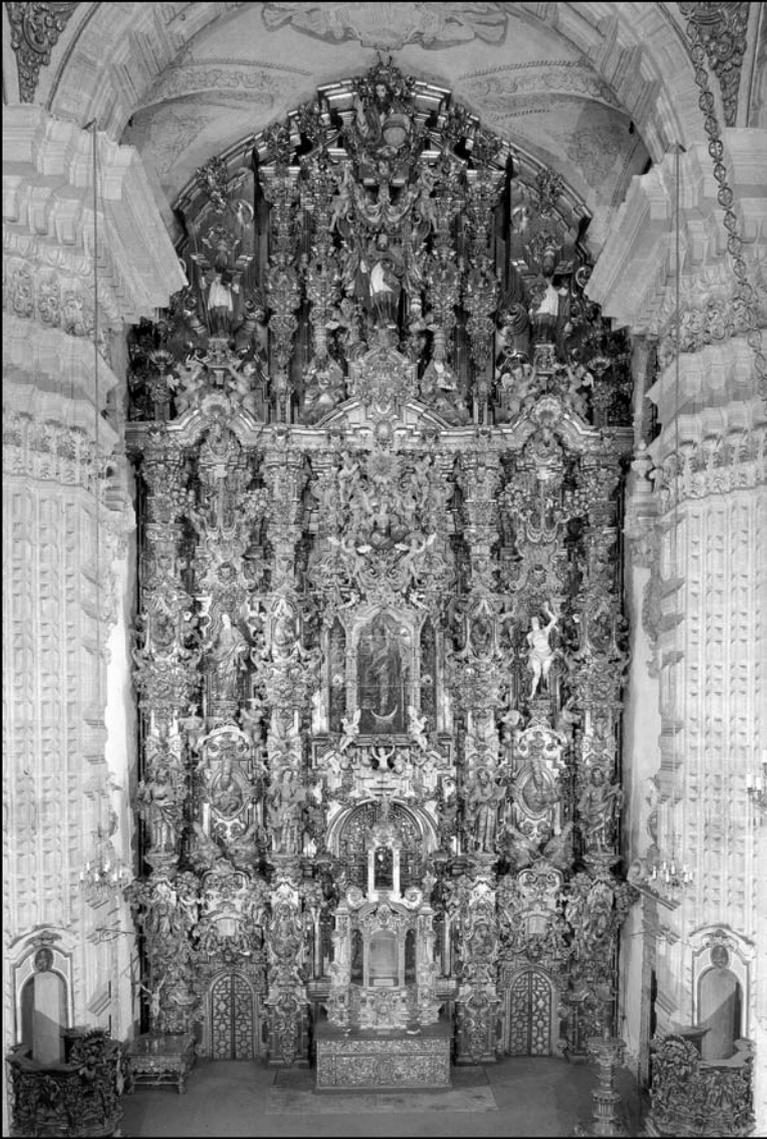


Figura 1. Retablo mayor del templo parroquial de Santa Prisca, en Taxco, Guerrero.

social, el utilitario, el factológico (la lógica del hacer) y el estético.¹ Sin adentrarse en estos conceptos, vale la pena apuntar que el último de tales valores está condicionado por las calidades de los espacios creados; sin embargo, dado que los espacios delimitados son los “huecos”, por así llamarlos, y que únicamente los espacios delimitantes pueden manipularse, entonces se infiere que dichas calidades formales son cuatro: la figura o mórfica, la dimensión o métrica, el color o cromática y la táctil o háptica.²

¹ José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*, 5ª ed., México, INBA, 1983, pp. 31-32.

² *Ibidem*, pp. 57-58.

Estas consideraciones preliminares resultan fundamentales para abordar el tema de las expresiones barrocas en la arquitectura novohispana. Han sido tratadas por buen número de historiadores del arte, pero por muy pocos arquitectos. En tales condiciones, la portada salomónica del templo de Santa Teresa la Antigua en la ciudad de México, y la churriguesca del templo de San Francisco Javier en Tepozotlán, serán ahora tan sólo elementos de la expresión barroca de la arquitectura novohispana, mas no el total de ella. ¿Quién que haya traspuesto el umbral del templo parroquial de Santa Prisca y San Sebastián, en Taxco, no ha experimentado un sentimiento de anonadamiento por la calidad de su espacio pleno de formas, texturas, colores y dimensiones propias? (figura 1).

El siglo XVI

Si ha existido un siglo particularmente decisivo en el desarrollo de la cultura occidental, podría acaso considerarse al XVI como uno de los más trascendentales. Época de acontecimientos y cambios sin los cuales sería imposible entender el mundo contemporáneo, la decimosexta centuria de nuestra era participó de luces y sombras sin igual que afectaron a todos los campos del quehacer humano, incluyendo el artístico.

Los descubrimientos geográficos de finales del siglo XV contribuyeron a ensanchar los horizontes humanos como nunca antes. Junto con la nueva conciencia de las dimensiones terrestres cambiaron las bases económicas de la humanidad entera; el flujo inusitado, y el consecuente comercio de productos y bienes insospechados sentaron las bases de hegemonías y rivalidades diferentes. Los imperios español y portugués se fincaron en ellos, pero siempre en confrontación con los otros poderes que se sintieron relegados; ingleses, franceses, holandeses o turcos reclamaron su parte del botín, con mayor o menor éxito. La riqueza generada facilitó nuevas expresiones en las artes.

Pero también las rivalidades derivadas de la ambición originaron confrontaciones militares nuevas, que se sumaron a la añeja rivalidad con el Medio Oriente musulmán. Los choques entre Carlos V de España y Francisco I de Francia, la expansión hacia el corazón europeo de los turcos, *il sacco di Roma* por las tropas imperiales hispano-germanas, la confrontación de España e Inglaterra, fueron algunos de los más conocidos de ese momento.

Por si poco faltara, el surgimiento de la reforma luterana conmovió los pilares de una sociedad todavía imbuida de muchos resabios medievales. Al clavar sus 95 tesis en el portón de la abadía de Wittenberg en 1517, Martín Lutero no imaginaba los alcances que su postura alcanzaría. Los conflictos religiosos derivaron en más guerras, pero también en cuestionamientos profundos de lo que hasta ese momento se consideraba inamovible.

La contrarreforma católica tuvo en el concilio de Trento su expresión más acabada, pero no la única. La creación de órdenes y reformas —entre ellas la de los jesuitas de san Ignacio de Loyola, los franciscanos de san Pedro de Alcántara y los oratorianos de san Felipe Neri— así como la reafirmación de ideas añejas como la existencia del purgatorio, también formaron parte del movimiento contrarreformista. Sin embargo, el concilio tridentino sentó las bases de las nuevas posturas eclesiásticas que afectaron la arquitectura.

La arquitectura hispana de principios del siglo XVI evidenciaba la influencia del gótico isabelino, a la par que muchas manifestaciones mudéjares derivadas de los 700 años de ocupación árabe, pero el Renacimiento italiano había ya sentado sus reales en la península ibérica. De hecho, una propuesta netamente hispánica trató de aglutinar elementos góticos, renacentistas y mudéjares en las portadas de muchos edificios para ser

definido como plateresco, por su similitud con el trabajo de estos artífices.

En lo concerniente a los modelos renacentistas adoptados en la península, mucho habían tenido que ver los tratados de arquitectura surgidos a partir del hallazgo de *De architectura libri decem*, texto elaborado por Marco Lucio Vitruvio Polión (figura 2), arquitecto romano del siglo I, en la abadía benedictina de Montecasino. A imitación de lo escrito por Vitruvio, muchos otros hombres del Renacimiento habían desarrollado sus propios textos sobre arquitectura. Así, León Bautista Alberti (*De re aedificatoria libri decem*, 1485), Diego de Sagredo (*Medidas del romano*, 1526), Sebastián Serlio (*Regole generali di architettura*, 1537), Hans Blum (*Quinque columnarum exacta descriptio atque delineatio*, 1550), Giacomo Barozzi da Vignola (*Regola delli cinque ordini*

d'architettura, 1562), Philibert de l'Orme (*Architecture*, 1567), Andrés Palladio (*I quattro libri dell'architettura*, 1570), Vredeman de Vries (*Architectura*, 1577), Juan de Arfe y Villafañe (*Varia commesuración para la escultura y arquitectura*, 1585) y Wendel Dietterlin (*Architectura*, 1594-1598) aportaron sus propias versiones de la arquitectura greco-latina e influyeron de manera determinante en el desarrollo arquitectónico del mundo occidental,³ particularmente en los dominios españoles.

El énfasis del concilio tridentino por la adopción de la tradición judeo-cristiana sobre la tradición clásica del mundo mediterráneo, se opuso un tanto a lo realizado y deseado por los tratadistas, pero promovió una síntesis que las amalgamara. De igual forma, la austeridad y la pobreza encomiada por muchos reformadores



Figura 2. Portada de *Los diez libros de la arquitectura*, de Marco Lucio Vitruvio Polión, en edición de 1582.

³ Cfr. Ramón Gutiérrez, *Uso de libros de arquitectura en Hispanoamérica*, s.p.i., pp. XX-XXX.

de la Iglesia venía mal con el auge y la riqueza súbita de muchos individuos e instituciones auspiciada por la expansión de las fronteras seculares. San Pedro de Alcántara, santa Teresa de Jesús o san Juan de la Cruz buscaban y propiciaban la pobreza de las casas de sus hermanos y de los templos consagrados a Dios, sin lugar a dudas. Estas contradicciones generarían una búsqueda conciliatoria, y en tal sentido deben entenderse las propuestas de san Carlos Borromeo, obispo de Milán y cardenal de las postrimerías del siglo XVI, para la edificación y provisión de los templos de su diócesis (*Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, 1577)⁴ emanadas de Trento, pero que pronto se incorporaron al derecho canónico logrando una gran difusión en el mundo católico.

El surgimiento del barroco

La evolución artística es un fenómeno inherente a todo tiempo y cultura. La transición de los postulados y lineamientos derivados del Renacimiento mudaron gradualmente a formas ya netamente barrocas, sin que mediara un decreto o determinación puntual; no obstante, para mejor entender el significado del barroco es bueno principiar por la comprensión del término mismo.

¿De dónde deriva la palabra barroco? Aunque algunos han querido ver su origen en la voz del portugués *verruca* [*sic*], usada por los joyeros para designar una perla defectuosa e irregular,⁵ nadie puede explicar cómo semejante significado pasó a identificar un estilo artístico. El teólogo español Pedro Hispano redactó un tratado de lógica en el siglo XIII, en el que trataba de abordar los distintos temas de esta parte de la filosofía tradicional, antes de convertirse en el papa Juan XXI (1276-1277). Parte fundamental de la lógica es la clasificación de las cuatro figuras de los silogismos, com-

puestos por los diferentes tipos de juicios identificados con las vocales A, E, I, O; Hispano propuso un sistema nemotécnico para recordarlos con facilidad. Los de la primera figura serían reconocidos por los términos *bárbara*, *celarent*, *darii* y *ferio*; los de la segunda por *cesare*, *camestres*, *festino* y *baroco*; los de la tercera por *darapti*, *datisi*, *disamis*, *felapton*, *ferison*, *bocardo*; y los de la cuarta por *baralipon*, *celantes*, *fapesmo*, *dabitis*, *frisesomorum*. Este recurso nemotécnico ha perdurado hasta nuestros días, pero sin nada que ver con el tema arquitectónico.

No obstante, la proliferación de tratados y textos sobre el tema condujo al presbítero Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682), matemático y sabio español, a presentar los diferentes órdenes clásicos en una lámina de su tratado denominado *Architectura civil, recta y oblicua* de 1668, en la cual echó mano del recurso nemotécnico de Pedro Hispano para aplicarlo ahora a la arquitectura; uno de tales términos fue el de *baroco*,⁶ que al castellanizarse devino en barroco. De esta forma, un concepto propio de la filosofía se comenzó a asimilar en el campo arquitectónico en las postrimerías del siglo XVIII.

Con el arribo de la Ilustración en el siglo siguiente, el término barroco simbolizaba toda la aborrecida filosofía escolástica, especialmente lo que representaba de complicado y retorcido a los ojos del hombre racional y científico. Denis Diderot (1713-1784), filósofo, novelista, crítico, y uno de los principales autores de la *Enciclopedia* francesa (aparecida entre 1751 y 1772), evidenciaba en dicha obra la manera en que el concepto era entendido en ese tiempo:

Barroco. Adjetivo aplicable a la arquitectura, representa la modalidad de lo bizarro. Es la bizarrería llevada a sus últimas consecuencias. El barroco encarna en sí la idea del exceso llevada hasta la ridiculez. El arquitecto Borromini ha dado los más notables ejemplos de la bizarrería, pero el maestro del barroco es Guarini y la capilla del Santo Sudario en Turín es el ejemplo más chocante que existe de este gusto.⁷

⁴ Vid. Carlos Borromeo, *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (introd. trad. y notas de Bulmaro Reyes Coria, pról. de Elena Isabel Estrada de Gerlero), México, UNAM, 1985, *passim*.

⁵ Cfr. Vicente Medel Martínez *et al.*, *Vocabulario arquitectónico ilustrado*, México, Secretaría del Patrimonio Nacional, 1975, p. 62. Vid. René Taylor, "Santa Prisca en el contexto del barroco", en *Santa Prisca restaurada*, México, Instituto Guerrerense de Cultura, 1990, p. 19.

⁶ René Taylor, *op. cit.*, pp. 19-20.

⁷ *Ibidem*, p. 20.

El sentido peyorativo del término es evidente, pero no era nada distinto a lo que los tratadistas y artistas del Renacimiento habían hecho con el de gótico, empleado para aludir al arte elaborado por aquéllos que a sus ojos eran los más acabados bárbaros, los godos. El gusto ilustrado del siglo XVIII hacía uso del adjetivo barroco para designar con desprecio el estilo arquitectónico imperante en Italia en los siglos XVII y XVIII, pero en el curso del XIX el término se hizo extensivo a la pintura y escultura coetáneas, que parecían compartir el supuesto mal gusto de las obras de Francesco Borromini y Guarino Guarini (figura 3). Poco a poco la voz comenzó a perder su carácter denos-

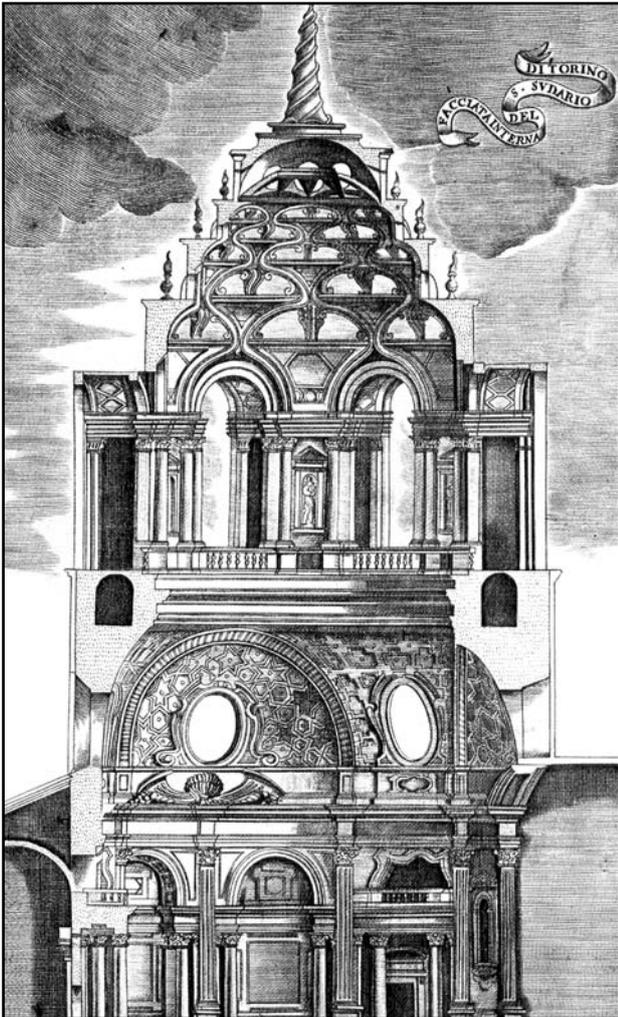


Figura 3. Sección transversal de la capilla del Santo Sudario o Santa Sindone, en Turín, de Guarino Guarini.

tativo al debilitarse la estética neoclásica, para empezar a aplicarse al pensamiento y la literatura; al cabo se hablaba de música, teatro, danza, vestimenta, cerámica, mobiliario, teología, política y hasta estrategia militar barrocas. La palabra había evolucionado de un sentido oprobioso a uno meramente descriptivo: trataba de delimitar un lapso en el desarrollo de la cultura occidental que iba aproximadamente de 1590 a 1760 o 1770. No obstante, la falta de precisión respecto al estilo arquitectónico era evidente.

Una consecuencia del concilio tridentino fue la fundación de la Academia de San Lucas en Roma por el papa Gregorio XIII, cuyas normas estaban más cerca de la didáctica preconizada por el concilio que del clasicismo renacentista, como lo acusaba su dedicación al mismo supuesto pintor de la Virgen, el evangelista Lucas. No existe referencia alguna, ya sea en el Antiguo o en el Nuevo Testamento, que vete expresamente la suntuosidad de los lugares de culto, si bien los evangelios aconsejan la pobreza y el desapego de los bienes materiales, ello no implica una obligación. La religiosidad del mundo hispánico no sólo acogió con beneplácito una nueva tendencia en la arquitectura hacia lo que reflejase la suntuosidad que había inspirado a Salomón para erigir el templo de Yahvé, sino que trató de conciliarla de manera más libre, con las líneas establecidas por la tradición clasicista del Renacimiento.

Ahora se puede entender al barroco como un estilo arquitectónico que intenta expresarse por medio del movimiento de planos y volúmenes, integrando los efectos dramáticos proporcionados por la escultura y la pintura, caracterizado por el predominio de las líneas curvas y la suntuosidad en los adornos para lograr una riqueza formal óptico-háptica hasta entonces inédita, el cual nació en Italia en las postrimerías del siglo XVI para extenderse a toda Europa y la América hispano-portuguesa hasta el tercer tercio del XVIII.

Es claro que el proceso evolutivo fue gradual y desigual en los distintos ámbitos geográficos y llegó a expresiones características en la Nueva España, donde se manifestó tardíamente. Los diferentes estadios aparecieron como derivados de una complejidad creciente, al pasar de una etapa sobria a una recargada hasta su abandono a finales del siglo XVIII.



Figura 4. Vista aérea del palacio-monasterio de San Lorenzo de El Escorial, de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera.

Las etapas del barroco

La tradición arquitectónica occidental había adoptado con preferencia el uso de determinados modelos espaciales. La disposición de crujías (baterías de habitaciones una junto a otra) en torno a patios, era la solución lógica y universal ante las necesidades esenciales de iluminación y ventilación en cualquier tipo de edificios. Pero en cuanto a templos, las plantas basilicales de una o varias crujías —a diferente altura para iluminarlas todas—, o la planta de salón o rectangular continuaron siendo las favoritas a lo largo del periodo renacentista, si bien existían algunos modelos diferentes.

A partir del concilio de Trento se empezó a adoptar la planta de cruz latina en los templos del orbe hispánico, tendencia que proliferó y se mantuvo como rasgo distintivo, salvo contadas excepciones hasta finales del siglo XVIII.

En cuanto a la ornamentación, los elementos propuestos por el criterio renacentista comenzaron a incluir características que no le eran propias y los modificaron de un modo patente. Cartelas, escudos, pináculos, pilastras adosadas, atauriques, acabados rústicos en los paramentos y otros motivos empezaron a trastocar lo que era considerado clásico a partir de muchas propuestas de los mismos tratadistas; así, poco a poco las formas se alejaron totalmente del clasicismo hasta llegar a convertirse en una propuesta bien diferenciada.

Al igual que en estilos anteriores, las sendas recorridas por los constructores fueron diversas, con resultados dispares y heterogéneos. Muchos años después, en aras de comprender los resultados, los críticos e historiadores se esforzaron por asimilar dichas variantes en

apartados más o menos definidos a los que adjudicaron nombres particulares. Barroco purista, sobrio o manierismo, barroco salomónico, de estrías móviles, tritóstilo o churrigüesco fueron algunas denominaciones creadas específicamente para tratar de explicar las intenciones de los maestros arquitectos, aun cuando a éstos no les preocupara mucho el seguir los lineamientos de manera ortodoxa.

El manierismo

Bajo este concepto se han agrupado diversas manifestaciones artísticas que surgieron en Italia y se desarrollaron entre 1520 y 1600, aproximadamente, luego del alto Renacimiento. El término deriva de la palabra italiana *maniera*, usada en el sentido del actual “estilo” desde el siglo XV. Fue propuesto por varios críticos —sobre todo alemanes— a partir de 1920, entre los que se contaron Dvorak, Friedlander, Weisbach, Pinder y Pevsner.⁸ En principio consideraron que podía significar una especie de movimiento anticlásico o antirenacentista, pues lo concibieron como expresión de la crisis de su momento histórico (reforma luterana, invasiones militares, hispanización de la cultura, contrarreforma), en oposición a la armoniosa civilización del Renacimiento. En este sentido cabría preguntarse si en verdad la sociedad renacentista vivía un momento de paz y armonía o si de hecho todo momento histórico no es crítico.

Posteriormente otros historiadores del arte continuaron empleando el término para aludir a un estilo erudito, rebuscado, técnicamente refinado y caprichoso que valoraba en forma singular la novedad, la variedad y la destreza. De esta manera asimilaron la obra de pintores italianos como Fiorentino Rosso, Francesco Mazzola el *Parmesano* y Agnolo di Cosimo el *Bronzino*, del escultor Giovanni Bologna, así como de los arquitectos Giulio Romano, Bartolomé Ammanati y Giacomo Vignola.⁹ Trataban de explicar los aspectos formales del arte manierista que se caracterizaba por

⁸ Jan Bialostocki, “Expansión y asimilación del manierismo”, en *La dispersión del manierismo*, México, UNAM, 1980, pp. 13-14.

⁹ Alejandro Vergara et al., *Diccionario de arte español*, Madrid, Alianza, 1996, p. 412.

romper con toda intención el equilibrio entre forma y contenido —característico del arte renacentista—, con predominio de lo monumental, los colores grises e híbridos y el movimiento en espiral. En nuestro tiempo el manierismo se explica como un estilo de transición entre el Renacimiento y el barroco, posteriormente extendido a las otras artes plásticas.

Esta transformación nacida en Italia pasó a España a través de algunos artistas españoles que habían viajado y trabajado al lado de italianos, entre ellos el pintor y arquitecto Pedro Machuca y el pintor y escultor Alonso Berruguete. De hecho, una primera manifestación manierista de poca resonancia fue el palacio de Carlos V, construido al lado de la Alhambra granadina, diseñado por Machuca en 1527 a partir de modelos romanos. Pero una vía más expedita para la asimilación de los nuevos conceptos fue la aparición de



Figura 5 Portada septentrional de la nave occidental de la catedral de México.

los libros ilustrados de Sebastián Serlio, traducidos al español por Francisco de Villalpando y editados en Toledo en 1552. Asimismo, una nueva generación de arquitectos españoles redujo los elementos decorativos de los edificios en la segunda mitad del siglo XVI, como antecedente de lo que surgiría a poco con el palacio-monasterio de Felipe II en las cercanías de Madrid.

También ha sido incluida en el concepto de manierismo la arquitectura del último tercio de ese siglo, llamada clasicista o herreriana, inscrita en la corriente derivada de Vignola que extremó el proceso de reducción de la ornamentación iniciado en las obras de Serlio, con predominio de los volúmenes y la valoración de la masa, como puede apreciarse en la obra cumbre de esta corriente: el palacio de San Lorenzo del Escorial.

La construcción de este palacio monasterio resultó determinante para toda obra posterior en los dominios españoles.¹⁰ Fue concebido originalmente por Felipe II, como un monasterio a cargo de frailes jerónimos que sirviera de magno sepulcro a los monarcas españoles. Se inició bajo la dirección de Juan Bautista de Toledo (ca. 1515-1567) en 1563, para ser proseguido y concluido por su discípulo Juan de Herrera (1532-1598) en 1584 (figura 4). Para algunos estudiosos de su tiempo, El Escorial resultó la renovación del casi mítico templo de Salomón en Jerusalén, y entre ellos se debe apuntar al presbítero Juan Caramuel y Lobkowitz.

La Nueva España no se mantuvo alejada de esta influencia y pronto se acusaron sus efectos. El cronista dominico Ojea apuntó que la fachada del segundo templo del convento grande de Santo Domingo de la ciudad de México fue realizada imitando a la de la basílica de El Escorial,¹¹ aunque por desgracia tal muestra ha desaparecido. Manuel Toussaint anotó que entre los ejemplos más primitivos de esta corriente pueden encontrarse las portadas septentrionales de las naves laterales de la catedral de México, concluidas a finales del siglo XVI o principios del XVII (figura 5).¹² También

¹⁰ Vid. George Kubler, *La obra del Escorial* (trad. de Fernando Villaverde), Madrid, Alianza, 1985, *passim*.

¹¹ Vid. Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, 4ª ed., México, UNAM, 1983, pp. 49 y 60.

¹² *Idem*.

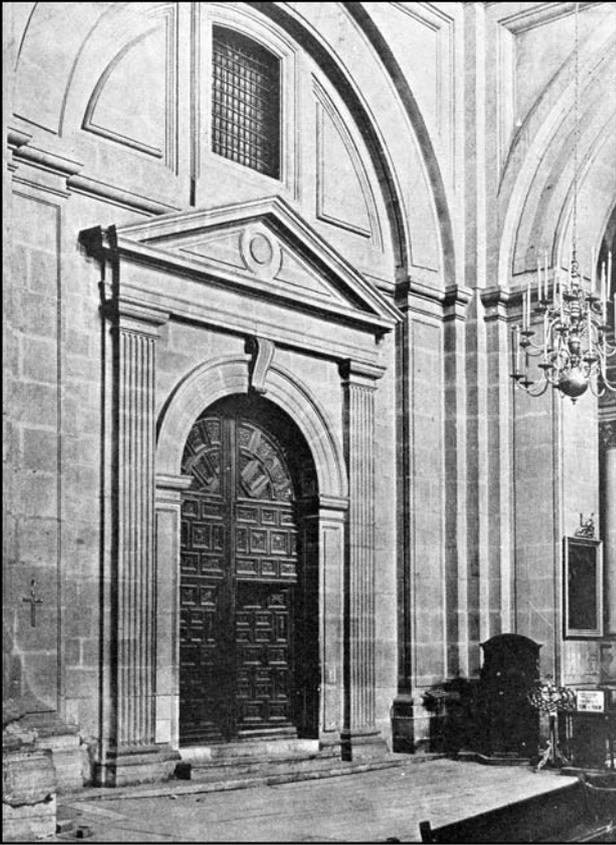


Figura 6. Portada de la sala capitular de la catedral metropolitana en México.

podrían incluirse las portadas interiores que enmarcan los accesos a la sacristía y la sala capitular (figura 6) de la misma catedral, fechada la primera en 1623. A su vez, la portada del templo del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo —casa principalísima de la Compañía de Jesús en la misma capital, construida por el jesuita Diego López de Arbaiza entre 1576 y 1603— ofrece una buena muestra de la influencia de ese tipo de arquitectura en la Colonia.

La Puebla de los Ángeles también conserva muestras patentes en su catedral a través de las torres con pilas-tras, los pináculos mórtidos o los relieves y cartelas de sus portadas principales, todos ellos motivos caros al estilo de Juan de Herrera. El templo de San Ildefonso de los jesuitas poblanos, concluido en 1621, presenta una fachada severa con aparejo rústico derivado de los tratados de arquitectura del siglo XVI. Todavía a mediados del siglo XVII, la portada austera en piedra gris, con toques en blanco de la piedra de Villerías del templo conventual de Santo Domingo, puede incluirse en esta tendencia. Muchos otros ejemplos debieron existir

en éstas y otras varias ciudades de Nueva España, pero ya no contamos con ellas.

Caso significativo representó la arquitectura de las casas de los frailes carmelitas descalzos, los dieguinos o alcantarinos y otras órdenes reformadas, cuyas reglas y constituciones recomendaban la austeridad y pobreza, a las que el estilo frío y descarnado del herreriano les venía a la perfección.¹³ Las portadas de templos o claustros de conventos como los del Colegio de San Ángel en la ciudad de México, de Nuestra Señora de los Remedios en Puebla o Nuestra Señora del Carmen, en Morelia (figura 7), muestran claramente su pertenencia al estilo manierista, al igual que la portada del templo de San Diego, adyacente al convento de Santa María de los Ángeles, en Churubusco.

Como muchas otras manifestaciones artísticas, el manierismo no resultó ajeno a las muestras extemporáneas, y por ello algunos estudiosos consideran al Colegio de San Ignacio de la ciudad de México, mejor conocido como de las Vizcaínas, como “una invención manierista en pleno siglo XVIII”.¹⁴

El barroco salomónico

La antigua basílica de San Pedro, en Roma, edificada por orden del emperador Constantino, contenía varias columnas monolíticas en mármol con el fuste retorcido, de unos 4.75 metros de altura, que soportaban el altar mayor sobre el sepulcro del apóstol. Una vieja tradición señalaba que dichas columnas no eran otra cosa que despojos del antiguo templo de Salomón, en Jerusalén, llevadas a la capital imperial por santa Elena, madre de aquel famoso emperador. Esta conseja encontró apoyo en la descripción bíblica del templo, que refería los nombres de los dos pilares de bronce situados frente a la entrada como Jaquín y Boaz. Con fundamento en tal suposición, los constructores comenzaron a referirse a las columnas de fuste retorcido como pertenecientes al templo de Salomón, esto es, como salomónicas.

¹³ Cfr. Jaime Abundis Canales, *La huella carmelita en San Ángel*, México, INAH, 2007, pp. 1129-1136.

¹⁴ Jan Bialostocki, *op. cit.*, p. 24.



Figura 7. Portada lateral del templo conventual de Nuestra Señora del Carmen, en Morelia.

Las columnas de la basílica constantiniana tenían dividido el fuste en dos secciones generadas por helicoides: una con estrías en espiral y la otra con pámpanos o brotes tiernos de vid y amorcillos, las cuales debían proceder de algún edificio romano del Medio Oriente, construido hacia los siglos II o III d.C. En realidad, los apoyos aislados de fuste retorcido no eran ajenos a la arquitectura occidental, por el contrario, multitud de constructores medievales los emplearon de manera frecuente, como puede verse en las arcadas del claustro de San Pablo Extramuros en Roma (1200), las del claustro de la catedral de Monreale en Sicilia (1147-1182), la portada de la antigua colegiata de Saint-Pierre-de-la-Tour en Aulnay-de-Saintogne (después de 1130), la portada de la iglesia de Saint-Hilaire en Semur-en-Brionnais (posterior a 1150), la puerta principal de la iglesia de la Sainte-Madeleine en Vezeley (1125-1130) durante el románico, o las columnas del coro de la iglesia cluniacense de Saint-Martin-des-Champs en París (1150), los apoyos de la colegiata de San Blas en Braunschweig (1469-1474), la portada



Figura 8. Claustro del convento de San Gregorio, en Valladolid, de Gil de Siloé y Diego de la Cruz, de finales del siglo xv.

central de la catedral de Orvieto, el claustro de San Gregorio en Valladolid (1488-1496) (figura 8) y la nave de la iglesia de la Magdalena en Olivenza en la etapa gótica.

La insistencia del concilio tridentino en apoyarse en la tradición judeo-cristiana coadyuvó a reutilizar el modelo del templo trazado por “la mano de Dios” como un modelo a seguir, razón por la que el templo de Salomón alcanzó un prestigio insospechado en la era postridentina.

En ese momento la imagen de dicho templo se mostraba bastante alejada de la realidad. Ideado por el rey David, pero realizado por su hijo Salomón, el templo de Jerusalén había sido dispuesto en lo alto del monte Sión o Moriá para honrar a Yahvé, el dios de los judíos, entre los años 969 y 962 a.C. Debía su fama más a la decoración que a sus dimensiones y estaba dividido en tres secciones: un vestíbulo (*ulam*), una sala de culto (*hekal*) y la cámara sagrada que contenía el arca de la alianza o santo de los santos (*debir*); al frente se irguieron dos columnas de bronce, Jaquin y



Figura 9. Baldaquino en la basílica de San Pedro de Roma, de Gian Lorenzo Bernini.

Boaz, sin función arquitectónica pero que posiblemente simbolizaban a los dos reinos judíos de la época, Judá e Israel. Durante la conquista de Nabucodonosor, sus huestes destruyeron el templo en 587 a.C. Un nuevo recinto, reducido sólo al santuario, pudo ser edificado por Zorobabel tras retornar los judíos de su destierro en Babilonia, el cual estuvo dedicado a Zeus en tiempos de los reyes seléucidas, lo que provocó la rebelión de los macabeos. Al apoderarse los romanos de la región en 164 a.C., permitieron la existencia de monarcas locales bajo su dominio y fue así como Herodes Antipas inició la ampliación y embellecimiento del templo con obras que proseguían en la época de Jesús. Sin embargo, la rebelión judía contra el dominio romano motivó la nueva destrucción del templo en 70 d.C. y los romanos ordenaron levantar en su lugar estatuas del emperador Adriano y de Júpiter. A principios del siglo IV, en el solar que había ocupado el templo se descubría una roca desnuda sobre la cual se lamentaban algunos judíos, quienes desgarraban sus vestiduras en señal de duelo.

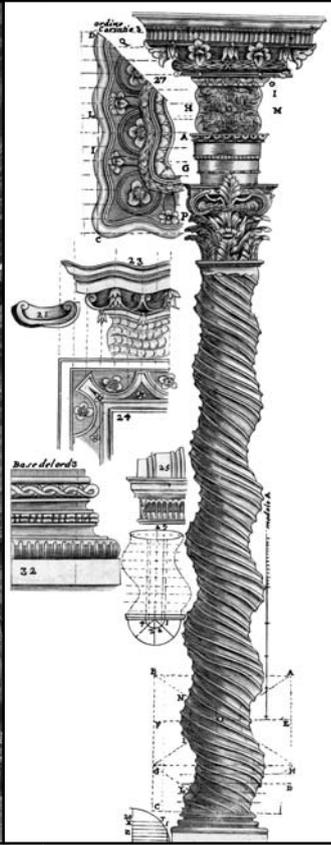


Figura 10. Orden Corintio Supremo de acuerdo con la clasificación hecha por el presbítero Guarino Guarini.

Templum Domini (Templo del Señor).¹⁵ En ese lugar, algunos cruzados que se dedicaron a proteger a los peregrinos en tiempos hostiles, se instalaron en la explanada frontera para adoptar el nombre de caballeros del Templo o templarios, lo cual contribuyó a confirmar la creencia de que tal era el mítico templo salomónico. En virtud de estos hechos se reprodujo la imagen de un templo poligonal cubierto con una gran cúpula como la propia del templo bíblico; un bello ejemplo de ello es el óleo de Rafael Sanzio titulado *Los desposorios de la Virgen*, realizado en 1504 y conservado hoy en la Pinacoteca de Brera, en Milán.

Estos acontecimientos trastocaron e idealizaron la importancia del Templo de Salomón, al punto que un arquitecto jesuita español formado en la construcción

¹⁵ Cfr. Robert Jan van Pelt, "Israel frente a Judá: los templos de Jerusalén en una perspectiva actual", en *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, 2ª ed., Madrid, Siruela, 1995, pp. 285-342.

de El Escorial, Juan Bautista Villalpando, dedicó gran parte de sus afanes a tratar de recrear y reproducir en imágenes el aspecto original de dicho templo. Con el concurso del también jesuita Jerónimo de Prado, realizó una mezcla de las descripciones del verdadero templo citado en la Biblia con las ensoñaciones del profeta Ezequiel —durante su cautiverio en Babilonia—, contenidas en su libro del Antiguo Testamento. El resultado fue un templo grandioso y más acorde con las aspiraciones contrarreformistas, descrito e ilustrado en los tres volúmenes de *In Ezechielem explanationes et apparatus urbis ac Templi hierosolymitani*, aparecidos entre 1595 y 1606, obra que marcó el derrotero de la arquitectura occidental durante los dos siglos posteriores. En adelante, los templos del Señor podían lucir su magnificencia, revestirse de oro y adornarse con profusión.

Inspirado en esta grandilocuente tradición, Gian Lorenzo Bernini decidió usar la columna de fuste retorcido (llamada *colonna storta* u *ondeggiante* por los italianos) para ejecutar el baldaquino sobre la tumba de san Pedro en la nueva basílica romana en 1633, uno de los lugares más importantes del cristianismo (figura 9). La forma poco frecuente de su fuste lleno de movimiento, que contrastaba con la rigidez de los clásicos, la decoración de pámpanos y amorcillos del primer tercio que se ajustaron a los símbolos eucarísticos y los angelillos, así como su pretendido origen divino desde tiempos de Salomón, fueron razones que promovieron su gran difusión en el orbe cristiano. En España, el pintor, escritor y arquitecto benedictino de ascendencia italiana, fray Juan Rizzi o Ricci (1600-1681), escribió un texto en que ponderaba el uso de un nuevo orden —que incluía la columna, el pedestal y el entablamento—, llamado *Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero*, publicado a mediados del siglo XVII. Es muy posible que el también religioso Guarino Guarini haya conocido el texto de Ricci durante un viaje por España, y a partir de ello propusiera su *Ordine Corinto Supremo* (figura 10), cuyo mejor ejemplo puede apreciarse en la capilla del Santo Sudario o de la *Santa Sindone*, en Turín, que tanto dis-

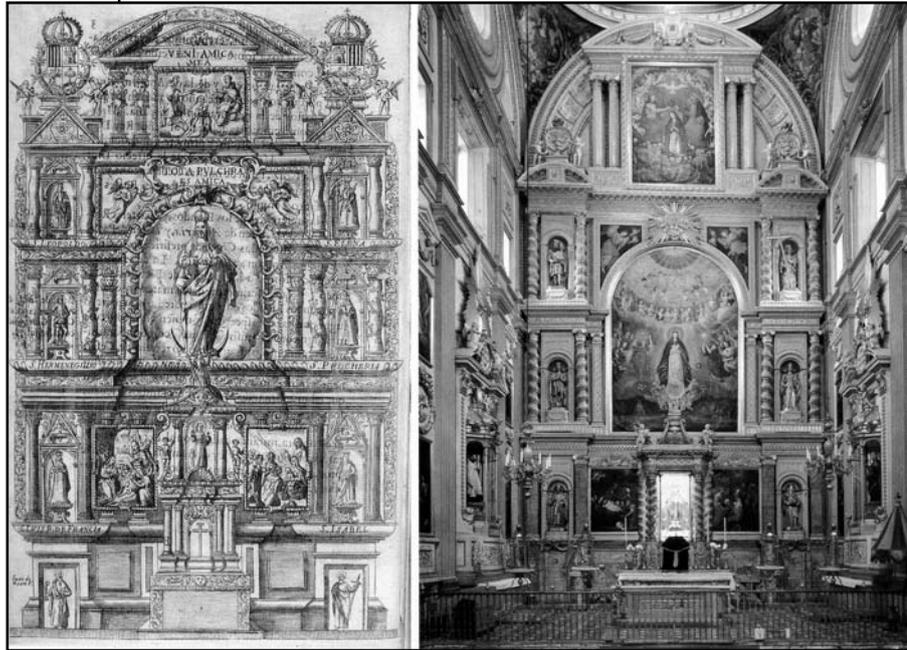


Figura 11. Altar de los Reyes en la capilla mayor de la catedral de Puebla de los Ángeles.

gustaba a Diderot.¹⁶ Ambos arquitectos acentuaron el gusto por este tipo de columna que pronto arribaría a Nueva España.

Al lado de Juan de Palafox y Mendoza, obispo designado para la sede de la Puebla de los Ángeles, arribó en 1640 el escultor y pintor aragonés Mosén Pedro García Ferrer en calidad de consejero artístico, quien dio continuidad a las obras de la inconclusa catedral angelopolitana con su retablo de los Reyes en la capilla mayor. Dicho retablo había sido proyectado por Juan Martínez Montañés en España y traído a estas tierras por García Ferrer; fue ejecutado por el maestro tallador Lucas Méndez entre 1646 y 1652.¹⁷ El retablo tuvo las primeras columnas salomónicas usadas en Nueva España en el ciprés y cuatro de los nichos de las calles laterales, combinadas con otras columnas y pilastras clásicas (figura 11); pronto se difundiría el nuevo estilo y aparecería en las portadas pétreas al exterior.

El empleo de columnas salomónicas en piedra podría deberse a los maestros Cristóbal de Medina Vargas o Juan Montero de Espinosa. Ambos colaboraron en la

¹⁶ Vid. René Taylor, *op. cit.*, pp. 20-25.

¹⁷ Martha Fernández, "Tratados y modelos de la arquitectura salomónica novohispana. Aproximación historiográfica", en Juana Gutiérrez Haces (ed.), *Los discursos sobre el arte. XV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, 1995, pp. 69-89.



Fig. 12. Portadas pareadas del templo de monjas de Santa Teresa la Antigua.

obra de la catedral metropolitana de México hacia 1684. Columnas de este tipo se revelan en las portadas exteriores de las naves procesionales catedralicias o laterales de la fachada principal, y en las de la nave transversal; en la ciudad de México también pueden verse en las portadas pareadas del templo de monjas carmelitas descalzas de San José, mejor conocido como Santa Teresa la Antigua, construido por Medina Vargas entre 1678 y 1684 (figura 12). Los maestros Luis Díez Navarro y Miguel Custodio Durán fueron seguidores de esta tendencia. Retablos y portadas se llenaron de columnas salomónicas, al punto de convertirse en el modelo dominante en todo el territorio novohispano, si bien coexistieron con otras de gusto más clásico pero con variaciones en el fuste, sobre todo. Los hermosos ejemplos de las catedrales de San Luis Potosí y de Zacatecas (figura 13), las portadas del templo conventual de Santo Domingo en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, el retablo mayor del templo de Santo Domingo, Puebla, o el retablito en tecali u ónix de la capilla de San José de Chiapa, en las cercanías de Amozoc, acusan la preferencia por el estilo de la columna torsa. Pero



Figura 13. Portada principal de la catedral de Zacatecas.

acaso sean las portadas de los templos de Santiago Tianguistenco y de Santa Prisca, en Taxco, las mejores muestras del salomónico novohispano, ya bien entrado el siglo XVIII.

El barroco estípite o churrigueresco

José Benito de Churriguera (1665-1725) representa el punto de unión entre el barroco del siglo XVII y sus formas posteriores. Hijo del tallador y retablista barcelonés José Simón de Churriguera, aprendió el oficio del padre para comenzar su carrera en 1689, cuando diseñó el retablo de la capilla del Sagrario de la catedral de Segovia. Ese mismo año adquirió fama al ganar el concurso para realizar el túmulo funerario para las exequias de María Luisa de Borbón, primera esposa del rey Carlos II, el *Hechizado* (figura 14); el apoyo elegido por Churriguera para este monumento fue uno poco frecuente y relegado hasta entonces: la pilastra estípite.

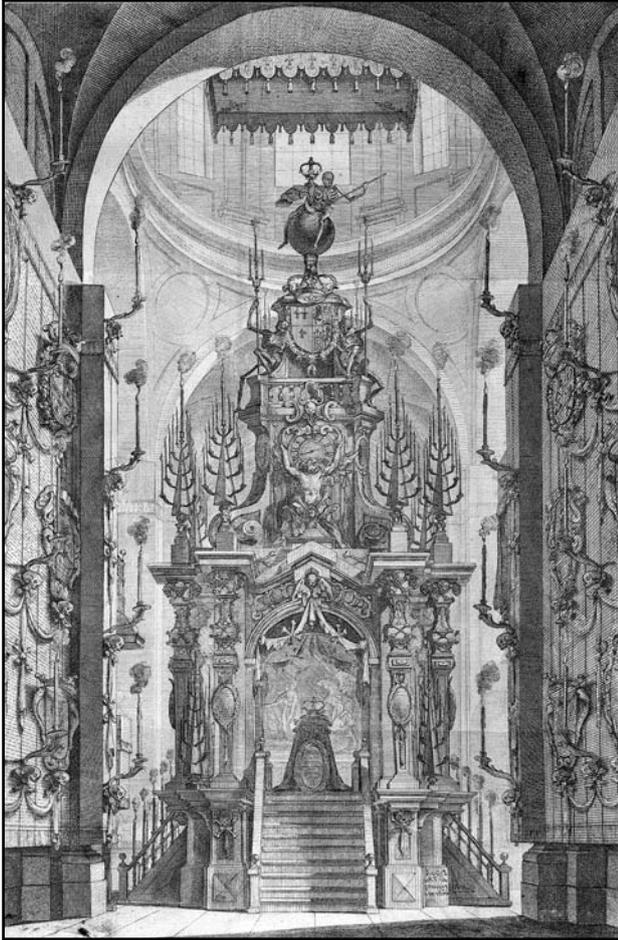


Figura 14. Túmulo funerario para las exequias de la reina María Luisa de Orleans, de José Benito de Churriguera.

Sin embargo, su obra de mayor reconocimiento fue el retablo mayor del templo de San Esteban, en Salamanca, iniciado en 1692, para el que optó por gigantescas columnas salomónicas. Realizó otros retablos en Fuenlabrada y en Madrid, mientras en calidad de arquitecto estuvo a cargo de la traza y dirección de la población fabril de Nuevo Baztán.

La pilastra estípíte es un tipo de apoyo aislado, formado por dos troncos piramidales que angostan sus extremos hacia la base y el capitel para unirse hacia el segundo tercio en un cubo, lo cual recuerda las proporciones del cuerpo humano varonil (figura 15). Se ha pretendido ver en la propuesta de dicho monumento de Churriguera a la reina difunta, el primer uso del nuevo tipo de apoyo que dominaría la escena artística hispana desde el primer tercio del siglo XVIII hasta la aparición del neoclasicismo. En realidad la única vez que Churriguera empleó ese apoyo fue en el túmulo

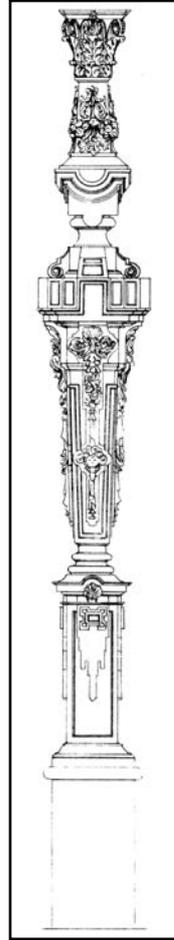


Figura 15. Dibujo de un estípíte típico.

descrito, ya que para el catafalco de Carlos II, de 1700, consideró más apropiado el empleo de columnas jónicas, si bien para el resto de su producción echó mano de todo tipo de apoyos pilares, columnas y pilastras.

Los críticos neoclásicos como Antonio Ponz y Juan Agustín Ceán Bermúdez echaron mano del adjetivo “churrigueresco”, para aplicarlo de manera despectiva a toda obra arquitectónica de ornamentación abigarrada y excesiva.¹⁸ La línea de los términos gótico y barroco fue nuevamente seguida por éste, y en México suele utilizarse de manera particular para referirlo exclusivamente al estilo barroco que emplea la pilastra estípíte, a partir de lo propuesto por Manuel Toussaint. También se ha designado a esta etapa como barroco exuberante, debido al gusto manifiesto por cubrir todos los paramentos con rocalla, atauriques, roleos, guardamalletas, mascarones y veneras.

Si bien con sólo un tronco piramidal inferior, los estípites habían sido empleados ampliamente por los arquitectos griegos en pedestales para sostener los bustos de dioses y héroes, y con el mismo sentido fueron usados entre romanos y artistas del Renacimiento; estos últimos le dieron calidad de apoyo aislado al añadir el capitel. Posteriormente, el tratadista alemán Wendel Dietterlin lo propuso como soporte de muebles en su obra *Architectura*, de 1598 (figura 16). El crítico español René Taylor ha querido ver en este texto, antes que en el túmulo de Churriguera,¹⁹ la fuente primigenia que promovió el uso extensivo del estípíte en Nueva España.

Tocó al ensamblador español Jerónimo de Balbás introducir la moda de la pilastra estípíte en Nueva España, a donde llegó en 1718. Ese mismo año el cabildo catedralicio le encargó la traza y elaboración

¹⁸ Vid. Alejandro Vergara *et al.*, *op. cit.*, pp. 182-183.

¹⁹ Cfr. René Taylor, *op. cit.*, pp. 47-48.

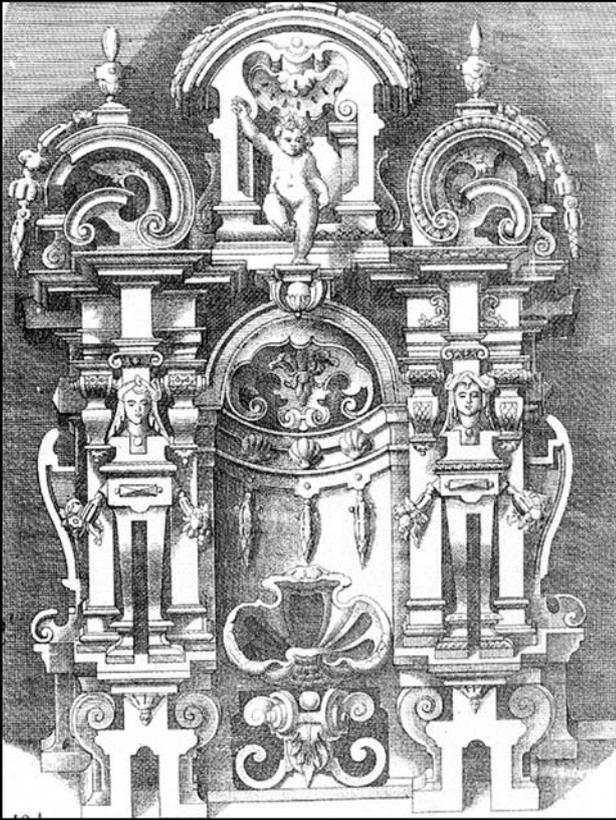


Figura 16. Lámina 124 del tratado de Wendel Dietterlin, en la que se muestra el llamado "orden jónico".

del altar de los Reyes para la capilla mayor de la iglesia mayor de la ciudad de México, el cual ejecutó empleando estípites en su fábrica entre 1718 y 1737, aun cuando la doradura se realizó hasta 1743 por mano de Francisco Martínez. Para ese momento Balbás ya había facturado otro similar en el Sagrario de la catedral de Sevilla, terminado en 1709, y el mismo tipo de apoyo utilizó para el ciprés del altar mayor de la catedral mexicana. Así se ha considerado a Balbás como el introductor del nuevo gusto en Nueva España (figura 17), una tendencia que pronto sería llevada a las portadas como en el caso de la columna salomónica.

La portada con pilastras estípites del arzobispado de la ciudad de México (figura 18) data de 1743, mientras las de las portadas del templo del Colegio de Niñas en la misma ciudad se realizaron al año siguiente, pero en ambos casos ostentan estípites muy rudimentarios. Lorenzo Rodríguez trazó y dirigió la fábrica del Sagrario Metropolitano como un templo de planta de cruz griega con dos maravillosas portadas en los costados sur y oriental, en las que dispuso estípites pareados de excelente diseño y proporciones, entre 1749 y 1768.



Figura 17. Altar de los Reyes en la catedral de México, obra de Jerónimo de Balbás.

A partir de estos ejemplos, el uso de los mencionados rasgos churriguerescos se extendió por todo el territorio novohispano hasta adquirir características muy propias y convertirse en un estilo de tipo nacional. Las portadas de templos como el de la Santísima Trinidad, el de la Santa Veracruz, la capilla de Balvanera adjunta a la iglesia de San Francisco en la ciudad de México, el de la Compañía de Jesús, Cata, San Cayetano (Valenciana), Rayas (ahora en el barrio de Pardo), en Guanajuato, el de San Francisco en San Miguel el Grande (hoy de Allende), el Santuario de Nuestra

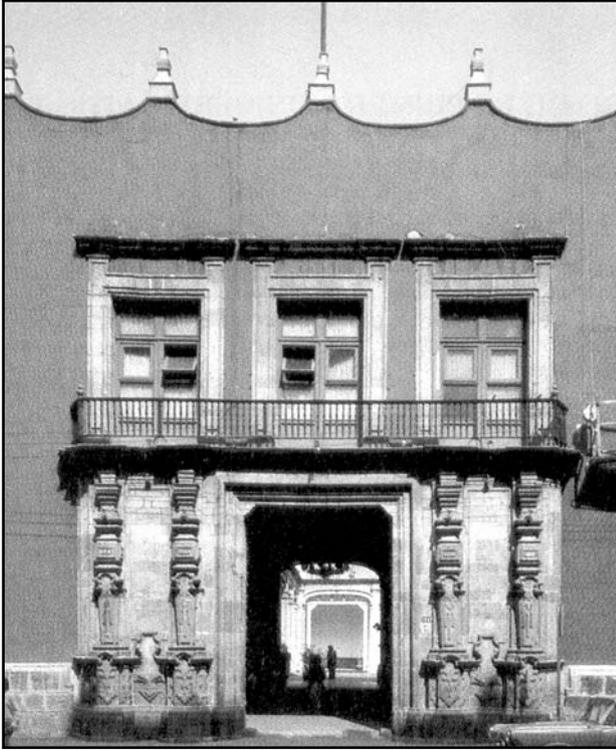


Figura 18. Portada del Palacio Arzobispal de México.

Señora de Ocotlán, en Tlaxcala (figura 19), el de San Elías Profeta, en San Luis Potosí, el de San Francisco Javier en Tepozotlán, y los retablos de Santa Rosa de Viterbo y Santa Clara, en Querétaro y, sobre todo, los de Santa Prisca, en Taxco, son muy notables ejemplos del barroco estípite novohispano.

El ultrabarroco

Gerardo Murillo, *Doctor Atl*, acuñó el término ultrabarroco para referirse al delirio excesivo alcanzado por las expresiones de la arquitectura barroca en Nueva España, de manera singular en los retablos; a partir de entonces se ha usado con preferencia para designar obras en las que el estípite desaparece o se transforma al punto de tornarse irreconocible. En tiempos recientes, Elisa Vargas Lugo, apoyada en ideas de Jorge Alberto Manrique, ha tratado de distinguir dos fases dentro de este mismo periodo que abarca de mediados a finales del siglo XVIII, llamadas barroco anástilo y barroco neóstilo.²⁰ El primero alude a expresiones formales



Figura 19. Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, en Tlaxcala.

en las que el apoyo ha desaparecido, en tanto que el neóstilo sirve para designar a las que han vuelto a emplear la columna con características clásicas.

Por otra parte, debería apuntarse la existencia de una tercera modalidad desarrollada gradualmente a partir de las pilastras estípites pareadas: aquélla en la que el nicho del intercolumnio adquiere características de apoyo aislado para convertirse en uno propio, que a veces coexiste con el estípite y otras prescinde francamente de él para adquirir derecho de existencia propio. Un ejemplo del primer caso se encontraría en la portada del templo de San Diego, en la ciudad de Guanajuato (figura 20), en tanto que la portada lateral del templo de San Cayetano, en la Valenciana (figura 21), representaría un ejemplo del segundo. A dicho apoyo Diego Angulo Iñiguez lo denominó interestípite, mientras Francisco de la Maza prefirió llamarlo pilastra-nicho.

Ejemplos del barroco anástilo pueden admirarse en la portada lateral del templo conventual de San Agustín, en Zacatecas, en la capilla de la Tercera Orden de Santo Domingo, en Querétaro, en la Alhóndiga de Morelia y en los retablos del templo de Nuestra Señora del Pilar o de la Enseñanza, en la ciudad de México, o

²⁰ Vid. Elisa Vargas Lugo, *La iglesia de Santa Prisca en Taxco*, 2ª ed., México, UNAM, 1982, pp. 83-86.



Figura 20. Portada principal del templo de San Diego, en Guanajuato.

los del demolido santuario de Nuestra Señora de la Piedad, ahora reubicados en la nave de San Diego Churubusco.

En lo tocante al neóstilo, anunciaba sin duda el cambio en el gusto con el surgimiento de la Ilustración, que volvió a poner los ojos en el arte clásico de la antigüedad para dar paso al neoclasicismo. Se recurrió sobre todo al uso de la columna de capitel corintio y fuste recto, como en el caso de las portadas de la capilla del Pocito en la Villa de Guadalupe, y el templo de la Enseñanza en México, ambas de Francisco Guerrero y Torres, y donde mejor pone de manifiesto la pertenencia a dicha modalidad. Muchas de las edificaciones



Figura 21. Portada lateral del templo de San Cayetano, en el real de minas de Valenciana.

civiles en San Miguel de Allende pertenecen también a esta etapa final del barroco y su manifestación más hermosa puede ser la casona de Manuel Tomás de la Canal y Bueno de Baeza, ubicada en la esquina noroeste de la plaza de armas.

Las modalidades del barroco novohispano

Manuel González Galván propuso hace varios lustros la existencia de diversas modalidades que adoptó el barroco en Nueva España. Reconoció diez posibilidades, tres de las cuales eran meramente decorativas, y otras siete manifestadas por las variantes en los fustes de sus apoyos. Las tres primeras fueron el barroco estucado, el barroco talaveresco y el ultrabarroco; las siete posibilidades de fustes serían: el barroco purista, el de estrías móviles, el tablereado, el tritóstilo, el salomónico, el estípite y el de fustes losángicos.²¹ Es útil revisar someramente su propuesta, y si consideramos que ya se han repasado tres de ellas (salomónico, estípite y ultrabarroco), sólo se abordarán las no mencionadas anteriormente.

²¹ Vid. Manuel González Galván, "Génesis del barroco y su desarrollo formal en México", en *Historia del arte mexicano*, 2ª ed, México, Salvat Mexicana/SEP, 1986, t. 6, pp. 809-831.

Barroco estucado

Es una modalidad meramente decorativa con propósitos didácticos, predominantemente anástilo, ajustado a las limitaciones de cada uno de los paramentos que recubre, extendiéndose sobre las pilastras, los arcos y las bóvedas. Se originó en el gusto árabe por las yeserías interiores, pues la aljecería o yesería constituía un arte menor de uso muy antiguo, llegado a Nueva España procedente de Andalucía, lo que explica sus raíces musulmanas. Las yeserías comenzaron a aplicarse en los paños interiores debido a la poca resistencia al intemperismo del aljez o yeso, para después salir a los exteriores, pero con un nuevo material: cal en vez de yeso. El yeso (voz derivada del latín *gypsum*) es un sulfato de calcio hidratado (CaSO_4), que una vez deshidratado y mezclado con agua tiene la ventaja de ser muy maleable y endurecer rápidamente, mas con poca resistencia para permanecer al exterior. En cambio, la cal (del latín *calx*) es un carbonato de calcio (CaCO_4), que deshidratado se transforma en la llamada cal apagada o muerta (hidróxido de calcio), y al mezclarse con agua y arenas finas forma un estuco casi tan maleable como el yeso que fragua al secarse, más resistente a la intemperie que aquél.

Así comenzaron a emplearse yeserías en los interiores que después pasaron a las fachadas y cúpulas, pero con estucos de cal. El intradós de las bóvedas del templo de San Cristóbal, los interiores de la capilla de la Virgen del Rosario, la capilla de novicios en el convento de Nuestra Señora de los Remedios (El Carmen), en Puebla (figura 22), el templo de Santo Domingo y su capilla del Rosario, en Oaxaca, la capilla del Santo Cristo, en Tlacolula, son magníficos ejemplos del grado de perfección que alcanzó esta técnica en las postrimerías del siglo XVII y los albores del XVIII. Todavía en ese tiempo se ejecutaron los estucados de Santa María Tonantzintla, el camarín del Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán y de las capillas de la Santa Casa de Loreto, en Tepozotlán y San Miguel de Allende. No deben olvidarse las extraordinarias portadas de los templos misionales de la Sierra Gorda queretana: Santiago Jalpan, San Miguel Conca, la Purísima Concepción de Nuestra Señora del Agua de Landa, San Francisco Tilaco y Nuestra Señora de la Luz Tancoyol forman una



Figura 22. Capilla del noviciado del convento de Nuestra Señora de los Remedios de carmelitas descalzas, en Puebla.

pentalfa edificada por todavía desconocidos artesanos, que constituye un timbre de orgullo en nuestro acervo arquitectónico-cultural.

Barroco talaveresco

Es una modalidad que complementa la anterior. La fabricación de azulejo o mayólica fue otra de las artes menores muy apreciadas por los árabes, cuyo gusto prevaleció tras la reconquista española y que arraigó sobre todo en el meridión de la península. En las postrimerías del siglo XVI arribó un grupo de ceramistas procedente de Talavera de la Reina, en Toledo, y se estableció en la Puebla de los Ángeles. Los talleres que abrieron comenzaron a producir cerámica multicolor con acabado vidriado, según los modelos y las técnicas de su lugar de origen. Esta "talavera poblana" pronto se empleó para recubrir muros, portadas y cúpulas, pero también para adornar cornisas y torres con remates y esculturas. La extraordinaria brillantez y policromía dio un nuevo matiz óptico-háptico a la arquitectura, que primero afianzó su pertenencia al valle poblano-tlaxcalteca, y después proliferó por el resto del país.

La remodelación del palacio episcopal de Puebla, obra del maestro José Miguel de Santa María, en 1768, puso

de moda la combinación de paños de ladrillo en petatillo yuxtapuesto con azulejos y cornisas o marcos en estuco blanco. Esta mezcla (estucado y talaveresco) hizo escuela y se extendió a toda la comarca, modalidad que algunos autores califican como barroco mestizo.

Las fachadas de las casas de los Muñecos y de Alfeñique, del Colegio de San Pedro y San Pablo, en Puebla, la de los Azulejos o de los marqueses del Valle de Orizaba, en la ciudad de México, las portadas y las cúpulas del templo de Nuestra Señora de los Remedios, en Puebla, la de San Francisco Acatepec (figura 23), así como los alizares o frisos de azulejos que revisitan las criptas del Colegio de San Ángel, en la ciudad de México, o cualquier otro templo de la región central de Nueva España pertenecen a esta modalidad. Su trascendencia fue tal que llegó a evidenciarse en sitios tan alejados como Campeche, donde el templo del Colegio de San José, de la Compañía de Jesús, muestra una cúpula recubierta de azulejos, acaso poblanos.

Barroco de fuste purista

Respetata las formas clásicas de los apoyos, a pesar de los alardes ornamentales que completan las fachadas y portadas. Podría entenderse que pertenecería a la modalidad conocida luego como manierista en un primer momento, pues González Galván la sitúa entre 1600 y 1650.²² De igual forma sus ejemplos se identifican hoy como manieristas: los cuerpos inferiores de las portadas de las catedrales de México y Puebla, el templo de San Ignacio de Loyola, en Querétaro, la portada lateral del templo de carmelitas descalzos, en Morelia, y la portada de Nuestra Señora de la Merced, en Guadalajara, entre otras.

Barroco de fuste con estrías móviles

En esta modalidad las estrías del fuste adquieren movilidad inusitada, ya sea en diagonal, en zigzag o en ondulaciones, aunque en otros casos muestran variantes como las portadas del templo de monjas concepcionistas de San Bernardo, en la ciudad de México. Fustes de este tipo ya se habían manifestado desde épocas románicas y góticas en Europa; sin embargo, la pri-

mera mitad del siglo XVIII representó su momento de esplendor, sobre todo en el caso de los fustes diseñados por Miguel Custodio Durán, que parecen una interpretación planiforme de los propuestos por Ricci o Guarini en sus tratados. Es ahí donde las estrías, y a veces los fustes mismos, ondulan como llamas en movimiento en las portadas del templo del Hospital de San Lázaro, de la capilla de los Medina Picazo en el templo de *Regina Coeli* y en su claustro, en la del templo del Hospital de San Juan de Dios, todos en la ciudad de México. Otros ejemplos en el Bajío, San Luis Potosí y Zacatecas también son dignos de evocar.

Barroco de fuste tritóstilo

El término tritóstilo es un neologismo acuñado por González Galván para referirse a un fuste dividido verticalmente en tercios, y proviene de las voces griegas *tritos*, tercio, y *stilos*, columna. Por tanto, tritóstila es aquella columna que marca su fuste en tercios bien definidos; con frecuencia sólo acentúa la diferencia en el primer tercio y deja los dos superiores con iguales características. Su uso ya era común en la época clásica y fue retomado en la arquitectura medieval, renacentista y plateresca, si bien el fuste barroco resulta mucho más escultórico y rico que los anteriores. González Galván sitúa su apogeo en el lapso fronterizo de los siglos XVII y XVIII; también apunta el hecho de que maestros de arquitectura como Pedro de Arrieta lo convirtieron en una forma de expresión casi personal. Al finalizar el siglo XVIII, Francisco Guerrero y Torres volvió a emplearlo en las portadas de la capilla del Pocito y el templo de la Enseñanza. Las catedrales de Oaxaca y San Luis Potosí, los templos de Nuestra Señora de la Soledad y de San Agustín, en Oaxaca, el de San Felipe Neri, en Guadalajara, el del Colegio Apostólico de *Propaganda Fide*, de Guadalupe en Zacatecas, lo acusan en sus respectivas portadas. Acaso una de sus mejores muestras sean las columnas del primer cuerpo del templo conventual de San Elías Profeta, en San Luis Potosí.

Barroco de fuste tablereado

Esta variante se caracteriza por el uso de pilastras cuyo fuste sugiere por sí mismo un tablero que sirve de

²² Cfr. Manuel Toussaint, *op. cit.*, pp. 102-105.

fondo a otros elementos decorativos, en el que pueden generarse acanaladuras o sobreponerse a otros tableros; por este motivo se designó tal modalidad del barroco como de fustes tableados. Guarda semejanza con los elementos ornamentales de los muebles o puertas e incluso cuenta con molduraciones perimetrales como si se tratara de tallas hechas con gubias o formones de boca arqueada. En vez de optar por motivos orgánicos, se prefieren los diseños geométricos como rasgos decorativos, entre ellos las guardamalletas y placas. La zona central del país muestra diversos ejemplos, pero entre los mejores destacan las portadas de la catedral y del templo de San José, en Morelia.

Barroco de fuste losángico

González Galván buscó una palabra genérica que designara esta modalidad y encontró el término losange, que significa con figura de rombo o huso, pero colocada de tal forma que los ángulos agudos apunten hacia arriba y abajo; el término losángico se emplea en heráldica, donde se aplica a la pilastra o la columna losángica. Deriva del barroco estípite, empleado sobre todo en la segunda mitad del siglo XVIII. Retablos y portadas de esta época evidencian el uso de pilastras con estípites que se superponen o contraponen. Como ejemplos del primer caso tenemos el retablo principal de la capilla de los Medina Picazo en el templo de *Regina Coeli* en México, y el templo de San Martín en Tepalcingo. En el segundo caso están los retablos de la capilla de la Hacienda de Xalpa, los de la capilla doméstica y el relicario de San José del templo jesuita de Tepozotlán; el retablo del templo parroquial de Tepeyanco, en Tlaxcala; el del transepto del templo conventual de Nuestra Señora de las Nieves, en Oaxaca; en la portada de la capilla del Obispado, en Monterrey; la catedral de Saltillo; los templos parroquiales de Marfil, en Guanajuato, o de Álamos, en Sonora. Existen ocasiones que los fustes presentan conos superpuestos en vez de estípites, acusando un perfil romboidal, ahusado o losángico.



Figura 23. Templo de San Francisco Acatepec, en Puebla.

Ideas para concluir

Es muy claro ahora que el barroco sentó sus reales en Nueva España y adquirió modalidades propias. También es evidente que las distintas variantes estilísticas coexistieron en múltiples ocasiones sin mayor conflicto. Como un ejemplo entre muchos, el templo de San Francisco Acatepec (figura 23), en el sur de Puebla, acusa una portada recubierta de azulejos, cuyo primer cuerpo presenta columnas tritóstilas, mientras en los dos superiores hay pilastras estípites y la torre-campanario ostenta columnas salomónicas.

Resulta importante precisar que todas las modalidades formales del barroco novohispano se plasmaron en espacios más o menos similares que presentaron pocas variaciones. Debe tomarse en cuenta que es precisamente el

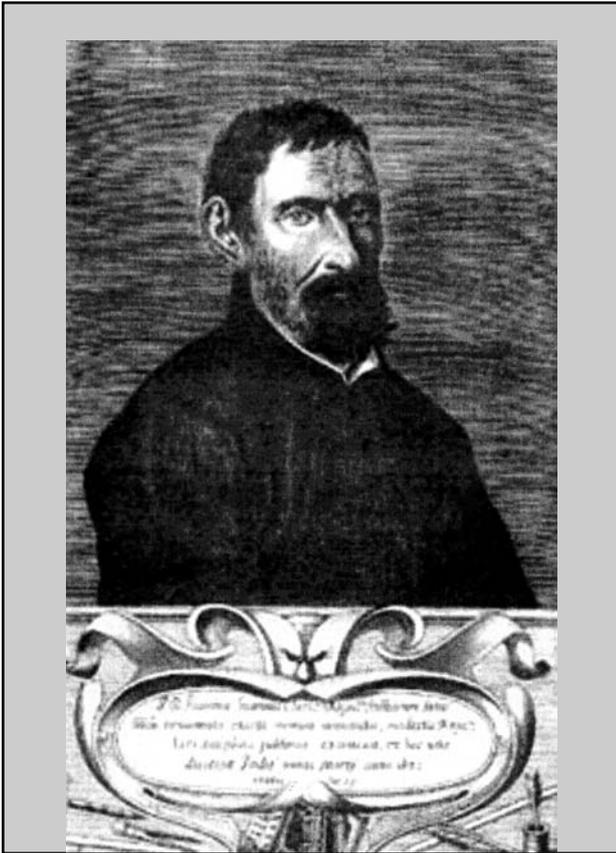


Figura 24. Retrato de Guarino Guarini (1624-1683), precursor del barroco italiano.

espacio el actor principal de la arquitectura, como señalamos al principio. La mayor parte de los templos, salvo las catedrales de planta basilical, usaron plantas de cruz latina a partir de las recomendaciones emanadas del concilio de Trento. Una de las pocas muestras de espacios diferentes fue la pequeña capilla del Pocito en la Villa de Guadalupe, edificada por Francisco Guerrero y Torres en la segunda mitad del siglo XVIII. Así, muchos críticos cuestionan la validez e incluso la existencia de un barroco novohispano, porque los espacios carecían del movimiento y ondulación propios del barroco europeo. Con todo, es innegable que las calidades óptico-hápticas espaciales de tales templos quedaron indeleblemente ennoblecidas por los revestimientos interiores y exteriores del barroco novohispano, cuya trascendencia aún puede contemplarse en maravillas como los templos de Santa Prisca en Taxco, Nuestra Señora de Ocotlán en Tlaxcala, San Francisco Javier en Tepozotlán, San Elías Profeta en San Luis Potosí, San Cayetano en Valenciana, San Juan Sahagún en Salamanca, Santa Rosa de Viterbo y Santa Clara en Querétaro.

El fin del barroco sobrevino con la preferencia otorgada en la época de la Ilustración al gusto clásico, formalizada con la fundación de la Real Academia de las Nobles Artes de San Carlos en la ciudad de México —hija de las de San Fernando en Madrid y de San Carlos en Valencia—, en noviembre de 1781. La nueva tendencia determinó el abandono y destrucción de no pocos edificios, portadas y retablos barrocos para adoptar el estilo neoclásico como nuevo modelo a seguir, mas el gusto por el barroco sobrevivió de alguna manera.

Los retablos mayores de templos como el de San Juan de Sahagún (popularmente llamado de San Agustín) en Salamanca, o el de San Elías Profeta en San Luis Potosí, cedieron su lugar a los altares neoclásicos, y si bien son de buena calidad, desmerecen al momento de relacionarse con los otros barrocos de la nave y con la arquitectura misma. Arquitectos como Miguel Costanzó, Manuel Mascaró, José Damián Ortiz de Castro, José Antonio González Velázquez, Manuel Tolsá, Ignacio Castera, José del Mazo y Avilés, Joaquín Heredia, José Agustín de Paz, Francisco Eduardo Tresguerras, y José Manzo y Jaramillo promovieron el estilo neoclásico desde finales del siglo XVIII y principios del XIX.²³ Es cierto que su esfuerzo culminó con la adopción del estilo neoclásico todavía en los últimos años de ese siglo, pero muchos templos con interiores neoclásicos, sobre todo fuera de la capital, presentaban abundantes motivos ornamentales de clara raigambre barroca. En virtud de ello, Francisco de la Maza acuñó la designación del “barroco republicano” para identificar esta modalidad.

Muchos historiadores y críticos de arte han recurrido a la idea de que el estilo mexicano por antonomasia es el barroco, acaso porque refleja de manera más clara las aspiraciones de un pueblo mestizo. En cualquier caso, el estudio de las manifestaciones barrocas en la arquitectura novohispana es un tema abierto que amerita mayor análisis y dedicación. Si las líneas anteriores han despertado interés por el tema, no habrán sido inútiles.

²³ Vid. Thomas A. Brown, *La Academia de San Carlos de la Nueva España* (trad. de María Emilia Martínez Negrete Deffis), 2tt., México, SEP, 1976, *passim*.