

NUEVAS INVESTIGACIONES SOBRE EL BARROCO ESTÍPITE

Guillermo Tovar de Teresa

INTRODUCCIÓN

El siglo XVIII novohispano fue en parte una prolongación del Siglo de Oro español. El derrotero alegre y salvador del barroco hispánico tomó el rumbo andaluz y mexicano para manifestarse en formas artísticas como la triunfal pilastra estípite.

Aún no es tiempo de llevar a cabo una síntesis acerca del desarrollo de esta manifestación ornamental: la bibliografía sobre el tema es escasa y el número de estudiosos que se han ocupado de él es reducido. Aunque se han publicado varios trabajos, y nosotros por nuestra parte hemos intensificado la investigación en los archivos, muchas obras permanecen anónimas y hasta desconocidas desde los años cincuenta hasta el día de hoy; existen, pues, lagunas que no permiten establecer facturas y cronologías precisas. En este pequeño trabajo intentaremos resumir los resultados de una investigación emprendida hace ya varios años y cuyas aportaciones acaso sugieran nuevos cuestionamientos e interpretaciones a quienes en un futuro procuren una visión global del problema. Antes de comenzar nuestro resumen, quisiéramos apuntar algunas consideraciones que pueden facilitar la comprensión del tema. Para empezar, no se ha establecido con suficiente claridad que el problema de la pilastra estípite no es

tanto un problema de arquitectura como de diseño arquitectónico. Dicho de otra manera, nos encontramos ante un quehacer arquitectónico llevado a cabo desde la pintura y la escultura, el dorado y la carpintería. No deja de sorprendernos la repetida circunstancia de que los realizadores de retablos sean doradores y pintores y no sólo carpinteros, ensambladores o arquitectos entalladores.

Aunque procedan del retablo, de la carpintería y del ensamblaje, el estípite y su peculiar aparato decorativo se convierten en un elemento y en una gramática ornamental aceptados por los constructores que desean darle mayor movimiento a un plano, a la lisura de un muro. En el caso novohispano, el estípite sale a la calle, al principio con dificultades, y se integra a la arquitectura en las portadas de las iglesias y en edificios tan diversos como el Arzobispado, el colegio de San Ildefonso, la Universidad, las casas del marquesado del Valle de Oaxaca, las cajas reales de Zacatecas. Aparece como adorno en la fuente de los condes del Valle de Orizaba, en el torreón del mayorazgo de Guerrero. En la arquitectura civil de la segunda mitad del siglo XVIII lo encontramos tanto en México (en chiluca) como en Puebla de los Angeles (en argamasa). El estípite se utiliza en los retablos, paradigma del quehacer barroco en el mundo hispáni-

co; pasa de la madera a la piedra, apareciendo en la arquitectura; se manifiesta en la pintura, en una tela que simula los volúmenes de un colateral dorado; está presente en la orfebrería, como en el ramillete de la vajilla del conde de Regla. Este último trabajo, por cierto, está compuesto de veinte arcos sostenidos por estípites y es obra del platero Juan de Ecija. Con todo, el triunfo de la escultura y la carpintería es rotundo, aun sobre la pintura y la platería.

El uso del estípite es muy anterior a su consagración dieciochesca. Es muy probable que en Madrid, los arquitectos-retablistas, los tramoyistas, los escenógrafos de arquitecturas fingidas y los hombres de cultura artística, en un intento renovador atento a las formas del pasado, recobrarán el interés por las formas tardomaneristas y por el uso de la pirámide invertida. Acerca de este último elemento se extendió particularmente un tratadista nórdico: Wendel Dietterlin.¹ José Benito Churriguera —cuya obra atravesó por distintas etapas— la usó en un catafalco real en 1689. A partir de esa fecha comenzó una nueva vida para el estípite. Lo que resulta extraño es que, aunque Churriguera es el primero en volver a utilizarlo, el estípite no es en sus obras un elemento fundamental. Churriguera hizo grandes retablos de columnas salomónicas —Salamanca, Leganés y Fuenlabrada— y retablos con pretensiones clasicistas como el de las Calatravas de Madrid;² salvo el mencionado catafalco —construido para las exequias de la reina María Luisa de Orleans— jamás utilizó la pilastra estípite como elemento protagonista de sus obras. Alberto y Joaquín, sus hermanos, en cambio, usaron el estípite a menudo y otorgán-

dole gran importancia, si bien lo hicieron en fechas posteriores a la obra de Jerónimo de Balbás. Este zamorano, sobre quien nos extenderemos más adelante, es el autor del retablo mayor del Sagrario de la catedral de Sevilla, ejecutado entre 1705 y 1702 y que es el ejemplo más significativo para comprender los comienzos del estilo en Andalucía.

Considerando lo anterior, expresiones como "arquitectura churrigueresca" resultan inaplicables, pues la modalidad del estípite en Andalucía y Nueva España no es, en sentido estricto, ni arquitectura ni churrigueresca. Se trata, más bien, de una modalidad tardomanerista, o si se quiere neomanerista, que se manifiesta como ornamentación arquitectónica en los años del barroco. En ella se utiliza la pilastra estípite como elemento protagonista y la decoración es resultado de una feliz combinación entre "la norma y la fantasía".³

No existen estructuras, plantas de edificios o espacios "churriguerescos". El del estípite, como dice Francisco de la Maza, "es un estilo, más bien, escultórico y decorativo, plasmado en fachadas, torres, retablos y mobiliario, pero con la imprescindible tarea arquitectónica, de paso, de dibujar y labrar pilastras, cornisas, frisos, arcos, molduras, etcétera, que son elementos estructurales". Son estos elementos, advierte De la Maza, los que transforman los espacios tradicionales por medio de volúmenes seccionados, variables y muy acusados. De la Maza pregunta: "¿Sería igual el espacio en la planta cuadrangular y tan simple de la Cartuja de Granada, sin los estípites rizados, arcos y yeserías? ¿Sería el mismo espacio en Tonanzintla sin las vigorosas yeserías que cubren su sencilla estructura? Por supuesto que no". Para continuar, quisiera suscribir la opinión de este autor y abordar el tema advirtiendo que "no buscamos aquí espacios, sino formas; no investigamos estructuras sino perfiles; no pretendemos teorizar, sino mostrar, para entendernos".⁴

Una vez hechas estas pequeñas aclaraciones

¹ Esta idea de asociar la norma y la fantasía al arte de Jerónimo de Balbás se debe a Emilio Gómez Piñol, autor de un brillante texto sobre el introductor del estípite en Nueva España; véase Emilio Gómez Piñol, *Entre la norma y la fantasía, la obra de Jerónimo de Balbás en España*. Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 1988.

² Francisco de la Maza, *El Churrigueresco en la ciudad de México*. México, F.C.E., 1969, pp. 15 y 16.

¹ Wendel Dietterlin, *La livre de L'Architecture*. Liege, Ch. Clausen, 1862. La edición antigua es de 1598-1600. En 1978 tuvimos la oportunidad de conseguir un ejemplar de la edición facsimilar de 1862, lo cual nos permitió comparar las láminas que ilustran este tratado con obras españolas y mexicanas asociadas al estípite y que manifiestan rasgos tardomaneristas en sus diseños. Nos fue posible, por lo mismo, señalar la influencia de Dietterlin en Balbás. G. Tovar de Teresa, "La muerte de don Jerónimo de Balbás, en *Boletín de monumentos históricos*, México, 1980, No. 3, pp. 23-30. En esa ocasión señalamos que Balbás era un artista avanzado "que ya no usaba columnas salomónicas ni líneas sinuosas, sino estípites y líneas quebradas, es decir, un neomanerismo basado en Wendel Dietterlin".

² Antonio Bonet Correa, "Los retablos de la iglesia de las Calatravas en Madrid", en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1962, XXXV.

Jerónimo de Balbás,
Retablo de San Agustín,
Ozuna, Provincia de
Sevilla, 1712.



ciones, intentaremos resumir los resultados de nuestras investigaciones e interpretaciones, sin la menor pretensión de decir la última palabra sobre el tema. Por lo contrario, no vacilaremos en señalar lo que nuestros resultados nos han descubierto que falta por investigar, analizar y explicar para lograr una visión más coherente del problema.

ANTECEDENTES: ORIGENES DEL USO DE LA PILASTRA ESTÍPITE EN LOS AÑOS DEL BARROCO

El uso de la pilastra estípíte, decíamos, comenzó en los años anteriores al barroco, tanto en España como en México. Existen obras que lo documentan con bastante anterioridad a 1689. Sin embargo, es a partir de esa fecha que aparece con frecuencia en la obra de los retablos, al principio, y en la de piedra posteriormente. Sabemos ahora que Balbás nació en Zamora y que vivió en Madrid en los años finales del siglo XVII y primeros del XVIII. Es muy sugestivo, aunque para la historia del arte se encuentre en la oscuridad, el hecho de que Balbás fuese contemporáneo de Churriguera y su vecino en la villa y la corte. Balbás fue tramoyista de teatro; podemos imaginarnos muy joven (ignoramos su fecha de nacimiento pero podemos situarla entre 1665 y 1675), formando parte de "ese fabuloso mundo de mecánicos artificios para las mutaciones teatrales; esos casi mágicos encantamientos capaces de convertir un bosquecillo en un mar tempestuoso, un jardín en la boca del Averno, y la cabaña del pastor en un lujoso palacio, ante los atónitos ojos de los espectadores cortesanos", al decir de Alfonso Pérez Sánchez en su estudio sobre José Caudí, un valenciano decorador de tramoyas y escenografías para las obras de Calderón en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVII.⁵

Sería injusto negarle a Churriguera la paternidad del nuevo uso del soporte en la corte madrileña a finales del XVII, tanto como excesivo relacionar su arte con sus

⁵ Alfonso Pérez Sánchez, "José Caudí, un olvidado artista, decorador de Calderón", en *Goya*. Madrid, n. 161-162, marzo-junio de 1981, pp. 266-273.

raíces catalanas. El ambiente artístico que produjo a un Churriguera y a un Balbás ha sido descrito con gran acierto por Alfonso Rodríguez de Ceballos: "En la capital de la monarquía existía desde mediados del XVII una escuela de entalladores, escultores y retablistas poco estudiada todavía, quizá más que por falta de documentación, por la paulatina desaparición de iglesias y conventos donde se encontraban sus principales obras, que no permite señalar a ciencia cierta los jalones de su evolución hacia el barroco ornamental disolvente de lo estructural y arquitectónico en puras formas decorativas. Antonio Bonet la ha comparado acertadamente con la escuela pictórica madrileña, que abarca los mismos años, y que señala el paso hacia la pintura ilusionista y decorativa de gusto fuertemente italiano".⁶

Es muy probable que el mundo fantástico e ilusorio de los tramoyistas italianos, como Baccio del Bianco y Cosme Lotti, de mediados del siglo XVII, quienes al lado de Agostino Mitelli y Micael Angelo Colonna, tuvieron un impacto en las tres artes del diseño, la arquitectura, la pintura y la escultura. En este aspecto, el teatro sería el incentivo para la transformación de las artes del espacio en formas ilusorias; retablistas, pintores y arquitectos quedarían fascinados por la obra de esos artistas, autores de "fingidas arquitecturas que transformaron los sobrios ámbitos conventuales o palaciegos de la tradición desornamentada, aún viva en España, en deslumbradores —y teatrales— juegos de espacios fingidos, perspectivas fugadas y bóvedas abiertas a luminosos cielos poblados de genios ingrátidos".⁷ Churriguera, autor de una arquitectura efímera y del catafalco de la reina, y Balbás, tramoyista de teatro, se encuentran pues entre los iniciadores del uso de la pilastra estípite. Según Cean, el causante de los desórdenes y excesos de sus cultivadores y seguidores fue el tratadista Wendel Dietterlin.

JERÓNIMO DE BALBÁS EN ESPAÑA

Todo esto, tan interesante, está todavía entre sombras. Ignoramos por completo la etapa madrileña de Jerónimo de Balbás. Más tarde aparece en Cádiz, donde estuvo vecindado con anterioridad a 1705, fecha en que se dispuso un concurso para la ejecución del retablo mayor del Sagrario de la catedral hispalense. Iniciada en 1706, esta obra fue concluida en 1712, causando gran efecto entre los artifices sevillanos, al grado que los críticos ilustrados de finales del XVIII no dejaron de señalar su importancia aunque fuese con insultos. Tal fue el caso de Cean Bermúdez, quien la consideró "obra tan costosa como disparatada, y que sirvió de modelo a los artifices ignorantes que hubo en este siglo en aquella ciudad".⁸

El periodo andaluz de Balbás queda algo esclarecido por noticias acerca de su vecindad en Cádiz y Sevilla, de su trato con Pedro Duque Cornejo y por la realización del mencionado retablo. Lo demás era motivo de especulaciones y causa de cierto olvido. Gómez Piñol, en un estudio reciente sobre Balbás, logró destacar su papel, ya apuntado, como autor de la traza de la sillería de coro de la iglesia de San Juan en Marchena, cuyos tableros ostentan figuras de santos entre cortinas, con pequeños retablos teatrales. Sin embargo, lo más significativo de su aportación consiste en haber señalado el carácter normativo y fantasioso de su obra, y la existencia de dos retablos que le fueron contratados luego de su obra catedralicia. Me refiero a los retablos de la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri (1711) —conservado ahora en la iglesia de San Antonio— y de los agustinos de Osuna (1712). Ambas obras nos indican que su estilo ya estaba formulado en relación a sus creaciones mexicanas. Balbás hizo un retablo, hoy en día desaparecido, para la hermandad de Nuestra Señora del Rescate y San Antonio, sita en el convento franciscano de Sevilla (1713).⁹ Balbás tuvo bastante éxito y llegó a convertirse en árbitro de

⁶ Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *Los Churriguera*. Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1971, pp. 15-16.

⁷ Pérez Sánchez, *op. cit.*

⁸ Juan Agustín Cean Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid, en la imprenta de la viuda de Ibarra. Año de 1800, t. I, p. 92.

⁹ Gómez Piñol, *op. cit.*

cuestiones artísticas y responsable de importantes tareas de diseño. Por ejemplo, en 1709 aparece como juez para determinar la planta más conveniente para el retablo mayor de las Beas (Huelva) y elige la de Francisco de Barahona, prestigiado retablista formado en la tradición sevillana; en 1715, además de la traza para la sillería y el fascistol de la iglesia de Marchena, diseña el modelo de madera y cera para la custodia de oro de la catedral de Sevilla.

Sobre su etapa en Cádiz no se sabe absolutamente nada. Sólo Gómez Piñol ha señalado con acierto la probable factura de Balbás en el retablo de la iglesia de los franciscanos en Puerto de Santa María. De confirmarse su paternidad, este retablo nos ofrecería el mejor repertorio de su estilo, caracterizado por la original combinación de un sentido geométrico logrado con placados y líneas quebradas que sirven de fondo a hojarascas, racimos de frutos y figuras antropomórficas.¹⁰

No se ha precisado todavía el alcance de su influencia en las obras de Pedro Duque Cornejo y Francisco Hurtado Izquierdo; tampoco existen datos que permitan relacionar a este último con Balbás. Existe cuando menos, sin embargo, una relación indirecta: Duque Cornejo fue colaborador de don Jerónimo entre 1706 y 1713 y de Hurtado Izquierdo a partir de 1714. Gallego Burín, refiriéndose al Retablo de los Reyes de la catedral de México, obra de Balbás, señala cómo "esta obra, que debía ser un eco de la sevillana, es el punto de arranque de un movimiento de clara estirpe andaluza en el que juega el estípite un papel preponderante y en el que todas sus características están relacionadas con el arte de Hurtado, que bien pudo influir sobre Balbás durante su estancia en España, aunque también pudo ser el arte de éste el que influyera sobre Hurtado pues uno y otro pudieron conocer mutuamente sus obras".¹¹

La figura de Balbás merece ser restituida al sitio que le corresponde; sin duda, su nombre debe incluirse entre los llamados "heresiarcas". Lo fueran o no, es un hecho que se cuenta entre los más geniales representantes del barroco hispánico. De Andalucía al virreinato de México, su de-

rotero fue el de la novedad y la vanguardia.

La documentación reunida nos permite conocer sus problemas familiares: en 1717, contando ya con un fuerte prestigio como hombre de invención, vivió la muerte de su protector y mecenas, el arzobispo Manuel Arias, y la dolorosa pérdida de su esposa e hija, que le fueron quitadas por sus suegros. Estos acontecimientos pudieron influir en su partida a Nueva España, que ocurrió el año siguiente.¹²

En la capital mexicana, Balbás instaló su taller desde 1718, provocando una verdadera revolución en la decoración arquitectónica y el diseño, gracias a su indiscutible talento y a su incansable actividad plena de novedad y vanguardia.

Los datos que hemos reunido sobre los talleres mexicanos y sobre las obras identificadas y fechadas, además de las noticias biográficas de los más importantes realizadores de ese estilo en la Nueva España —incluyendo a Balbás— nos permiten señalar referencias en el proceso de adopción, adaptación y creación de nuevas formas de esa manifestación ornamental del barroco en la América septentrional.

La exuberancia ornamental del estípite se desarrolló sobre todo en cinco centros: México, Puebla-Tlaxcala, Querétaro, Aguascalientes y Guanajuato. Desde estas ciudades el uso del estípite se difundió por casi todo el territorio novohispano.

MÉXICO: JERÓNIMO DE BALBÁS Y SUS DISCÍPULOS

Balbás llegó a la capital en 1718. Instaló un taller, donde hizo trabajos para la catedral, para el convento de San Francisco y para la iglesia de la Concepción. Intentó llevar a cabo obras de arquitectura —algo más que retablos— en la Casa de Moneda, en San Fernando y en la catedral de Valladolid de Michoacán, hoy Morelia, pero no pudo

¹⁰ Lo relativo a los problemas con su mujer se advierte en la lectura de su testamento; véase: Tovar, *op. cit.* Estos conflictos se reflejan en otros materiales documentales, como el documento que existe en el Archivo General de la Nación (*Biénes Nacionales*, exp. 5, legajo 828, s/f), localizado por José Vergara y publicado por Elisa Vargas Lugo, "Nuevos documentos sobre Jerónimo, Isidoro y Luis de Balbás", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, XII, 43, 1971, pp. 95-102.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 121-122.

¹¹ Antonio Gallego Burín, *El barroco granadino*. Granada, Universidad de Granada, 1956, p. 109.

porque desconocía los problemas de construcción.

Desde su llegada, Balbás tuvo un destacado papel en las obras de la catedral, pues le fue encomendado el retablo de la capilla de los Reyes. Su construcción había sido intentada desde 1688 con un proyecto de José de Sálagos; en 1709 el cabildo catedralicio novohispano no aceptó ninguna de las propuestas presentadas por Juan de Rojas, Francisco Rodríguez de Santiago, Mateo de Pinos, Jacinto Nadal y Manuel de Nava, doradores y ensambladores que a partir de 1705 se ostentaban como maestros de "arquitecto-entallador". En sus proyectos citan a los tratadistas que conocen y exaltan las innovaciones que sugieren. En todos los casos, resultó excesiva la cantidad de dinero que requieren para sus obras, al menos en relación al fondo dispuesto para ese fin y que procedía del expolio del arzobispo Francisco de Aguiar y Seixas, un gallego muy limosnero que vivió a finales del siglo anterior.

El caso es que Balbás contrató la obra. Ignoramos todavía por qué le fue encargada y en qué condiciones se produjo la oferta mexicana. En septiembre de 1718, Balbás presentó al virrey marqués de Valero la solicitud de ocho mil pesos como adelanto; recibió la libranza de José Lladrés y se dispuso a iniciarla. Al año siguiente, Francisco Antonio de Roa, el maestro mayor de la catedral, comenzó el "desbarato de las gradas" y la obra preparatoria requerida en el testero donde se alojaría la colosal obra de ensamblaje. Ese mismo día el pintor Juan Rodríguez Juárez recibió dinero para comenzar los grandes lienzos destinados a adornar el retablo. En 1720, el gigantesco primer cuerpo estaba concluido; en 1725 está todavía en blanco y, de nuevo, no hay dinero suficiente para dorarlo. Este acabado se terminó diez años después y la obra se estrenó en 1737.¹⁴ Considerado en su día como "obra celeberrima... la más lúcida y costosa de América", era gemelo del que hubo en Sevilla y que fue destruido en 1824. Cuatro soportes de escala gigantesca sostienen un cascarón, fórmula utilizada en Madrid en el retablo de Monserrat (también destruido)



Interior de la capilla del
Señores de Contreras,
San Ángel, México.

y en los grandes colaterales de Benito de Churriguera, aunque con columnas salomónicas —a diferencia de los inventados por Balbás, que utilizaron estípites.¹⁵ Abandonada la composición reticular y acentuada la verticalidad, se produce un efecto espectacular, pues el carácter ascensional de la obra se armoniza con los ritmos curvos de las bóvedas renacentistas del edificio. Gómez Piñol señala que "la unificación del espacio en sentido ascendente se complementa con un cuidadoso sistema de planos en retroceso, que engendra un espacio real de intenso valor escenográfico".¹⁵ En esta obra, como en ninguna otra, se aprecia el carácter ilusorio y teatral del barroco estípite; la concepción del tramoyista le da volumen a una arquitectura fingida de diseño espectacular.

En 1730 Balbás adaptó la reja del coro de la catedral, obra diseñada por Rodríguez Juárez, ejecutada en Macao, China, en tum-

¹⁴ El desaparecido retablo de Monserrat en Madrid puede verse en la lámina XII del estudio de Antonio García Bellido. *Avances para una monografía de los Churriguera*. Madrid, Blass, s. a. Tipográfica, 1930.

¹⁵ Emilio Gómez Piñol, *Las Artes Plásticas*, separata de la obra *Historia General de España y América*, T.XI-1, Madrid, Ediciones RIALP, 1983, p. 367.

¹³ Guillermo Tovar de Teresa, *El retablo de los Reyes*. México, SEDUFE: Dirección de Obras en Sitio y Monumentos del Patrimonio Cultural, 1985.

bago y calaín.¹⁶ En 1735 contrató el retablo del Perdón y las tribunas que rodean al coro.¹⁷ En 1741 recibió un encargo para realizar la que de haberse conservado sería probablemente su obra maestra: el altar mayor exento o "ciprés" que sustituía a otro, de 1673, obra de Antonio Maldonado.¹⁸ Esta verdadera maravilla, convertida en leña en 1847, ostentaba columnas de alabastro que procedían del antiguo altar, las cuales se combinaban con los estípites balbásianos. A juzgar por las pinturas y litografías que lo muestran, su aspecto fue impresionante. Lo formaban un zócalo, dos cuerpos y un remate; su estructura alta y esbelta, semejante a la de un "ciprés", estaba profusamente ornamentada. Hemos localizado el contrato, que describe minuciosamente la obra y nos da noticia de cuantas figuras de santos llevaba.

Para los franciscanos, Balbás realizó re-

¹⁶ El Br. Nicolás Rodríguez, presbítero, maestro de pintor, sobre un lienzo dado de negro, dibujó y pintó una reja en color encarnado. Su tamaño aproximado como dos tercias de vara en cuadro. Por el año de 1725, el Maestro de Arquitectura, lo conservaba colgado en su Obrador; y al parecer sirvió de base como modelo para hacer el Mapa, por el que posteriormente se sujetó la fabricación de la Reja para el Coro de la Catedral de México". (Legajo de Autos sobre la hechura del Coro de la iglesia Catedral. Segundo Cuaderno, foja 84. Archivo Capitular de la Catedral de México).

¹⁷ Diversos autores se han equivocado en lo relativo a la fecha del contrato del altar del Perdón en la catedral de México. No fue ejecutado en 1725 como Gonzalo Obregón se lo comunicó a De la Maza, v. *El churrigueresco en la ciudad de México*, op. cit. p. 21. El retablo del Perdón de la catedral de México fue concertado por doce mil pesos en 1735; en este documento se mencionan las tribunas que rodean el coro y que ofrecen unas extrañas figuras y un diseño muy novedoso. Documento CXII, Archivo Cervantes, existente en el Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX. En breve lo publicaré completo.

¹⁸ El antiguo altar mayor, obra de Antonio Maldonado, se halla descrito en la escritura de concierto que existe en el Archivo General de la Nación (*Historia*, 93, f. 218v.) y el "ciprés" de Balbás se contrató el 4 de marzo de 1741. Sus fiadores fueron Manuel del Castillo y el platero Salvador Salinas. La obra costaría treinta y cuatro mil pesos. Se aprovecharían las columnas de alabastro del antiguo altar las cuales entregó el conde de Baños a Puebla en 1665 (AGNo de M. Ante José Sedano, 27-VII-1665, s/f). En el documento se describe cómo sería la estructura del altar exento; Ibarra pintaría el interior del camarín. Llevaría relieves de santos muy diversos —San Joaquín, Santa Ana, Santa Isabel, etc.— y en el segundo cuerpo se pondría una imagen de San Pedro. En el remate serían colocados "los nueve príncipes de la iglesia presididos por San Miguel". (AGNo de M. Ante Francisco Dionisio Rodríguez, 4-III-1741, fs. 199-209v.). Dos años después, en 1743, se contrataba el dorado de esta obra por el pintor Francisco Martínez. Antes hubo un concurso en lo relativo al dorado, al cual se presentaron José de Ibarra y Nicolás de Nadal. (AGNo de M. Ante Francisco Dionisio Rodríguez, 9-III-1743, s/f).

tablos en la capilla de Zuleta (1726-27), sujeta al Tribunal del Consulado de Comerciantes de la ciudad de México,¹⁹ y para la capilla de la Tercera Orden, hizo el retablo mayor (1730-32)²⁰ y el de San José (1734)²¹ Todas estas obras han desaparecido, lo que nos impide valorar su trascendencia. Seguramente los retablos de la capilla de Zuleta inspiraron a Felipe de Ureña, su émulo criollo en Toluca, quien se encargó en 1729 de los retablos de la sacristía del convento franciscano de esa ciudad. El retablo mayor de la Tercera Orden sirvió como modelo al mismo Ureña, que tomaría su disposición y traza para el de Santa Catarina Mártir de la capital, que a su vez fue modelo del retablo mayor de Tepotzotlán, como lo veremos en su momento.²² En 1747 hizo en colaboración con su hijo adoptivo Vicente de Balbás la que sería su última gran obra —pues murió al año siguiente—: el retablo mayor de la iglesia de monjas de la Concepción, cuya realización lo trascendería a sí mismo, ya que su intención era salirse "del estilo que hasta ahora he practicado y han querido imitar de mí los que dicen profesar arquitectura". Este giro de arrogancia confirma que tenía conciencia del carácter innovador de su obra y que sentía desdén por los arquitectos contemporáneos suyos.

Motivos, por cierto, no le faltaban. Cuando en 1733 se hizo un concurso para la portada de la Casa de moneda, en el que participaba Luis Díez Navarro —ingeniero militar— y José Eduardo de Herrera —arquitecto formado con su padre en la tradición capitalina—, Balbás presentó un proyecto. El diseño para la portada de ese edificio resultaba pobre de ornatos a juicio de al-

¹⁹ Sobre estos retablos he reunido cinco documentos: Tres publicados por Enrique Betlin, "Salvador de Ocampo, A Mexican sculptor", en *The Americas*, Washington, IV, 4, abril de 1948, p. 418; otro por Manuel Toussaint, *Pintura Colonial en México*, México, UNAM: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962, Apéndice, p. 233, y otro más existente en la colección Cervantes en el Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.

²⁰ Guillermo Tovar de Teresa, *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*. México, Antigua Librería Robredo, 1983, pp. 25-26.

²¹ Vargas Lugo, op. cit., t. *supra*, nota 12.

²² Guillermo Tovar de Teresa, "El retablo mayor de Santa Catarina Mártir de la ciudad de México", *Arquitecto*, México, 27, 1983, y en *Cuadernos de Arte Colonial*, Madrid, 2, mayo 1987, p. 77-83.

gunos maestros, pero correspondía a lo comenzado por Nicolás Peinado, hasta entonces director de la obra, "con cuya disposición —señala Herrera— pasó hacer montea de dicha portada Don Gerónimo Balbás quien la dibujó con primor, pero tan extrañamente adornada que para su ejecución necesitaba de muchos costos, y acabada parecería más retablo de iglesia que portada de casa, por ser obra más propia del ensamblaje que por cantería".²⁵ Esta declaración de un arquitecto contemporáneo de Balbás es un elocuente testimonio del proceso que el nuevo estilo tuvo que atravesar en una etapa de enorme resistencia a la adopción de la arquitectura en piedra.

En 1738 aparece en la obra de San Fernando, de franciscanos de Propaganda Fide, cuya iglesia fue costeadada por el conde de la Regla. Pedro de Arrieta y Miguel José de Rivera, arquitectos contemporáneos de Balbás, dicen: "Que en la nueva fábrica del templo de San Fernando, habiéndose metido don Gerónimo Balbás a maestro de arquitectura sin más suficiencia y experiencia que su maña les hizo gustar... y esta fue la causa de haberle despedido de la obra".²⁴ Herrera y Antonio Alvarez serían los continuadores de la obra.²⁵

En 1740, Balbás acude a Valladolid de Michoacán con el compromiso de realizar las portadas y las torres de la catedral.²⁶ Al

año siguiente lo sustituye José de Medina; arquitecto poblano, quien lleva la obra a su conclusión. El motivo es, una vez más, los fuertes gastos ocasionados por Balbás.²⁷ Sin embargo, dado que Balbás había comenzado a trabajar en una de las torres, suponemos que Medina continuó la forma original del proyecto o, si realizó el suyo propio, pudo hacerlo inspirado en la idea de su predecesor zamorano. Las portadas de esa catedral recuerdan, a nuestro juicio, a las que se adornan de pilastras a la manera de Diego Antonio Díaz, como en Umbrete.

Con don Jerónimo se comprueba que imaginar arquitecturas en tramoyas o hacer retablos de madera, por fantásticos que sean, es al fin y al cabo obra de ensamblaje y dista de ser lo mismo que construir edificios, trabajo que requiere otro tipo de formación. En México, Balbás se presentaba como "arquitecto político y militar e ingeniero general en las artes de fabricar molinos, baluartes, desagües y otras distintas artes y artificios".²⁸

Don Jerónimo tuvo un brillante discípulo: su hijo adoptivo, de nombre Isidoro Vicente. Este artífice fue autor de obras que van desde grabados de láminas de cobre hasta sorprendentes dibujos arquitectónicos, como aquel que propone la solución para el remate y las torres de la catedral de México. En 1745 ambos artistas, padre e hijo, aparecen en el concierto para la ejecución del retablo de la capilla del Rosario de la iglesia de los dominicos en la capital;²⁹ en 1747,

no hacer falta a ambas obras; lo cual el señor Deán expresó al señor Virrey el día de ayer y consintió su excelencia con satisfacción a este arbitrio para que ambas Iglesias sin hacerse mala obra una a otra se sirvan de la persona y asistencia del expresado don Gerónimo". V. *supra*, nota 18: I-III-1741, f. 209.

²⁷ Heinrich Berlin, "La catedral de Morelia y sus artistas", en *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, Guatemala, XXVII, 1953-54, pp. 146-168, y reproducido en *Ensayos*, op. cit., p. 45 y Ana María Llaño Pacheco, "La catedral de Morelia", en *Arte en América y Filipinas*, Sevilla, 2, 1936, pp. 95-113. Esta última autora hace referencia a una carta del obispo de Michoacán, quien escribe el 28 de febrero de 1742: "... y en 1742 se trabaja en la torre de la iglesia con gran empeño, aunque al principio de este año hubo una interrupción por renuncia del maestro mayor pero se nombró otro con el que siguieron las obras con mucha economía". Identifico al primero con don Jerónimo y al segundo con José de Medina.

²⁸ AGNo de M. Francisco Romero Zapata, 29-XI-1724, f. 65v.

²⁹ AGNo de M. José Antonio de Anaya, I-VI-1745, f. 29-32v. En la cláusula 7a. se dice: "Es condición que el orden expresado y con las circunstancias referidas ha de ser con-

²⁴ Heinrich Berlin, "El ingeniero Luis Diez Navarro en México", *Anales de la Sociedad de Geografía e Historia*, Guatemala, XXII, 1947, pp. 89-95. Este artículo ha sido reproducido en una recopilación de las obras de Berlin: *Ensayos sobre historia del arte en Guatemala y México*, Guatemala, Academia de Geografía e Historia de Guatemala, 1988, pp. 71-80. La cita del documento está tomada del Archivo General de la Nación (Casa de la Moneda, 66), Apud. Berlin, "El arquitecto Joseph Eduardo de Herrera", en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, 17, 1964, pp. 91-92.

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁶ AGNo de M. Pedro Rodríguez de la Torre, 21-III-1739, s/f.

²⁷ En el documento relativo a la escritura del "cápris" de la catedral de México, hay una cláusula final que dice: "Y al tiempo de firmar dijeron dichos señores diputados que respecto a que es notorio que don Gerónimo Balbás tiene estipulado con la Santa Iglesia de Valladolid otra obra por medio de su diputado y canónigo el señor doctor don Diego Pérez que se halló presente en consecuencia de que son compatibles las dos obras y que don Gerónimo no hará falta a la Dirección de una y otra se le a de dar permiso de pasar a Valladolid a plantear la expresada obra y planteada que sea volverá a México a la dirección de la que contiene esta su escritura y de tiempo en tiempo pasará a Valladolid alternando los tiempos de su residencia en una y otra ciudad para

trabajando en el mencionado retablo de las Concepcionistas.³⁰ De 1752 a 1757 el artífice hijo realiza su magna obra en los colaterales de la iglesia de Taxco³¹ y a su regreso, en la capital, hereda la posición de su padre en la catedral; en ella lleva a cabo los retablos de la capilla de San Eligio (1765)³² y los del Sagrario Metropolitano (1767).³³ Sabemos que ejecutó retablos para la Santísima, Santa Isabel, Santa Teresa la Antigua y el Carmen de San Angel. En sus obras continúa el espíritu de novedad del padre y nos muestra nuevas fronteras en el dominio y la maestría en el arte de hacer retablos de estípites.

Isidoro Vicente realizó trazas para que otros artífices las utilizaran, como es el caso de los colaterales de la iglesia de Tlalnepantla, que son obra de Domingo de Salvatierra y se hicieron con dibujos que Isidoro Vicente le proporcionó en 1743.³⁴ La influencia ejercida por don Jerónimo a través de su hijo se advierte en José Joaquín de Sálagos, autor de los retablos de la capilla del Colegio de las Vizcaínas, aún conservados, que inicia en 1752.³⁵ Sálagos hizo obras para San

cluido dicho colateral y pabellón en el término de un año y medio por la cantidad de ocho mil pesos y no más, y han de ser obligados dicho don Isidoro y don Gerónimo a acabar dicho retablo en la misma conformidad que va expendido y con arreglo a dicho mapa". V. Heinrich Berlin, *Kirche und Kloster von Santo Domingo in der Stadt Mexico*, Stockholm, Historie och antikvitets Akademien, 1974, p. 41-42.

³⁰ Concepción Amerlynck, "Jerónimo de Balbás, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de la ciudad de México", en *Boletín de monumentos históricos*, México, 2, 1979, pp. 25-34.

En el magnífico trabajo de C. Amerlynck se da a conocer el documento relativo al retablo mayor de la Concepción ejecutado por Balbás y que se conserva en el Archivo General de la Nación (*Bienes Nacionales*, legajo 85, exp. 4). Existe otro documento: la escritura de concierto de esta obra, la cual es idéntica en cuanto a las "condiciones" pero varía en lo relativo a las licencias y cartas que aparecen en el expediente publicado por Concepción Amerlynck, que en el documento notarial no aparecen pero sí el contenido de la obligación; se dice que don Jerónimo y su hijo Isidoro Vicente, en mancomunidad, reciben el adelanto de tres mil pesos. AGN de M: Felipe Muñoz de Castro, 25-II-1747, f. 381ss.

³¹ Manuel Toussaint, *Taxco*, México, "Cultura", 1931.

³² Constantino Reyes Valerio, "Tres retablos de Isidoro Vicente de Balbás", *Boletín del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 42, México, diciembre 1970, pp. 17-20.

³³ V. *supra*, nota 19, Berlin, *cit.*, p. 418.

³⁴ AGN de M: Francisco Dionisio Rodríguez, 30-XII-1743, f. 843v.

³⁵ Tovar, *Noticias sobre el retablo mayor de Tepotzotlán*, *cit.*, pp. 45-47.

Agustín,³⁶ San Fernando,³⁷ el Colegio de Niñas³⁸ y la Encarnación.³⁹ Isidoro Vicente y Sálagos se conocían e incluso realizaron transacciones inmobiliarias en 1751.⁴⁰ En ese año, por ejemplo, Sálagos hace los retablos laterales de la capilla de los dominicos que ostentó el retablo de Isidoro Vicente, quien se ausentaría para hacer la obra de la parroquia de Taxco. A juzgar por sus obras, Sálagos logró alcanzar una gran originalidad; en algunas obras utilizó el estípite en todo su esplendor, suprimiéndolo en el tipo de retablo que abandona los caracteres tectónicos, como sucede en las obras de Vizcaínas.⁴¹

Asociado con Sálagos encontramos a Higinio de Chávez. En 1749, ambos artífices contrataron el retablo mayor de San Francisco Javier de Puebla, iglesia del colegio de los jesuitas que tuvo un gran esplendor. El fiador de ambos fue Miguel Cabrera. Esta referencia es interesante sobre todo por dos aspectos: es la primera noticia que consta documentalmente de la presencia del estípite balbasiano en la Angelópolis y por otra parte es el antecedente inmediato de la obra de los grandes retablos en la iglesia de San Francisco Xavier del pueblo de Tepotzotlán, también de jesuitas. En 1753, Chávez y Cabrera contrataron el retablo mayor y los dos del presbiterio que se encuentran a sus lados. Es probable que los demás retablos de la iglesia jesuita de Tepotzotlán sean obra del taller de Chávez y Sálagos.⁴² Aún existen dos magníficos retablos cuyo autor no ha

³⁶ AGN de M: Juan Antonio de Arroyo, 26-VIII-1752, fs. 808-810.

³⁷ Heinrich Berlin, *Kirche und kloster...*, *cit.*, p. 43.

³⁸ Gonzalo Obregón, "La iglesia del Colegio de Niñas", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, V, 20, 1952, p. 28.

³⁹ AGN: *Bienes Nacionales*, 146, exp. 46: (Se trata de las licencias para que puedan erogar en el colateral y nicho", septiembre de 1779).

⁴⁰ Tovar, *Noticias*, *cit.*, p. 29. El investigador Gabriel Loera prepara un importante trabajo sobre Isidoro Vicente de Balbás, el cual referirá pormenorizadamente lo relativo a las transacciones inmobiliarias entre Isidoro Vicente de Balbás y Sálagos.

⁴¹ Estas noticias aparecerán en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1988, en un artículo que hemos preparado sobre Sálagos y Chávez.

⁴² Guillermo Tovar de Teresa, *Noticias sobre el retablo...*, *cit.*, pp. 27ss.

sido identificado que no dudamos en relacionar con los autores de Vizcaínas y Tepozotlán: se trata del retablo de los carmelitas en San Joaquín, actualmente en San Cosme, y el de la capilla del Rosario de la iglesia dominica de Atzacapotzalco. Chávez volvió a Puebla y llevó a cabo los retablos de la iglesia de la Concepción, que todavía conserva tres colaterales de estípites en el coro alto, mismos que podrían ser obra suya (1761).

En la capital, Isidoro Vicente de Balbás y los artistas mencionados protagonizan el apogeo de la pilastra estípite en retablos. Su fama se extendió sobre todo desde 1740 a 1780. Mientras Isidoro Vicente realizaba la obra del Sagrario y era considerado "maestro de la Santa Iglesia Metropolitana", recibió del cabildo de Michoacán en 1765 el encargo de realizar el altar mayor de la catedral de Valladolid (hoy Morelia).⁴⁵ Para esta obra —que sería equivalente al "ciprés" hecho por su padre en la catedral de México— se convocó un concurso. Participaron dos queretanos, Ignacio Mariano de las Casas y Francisco Martínez Gudiño. Aunque perdieron, éste último se comprometió en 1773 a realizar la obra con las trazas de Isidoro Vicente. Esto nos da una idea del influjo de Isidoro Vicente en la vida artística novohispana: Gudiño, por ejemplo, estaba muy acreditado en la región por haber reconstruido en 1766 la torre poniente de la catedral michoacana, que había sido dañada por un rayo; también en Querétaro gozaba de un gran prestigio, como señalaremos más adelante.

Muy cercano a don Jerónimo de Balbás estuvo el pintor y dorador Francisco Martínez, dorador de los retablos de los Reyes, del Perdón y del "ciprés". Martínez no fue muy afortunado como pintor de imaginería, pero sí un muy relevante autor de retablos. Nacido a finales del siglo XVII y muerto en 1758, su actividad fue muy prolífica.⁴⁶ En 1738 lo encontramos asociado con Felipe de Ureña; la otra gran figura que, junto con Balbás, inicia el uso de la pilastra estípite en Nueva España, uno como introductor y el

otro como primer gran difusor.⁴⁷ Martínez hizo en 1749 el retablo mayor del convento de Balvanera, ya destruido;⁴⁸ en 1754 contrató el retablo mayor de la iglesia de Regina Coeli de la ciudad de México, que aún se conserva, y muestra elementos de claro origen balbasiano. Puede considerarse que además de Isidoro Vicente, el otro discípulo de don Jerónimo fue Francisco Martínez.

FELIPE DE UREÑA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En fecha temprana para el estípite en Nueva España aparece la obra de Felipe de Ureña en la sacristía de San Francisco de Toluca, que conocemos a través de los grabados del impreso de 1730, titulado *Mano Religiosa* de Fray José Cillero, obra del franciscano Antonio Díaz del Castillo.⁴⁹ Tres retablos y un mueble, ostentosos de estípites, adornaron la sacristía. Es muy probable que los retablos de la capilla de Zuleta, obra de Balbás en el convento franciscano de México, inspiraran al fraile promotor de la obra y al nativo artífice. Ureña nació en Toluca en 1697⁵⁰ y murió en Guanajuato en 1777.⁵¹ Como ya lo señalamos, su papel es decisivo en la difusión de la pilastra estípite en territorio novohispano. En 1733 hizo el monumento de Jueves Santo de la iglesia catedral de Michoacán.⁵² Desde 1753 hasta 1747 residió en la capital llevando a cabo la obra de muchos retablos para sus iglesias. Trabajo suyo es el colateral de San José de la iglesia

⁴⁵ AGNo de M: Francisco Dionisio Rodríguez, 24-IX-1738, fs. 773-775.

⁴⁶ AGNo de M: Gregorio Pérez Cancio, 6-III-1749, fs. 100-102.

⁴⁷ Guillermo Tovar de Teresa, *Bibliografía Novohispana de Arte*. Segunda parte. México, F.C.E., 1988, pp. 317-318.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 149-164; la partida de bautizo de Ureña se encuentra en el *Libro de bautizos de españoles* que comprende los años 1670-1702, t. 74v. La partida es del 7 de febrero de 1697; aparece como hijo de Hipólito de Ureña y Juana del Valle. Archivo de la parroquia del Sagrario, Toluca.

⁴⁹ Ureña murió en Guanajuato y fue enterrado en la parroquia el 22 de marzo de 1777, como consta en el *Libro de defunciones de esos años*. Archivo de la parroquia de Guanajuato, f. 5.

⁵⁰ Berlin, "La catedral de Morelia...", *op. cit.*, pp. 165-166.

⁴⁵ Oscar Mazín, "El retablo de los Reyes de la catedral de Valladolid-Morelia", inédito.

⁴⁶ Testamento de Francisco Martínez, AGNo de M: José Antonio Bravo, 11-IV-1758, s/f. Al final del documento hay una nota que señala que murió el 11 de abril de ese año.



Coronación de Iturbide
en la Catedral
Metropolitana

de Belén de los Mercedarios (1735)⁵¹ que aún se conserva; de su asociación con Martínez resultó el magnífico retablo de Nuestra Señora de la Fuente de la iglesia del convento de monjas de Regina Coeli.⁵² Esta obra bastaría para hacer patente que ambos artífices innovaron el carácter del barroco en el XVIII: se trata del más antiguo retablo que se conoce de cuantos al suprimir el soporte hacen cobrar una vida propia a la entrecalle. Prototipo de lo que se ha dado en llamar "anástilo", este retablo fue realizado en 1738 y no a finales del XVIII, como hasta ahora se repite.

En ese año, Balbás sostenía un pleito con la hermandad de la Tercera Orden de San Francisco, para la cual había realizado el retablo mayor y otro de San José en su capilla (construida por Pedro de Arrieta en el atrio del convento franciscano). Como consecuencia de este hecho, Balbás no realizó los demás colaterales de esa capilla; los hizo Ureña. A partir de 1739, Ureña hizo los retablos de Dolores (1739),⁵³ Santiago (1740),⁵⁴ San Francisco y el Señor de la columna (1741)⁵⁵ y los del sotocoro (1742-43).⁵⁶ Cabe señalar que entre 1737 y 1738, Ureña construyó el retablo mayor de Santa Catarina Mártir en la ciudad de México y que este retablo se hizo según traza y mapa del mayor de la Tercera Orden, obra de Balbás.⁵⁷ Es decir, Ureña copió la traza de don Jerónimo de Balbás primero, y después, por el pleito de éste con la hermandad, realizó los retablos de la nave de la capilla que ostentaba el retablo balbasiano.⁵⁸ Además, en ese año, Balbás estrenaba el retablo de los Reyes, que sumado a sus otras obras en la catedral, elevaba su prestigio al más alto nivel imaginable; basta leer lo que dijo la Gaceta de esta obra para advertir el regocijo y la admiración con que se publica la noticia de su final conclusión.

⁵¹ AGNo de M. Ignacio Xaraba, 22-III-1741, s/f.

⁵² V. *supra*, nota 45.

⁵³ AGNo de M. Juan Antonio de Arroyo, 4-VII-1739, fs. 362-364.

⁵⁴ AGNo de M. Juan José de la Cruz Aguilera, 5-IV-1740, fs. 24-26v.

⁵⁵ *Ibid.*, 10-II-1735, s/f.

⁵⁶ *Ibid.*, Apud. Berlin, *op. cit.*, p. 166. V. *supra*, nota 50.

⁵⁷ Guillermo Tovar, "El retablo de Santa Catarina...", *op. cit.*, v. *supra*, nota 22.

⁵⁸ V. *supra*, notas 12 y 21.

En 1737-1738, un ensamblador de Toluca, Ureña, y un pintor de imaginiería y dorador, colaborador de Balbás, realizaron el notable retablo de la iglesia de Regina. Por eso, en 1738 —año siguiente al estreno del gran retablo catedralicio— el apogeo del estípite atraviesa un primer momento de gran intensidad. En ese año don Jerónimo, excedido de fama, intentó ser arquitecto en San Fernando pero fracasó y al año siguiente continuó en su empeño constructor en Valladolid de Michoacán, haciendo los diseños para las portadas y las torres de su catedral en 1740.

Esto lleva a considerar que, si Ureña estuvo al tanto del estilo balbasiano desde el estreno de los retablos de la capilla de Zuleta en 1727, cuando inicia en 1738 los del Tercer Orden y ejecuta el de Regina con Martínez su figura comienza a cobrar una inusitada importancia al convertirse de émulo de don Jerónimo en su competidor.

El taller de Ureña se activa: en 1739 contrata el retablo y las puertas de la capilla del colegio jesuita de San Ildefonso, referencia importante, pues con este hecho los jesuitas se incorporan al uso del estípite. Les siguen los carmelitas, quienes llenan su iglesia de retablos de Felipe de Ureña: en 1740 contrata un colateral, en 1741 el retablo principal y los de San Elías, Santa Ana y San Anastasio y en 1743 el de San Joaquín. En 1742, Ureña contrata el retablo de la capilla del colegio de las Niñas y el de la parroquia de Aguascalientes,⁵⁹ otra referencia capital en la historia del estípite pues éste resulta el próximo derrotero, que tomarán después de 1747 Ureña y su yerno Juan García López de Castañeda,⁶⁰ ya que este último realizaría los colaterales de la mencionada parroquia entre 1753 y 1763, año de su muerte.⁶¹ En 1744, Ureña realiza en sociedad con su yerno un retablo para los franciscanos de



Retablo del ex convento de Regina, México.

Texcoco y en 1746, arregla los colaterales de la Encarnación que tenían columnas salomónicas y las sustituye por estípites. Sigue copiando a Balbás, pues en el retablo de Texcoco utiliza como modelo el ya mencionado del Tercer Orden. En el mismo año lleva a cabo otro retablo para la iglesia de San Pedro Tlascuapa que ostentaría telas de José de Ibarra⁶² y contrata, asimismo, los retablos de la iglesia de San Cosme, extramuros de la ciudad de México.

La partida de Ureña ocurrió a fines de 1747: abandonó la ciudad junto con su yerno y sus hijos. Don Jerónimo Balbás muere precisamente unos meses después, el día 22 de noviembre de 1747.⁶³ Con estos dos hechos se inició otra etapa en el desarrollo del estípite.

⁵⁹ AGNo de M: Pedro Lorenzo del Valle, 9-IX-1746, fs. 103v-105.

⁶⁰ Guillermo Tovar, "La muerte de don Jerónimo de Balbás", *cit.* He visto la partida de defunción gracias a la noticia proporcionada por Augusto Vallejo y a la gentileza del párroco Armando Ruiz. Balbás fue enterrado en esa fecha en la capilla del Tercer Orden de San Francisco de México.

⁵⁹ Los datos de todos estos retablos de Felipe de Ureña han sido publicados por Berlin, "La catedral de Morelia...", *op. cit.*, p. 166; también por José Vergara, "El taller de Felipe de Ureña", *Boletín de monumentos históricos*, México, 5, 1981, pp. 35-50. Asimismo, en *México Barroco*, México, SAHOP, 1981, publicó algunos que refieren noticias sobre el Carmen y la Tercera Orden de San Francisco. El retablo mayor de la antigua Parroquia de Aguascalientes, hoy catedral, fue estrenado el 25 de octubre de 1744. V. Ricardo Corpus Alonso, *Aguascalientes. La catedral y su cabildo*. Aguascalientes, edición del autor, 1969, p. 29.

⁶⁰ Testamento de Juan García López de Castañeda. ANAg: Jerónimo Díaz de Sando, 5-IV-1763, fs. 28v-33v.

⁶¹ Berlin, Vergara, Tovar, v. *supra*, nota 59.

PINTORES Y DORADORES, AUTORES DE RETABLOS

A mediados del siglo XVIII ocurrieron en la vida artística de la capital mexicana algunos eventos significativos, relacionados de manera muy particular con la pilastra estípite. Decíamos que Jerónimo de Balbás muere meses después de que Ureña abandona la ciudad de México para iniciar su actividad trashumante por territorio novohispano. Isidoro Vicente de Balbás se ausenta para acudir a la obra de Taxco, primer gran eco del quehacer artístico de la antigua Tenochtitlán. Es decir, que los protagonistas del estilo desaparecen de la escena capitalina.

A partir de 1750 surgieron varias figuras de interés en lo relativo a la obra de retablos; se trata de pintores y doradores con encargos importantes: Francisco Martínez, muerto en 1758, autor en esos años del retablo mayor de Regina, un colateral en San Fernando y el retablo mayor de la iglesia de Balbanera; Sálagos, quien realiza el retablo mayor de Balbanera, el retablo mayor y un colateral en San Fernando y el retablo mayor de Vizcainas; Miguel Cabrera, quien contrató con Chávez los retablos de Tepetzotlán; Francisco Antonio de Anaya, relacionado con Isidoro Vicente de Balbás, quien se comprometió a ejecutar colaterales para Santa Clara, la Merced y la Tercera Orden de Santo Domingo.⁶⁴ Pocos años después encontramos a José de Alcibar haciendo el retablo mayor de San Juan de Dios y a Manuel Carcanio el de la parroquia de la Santísima.⁶⁵ De todos estos, sólo Chávez se nombraba maestro de ensamblador y Anaya, arquitecto, escultor y dorador; los demás eran, simplemente, doradores y pintores de imaginería, miembros de un gremio que en teoría nada tiene que ver con la traza arquitectónica y la ejecución escultórica de un retablo.

La ciudad de México y su región —es

⁶⁴ AGN de M: Francisco Romero Zapata, I-VIII-1742, fs. 258v-260; Francisco Dionisio Rodríguez, 7-I-1749, fs. 1-3v y 1-X-1749, f. 497-499v; Antonio de la Torre, 17-VIII-1758, f. 211.

⁶⁵ Gabriel Loera, "El pintor José de Alcibar. Algunas noticias documentales", en *Boletín de monumentos históricos*, México, 6, 1981, pp. 59-64 y Nuria Salazar, "Nuevos datos sobre la historia artística del templo de la Santísima Trinidad de la ciudad de México", en *Nuevo Mapeo Mexicano*, México, I, 1985, pp. 71-108.

decir, su área de influencia, que hoy corresponde a Morelos, Hidalgo y el estado de México— había sido conquistada por la pilastra estípite y su difusión se iniciaba en el inmenso país con fuerza incontenible.

INTEGRACIÓN DE LA PILASTRA ESTÍPITE EN LA ARQUITECTURA

En 1749 se inició la construcción del Sagrario, cuya planta fue obra de Lorenzo Rodríguez. Había sido pensado originalmente en una sola portada, que sería la que cae a la plaza mayor.⁶⁶ El proyecto fue modificado y se hicieron dos soberbios retablos de piedra; hubo necesidad de cimentar de nuevo el área sobre la cual se construirían las portadas, la que mira al sur —la de la plaza— y la que mira al oriente —que cae a la plaza del Seminario. Aunque carecemos de documentación que nos indique en qué momento se modificó el proyecto, sí sabemos que Isidoro Vicente de Balbás, convertido en consejero artístico del arzobispo Manuel Rubio y Salinas desde 1759, realizó el retablo mayor, otros colaterales y adoptó los que venían de San Pedro y San Pablo, templo del colegio jesuita. Aunque no existen datos concretos, suponemos que Lorenzo Rodríguez fue el autor de las portadas del Sagrario, únicas obras de este famoso arquitecto que ostentan el soporte, pues fuera de éstas no se conoce ninguna obra que lo acredite como cultivador de la pilastra estípite. Nacido en 1704, llegó a México en 1731 y se convirtió en operario de la Casa de Moneda, cuya obra estaba a cargo de Nicolás Peinado, quien se auxilió de Pedro de Arrieta y Manuel de Herrera; en 1732 renunció Arrieta y Herrera murió. El concurso para la portada se hizo en 1733; participaron Jerónimo de Balbás, José Eduardo de Herrera y el ingeniero militar Luis Díez Navarro. Herrera criticó el proyecto de don Jerónimo, como hemos visto, diciendo que parecía más retablo de iglesia que obra de cantería. Ganó la propuesta de Díez Navarro, quien se ocupó de las obras hasta el final. Rodríguez trabajó al lado de Díez Navarro en la casa de los virreyes en Huehuetoca y fue uno de los maestros que lo examinaron en 1740. En los últimos años

⁶⁶ Diego Angulo Iniguez, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas*, 7 v., Sevilla, Laboratorio de Arte, 1934. Estudio I, pp. 157-180, lámina 59.

de su vida, Rodríguez trabajó con otro ingeniero militar, Manuel Constansó, enemigo furibundo del estípite.⁶⁷

Si Rodríguez fuese el autor de las portadas del Sagrario, su papel en el proceso de integración de la pilastra estípite en la arquitectura sería fundamental. El impacto causado por esta obra, ubicado en la plaza mayor de México, fue definitivo. Un cronista, Juan de Viera, dice: "...se dejan ver maravillosos estípites, cornisas, frisos y hermosísimas estatuas cuya escultura he visto a muchísimos artífices ir a copiar infinidad de veces". La novedad de su disposición, la aparición del interestípite, el aprovechamiento de los valores cromáticos de los materiales utilizados y otras características, han sido destacados en muchas ocasiones, por lo cual me limito ahora a señalar su trascendencia.

Existen antecedentes de la inclusión de estípites en portadas de edificios. En 1740 se pusieron en las portadas del colegio jesuita de San Ildefonso y en 1743 el arzobispado fue adornado con unos estípites (muy severos, de capiteles dóricos y sin decoración animada), gracias al empeño del arzobispo Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, arcediano que fue de Sevilla, donde conoció a Balbás cuando realizaba el retablo mayor de la catedral hispalense.

Se suponía que Rodríguez era el autor de San Felipe Neri, Santa Veracruz, la Santísima y Tepotzotlán, cuyas iglesias representan la plenitud del aprovechamiento de la pilastra estípite en la arquitectura novohispana del siglo XVIII. Se ha comprobado documentalmente que todas estas obras son de Ildefonso de Iniesta Bejarano. Las portadas estípites de la antigua Universidad (conocidas por fotografía, pues la demolición del edificio comenzó en 1910), también fueron obra de Iniesta Bejarano.

La figura de este arquitecto era prácticamente desconocida. Fue Francisco de la Maza el primero en destacarlo cuando publicó la noticia de su actuación en San Felipe Neri y difundió el dato, localizado por el investigador Enrique Berlin, de su triunfo en el concurso para la reedificación de la antigua Universidad (1758-1760). Con esas dos certezas, en 1981 nos arries-

gamos a relacionarlo con la Santísima, Santa Veracruz y Tepotzotlán. La investigadora Nuria Salazar pudo comprobar que la Santísima fue obra suya, desde el principio hasta el final de su fábrica;⁶⁸ en cuanto a Santa Veracruz, cuyas portadas estaban fechadas en 1776, no podían ser obra de Rodríguez, muerto en 1774, sino de otro arquitecto, que no era sino Iniesta —como logramos confirmarlo con documentos del archivo de esa parroquia⁶⁹—: un documento que señala con toda claridad que un sobrestante hacía bajo la dirección de ese maestro trabajos para la portada de la iglesia del colegio jesuita nos permitió comprobar asimismo que el autor de esta obra maravillosa era nada menos que Ildefonso de Iniesta Bejarano y Durán.⁷⁰

⁶⁸ Nuria Salazar, "Noticias...", *cit.*, p. 79.

⁶⁹ Manuscrito en custodia del R.P. Armando Ruiz, Archivo de la Santa Veracruz.

⁷⁰ Guillermo Tovar, "La iglesia de San Francisco Xavier de Tepotzotlán, eco de la vida artística de la ciudad de México en los siglos XVII y XVIII", en prensa.

Fachada de
Tepotzotlán, Estado
de México.



⁶⁷ Heinrich Berlin, "Three master architects in New Spain", *The Hispanic American Historical Review*, Durham, XXVII, 2, may 1947, pp. 375-383.

Miembro de una familia de arquitectos, Inieta resultaba nieto de José Durán, maestro de la obra antigua de la iglesia de Tepotzotlán estrenada en 1682, así como de la dirección y traza del Santuario de Guadalupe, obra continuada por Pedro de Arrieta, Feliciano Cabello y Diego de los Santos. Era sobrino carnal de Miguel Custodio Durán, autor de San Juan de Dios, San Lázaro y la capilla Medina Picazo del convento de Regina Coeli, todas en la ciudad de México, las cuales se caracterizan por la línea ondulante y sinuosa de sus pilstras, estrias y cornisas. Era también sobrino carnal de Fernando y Gregorio Durán, hermanos de su madre, y tío lejano de la mujer de Francisco de Guerrero y Torres, la cual era nieta del mencionado Fernando Durán.⁷¹

Si Rodríguez es el autor del Sagrario, como hasta ahora se afirma, su nombre merece figurar al lado de Ildefonso de Inieta Bejarano, autor indiscutible de la portada y la torre de Tepotzotlán, así como de las mencionadas obras —la Santísima, Santa Veracruz, San Felipe Neri y la Universidad— que constituyen la más brillante expresión del apogeo de la pilastra estípite.

Inieta estuvo muy relacionado con el arquitecto de Taxco, Cayetano José de Sigüenza. Ambos realizaron el proyecto de la iglesia de la Soledad y Santa Cruz, que tanto recuerda la parroquia de Santa Prisca por su atrio y sus columnas salomónicas en la portada y la cúpula. Sigüenza nos parece relacionado con el círculo de los Durán y con la tradición capitalina iniciada por José Durán y Pedro de Arrieta, continuado por Santos, Cabello, Custodio, Herrera, Rivera y Alvarez, tradición que consiste en el uso de un repertorio de formas muy características, tales como el arco poligonal, la composición reticular, la exaltación de la columna cilíndrica y cierto rigor en el quehacer arquitectónico, que ha sido muy bien explicado por Angulo Iniguez.

Es probable que Sigüenza sea el autor de la iglesia de Tianguistenco.⁷² Tanto en Taxco como en esta obra se combinan ele-

mentos procedentes del carácter estilístico del estípite y de la tradición arquitectónica capitalina. Prolongaron esta actitud ecléctica tanto Francisco de Guerrero y Torres (probable autor de la Enseñanza, cuyos orígenes se encuentran muy ligados a Sigüenza e Inieta) y con José Joaquín García de Torres, autor de la reedificación de la iglesia de San Lorenzo en 1780.⁷³

La Enseñanza, igual que en Taxco, tiene un exterior donde se insiste en el carácter tectónico mediante el rescate y la proclamación de la columna cilíndrica como elemento sustentante por antonomasia, y la disolución en los retablos dorados del soporte, que subvierte su función para darle el triunfo a la masa ornamental. Se polarizan y se extreman las actitudes, como si el arquitecto quisiera definir su quehacer frente al retablista, dando a entender que las fachadas deben ser arquitectónicas y los retablos atectónicos.

Resulta imposible seguir apuntando elementos que contribuyan a esclarecer la problemática de la pilastra estípite en la ciudad de México y su región. Como lo señalamos al principio, es imposible ofrecer siquiera una visión de conjunto, pues todavía no es momento para la síntesis y menos con las limitaciones de tiempo y espacio del presente trabajo.

Intentaremos en cambio asomarnos ahora a otros centros de irradiación del estípite en los años de la segunda mitad del siglo XVIII.

PUEBLA—TLAXCALA

Así como la angelópolis tuvo esplendor en el siglo XVII y gracias a Palafox conoció momentos de gran actividad artística, su siglo XVIII resultó menos intenso que la centuria anterior.

Sin embargo, de Puebla salieron los arquitectos y retablistas que harían las importantes obras cubiertas de estípites que aún se conservan en Tlaxcala, como son los retablos de Huamantla, Topoyanco y Acumantla, por mencionar tan sólo unos cuantos ejemplos.

⁷¹ *Ibid.* Asimismo, cf. AGNo de M: Antonio Basilio de Anselmo y Salinas, 15-I-1739, fs. 12v-14; Juan Antonio de Arroyo, 28-V-1742, fs. 421-423.

⁷² Gregorio Pérez Carcio, *Libro de fábrica del templo parroquial de la Soledad y Santa Cruz. Años de 1773-1784*, ed., transcripción y notas de Gonzalo Obregón, México Dirección de monumentos coloniales, 1970.

⁷³ AAACM: Obras Públicas en general, 1510, exp. 61, Información de José Joaquín García de Torres, f.3.

A nuestro parecer, el Santuario de Ocotlán podría estar relacionado con alguno de los miembros de la familia Santa María, arquitectos poblanos de esa época, y particularmente con el autor de la casa del alfeñique.

El estípite de origen balbasiano debió existir en la iglesia del colegio de San Francisco Xavier, cuyo retablo —el más moderno y suntuoso— a juicio del cronista Veytia fue obra de Higinio de Chávez, José Joaquín de Sálagos y Miguel Cabrera, es decir, los autores de Tepotzotlán. Pero desgraciadamente ya no existe y ello nos impide establecer con certeza este tipo de relaciones.

El rococó triunfó en Puebla durante la segunda mitad del siglo XVIII. Fastuoso fue el interior de la iglesia franciscana; la portada de estípites y la sillería de coro nos dan idea de su lujo. Esta última obra fue realizada por Francisco José de Escobar, quien la ejecutó en 1776.⁷⁴

Desgraciadamente, el siglo XVIII poblano se encuentra en un desconocimiento casi absoluto. Sería necesario estudiar a los Santa María; a José de Medina —aquel arquitecto que hizo la obra de las portadas y las torres de la catedral de Morelia iniciadas por Balbás en 1741-1744—; a la familia Cora, y la actividad de Chávez, el retablista de Tepotzotlán que sabemos realizó los colaterales de la iglesia de la Concepción en 1761. Hay que señalar que el archivo de protocolos, para esa época, es pobre en información.

QUERÉTARO

Los orígenes del uso de la pilastra estípite en esta ciudad se hallan asociados a dos artífices: Luis Ramos Franco, natural de Puebla, y Pedro José de Rojas, natural de la ciudad de México. Del primero no se conserva nada, aunque la investigadora Mina Ramírez Montés le atribuye un colateral en Santa Clara que se caracteriza por ser el más convencional del conjunto.

Pedro de Rojas, nacido en la capital hacia 1699, murió en Querétaro en 1773. Desde 1725 aparece en esa ciudad, donde realizó

algunas obras y desde la cual contrata otras para Salamanca, hoy estado de Guanajuato, San Luis Potosí y la región queretana. Entre sus mejores clientes se encontraban los agustinos de la provincia de San Nicolás Tolentino de Michoacán.

Sus obras documentadas son las siguientes: un monumento de Cuaresma para la iglesia de la congregación de Guadalupe (1725); otro monumento para la iglesia de Santa Cruz (1726); colaterales en la iglesia del Ecce-Homo en San Miguel el Grande (1731); el retablo mayor de la iglesia de San Antonio en Querétaro (1733); el retablo mayor de la capilla del Tercer Orden del convento de San Francisco (1738); el retablo de los Dolores de la iglesia de Santa Cruz (1745); el retablo mayor de San Agustín en Celaya (1751); el retablo mayor de la iglesia parroquial de Cadereyta (1752); retablos para la iglesia del Carmen en San Luis Potosí (1762); retablo de Santa Ana para la iglesia agustina de Querétaro (1765), y el maravilloso retablo de Santa Ana para la iglesia de los agustinos de Salamanca en Guanajuato (1768).⁷⁵

De todos esos retablos, sólo existen el de Cadereyta y los de Salamanca. El primero acusa la originalidad y el genio que habrá de mostrar en Salamanca; sin ser espectacular, presenta unos atlantes-estípites de filiación manierista que resultan interesantes. Pero su obra cumbre, el retablo de Santa Ana en la citada iglesia de Salamanca, Guanajuato, es una obra deslumbrante, digna de figurar entre las mejores del barroco hispánico. Este monumental retablo presenta las más diversas escenas de cuerpo entero. Los misterios de la vida de la santa se disponen en impresionantes pabellones. El estípite ha perdido su configuración típica, rindiéndose al exceso de rocallas. Los demás retablos de esta iglesia podrían ser obra de su taller, pues presentan muchas semejanzas; sobre todo el fronteró, dedicado a San José, que ocupa el crucero opuesto. Sus hijos Nicolás y Ramón Ignacio de Rojas, pudieron continuar la obra de su padre, aunque ignoramos lo relativo a sus trabajos. El conjunto —me refiero a los demás retablos conservados en esta iglesia— es realmente maravilloso.

⁷⁵ Mina Ramírez Montés, *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro*, Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, 1988 (Documentos de Querétaro, 7).

⁷⁴ AN Pue: Mariano Francisco Zambrano, 5-XI-1776, s/f (Notaría 1).

Nada tiene en común con el barroco del resto de Nueva España, sólo se relaciona con otras manifestaciones retabísticas producidas en Querétaro como las ejecutadas por Ignacio Mariano de las Casas y Francisco Martínez Gudiño.

El primero fue un hombre versátil: hizo la caja del órgano de Santa Rosa y era experto en relojería.⁷⁶ Se le atribuye, sin mucho fundamento, la obra de la iglesia de San Agustín en Querétaro; sin embargo, no se le ha relacionado con los retablos de Santa Rosa en esa ciudad, fastuosos y muy novedosos. Sin embargo, más allá de Rojas y Casas se encuentra Francisco Martínez Gudiño, natural de Guadalajara, en el entonces reino de la Nueva Galicia. Gudiño es autor de los extraños y originalísimos retablos de Santa Clara de Querétaro.⁷⁷ Estas obras no encuentran calificativo preciso, pues no sólo son extravagantes sino verdaderamente asombrosas. No conozco del barroco novohispano diseñador más atrevido que Gudiño, quien los ejecutó en 1766. La estructura ha desaparecido por completo; como pocas obras, estos retablos muestran el triunfo de la apariencia, de la invención en el diseño, a base de un deliberado sentido atectónico. Encontramos que Gudiño es autor de un colateral de la capilla de Aránzazu de San Francisco en Guadalajara y de un retablo para la capilla de Bernárdez, en Zacatecas, destruido a principios de siglo.⁷⁸ Nadie más que Gudiño pudo realizar este último, conocido sólo por fotografía. No hay precedentes para la obra de este artífice genial, que en sus excesos se relaciona —si se nos permite el atrevimiento— con el *art nouveau*. Tememos exagerar, pero es imposible contener la sorpresa que producen estas obras extrañas y sofisticadas. Gudiño merece un estudio serio, pues sus aportaciones no se reducen a la pilastra nicho ornamental sino a un nuevo lenguaje barroco, inusitado y provocativo.⁷⁹

Rojas, Casas y Gudiño, autores de los retablos de Salamanca, Santa Rosa y Santa

⁷⁶ Heraclio Cabrea, *Querétaro Colonial. Don Ignacio Casas (Un grande ingenio olvidado. Notas para un estudio)*. Querétaro, imprenta del gobierno, 1920.

⁷⁷ Mina Ramírez Montes, *"Retablos" en Querétaro, ciudad barroca*. Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, 1988, pp. 157-192.

⁷⁸ Agradezco a don Federico Sescosse, ilustre historiador de arte, la fotografía de tan interesante retablo, hoy destruido.

Clara de Querétaro merecen el apelativo de heresiarcas. Sólo Narciso Tomé en Toledo los excede en invención. Su arte hubiera desatado la ira más profunda de los vitriólicos críticos de la ilustración española, como Ponz y Cean Bermúdez. Desde Querétaro se hicieron obras para Morelia, hoy destruidas, para Guadalajara, San Luis Potosí y quizá para Zacatecas, si el retablo de Bernárdez es de Gudiño. La proyección de esta ciudad se produjo en el Bajío y el occidente del virreinato de Nueva España.

AGUASCALIENTES

Esta ciudad tuvo un papel muy importante en la vida novohispana durante la segunda mitad del XVIII. Especie de nudo de tránsito comercial, de centro de aprovisionamiento, de punto obligado en la ruta de la plata, Aguascalientes fue el asiento del taller familiar de los Ureña, incluyendo a Juan García López de Castañeda, yerno de don Felipe. Se ignoraba por completo esta etapa de Ureña, en la cual al lado de su yerno tuvo una intensa actividad.

Desde Aguascalientes, Ureña y García de Castañeda contratarían los retablos de la iglesia jesuita de Zacatecas, que aún se conservan (1748-53).⁸⁰ Juntos ejecutarían el altar mayor de la catedral de Durango,⁸¹ hoy desaparecido, y desde esa ciudad se comprometerían en 1750 a concluir el retablo mayor de la iglesia de Sombretete.⁸²

⁷⁹ El apellido Gudiño es de origen portugués. Es necesario localizar su partida de bautizo en Guadalajara y, por supuesto, realizar una monografía sobre su obra. Sus retablos se relacionan con el barroco portugués y con Cayetano de Costa, autor en Sevilla de los maravillosos retablos del Salvador en la misma época que Gudiño hizo estos de Santa Clara.

⁸⁰ ANAg: Manuel Rafael de Aguilera, 7-II-1748, fs. 2-5v. Es muy probable que Ureña y su yerno, realizadores del retablo mayor de la parroquia de Aguascalientes en 1742, desde entonces entraran en contacto con personas de la región, como podría ser el caso de Manuel Colón de Larrea-tegui, cura párroco de esa ciudad, quien estaba en comunicación con los jesuitas de Zacatecas. Aunque este documento sólo se refiere a tres de los retablos, los demás sean obra de Juan García de Castañeda, pues en su mencionado testamento consta que hacía uno por encargo del padre Francisco Xavier Alejo de Orrio para esa iglesia (c. 1763).

⁸¹ ANAg: Jerónimo Díaz de Sandi, 13-XI-1749, fs. 76v-77r. Este retablo ya no existe.

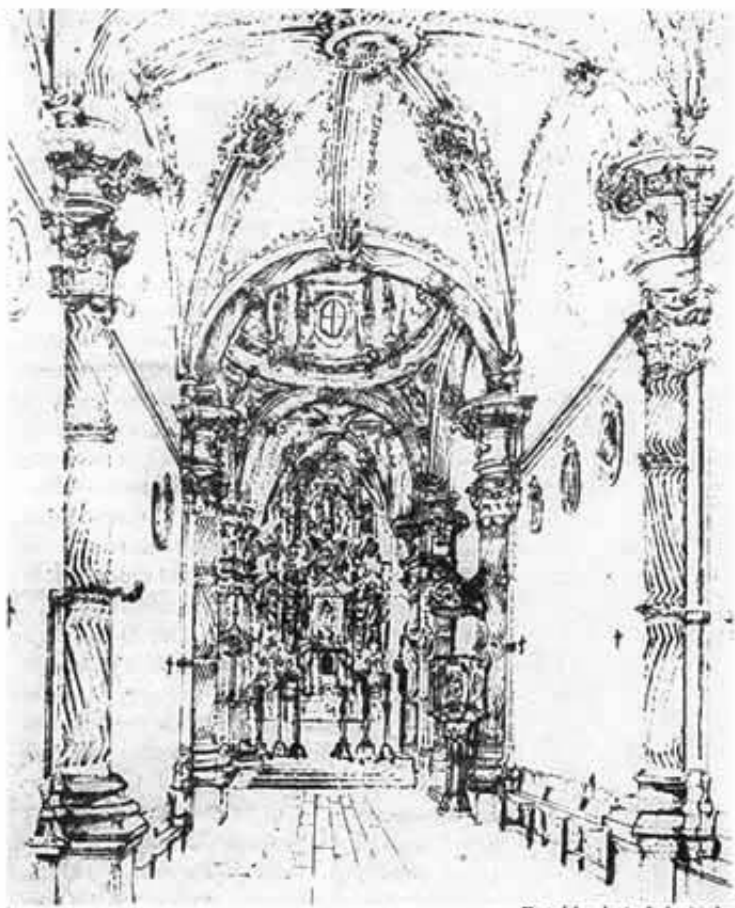
⁸² ANZac: Legajos 455; Juan José Santos Muro, fs. 109

Juan García de Castañeda se independizó de Ureña y por su cuenta se comprometió a realizar el dorado del retablo de la iglesia de los Remedios en Zacatecas en 1750.⁸⁵ En 1758 hizo un retablo para la Parroquia de esa ciudad minera — hoy la catedral, donde ya no existe —, dedicado a San Pedro.⁸⁴ Entre 1753 y 1763, año de su muerte, ejecutó los retablos de la parroquia de Aguascalientes, destruidos por órdenes del obispo Cabañas a fines del siglo XVIII.⁸⁵ Su obra más ambiciosa fue la del retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de los Lagos, en el obispado de Nueva Galicia que concluyó Felipe de Ureña, después de 1763. Aunque esta obra ya no existe, hemos localizado la traza original, lo cual nos permite imaginarla; costó veinte mil pesos, cifra verdaderamente exorbitante.⁸⁶

García de Castañeda hizo un retablo para Pinos (hoy estado de Zacatecas) y seguramente para San Agustín, pues en la cláusula de un testamento de 1752 se menciona lo relativo a un colateral que se haría con los bienes del testador, precisamente cuando García de Castañeda realizaba los retablos de la iglesia de los jesuitas.

Gracias a Ureña y su yerno, desde Aguascalientes el estípite se difundió a Durango, Zacatecas, Pinos, San Juan de los Lagos y Guanajuato, pues a este Real de minas se habría de dirigir don Felipe luego de residir en donde su yerno había instalado su taller.

En Durango existe una casa magnífica, conocida como del conde del Valle de Súchil. Tiene portada con estípites, los cuales nos recuerdan a los de San Francisco en Sombrerete. La casa tiene la portada dispuesta sobre un chaflán, como en la Inquisición de



Retablo de la Iglesia de Guadalupe, Aguascalientes.



Fachada de la Parroquia de Aguascalientes.

⁸⁵ ANZac: Legajo 453, Juan José Santos Muro, 2-V-1750, fs. 80-81v.

⁸⁴ ACCZ: Libro perteneciente a la Congregación de San Pedro, sin fecha. "Gasto que ha tenido el señor abad, bachiller don Manuel Ramos de Villavicencio, en la construcción del colateral y fábrica de la bóveda en la capilla del sagrario de la Santa Iglesia Parroquial mayor", f. 19-24.

⁸⁵ V. *supra*, nota 59, Corpus Alonso, Aguascalientes, *cit.*

⁸⁶ La obra de este retablo estuvo encomendada originalmente a Juan García de Castañeda, pero como este muriera, la obligación pasó a Felipe de Ureña en 1763. Cf. ANAg: Manuel de Aguilera, 2-VII-1763, fs. 88v-90. Agradezco al licenciado Héctor Antonio Martínez González, de Guadalajara, la inmensa amabilidad que tuvo de haberme facilitado un juego de fotografías de la traza del retablo mayor del Santuario de San Juan de los Lagos, obra probable de Juan García de Castañeda.

México, obra de Arrieta, y la casa de Moneda de San Luis Potosí.⁸⁷ Esta y la de Zambrano me parece que podrían estar relacionadas con el círculo de Felipe de Ureña.

En Zacatecas el estípote se manifiesta en las torres de la catedral y en la portada que cae a la plaza, obra que logramos identificar, gracias al libro de fábrica, como del maestro Cayetano de Castro, quien labró este conjunto en 1776.⁸⁸ Sin embargo, la obra maestra del barroco estípote es la iglesia de San Agustín, obra de Andrés Manuel de la Riva, maestro de la Valenciana, con la cual guarda similitudes notables, tanto en el abocinamiento de las portadas laterales como en la tipología de los estípotes —alargados y esbeltos—, de los interestípotes —que incluyen nichos flanqueados de pequeñas pilastras— y sobre todo por la prolija decoración a base de rocallas.⁸⁹

De Aguascalientes partió Ureña rumbo a Guanajuato, donde se llevó a vivir a su hijo Francisco Bruno, notable arquitecto cultivador del estípote. Las obras de este último se encuentran precisamente en la ruta que existía entre una y otra ciudad: Guadalupe en Aguascalientes, la parroquia de Lagos y San Diego de Guanajuato. Aunque se relaciona más con Guanajuato, donde reside, que con Aguascalientes, donde vive su cuñado, es en esta región donde se halla su esfera de acción.

GUANAJUATO

En 1756 murió en Guanajuato el maestro mayor de la ciudad, Felipe de Santiago Ba-

⁸⁷ Sobre la presencia del estípote en San Luis Potosí es necesario referir que en 1745 fue encargado un retablo a Nicolás Nadal para esa ciudad por el comerciante Manuel de la Sierra. Ese es el año de su introducción y no cuando se construye el Carmen. AGN de M. Pedro Rodríguez de la Torre, 22-IV-1745, fs. 81-82. Es probable que esta obra haya sido destinada al templo de los agustinos de esa ciudad, quienes, por entonces, hacían diversos trabajos en su iglesia, como consta en el *Libro de Memorias* del convento de N. P. San Agustín de la ciudad de San Luis Potosí, en el cual es evidente que la pilastra estípote fue utilizada en la década de los cuarenta del XVIII tanto en la torre como en la sacristía de dicho templo.

⁸⁸ *Libro de gastos de la fábrica material de la iglesia parroquial de Zacatecas*. (Noticia proporcionada por el Sr. Canónigo José María Varela, quien prepara una interesante monografía sobre la catedral de Zacatecas).

⁸⁹ Andrés Manuel de la Riva, vecino de Guanajuato hacia 1775-1777, año este último de su muerte, es el autor de la iglesia de la Valenciana en Guanajuato. Estuvo casado con una mujer oriunda de Zacatecas.

lona; Felipe de Ureña fue llamado para sucederlo en este cargo.⁹⁰ Ureña hizo en ese año la maqueta de una presa y la manera de construir cañerías para distribuir el agua en dicho Real de minas. En 1761⁹¹ lo encontramos muy ocupado realizando actividades propias de arquitectos, como peritajes y avalúos de propiedades; en 1765, construyó el segundo cuerpo de la fachada de la iglesia de la Compañía en esa ciudad, la cual ostentaría varios retablos de estípotes en su interior.⁹² Entretanto, su yerno Juan García López de Castañeda, en Aguascalientes, se convertía en activo difusor del estípote en la región hasta su muerte en 1763, fecha en que Ureña recibió el encargo de concluir el costoso retablo de Nuestra Señora de Lagos para su Santuario en el reino de la Nueva Galicia, iniciado por aquel maestro ensamblador y antiguo socio suyo.

En 1773 encontramos al inquieto Ureña en Oaxaca; de su presencia en la vieja Antequera se deduce la obra de la portada de San Francisco, cuyo imafrente es de pura estirpe guanajuatense.⁹³ La última obra suya que hemos podido encontrar en los archivos corresponde a la sacristía de la parroquia de Guanajuato que comienza en 1776 y continúa hasta el año de su muerte, 1778.⁹⁴

Francisco Bruno de Ureña, hijo del anterior, es un personaje clave para compren-

⁹⁰ ANGto: Manuel Joaquín de Aguirre, 16-VII-1756, fs. 191v-194. El maestro Balona fue natural de Zacatecas y después vecino de San Miguel el Grande. Murió siendo maestro mayor de la ciudad de Guanajuato.

⁹¹ Enrique Marco Dorta, *Estudios y Documentos de Arte Hispanoamericano*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1981, pp. 92 y 94-95.

⁹² Es curioso advertir que Ureña participó en tres textos impresos en el siglo XVIII referentes a descripciones de templos: la sacristía de Toluca, 1730; el templo jesuita de Zacatecas, 1750 y la compañía de Guanajuato, 1765. Supongo que habrá intervenido en aquello que toca a su arte de cuanto contienen los libros que describen esos templos. Cf. Tovar, *Bibliografía... Segunda parte*, cit. pp. 149-164 y 280-288. Estos dos impresos relacionados con la *Bibliografía Novohispana de Arte* —son los de Fray Antonio Díaz del Castillo sobre la sacristía de Toluca y el de Diego José Abad sobre la iglesia jesuita de Zacatecas. Sobre Guanajuato y el templo de la Compañía de Jesús, v. *Breve Rarigo de la Grandeza Guanajuatense*. Puebla, Real Imprenta del Colegio de San Ignacio, 1767; existe una segunda edición con prólogo de Gonzalo Obregón, México, Editorial Academia Literaria, 1957.

⁹³ Enrique Berlin, "Oaxaca, la iglesia de San Felipe Neri. Noticia de artífices", en *Arquitectura Española de Arte*, Madrid, 221, 1983, pp. 47-63.

⁹⁴ APGto: Memoria de gastos y peones de la Sacristía y Vicaría de la parroquia de la ciudad de Guanajuato.



Detalle del tambor de la cúpula de la parroquia de Lagos de Moreno, Jalisco.

der la difusión del estípite en la Nueva España. Este artista nació en 1744 y se formó con su padre en lo relativo a la construcción de edificios y al ensamblaje de retablos.⁹⁵ Fue autor de la traza del retablo barroco más importante de Guanajuato: el de San Nicolás Tolentino en la parroquia de ese Real de minas, obra concluida por el maestro Francisco Berro,⁹⁶ pues Francisco Bruno abandonó la obra para acudir a San Luis Potosí, donde haría un trazo para el Real de Catorce,⁹⁷ nuevo emporio minero, cuyo arreglo urbano fue decidido de otra suerte. Sin embargo, consta que hizo un proyecto de edificio para las Casas Reales de San Luis Potosí que ostentaba grandes estípites, mismo que fue desaprobado por la Academia de San Carlos.⁹⁸ Hacia 1788 aparece de nuevo en San Luis, fecha de la construcción de los retablos colaterales de piedra y la fastuosa portada de los Angeles, obras

de gran esplendor en los años de agonía de la pilastra estípite, perseguida por la furia académica. Consta que Francisco de Ureña trabajó como maestro de la obra de la iglesia de los Bethlemitas de Guanajuato en 1777,⁹⁹ en la iglesia de San Diego en 1784 y

⁹⁵ ANGto: Domingo de Aguirre, 25-IV-1778, fs. 104-105v.

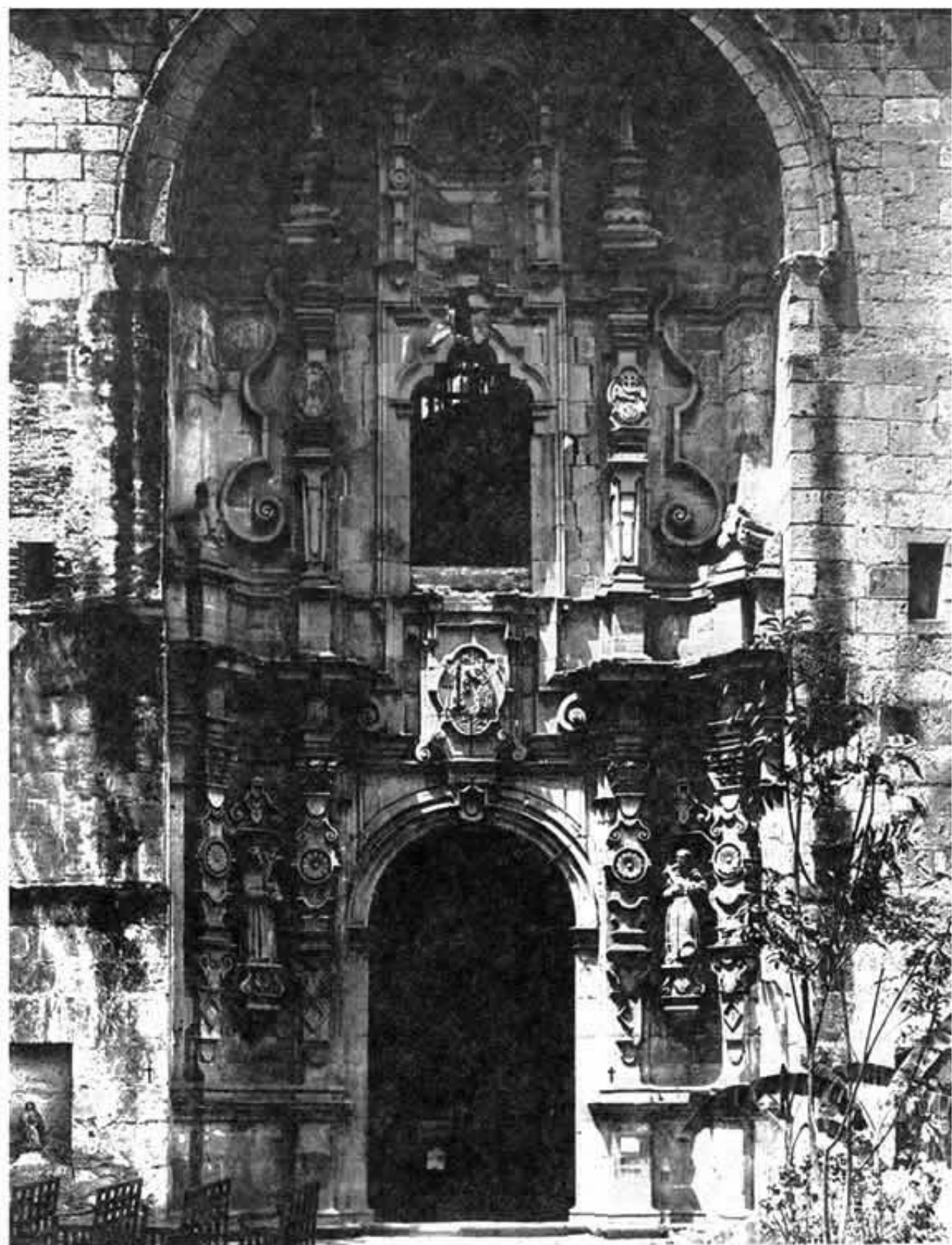
⁹⁶ ANGto: Domingo de Aguirre, 25-X-1779, fs. 286v, 299.

⁹⁷ Rafael Montejano y Aguiñaga, *El Real de Minas de la Purísima Concepción de Catorce, S.L.P.* San Luis Potosí, Academia de la Historia Potosina, 1975.

⁹⁸ Rafael Montejano y Aguiñaga, *El Palacio de Gobierno de San Luis Potosí, S.L.P.*, Academia de la Historia Potosina, 1975, pp. 27, 30 y 37.

⁹⁹ Expediente sobre que de la Sita que se exige en Guanajuato al vino y aguardiente se redifique el hospital que la religión de los Bethlemitas tiene en aquella ciudad. En este documento se da noticia puntual de la obra que realizó Francisco Bruno de Ureña en la portada de la iglesia de Belén de esa ciudad. Lo publicaremos en breve.

Portada del
Templo de San
Francisco, Oaxaca.



consideramos que es probable autor de la fachada de la iglesia de Dolores Hidalgo y de la parroquia de Lagos de Moreno.

Contemporáneos de los Ureña en Guanajuato son: Manuel Cárdenas, de origen queretano, maestro de los retablos de Valenciana, en cuyo taller trabajaron Nicolás Enriquez, Simón de la Concha, Simón Tovar, Cristóbal y Mariano Ureña, parientes acaso de don Felipe;¹⁰⁰ Miguel Francisco Berro, español, autor del retablo mayor de la iglesia de San Juan Bautista, que no concluyó a satisfacción de los albaceas y heredero de don Francisco Antonio de Septién y Montero —de cuyos bienes se pagaría—, por lo cual pidieron el parecer de José Joaquín de Aguirre, George Archundia, el mencionado Nicolás Enriquez y Marcos de Torres, todos ensambladores y retablistas.¹⁰¹

La Valenciana fue iniciada por Andrés Manuel de la Riva,¹⁰² autor de las portadas, y que dejó la obra hasta los muros. Tenemos la sospecha de atribuirle la conclusión —bóvedas y cúpula— a Francisco Bruno de Ureña, pues se utiliza una decoración que simula crucería muy semejante a la de la Parroquia de Lagos; en la cúpula, los estípites interiores son semejantes a los de obras que encontramos relacionadas con su estilo; los exteriores del tambor, severos, nos parecen idénticos a los que ostenta la portada de la iglesia de los Bethlemitas que tenemos documentada como suya en 1777.

Desde Guanajuato se hizo difusión del estípite en San Luis Potosí, San Miguel el Grande (hoy de Allende) y Oaxaca; hemos visto que Ureña llegó hasta esa distante ciudad. La irradiación guanajuatense en torno al estípite se advierte en torno del antiguo Real de Minas. Cata, Rayas y San Francisco en San Miguel de Allende están aún por ser identificados. De cualquier manera, ahora disponemos de elementos que nos permiten comprender mejor lo que falta por realizarse.



¹⁰⁰ AHGto: *Ramo Bellas Artes*, ante Alonso Calderón, 25-IV-1778, fs. 11-18 y 31v.

¹⁰¹ ANGto: *Protocolo de minas*, 21-VI-1784, fs. 65-70.

¹⁰² ANGto: *José Ignacio de la Rocha*, 17-III-1780, fs. 101-102.