

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



DE LA EVOLUCION DEL BARROCO EN MEXICO



T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA
P R E S E N T A

ARMANDO TORRES MICHUA RUIZ

1 9 7 6



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**Para mis amigos del Centro Mexicano
de Estudios Históricos A.C.**

SUMARIO.-

- I.- Prefacio
- II.- Introducción: Hispanidad o Mexicanidad.
- III.- Los Intentos de Clasificación del Barroco.
- IV.- El proceso de la Disolución del Barroco
 - 1.-) Salomonismo
 - 2.-) Churrigueresco
 - 3.-) El Barroco Disolutivo
- V.- La Aparición del Estípite
 - 1.-) Clases de Estípites
 - 2.-) El Estípite en España
 - 3.-) El Estípite en la Nueva España
- VI.- La Evolución del Estípite
- VII.- La Evolución del Interestípite
- VIII.- Los Arquitectos Churriguerescos Novohispanos
- IX.- Barroco Churrigueresco y Disolutivo en la Nueva España
- X.- Conclusiones
- XI.- Notas
- XII.- Bibliografía
- XIII.- Apéndice No. 1: Ensayo estilístico cronológico del Barroco en la Nueva España
- XIV.- Apéndice No. 2: Terminología.

I.- PREFACIO

Fué a la lectura de algunos notables investigadores sobre la problemática del barroco en la Nueva España a la que se debe este trabajo. Estudios de especialistas sobre el Arte Colonial en México, como el Dr. Francisco de la Maza, Joseph A. Byrd, Manuel González Galván y algunos otros como el Dr. Atl o George Kubler, despertaron no sólo mi interés, sino que al intentar una síntesis me dí cuenta de las notables divergencias en sus conclusiones.

Al principio pensé que solamente se trataba de respuestas de diferente índole y que, por lo tanto, sólo era necesario conciliar y explicar estas aparentes contradicciones.

El análisis cuidadoso del lenguaje y la correlación con las formas, los términos que les aplicaban y su sentido; me permitió crear el andamiaje para examinar la problemática del barroco novohispano, sus formas y más lógica clasificación, así como una mayor seguridad para encontrar el posible significado de esa variedad dentro de una unidad estilística y, ¿por qué no?, para aventurarse en la búsqueda de la esencia del llamado churriqueresco mexicano.

Creo pertinente algunas aclaraciones, antes de entrar en materia, para lograr una mejor comprensión de este trabajo que presento a la consideración de mis maestros:

De ninguna manera pretendo abarcar la problemática entera del barroco; es decir, se trata fundamentalmente de un trabajo de arquitectura y, dentro de ella, de una etapa determinada de la evolución del estilo en un lugar concreto, la Nueva España.

Si bién fué necesario ordenar y clasificar las formas de etapas anteriores y posteriores, y de hacer referencias al barroco de otros lugares (en especial al español), me limito a examinar y concluir sólo sobre el barroco novohispano.

Por otra parte, apelo a la benevolencia del lector, de este trabajo para que consulte los términos empleados, en la sección dedicada al efecto en las páginas finales.

Para concluir, quiero agradecer las valiosas sugerencias que recibí en especial del maestro Jorge Alberto Manrique y -en pláticas sobre el tema, incluso antes de pensar en elaborar este trabajo-, del Dr. Francisco de la Maza, de la Lic. Lucinda Nava Alegría y del Arq. Luis Francisco Villaseñor. Quede aquí, pues, muestra de mi estimación y afecto.

II.- INTRODUCCION

¿Hispanidad o Mexicanidad?

¿En qué medida puede decirse que el churrigueresco (1) novohispano sea mexicano? ¿Hasta dónde son mexicanos los -- elementos churriguerescos o los del llamado ultrabarroco - (2).

En general, la mayoría de las obras en que se trata la arquitectura novohispana, no hacen hincapié en este problema, pero en algunas de ellas está implícito el considerar mexicana a la arquitectura barroca novohispana, en especial la churrigueresca y la ultrabarroca (3), baste mencionar dos ejemplos bastante ilustrativos:

Desde las primeras obras sobre el arte colonial, como es - la de don Gerardo Murillo (4), aparece el primer intento - de señalar los "mexicanismos" de la arquitectura barroca - novohispana, Debido a la fecha tan temprana de la obra - y al desconocimiento que del arte colonial se tenía en --- esa época, el trabajo del Dr. Atl tiene más defectos que - virtudes, aunque no deja de ser gran interés. El investigador español José Moreno Villa realizó un notable esfuerzo en su ensayo Lo Mexicano en las Artes Plásticas (5) y, aunque los aciertos son numerosos, desgraciadamente no trata el problema de la arquitectura. Aunque ya el título re

fleja claramente la intención de encontrar las "peculiaridades" de una mexicanidad a priori; incluso antes de que aparezca, no se diga la conciencia, sino la nacionalidad mexicana (6).

¿Hasta que punto puede aceptarse que existen "elementos mexicanos" en la arquitectura churrigueresca o ultrabarroca? La personalidad del barroco en zonas como Andalucía o en escuelas como la cordobesa o la sevillana es patente, pero no por ello dejan de pertenecer al barroco hispánico. El problema cobra interés porque es de todos conocido que si bien en la Nueva España fué el estípite el apoyo que alcanzó gran boga, en el Virreinato de Perú lo fué la columna salomónica; además, es necesario preguntarse porqué algunas zonas como Jalisco, Morelia, o la riquísima Puebla, no tienen estípites (7).

Además, si las dos grandes personalidades del churrigueresco en México fueron Balbás y Rodríguez y ambos son españoles; y si para la mayoría de los "adelantos" estilísticos novohispanos existen antecedentes o antecesores españoles ¿en donde se diferencia lo mexicano churrigueresco de lo churrigueresco peninsular?

Cuando existen ejemplos tan avanzados en lenguaje y tan tempranos en cronología, como los estípites del retablo de

Santa Inés de Sevilla (1719), cabe preguntarse ¿en donde está la novedad o la pretendida diferencia de las obras novohispanas?.

Se habla de que sólo en México existen las grandes -o las pequeñas- fachadas churriguerescas de piedra, pero esto no es, por lo menos estilísticamente, una base para darles -- carta de nacionalidad, porque el problema está en las formas que --a pesar de tener una decidida y vigorosa personalidad en México--, parecen emanar o surgir de los ejemplos españoles (8).

Por otra parte, que en España no existan casi ejemplos de obras churriguerescas en piedra, no quiere decir que no -- existan las formas, sino que se incluyen en retablos de ma dera o en interiores de yesería, y que estas formas son -- las mismas que se repetirán en la Nueva España. No obstante, debe señalarse desde ahora que si los "adelantos" del barroco novohispano tienen su antecedente en España, tienen asimismo su propia personalidad y que es la búsqueda -- de esa personalidad (a través de las distintas conformaciones que adopta el barroco) que llega a una cumbre en el -- churrigueresco, la finalidad de este ensayo.

III.- LOS INTENTOS DE CLASIFICACION DEL BARROCO

Cuando por lo general en la Historia del Arte se habla del barroco, lo primero que asombra es la diversidad de formas a las que se aplica este nombre.

¿Cómo reducir esa variedad casi infinita a unidad estilística?

¿Cómo generalizar ante obras tan disímiles?

Se dice que son barrocas las portadas de la Catedral de México, las de Santa Prisca de Tasco, las de San Francisco - Acatepec en el Estado de Puebla, y barrocas también, son las fachadas del Sagrario Metropolitano, la de las Parroquias de Lagos de Moreno, en Jalisco; la de Dolores Hidalgo, en Guanajuato o la de la Iglesia Conventual de la Enseñanza de la Ciudad de México.

Y si todos esos ejemplos son americanos, ¿que podrá agregarse, sino mayor confusión, al pensar en las iglesias barrocas italianas tan diferentes de las centroeuropeas, de las francesas o las españolas?: las fachadas barrocas "en Italia son siempre ponderadas y no olvidan su abolengo clasicista; son hieráticas en Inglaterra; nerviosas en Austria y Alemania; elegantes y palaciegas en Francia; son eclécti

cas y multifacéticas en España y en América se encuentran las más complicadas y exhuberantes." (9)

No cabe duda que se han realizado intentos de valía para aclarar qué es el barroco o lo barroco si se quiere; sin embargo, la búsqueda no ha concluído.

Los primeros intentos de clasificación datan de las primeras obras que presentaron a los ojos de todos los habitantes del país las obras barrocas. Por ejemplo, el término ultrabarroco fué propuesto por el Dr. Atl en fecha muy temprana (1924-27) y quiso con este nombre darle carta de nacionalidad a una arquitectura que, según pensaba, era no sólo característica de nuestro país, sino original y, fué dirigida a esa pretendida originalidad o exclusividad de las formas barrocas en la Nueva España, el uso del término. Ya se ha señalado antes lo incorrecto del término, y no es de ninguna forma ocioso el repetir las razones. En primer lugar, ultra es "lo que va más allá de...." y las obras a las que se aplica este término son barrocas, no se escapan a los límites del estilo; al contrario, lo ejemplifican en lo que de más característico tiene: el exceso decorativo. En segundo lugar (y debe señalarse que no es el Dr. Atl -que de cualquier modo no era ni fué nunca un especialista en Arte Colonial- a quien se le ocurrió esta interpreta-

ción, sino al notable investigador norteamericano George Kubler), cuando se dice que es un término apropiado porque ultra indica su naturaleza ultramarina, se olvida (y no deja de ser curioso en un norteamericano) que "lo de ultramar" resulta para nosotros.... lo europeo; aunque se escriba desde España. Puede concluirse que el término no sólo es confuso, sino que no encierra ningún concepto de importancia. Es malo por genérico, ya que parece referirse a algo, aunque en realidad no alude a nada. Lo mejor sería olvidarlo a pesar de la preferencia de algunos investigadores.

Un segundo intento de valía para esclarecer el barroco novohispano correspondió a Don Manuel Toussain, quien propuso en 1948 la siguiente clasificación:

"El desarrollo del barroco en la época que estamos estudiando comprende..." "...tres fases claramente definidas. Comienza siendo (sic.) sobrio, como importado directamente de España; luego se forma rico, al adquirir mayor preponderancia el ornato, y a fines del siglo XVIII alcanza tal lujo en ciertas regiones que puede clasificarse de exhuberante (10)" Como puede verse, resulta demasiado genérica por las pocas características que señala (11). Por otra parte, atribuye la tendencia a la riqueza decorativa al indígena y habla de "parsimonia hispanista" (12) sin recordar, por

ejemplo, los interiores de San José o el de El Salvador de Sevilla, la Sacristía o el Sagrario de la Cartuja de Granada. ¿Parsimoniosos los españoles?; tal vez, pero no en el arte o por lo menos no en el barroco. Además, en lo que atañe a los indígenas, ¿a cuáles se refiere?; ese "horror al vacío", del que habla, se encuentra, sin duda, en el arte maya; ¿pero en el teotihuacano? No, de ninguna manera. Por lo regular se olvida que no existe el indio, sino los diferentes grupos que probablemente sólo tienen en común - eso, ser indios.

Por lo que toca al español, a su gusto por la ostentación y por la riqueza decorativa, nos da buenas muestras, en la adopción de las exuberantes formas del arte musulmán en el mudéjar , así como en el gótico isabelino, sin olvidar, por supuesto, al barroco. Nadie se opone a un espíritu de austeridad también presente en España; el herreriano nos da buenas muestras de ello y, tal vez, se deba al hecho de que existan tantos tipos de españoles como de indios.

Para concluir, existe un párrafo en el Arte Colonial en México , que nos indica lo lejano que estuvo don Manuel Toussain de encontrar una solución que permita clasificar al barroco: "y por eso sería un contrasentido intentar el orden donde todo existe, menos el orden". (13)

Era necesario analizar las formas de un modo que no dejase duda alguna; porque, si bien la fachada de la Catedral de Zacatecas es exhuberante en cuanto a su vegetación, ¿cuales son los nexos que tiene (se dice que es barroca) con obras como el Sagrario de la Catedral de México o como la Parroquia de Dolores Hidalgo? Realmente esa diferencia radica solamente ¿en una mayor o menor cantidad de ornamentación como parece concluir Don Manuel Toussain?

Fué el arquitecto Manuel González Galván a quien tocó indicar el camino a seguir, y también el haber recorrido parte del mismo, en un ensayo titulado "Modalidades del Barroco Mexicano", publicado en 1961. (14)

A pesar de que los aciertos fueron numerosos (no obstante que no aplicó el mismo rigor para todas las formas barrocas del apoyo (15) que existían, sino sólo algunas de ellas), las conclusiones lo fueron sólo en parte, si bien puede considerarse que es él quien señaló las directivas fundamentales que deben observarse para la catalogación de las modalidades del barroco. Asimismo, el propio título de la investigación daba como cierta la mexicanidad del barroco. Pero antes de examinar esta afirmación, es importante conocer las conclusiones a las que llegó González Galván.

Centró las premisas de su trabajo en un severo análisis - formal, en especial, en las formas de los apoyos arquitectónicos y concluyó que a cada conformación adoptada por él correspondía una forma específica del barroco; por lo - que, sugirió las modalidades (16) siguientes del barroco:

- 1.- Barroco estucado.
- 2.- Barroco talaveresco.
- 3.- Barroco purista.
- 4.- Barroco de estrías móviles.
- 5.- Barroco tablerado.
- 6.- Barroco tritóstilo
- 7.- Barroco salomónico.
- 8.- Barroco estípite.
- 9.- Y ultrabarroco (o de pilastra de nicho).

Acerca de las dos primeras, no puede, definitivamente, -- aceptarse como modalidades debido a que el simple mate--- rial no es una razón ni suficiente ni válida (por ser un "accidente" ocurrido a la forma y no a una forma específi ca). No sería ilógico, acaso, hablar de un barroco pé--- treo, un barroco de madera e incluso uno de oro o de plata, ¿sólo por que existieron obras de esos materiales?.

Esta misma objeción puede plantearse al nombre de barroco popular que se aplica con frecuencia a las obras de yese--

ría o de argamasa. Ya que entonces habría que considerar la soberbia decoración interior de la Capilla del Rosario de Puebla o a la extraordinaria fachada del Sagrario de -- Ocotlán como obras del barroco popular y eso no es posible bajo ningún concepto. Es probable que se pueda hablar del barroco popular al comentar la yesería de Santa María Tonanzintla: ahí, parece apropiado. Las notorias influencias de la artesanía del barro, del papel maché, como el color o las imperfecciones de formas y proporciones, e incluso del juguete hacen necesaria indicar las relaciones. -- Santa María Tonanzintla es una "interpretación" de la "yesería culta" del Rosario poblano, no obstante, hasta ahora nadie ha propuesto "en serio" un "barroco culto" y, por -- ello, es preferible dejar estas "interpretaciones populares" al margen de una modalidad arquitectónica y sólo emplearlas con un sentido figurado, como un accidente posible a las formas de la arquitectura o de la decoración arquitectónica barroca. Es más, tal vez, como una preferencia personal o colectiva; un gusto.

Lo popular es sólo un adjetivo que califica a lo barroco; así como lo popular en arquitectura es una "interpretación peculiar" de los elementos que constituyen a las grandes obras.

Existen también "motes" o adjetivos que se aplican al barroco o a lo barroco, como español, poblano o indígena; - pero estos términos sólo serían válidos en la medida en que se demuestre caracterizan (o han hecho surgir) un tipo peculiar del barroco; porque así como el español no deja de ser ni español ni barroco, el poblano no deja de ser barroco y menos aún novohispano.

En lo que atañe a un "barroco indígena" sería necesario demostrar su existencia -hipótesis que, hasta el momento, -- nadie ha, ni siquiera, fundamentado- y no confundir lo barroco con los barroquismos; o sea la tendencia a la decoración excesiva, tendencia que, por otra parte, puede encontrarse en muchos otros estilos arquitectónicos.

Una vez eliminados los llamados barroco talaveresco y barroco estucado, que sólo pueden permitirse como figuras retóricas; toca al barroco purista mostrar sus fundamentos:

El nombre mismo parece criticable -uno podría inclinarse a preferir al apelativo de sobrio, escamoteándose a Toussaint-, pero debe recordarse que lo clásico y lo barroco sólo son opuestos en los extremos (17) y que lo específicamente opuesto no es lo barroco, sino la actitud romántica o lo romántico (18). Por ello, el nombre es tanto acepta-

ble como acertado por señalar una característica fundamental de la forma; su origen (el del barroco) está en el arte del Renacimiento, que fué "purista" en su apego a las formas del arte clásico. Si el barroco decidió despegarse de las formas clacisistas, se debió a la congruencia y fidelidad que guardó con sus propios principios; ya que su finalidad no fué, como la del arte renacentista, recrear las formas del arte clásico, sino al contrario, la de superarlas. Es en la libertad con la que se planteó el Renacimiento en arquitectura, donde se encuentra la semilla del manierismo y del barroco. Uno es siempre descendiente del otro; aunque, en este caso, los hijos pueden no parecerse muchas veces a sus progenitores.

Es posible, entonces, aceptar la forma purista del apoyo que propone González Galván y, podría decirse, también, -- que es fácil hacerse solidario de las formas -sea de columnas o pilastras- que propone: de estrías móviles (19), tableradas (20), tritóstilas (21), salomónicas (22) e incluso estípites (23), pero, sólo de las formas y no como modalidades o modos peculiares del ser del barroco. ¿Habrán en realidad tantos barrocos?.

Si para González Galván no es lo mismo la columna salomónica que la tritóstila; el estudio parece inacabado, puesto que el inter-estípite (24) es distinto (con mucho) del es-

típito y, la pilastra consola (25) no se relaciona con el estípito, sino con el interestípito y es distinta, con mucho, de la pilastra hornacina. (26)

Como puede notarse por las reflexiones anteriores, al importantísimo y profundo estudio aclaratorio que es el ensayo de Manuel González Galván, se le puede señalar un defecto capital: el de que al confundir los términos forma y modalidad (o hacerlos sinónimos, que sería lo mismo), desmenuzó de tal manera la producción artística barroca novohispana que, según su criterio, a cada forma del apoyo arquitectónico correspondía una modalidad o "forma de barroco" diferente.

En definitiva, todo lo positivo surgido del análisis formal, se disipó ante una variedad tal de "tipos de barroco" que hicieron aún más confuso el resultado: antes se hablaba de barroco y, ahora de tantos tipos de barroco que sólo mostraban diferencias (en forma) y no se explicaban las relaciones que guardaban.

Ante esta observación de las diferencias de los apoyos, yo mismo intenté desmenuzar las formas y, entusiasmado, concluí que si se podía hablar de un barroco salomónico, ta-

blerado o de estriás móviles, ¿por qué no de un barroco - estípíte, un barroco interestípíte o uno de pilastra nicho? Procedí (27) y, por supuesto, caí en el mismo embrollo. El panorama así diversificado, más que aclararse producía sólo una mayor confusión. El camino no parecía del todo errado, sin embargo, era necesario encontrar una base firme que permitiese claridad y evitase las confusiones. El sustento necesario no lo aportó la forma, sino la tendencia general del barroco de cambiar esas formas; esta tendencia si podía considerarse como un tipo peculiar del ser del barroco porque aunque la forma que cambiase no fuese siempre la misma, la constante era la inclinación a transformarse de nuevo.

Sí, Forma y Modalidad son cosas diferentes, ya que una modalidad, es decir, un modo específico de ser del barroco, puede adoptar distintas formas (lo que, además, puede probarse), era necesario clasificar las distintas conformaciones que había adoptado el barroco y señalar las analogías y diferencias entre ellas; con lo que, se obtendrían a su vez, las modalidades o modos específicos de ser del barroco.

Sí, existen diversas formas del apoyo barroco (se han aceptado como válidas seis de las enunciadas por González Galván y más adelante se propondrán otras seis), y estas for-

mas presentan relaciones entre sí e, incluso, al parecer - algunas formas no son independientes, sino que, además de la relación, una parece ser producto de la otra (como en - el caso de las parejas de columnas puristas----- de estrías móviles o puristas----- salomónicas), podría hablarse de parentesco.

Este parentesco podría ser en mayor o menor grado, pero -- existe siempre entre las obras barrocas (como entre descendientes de un solo personaje). Por ejemplo, de la columna o pilastra clacisista -o más bien de las modificaciones -- que se le hicieron-, surgieron los apoyos salomónicos, de estrías móviles, tablerados y tritóstilos. Puede concluirse, entonces, que se trata no de una diferencia de esencia sino de grado; es decir, se trata de una evolución de la - forma (28).

IV.- EL PROCESO DE LA DISOLUCION DEL BARROCO

¿Es lícito hablar de un proceso de disolución del barroco? La frase, sin duda alguna, se debe - como otros aciertos, al Dr. Francisco de la Maza-, pero, que yo sepa, no existe en ninguno de sus trabajos una aclaración acerca de su pertinencia, por lo que la analizaremos para fundamentar su validez.

Es indudable que si se observa con detenimiento la producción arquitectónica del Barroco (29) desde sus inicios en México hasta la aparición del neoclásico (30) puede comprobarse que entre los ejemplos más tempranos de principios del siglo XVII a los del recargado barroquismo (31) de fines del siglo XVIII, existe un mismo lenguaje; se expresan, por decirlo así, de diferentes maneras (32). Hay un mayor grado de parentesco entre las formas puristas y el tableado o entre el churriqueresco y el anástio (33) que entre las portadas del crucero de la Catedral de México y la fachada de la iglesia de Lagos de Moreno. A simple vista podría pensarse que entre una y otra no hay nexos pero sólo ha habido un avance, una evolución de la forma y esto es lo que nos permite hablar de un proceso.

En consecuencia, si de las obras tempranas a los ejemplos

finales del estilo existe un proceso y este proceso parece caracterizarse por un cambio en la forma de los apoyos; es necesario señalar que existe una constante a lo largo de todas las transformaciones sufridas por las formas barrocas: la tendencia a la pérdida del sentido constructivo, - la preferencia por los elementos ornamentales y la propensión a eliminar al apoyo. No es por ello casual que los intentos de clasificación del barroco novohispano se centren (como este trabajo) en la forma del apoyo: "...al barroco lo vemos satisfacerse en crear novedades referidas al fuste de los apoyos, con un sentido atectónico, simbólico y decorativo. Transformó columnas y pilastras personalizándolas como propias y esas transformaciones las llevó a una cima en la pilastra estípite." (34)

Esta disposición es clara a lo largo de la evolución del barroco, sea al introducir el movimiento (el ilusionismo óptico de la ondulación del salomonismo); sea al eliminar el apoyo de estirpe clacisista (con la introducción del estípite) o en la fragmentación cada vez más evidente de todas las pilastras que le sucedieron -y a las que se les -- aplicaron los nombres genéricos de churriguerescas o ultra barrocas. El hecho de que el barroco haya terminado en un simple juego de molduraciones o de meandros curvilíneos no

es sino consecuencia de haber permanecido fiel a uno de -- sus postulados iniciales: la tendencia a suprimir el sopore te.

Los sucesivos cambios en la forma del apoyo no hacen sino recordar la fidelidad a este postulado y al mismo tiempo - sirvieron a los arquitectos barrocos para personalizar sus obras, dentro de una línea evolutiva que puede ser tachada con razón de "ortodoxa", dentro de los principios generales del estilo; aunque al seguirla, llevaron al barroco a un - callejón sin salida, porque en este disgregarse de las for mas estaba su principio de muerte: y si las formas del barroco no sólo se transforman, sino que a lo largo del camino que recorren se esfuman, se diluye o disipan; se disuelven, puede hablarse de un proceso de disolución del barroco. Pues, como se ha visto antes, estas formas no desaparecieron de repente, sino que se transformaron de tal modo que sólo al final terminaron por perderse.

El gusto de captar el movimiento, lo fugaz, lo inestable, lo desequilibrado (que parecen estar ligados indisoluble-- mente a la esencia del barroco), lo convirtieron en una -- aventura estilística en la que el cambio, el empleo de for mas novedosas, atrevidas, originales, -la búsqueda de la distinción como un fin en sí misma-, lo hicieron olvidarse de la arquitectura. De ahí la posibilidad de encontrar --

grandes variantes no sólo nacionales, sino provinciales, ciudadinas y personales.

Cuando el barroco se olvida de su función (¿o acaso de su misión?) arquitectónica, un campo ilimitado se abrió a la fantasía: las superficies de fachadas y retablos se vieron invadidas por una ornamentación que lo pretende y domina todo.

En suma: uno de los principios que parece estar más indisolublemente ligado al desarrollo del barroco es su afán de captar la movilidad, afán que el padre Rizzi (35) convertía en la finalidad exclusiva del estilo y que, a veces -ante la innumerable reiteración de los principios del salomonismo-, de los movimientos de plantas y fachadas del barroco centroeuropeo o en la repetición y juego de molduras de un profundo sentido de movilidad del barroco hispánico-, cabe preguntarse si no estaría en lo cierto el genial benedictino madrileño; puesto que obras en las que " ... todo ondula ... desde las jambas y los arcos, hasta la cornisa y el frontón (36)". ¿No es patente ese perpetuo ondular en numerosas obras novohispanas como el entablamento superior del claustro del exconvento de San Agustín de Querétaro?.

Dichas obras invitan a una reflexión, pues ¿no está en ese

ondulamiento perpetuo el germen de la disolución del barroco? y, ¿no será conveniente preguntarse si en el movimiento no estaría el verdadero fin del barroco como estilo? - Porque, si el movimiento atenta contra lo tectónico, lo estable, ¿no es acaso lo opuesto a la arquitectura?

De ser así, el intento de congruencia del estilo barroco de captar la movilidad, lo dinámico, estaría corroborado por su propio desarrollo; es decir, el barroco tuvo el único fin posible de acuerdo con sus postulados: la decoración por la decoración. Aunque esta postura significara su propia liquidación. El rococó (37) liquidó al barroco en Europa como el anástilo le señaló en América la imposibilidad de seguir adelante.

Este sentido de movilidad, tan claro en el salomonismo, también es evidente en el churriqueresco y en el anástilo, lo que bastaría para comprobar un parentesco entre ellos, más cercano de lo que pudiera parecer a simple vista: las molduraciones patentes desde el salomonismo, pero increíblemente enriquecidas con la forma mixtilínea en el churriqueresco, siguieron siendo el centro del interés -y de -- composición- de las obras anástilas.

Y en esta inclusión del barroco a aventurarse cada vez más con las molduras, como en el cambio del apoyo, pueden pal-

parse los nexos entre las obras del principio y las finales.

Algunos ejemplos tomados tanto de la península como de México, apoyan este criterio: en la sacristía de la Cartuja de Granada en España, las molduraciones mixtilíneas tienen un papel de gran importancia en la concepción total de la ornamentación; en la portada del Colegio Chico de San Ildefonso de México, los filetes del arquitrabe parecen confundirse con los de los capiteles que los sostienen; en la portada exterior de la iglesia del Carmen de San Luis Potosí, las molduras de las ventanas de la calle central se mezclan con las del entablamento donde ya casi no es posible reconocer el friso y, parecen anunciar el retablo mayor de la Enseñanza de México, donde las molduras se convierten en el tema central de la composición.

•

El espíritu que se percibe (o conserva) de principio a fin en el barroco, es:

El deseo de anular la columna o la pilastra como sostén, como elemento arquitectónico; de emplearla como si fuese un elemento decorativo más y no como un elemento constructivo.

El empleo de elementos netamente decorativos como construc

- 25 -

tivos: importancia creciente del intercolumnio, nichos, --
molduras, ornamentación vegetal, etc.

1.- EL SALOMONISMO

Ahora bien, cada cambio en la forma del apoyo no implica - en modo alguno que cambie la intención; por ejemplo, existe una primera fase que centró su interés en la pilastra - de abolengo clacisista.

Es decir, todo los cambios se refirieron a decorar, dividir, torcer, modificar; en una palabra en reinventar, a la columna heredada del renacimiento. Cuando ya no era posible hacer algo con ella, el único camino que quedaba era suprimirla y fué lo que hicieron.

¶ Pero antes de continuar, es necesario detenerse para aclarar los términos con los que se pueden clasificar estos -- acontecimientos.

Este esfuerzo por anular la columna clasicista, se puede, en esencia, considerar como una modalidad del barroco y, - como la cima de esta corriente se encuentra en la columna salomónica, el nombre indicado sería el de barroco salomónista. Esta primera modalidad englobaría las siguientes -- formas de columnas o pilastras:

Salomónicas, de estrías móviles, ondulantes o en zig-zag, tableradas, tritóstilas, e incluso neoplaterescas. Se tra

ta pues, del arranque del proceso, por lo que, puede llamarse primera etapa del desarrollo del barroco o como primera modalidad del estilo: MODALIDAD SALOMONISTA.

Al barroco salomónico corresponderían las siguientes formas: puristas, de estrías móviles, tablerada, tritóstila y salomónica. Todas ellas clasificadas por González Galván. Creo del todo conveniente conservar los nombres tanto por su precisión como por la fortuna de la que gozan entre estudiantes e investigadores.

Las características de estas formas de la modalidad o barroco salomonista son las siguientes:

Purista.- Se refiere a la columna o pilastra de estirpe clasicista. Serían todas aquellas en las que se respeta la apariencia formal en la composición de los "ordenes clásicos", aunque no la proporción, si bien pueden corresponder al entablamento. Las columnas puristas pueden ser lisas o tener estrías. Las "lisas" parecen relacionarse con la austeridad del manierismo español: el herreriano. Ejemplos: Catedral de Puebla y México. Iglesia de San Miguel, etc.

Estrías Móviles.- Es el primer paso, como lo llama

González Galván (38) en las transformaciones de los fustes e inicia el desarrollo que culmina en la disolución del ba rroco. Presenta dos subformas: las estrías ondulantes, -- que serpentean sin modificar los bordes o aristas de la co lumna o pilastra que revisten; y las estrías en zig-zag -- que pueden o no modificar la forma del apoyo que decoran; es decir, limitarse a la superficie o darle un carácter ri zado al perfil de las pilastras. Existe una clara rela--- ción entre las formas salomónica y de estrías móviles, pues to que, ambas son producto de una franca intención de movi lidad, incluso se podría establecer una asociación o conti nuidad entre unas y otras. El arquitecto que escogió esta forma para realizarse fué don Miguel Custodio Durán. La - popularidad de estas formas fué notable y por ello se ci-- tan solamente algunos ejemplos: Portadas de la iglesia de Regina, en especial las del Sagrario, Salto del Agua y San Fernando (en el primer cuerpo) todas en la Ciudad de Méxi- co o; en las casas de los Condes de San Mateo Valparaíso o del Canónigo Pelaes; en las ciudades de México y Puebla -- respectivamente.

Tablerada.-- Como su nombre lo indica se distingue - por la forma de tablero que revisten los apoyos -siempre-- pilastras- y que revelan la importancia de las influencias

del mobiliario en la arquitectura novohispana; de ningún modo excepcionales en el barroco, pero, en este caso, de importancia tal que logran separar una forma típica del apoyo del estilo. Puede decorar a la pilastra con uno o varios tableros en los que, si bien se utilizan líneas curvas, predominan las rectas. Con respecto al dibujo mixtilíneo, se aplica en especial a los trazos de las guardamalletas. Gozó de gran notoriedad en algunas zonas, en especial en la ciudad de Morelia, donde se encuentran sus mejores ejemplos; el principal, su Catedral. Fué también el sostén preferido en la Ciudad de México para las fachadas de la arquitectura Civil.

Tritóstila.- De linaje classicista, su punto de partida (el señalar el tercio inferior) puede encontrarse tanto en el arte romano como en el renacentista.

Por lo regular, la decoración suele desbordarse más allá de la primitiva superficie de la columna a la que se aplica. Su punto de partida es señalar uno de los tercios del fuste, aunque también suele encontrársele con las tres zonas claramente diferenciadas por distintas clases de ornamentos: vegetales, estrías, meandros, etc. También pertenece a esta forma la columna neoplateresca que florece con

especial agrado en la ciudad de Oaxaca.

No cabe duda de que en estas "variantes de la forma barroca" estaba una posibilidad de expresión personal y que por ello, existan artistas que prefieran un tipo sobre otro.

Al notable arquitecto don Pedro de Arrieta le pareció apropiada la tritóstila, al igual que a don Francisco Guerrero y Torres. Algunas de sus obras ilustran admirablemente esta preferencia.

Salomonico.- El apoyo barroco por excelencia en esta primera modalidad es, sin duda alguna, el soporte berninés. La columna salomónica, de recia tradición barroca, produjo notables ejemplares en tierras novohispanas. Baste recordar las portadas de Santa Prisca de Taxco, de Santiago Tlanquistengo o la delicada de San Francisco de Guadalupe.

No puede, de ninguna manera, olvidarse la primera gran obra salomonista novohispana -el elegante y delicado, pero transformado "neoclásico a la fuerza"-, Retablo de los Reyes de la Catedral poblana.

Coexisten dos formas: la columna salomónica y la pilastra ondulante que no es sino la "aplicación del principio helicoidal al pilar bidimensional". Fué también don Miguel Cus-

todo Durán uno de sus impulsores; recuérdese si no, la --
portada del templo metropolitano de San Juan de Dios.

En lo referente a la columna salomónica, existe una que --
presenta la convexidad y contraconvexidad del movimiento -
serpentino y ondulante que le son característicos; y otra
que sólo sugiere el ritmo helicoidal por medio de bandas o
cintillas ornamentales que la envuelven. Esta última variante
se conjuga, a menudo, con la decoración tritóstila del-
tercio inferior. Sus ejemplos son numerosos en todo el terr
ritorio de la Nueva España, en especial en el centro.

2.- EL CHURRIGUERESCO

Cuando se agotaron las posibilidades de seguir variando la forma de la columna o pilastra clasicista -o cuando no satisfacía ya los deseos de los arquitectos barrocos en su afán de novedades-, se inició una búsqueda por otras latitudes. Si la simple decoración, división o torcedura no bastaba ya (y recuérdese las columnas sentadas), entonces sólo quedaba suprimirla; y esto fué lo que se hizo; se cambió por un nuevo apoyo -también de estirpe grecoromana- pero sensiblemente distinto: el estípite.

El apoyo piramidal invertido también hacía hincapié en la inestabilidad, pero de un modo distinto; pues si bien el salomonismo produce un efecto de falta de estabilidad e incluso de movilidad, (lo debe a su ondulamiento, a un "ilusionismo" ante todo, óptico), el estípite transforma este "ilusionismo" en un efecto de inestabilidad óptica-construc-tiva que se debe al hecho de que la parte más angosta del apoyo sea la inferior y que la más pesada, la mayor, esté situada en la parte superior.

Con la introducción de la pilastra estípite puede señalarse el comienzo de la segunda etapa del proceso evolutivo - del barroco. A esta segunda fase del desarrollo del barro

co en la Nueva España correspondería el nombre de MODALIDAD CHURRIGUERESCA en vista de que las formas de los apoyos - en este segundo período, fueron consecuencia de la introducción del obelisco invertido como apoyo arquitectónico y, - que este nombre (churrigueresco), es ya tradicional en México para referirse a las obras estípites. Se hace, pues, extensivo a las consecuencias formales que trajo consigo.

A la segunda fase del desarrollo de las formas barrocas en la Nueva España o Modalidad Churrigueresca corresponde--- rían las formas siguientes:

- | | |
|------------------------|-------------------------------|
| 1.- Estípite | 2.- Interestípite |
| | 3.- Pilastra Hornacina. |
| | 4.- Pilastra Consola. |
| 5.- Estípite Hornacina | 6.- Pilastras Churriguerescas |

Al estípite barroco puede diferenciarse del apoyo clasicista (39) por la adopción de varios elementos jerárquicos. Básicamente, son cuatro de abajo a arriba: basa, estípite propiamente dicho, cubo y capitel; aunque pueden añadirsele cuerpos bulbosos y molduraciones entre ellos, con excepción de la parte comprendida entre la basa y la pirámide invertida. Ejemplos: portadas de las iglesias de la Compañía - de Guanajuato, San Martín Tepotzotlán, la Trinidad de Méxi

co o las del Colegio de San Ildefonso o del Arzobispado de la Ciudad de México.

El interestípito es un elemento decorativo producto de la propensión del barroco de darle creciente importancia a los elementos decorativos a expensas de los propiamente arquitectónicos. Esta inclinación es apreciable desde el salomonismo y llega a su cúspide en el churrigueresco; es producto de concederle mayor importancia al intercolumnio (40) que a los apoyos que marcan los ejes de la construcción. Se trata de una serie de molduraciones ornamentales que engloban la parte que ocupan, por lo regular, los nichos (peanas y doseletes) que abrigan (o sostienen) a los santos en las portadas de una iglesia. Es un adorno, riquísimo si se quiere, pero todavía un adorno. Se despega del paramento como si se "tratase de una pilastra adosada" pero no es un apoyo. No se asienta sobre el piso y carece de capitel. Su contorno es muy irregular; se ensancha o adelgaza para abrigar algunos elementos también ornamentales (como nichos, peanas, medallones, etc.) y, por lo menos en el Sagrario Metropolitano de México, termina en la parte inferior en forma de guardamalleta doble de diferente grosor: la primera es más vigorosa y, la segunda, más abajo, mucho más delgada, como si se quisiera que no

se notara mucho. El interestípíte guarda todavía una "proporción razonable" entre su anchura y grosor, con la de los estípítes que lo enmarcan (de ahí su nombre); sobresale del muro menos de la mitad del adelanto de los estípítes; aún cuando su grosor es casi igual. Ejemplos: "Retablo del Nacimiento" de la Iglesia de Belem de los Mercedarios y portadas de las iglesias de San Francisco y San Felipe Neri, ambas de la Ciudad de México.

La pilastra-hornacina o la pilastra consola son producto de la evolución del interestípíte. Van poco a poco ganando terreno a los estípítes; se ensanchan, adelantan y enriquecen. Como el interestípíte, son elementos que "piden ser enmarcados" pero reposan en el piso y tienen ya basa y capitel. Terminarán desterrando al estípíte. A veces lo enmarcan como en el retablo de la Capilla de las Angustias de la Catedral de México o pasan por encima del entablamento como en el de la Iglesia de los Santos Cosme y Damián de la ciudad de México. Ocupan su lugar y pasan de elementos ornamentales a constructivos. Se diferencian entre ellos por la mayor o menor relación que guarda con la pilastra clacisista o con el interestípíte.

La pilastra hornacina, también llamada pilastra nicho, se relaciona con el interestípíte. Su finalidad es ambigua,

es un apoyo y, a la vez, se ahueca para recibir la efigie de bulto de algún personaje religioso. Incluye en su perfil todos los juegos y molduraciones imaginables. En algunos casos (como en la fachada de la Parroquia de Dolores - Hidalgo, en Guanajuato), parecen remendar, o cuando menos inspirarse, en el estípite más que en el interestípite.

Los ejemplos, entre más avanzado su desarrollo, tienden a aplastarse (portada de la Iglesia de San Diego en Guanajuato), a interrumpirse. Algunos elementos se encuentran desde el suelo, otros, cuelgan de las cornisas en un efecto - realmente fantástico. Algunos buenos ejemplos son: el retablo de la Virgen de Aranzazú en la Capilla del Colegio - de las Vizcaínas; los retablos laterales de la Enseñanza - de México; los retablos de la Virgen y San José en la Iglesia de San Agustín de Salamanca en Guanajuato, o el Retablo Mayor de San Juan de Dios en la ciudad de Puebla.

La pilastra-consola en su aspecto guarda una mayor relación con la pilastra clasicista y suele tener una peana para sostener figuras religiosas o también un nicho horadado para colocar en su interior esculturas de bulto de algún santo. Es más sólido y parece más un apoyo que su gemela la pilastra hornacina; sus contornos son definidos y generalmente rectilíneos. Su nombre lo tomó de la perceptible in-

fluencia del mueble que se le atribuye (41). Los ejemplos más claros son los de las portadas de Santa Prisca en Taxco y la de la Parroquia de la Ciudad de Tlaxcala. En retablos los del lado del Evangelio de Santa Clara de Querétaro o la Portada de los Angeles en el Carmen potosino.

El estípite-hornacina.- Como su nombre lo indica es un estípite que se interrumpe para recibir una escultura (que sostiene tanto la base como la pirámide invertida) y el capitel cuelga del entablamento sobre la cabeza de la figura. Parece que sólo se conservan tres ejemplos: dos retablos - en el crucero de la parroquia de Atlixco y el colateral mayor de la iglesia de San Felipe de Oaxaca.

Si todas estas formas se han agrupado dentro del churriguesco, se debe, ante todo, a las relaciones que presentan entre ellas. Por ejemplo, el interestípite no apareció aislado, sino en compañía, es más, enmarcado por estípite. Luego, en la portada del santuario del Señor de Villaseca, en Cata, Guanajuato, el interestípite se desprende de la pared sin apoyarse en el suelo y, como en el sagrario de la Catedral de México, termina adherido a la pared en forma de guardamalleta, pero, tiene ya capitel, inspirado en el orden corintio como el de los estípites que lo enmarcan. Estos interestípites de Cata pueden considerarse como ejemplos extraordinarios del tránsito del interestípite a la pilastra-hornacina.

Ahora bien, las diferencias que se establecen entre la pilastra-hornacina y la pilastra consola, pueden considerarse como de muy sutiles, ya que la diferencia radical entre unas y otras no es sino su perfil mixtilíneo en las primeras y recto en las segundas- e incluso, en algunos casos, es realmente difícil a primera vista concluir al respecto; más, por ello, yo me inclino a preferir esta distinción de hornacina-consola tanto por el aspecto de mayor solidez de la segunda sobre la primera, como por pensar que la pilastra-hornacina tiene más relación con el interestípite y la

pilastra consola con la pilastra clasicista. Lo más importante sería señalar que la coexistencia de ambas en un mismo periodo señala la vuelta a la problemática básica del desarrollo del barroco hispánico; esto es, la unión tanto del salomonismo como del churrigueresco al postulado inicial: decoración contra apoyos arquitectónicos; lo que, además de unificarlos, los hace desembocar en un mismo punto, la única salida es el barroco que llamaremos disolutivo.

Sin embargo, antes de continuar es necesario anotar que algunas formas del apoyo como las pilastras de la portada barroca de la Universidad de don Alfonso Hiniestra Bejarano o, las de Hurtado Izquierdo (en la sacristía de la Cartuja de Granada), son también churriguerescas por la tendencia de subdividir el apoyo horizontalmente, tal como es patente en el estípite, aunque, no cabe duda, fueron llevadas en ese sentido al extremo y, por que no, a un bello extremo. Podría llamárseles pilastras churriguerescas (42).

Resulta significativo recordar que la modalidad churrigueresca opone a la marcada preferencia por lo poligonal del salomonismo lo mixtilíneo en las molduras, vanos de puertas, ventanas, claraboyas y en remates, entablamentos o cornisamentos. El Dr. Francisco de la Maza indica la correspondencia entre el estípite y algunos otros elementos decorati-

vos, como los antes señalados.

Los arquitectos churriguerescos acusan, además, un interés por la monumentalidad que los hace reducir, en la composición de portadas y retablos, el número de cuerpos horizontales (dos, tres e incluso cuatro en el salomonismo), para dejar uno solo, alargado, de proporciones gigantescas y el remate. Asimismo, como ya lo señaló don Diego Angulo Iñiguez, la ornamentación vegetal del churrigueresco es peculiar: "...de hoja menuda, escotada y escarolada tan patente en monumentos como la Trinidad de México...." (43)

Al churrigueresco corresponde también la tendencia de transformar las portadas en fachadas y el concederle gran importancia a la decoración de los zócalos de las pilastras.

3.- EL BARROCO DISOLUTIVO

La evolución de las formas artísticas barrocas se transformó en el aspecto central de una metamorfosis que lo llevaría, por diferentes medios y en diferentes países, a un -- juego estilístico que si bien no deja de ser interesante -- si negó las cualidades formales del barroco como sistema -- arquitectónico. La fantasía, la inventiva el afán de individualismo, el juego de las formas, la propensión al movimiento, al desequilibrio; son por lo general sinónimos de lo barroco y, aunados a la variedad, la riqueza o la exuberación como homónimos de barroquismo, dieron como resultado no ya el simple cambio de la forma (primera fase) o la introducción de una nueva y sucesivas transformaciones (segunda fase), sino la eliminación total de columnas y pilas tras. A estas formas ornamentales barrocas que sólo se despliegan en las superficies puede dársele el nombre de BARROCO DISOLUTIVO. El nombre de MODALIDAD DISOLUTIVA es, -- no cabe duda, poco elegante, pero se tomó en cuenta el hecho de que señala una característica fundamental de las -- formas que le corresponden; en el que las formas de los -- apoyos se diluyen o disuelvan en adornos o molduraciones -- mixtilíneas que ocupan su lugar (44).

Después de suprimir los apoyos sólo quedaba o la ornamentación o regresar de nuevo a la columna; lo que no sería si-

no consecuencia de una cabal conciencia en que el camino se había cerrado por completo.

Por ello, puede también dársele el nombre de formas finales del barroco.

En suma: La tercera modalidad del barroco se caracteriza por una acción definida en contra del apoyo. Si en el barroco salomónico se atenta contra la columna y en el churrigueresco, en su afán decorativo, lo cambia por otra, o lo aplasta o lo diluye en quequerías ornamentales, en esta tercera fase se le suprime.

Las formas del barroco disolutivo serían:

El Anástilo

El Rococó

El Neóstilo

ANASTILO.- A los trabajos que prescindan totalmente de columnas o pilastras y que se limitan a señalar las articulaciones constructivas con elementos ornamentales (retablo mayor de la Iglesia de San José en Sevilla y la fachada de la iglesia de nuestra Señora de los Angeles en León, Gto.) puede aplicarse el nombre de barroco anástilo como ya lo ha propuesto Francisco de la Maza (45).

Para el anástilo hay varios caminos:

- a) Darle cada vez mayor importancia a los elementos del intercolumnio;
- b) Suprimir cualquier tipo de apoyos;
- c) Darle una importancia creciente a la decoración (como en el caso de las obras de yesería).

Se puede dar en épocas diferentes pero se hace patente hacia el último cuarto de siglo XVII en las obras de yeso, estuco o argamasa. Su importancia es cada vez mayor con posterioridad a 1750. Cierra el ciclo de la evolución del barroco.

ROCOCO.- Debe señalarse que desde hace algún tiempo existen algunos investigadores que separan el rococó del barroco; es decir, hacen de él un estilo esencialmente distinto; sin embargo, la tenaz tendencia "a la decoración por la decoración" es patente tanto en el anástilo como en el rococó y al ser ésta una constante estilística fundamental del estilo, resultan evidentes los nexos entre el rococó y el barroco. Es decir, que si esencialmente el rococó es la culminación de la problemática del barroco, puede entonces, considerársele no como distinto, sino como consecuencia del barroco; porque si los excesos del rococó no son los mismos que los de las fases anteriores del barroco o los del anástilo, me inclino a pensar que su parentesco reside en

que no sólo son excesos sino excesos de la misma índole, esto es, decorativos.

Por otra parte, como en la Nueva España no existieron obras rococó sino elementos rococó (por lo general la hoja vegetal que le es característica), se le puede considerar no como un estilo separado o distinto, sino como una "forma más" o culminante - como el anástilo - de la problemática del proceso de disolución del barroco.

En general, puede decirse que las formas finales del barroco acentuaron el aspecto decorativo. ¿No es por ventura cierto que en Francia y en los países centroeuropeos el rococó (46) llegó a los mismos excesos ornamentales de los hasta hace únicamente unos años se acusaba sólo a la arquitectura andaluza o madrileña (en especial la sevillana) y al barroco dieciochesco novohispano?.

Francia, algunos países de la Europa Central (y en ocasiones los retablos españoles y americanos) se entregaron a las fantasías rocalleras. En España existen ejemplos de gran importancia y belleza como el de la portada del Sagrario del Salvador de Sevilla en el que los elementos rococós adquieren formas filigranas y, por lo tanto, el efecto de verticalidad no sólo es ascendente, sino etéreo. En México, la rocalla alcanzó formas muy evolucionadas, más

no produjo obras de tal importancia, sin embargo se mezcló con las fases finales del proceso de disolución del barroco.

El rococó, como el anástilo, se caracteriza por la carencia de apoyos y la total dedicación de sus esfuerzos a la ornamentación. Ambos son el resultado final de una de las constantes del barroco en arquitectura: la lucha entre decoración y elementos arquitectónicos. Son dos formas diferentes de solución que parecen producto de actitudes distintas ante el problema; pero que en esencia, tienen el mismo significado o sea, la misma meta: la victoria del juego de las formas ornamentales sobre los elementos de la arquitectura. En Francia, y los países centroeuropeos, el rococó. En los países hispánicos el anástilo. Es por ello que en el hecho de su naturaleza similar esté la posibilidad de mezclarse - o de unirse -, como sucedió en la Península y también en la Nueva España.

Esta tendencia decorativa del estilo es reconocible en los diversos pasos que cumple el barroco a lo largo de su existencia, ya que cada vez se acentúa más. Es en esta preferencia por la decoración, que comienza a tomar el lugar reservado a los sosténes arquitectónicos, que se puede también reconocer el germen productor de la evolución del ba-

rroco.

Si el camino se había cerrado con la aparición del anásti-
lo o del rococó, sólo quedaba una última salida: el neosti
lo (47), o sea la vuelta a la columna clasicista que, por
lo demás, resultaba estéril, como toda vuelta a las expe-
riencias del pasado.. Fué, sin duda una especie de romanti-
cismo debido tanto a la conciencia en que no era posible -
seguir adelante como a un "gusto" de tipo personal en ar-
tistas como don Francisco Guerrero y Torres.

Puede también encontrarse una influencia del neoclásico en
esta vuelta a los apoyos de la primera etapa del proceso -
de disolución del barroco, que como puede comprobarse, son
los "más respetuosos" o "cercaños" a cualquier academicis-
mo y, tal vez por eso, la preferencia de sólo dos de las -
formas de la modalidad salomonista: la columna purista o -
la tritóstila; las dos más cercanas a la experiencia greco
romana o renacentista.

La aparición de elementos disolutivos es patente no sólo -
en la ausencia de soportes arquitectónicos, sino también:

- En la creciente importancia que gana el intercolumnio. -
Por ejemplo, en la fachada de Tepozotlán es ya evidente y
puede, para el efecto, compararse con la del sagrario o la

de la Santísima Trinidad de México. También, pueden seguirse sus pasos a través de las fachadas de Cata o la de la Iglesia de Guadalupe en Aguascalientes; hasta su fin, en la de la Valenciana de Guanajuato, en donde los estípites se han adelgazado y son más importantes las pilastras-hornacinas que ellos mismos.

- En la tendencia de los apoyos a aplastarse, ya que el churriguerezo se caracteriza por la audacia con que sobresalen pilastras, fanales y copetes. La inclinación a remeter las formas es un paso atrás, más que un avance estilístico.

Los mejores ejemplos anástilos de la modalidad disolutiva del barroco se encuentran en la zona del Bajío y casi todos son retablos.

En especial, los de Santa Rosa de Querétaro o los de la nave de la iglesia de San Agustín de la Salamanca Guanajuatense.

Algunas obras pueden considerarse de tránsito del churrigueresco al anástilo; esto es, que si bien no carecen de apoyos, éstos comienzan a replegarse (como en el retablo de la capilla de la Hacienda del Pabellón de Aguascalientes). En algunos casos, se encuentran claramente los per-

files rectilíneos de la pilastra consola y, sobre ella, los meandros curvilíneos de la pilastra-hornacina; tal es el caso del retablo de la Parroquia de Chamacuero, Guanajuato.

Un ejemplo típico de transición -porque aun a la importancia del intercolumnio, tanto estípites como cintillas mixtilíneas, que recorren graciosa y serpentinamente el paramento- es el retablo de Los Angeles en el templo parroquial de Tecali.

El retablo de San José en la iglesia de Santa Rosa de Querétaro es un ejemplo típico del anástilo. En los ejes de la composición coloca grandes medallones de pintura en lugar de soportes y la decoración invade todo el paramento. En el retablo dedicado a la Virgen, de Santa Clara, de la misma población, todavía quedan vestigios de la pilastra consola pero es ya la decoración la que domina el panorama. Decoración que en los bordes del retablo reviste forma de orla o guardapolvo de un riquísimo encaje labrado con formas serpentinas y florales que es, a decir de Angulo (48) -y junto con una labor de talla muy menuda en forma de entretrejido, de escama de pescado, etc.-, los últimos pasos de la obra retablista novohispana.

Otras obras de la modalidad disolutiva del barroco se revisten con formas rococó. Por lo regular, la típica hoja rizada es la única forma que se empleó en la arquitectura colonial. Puede citarse, en primer término, el retablo-celosía de San Agustín de Salamanca, Guanajuato, con "una decoración calada de estilo Luis XV" (49). Y no podría dejar de citarse la bellísima portada de San Nicolás Panotla, en el estado de Tlaxcala.

El ciclo del barroco disolutivo se cierra con las formas del neóstilo. Al neóstilo corresponde la vuelta a los apoyos a la primera fase de la evolución del barroco o salomonismo, que se mezclan con elementos del churrigüesco o del disolutivo. Una fachada como la de la Enseñanza de México, que ostenta cierto rigor clasicista en el diseño y que alterna columnas tritóstilas con vanos y filetes mixtilíneos, sería un ejemplo típico del neóstilo. La portada principal de San Felipe de Querétaro presenta un cierto apego a las formas clasicistas en los perfiles y las proporciones; no obstante, el furor mixtilíneo violenta el entablamento de tal manera que lo hace descender para dejar libre un espacio que ocupa un medallón también de formas mixtilíneas. La parte interior del fuste de las columnas adquiere forma bulbosa y aun así elementos claramente barroquistas.

Incluso en una portada como la de Santa Prisca de Taxco, puede apreciarse esta vuelta a los apoyos del salomonismo que alternan con formas churriguerescas.

Cuando genéricamente se clasifica una obra como barroca no cabe duda de lo abstracto que puede resultar, para cualquiera que al oírlo no conozca la obra en cuestión. Si en México se facilita, en cierto modo, la comprensión de lo barroco al distinguirlo de lo churrigueresco, la confusión surge inmediatamente porque estos dos términos parecen referirse a nociones distintas y no a una misma. De ahí la ventaja de señalar las diferentes modalidades; en este caso, la salomonista, que al englobar determinado número de formas agrupa y aclara el panorama. Asimismo, no debe olvidarse que una obra barroca puede no sólo ser sencilla, sino severa e, incluso, pobre en decoración; pero que algunos elementos permiten clasificarla de manera definitiva dentro de determinada modalidad del estilo.

Si a lo largo de la línea del barroco novohispano se han podido reconocer no sólo las fases primordiales sino los nexos que existen entre una y otra (particularmente a través de la forma del apoyo), también existen algunos elemen-

tos, sean arquitectónicos o decorativos, que corresponden a cada una de las etapas de desarrollo del estilo en la Nueva España.

Al salomonismo corresponderían ciertas preferencias que, junto con las formas antes anotadas, lo caracterizan como la primera modalidad del barroco.

La preferencia por las formas poligonales (arcos, molduras, claraboyas, etc.), en especial por el octágono. Roleos, cintas y, en lo que se refiere a la ornamentación vegetal, un follaje rico, grueso, carnosos (al menos comparado tanto con el del renacimiento como con el del churrigueresco). Dos buenos ejemplos de ello en la Ciudad de México son las portadas de las iglesias de Santo Domingo y la Profesa.

V.- LA APARICION DEL ESTIPITE

Si bien la definición más clara de la palabra estípite es la de una pilastra en forma de pirámide truncada con la base menor hacia abajo (50), la aparición del churrigueresco como modalidad de la arquitectura barroca no se presenta hasta la creación de lo que bien puede llamarse el orden estípite (51) "En esencia, una pilastra estípite consiste en un zócalo sobre el que se eleva la pirámide invertida; tras ella, después de molduraciones, viene un cubo con medallones que hacen marco a santos, angeles, flores o motivos ornamentales; luego suben más molduras y todos los juegos decorativos imaginables hasta llegar al capitel" (52) que puede ser dórico (como en la portada del arzobispado de la ciudad de México) o corintio (como en la fachada de San Martín Tepotzotlán).

La primera gran obra del barroco estípite se debió al notable arquitecto español don José Benito Churriguera.

Para mediados del siglo XVI España había asimilado varios estilos artísticos que van desde el arte ibérico y el visigodo al del Renacimiento italiano, pasando por el gótico y el musulmán. En 1546 se edificó la Casa de Zoporta en Zaragoza con estípites caríatides y otros que resultan de

gran interés: aquellos "que no contienen la figura humana y que se componen casi con los mismos elementos del estípite de Churriguera, que realizara ciento cincuenta años más tarde", la casa fué obra de un escultor español, que había estado en Italia conocido con el nombre de Tudelilla (53) lo que, nos indica que para la creación del soporte piramidal invertido barroco, después de muchas experiencias clasicistas, lo que más importancia tuvo, fué la libertad personal que imprimió el manierismo a todas las obras de su época. Sin embargo, es bastante probable que el estípite barroco no surja en un lugar determinado (en la Italia manierista, por ejemplo), sino que sea resultado de una inquietud experimentada en varias regiones o producto de artistas europeos que pretendían encontrar un elemento realmente novedoso para continuar sus experiencias artísticas. Tal vez, el estípite se introduce en el arte barroco, más o menos al mismo tiempo, tanto en Italia como en España.

1.- CLASES DE ESTIPITES

Las diferencias ornamentales entre los estípites de una o varias zonas es un hecho evidente para cualquier observador atento; por ello es pertinente darles algunos nombres que los distinguen en lo que de más esencial tienen: las diversas tendencias decorativas que los cubren y que ayudan no sólo a distinguirlos, sino a clasificarlos.

I.- Aquellos que tienen una notable preferencia por la decoración de tipo geométrico como círculos, rombos, cuadrados o estilizaciones también geométricas de elementos como los guardamalletas, se les puede llamar estípites geométricos. El ejemplo indicado sería los de las portadas de la Iglesia de la Compañía de Guanajuato.

II.- Los que presentan una mayor inclinación por la "ornamentación anecdótica" como medallones androcéfalos, personajes o símbolos religiosos podría nombrarseles estípites o apoyos historiados: los del Sagrario de la Catedral de México serían un buen ejemplo.

III. Los de franca propensión al follaje o vegetación de cualquier tipo: estípites ornamentales. En los Retablos de San José y de la Virgen del Templo Agustino de Salamanca, Guanajuato, se encuentran notables ejemplos

de esta tendencia.

IV.- Existe un tipo de sostén arquitectónico de volúmenes y perfiles escultóricos -como los de Felipe Hiniesta Bejarano en las portadas de la Universidad de México o los de Francisco Hurtado Izquierdo en la Sacristía de la Cartuja de Granada - que se caracteriza por dividir numerosas veces el apoyo. No presentan la "Típica pirámide invertida" o sea que no se trata de estípites; sin embargo, son consecuencia de él en su afán de señalar los distintos componentes que verticalmente los forman. El estípite presentaba con claridad - elementos que lo componían de arriba a abajo y estos apoyos no son sino consecuencia de llevar esta actitud divisionista al extremo, se les llamará pilastras churriguerescas.

A veces se establece un equilibrio entre dos y aún tres tendencias decorativas. Se citan algunos ejemplos:

Geométrico-historiado:

En la Iglesia del Encino en Aguascalientes.

Geométrico-ornamentales;

Los de las fachadas del Templo de Guadalupe en Aguascalientes.

Historiados-ornamentales:

En San Francisco de San Miguel de Allende, Guanajuato

- 56 -

Geométrico-historiados-ornamentales:

Los de la Iglesia de la Santísima Trinidad de la
Ciudad de México

2.- EL ESTIPITE EN ESPAÑA

A partir de la construcción de la Pira Funeraria para la Reyna Maria Luisa de Orleans erigida en la Iglesia Madrileña de la Encarnación el 22 de marzo de 1689, se inicia la invasión de obras churriguerescas (54) por la península -- ibérica, Castilla y Andalucía recibirían el estípite con agrado, principalmente alrededor de las zonas madrileñas y sevillanas; si bien regiones como Córdoba y Granada se verán al igual favorecidas por los ejemplos de construcciones estípites que se dispersarán más tarde por las provincias hispánicas y, en algunos casos, por las lusitanas.

Los principales arquitectos que emplean la figura del estípite en España se encuentran encabezados por Pedro Rivera y los miembros de la familia de José Benito Churriguera. - Alberto Carnicero y Bartolomé Fernández contribuyeron a extender el dominio de la exhuberante modalidad barroca. Los arquitectos andaluces sobresalen por su ingenio y la riqueza de sus obras; además, estilísticamente se ligan con mayor grado a las obras novohispanas: Francisco Hurtado Izquierdo, Pedro Duque Cornejo, Jerónimo Bautista Morales, - Luis de Vilches, Antonio Matías de Figueroa y José Fernando de Medinilla (55).

- 58 -

La notable y vigorosa personalidad de los artistas churriguerescos españoles se manifestó en las figuras de los apoyos piramidales invertidos que utilizaron en sus obras.

3.- EL ESTIPITE EN LA NUEVA ESPAÑA

La introducción del churrigueresco en tierras mexicanas se debió, casi con seguridad, a la conocidísima figura de Don Jerónimo de Balbás en el retablo de los reyes (1718-1737) en la Catedral, pues "se levantó en México primero que ninguna otra obra de su magnitud con estípites y que es indudable la influencia que ejerció en multitud de obras posteriores" (56). Desde este momento, la construcción de obras del novedoso estilo se suceden con poca diferencia cronológica.

Es indudable que las nuevas vestiduras de la Catedral fueron el principal aliciente para la adopción de formas tan novedosas.

En 1727, los carmelitas metropolitanos (gracias a la prosperidad lograda en los negocios) son los primeros en acoger las formas churriguerescas al mandar construir unos retablos en su templo.

En 1729, don Felipe Ureña lleva los estípites fuera de la ciudad de México, al adoptarlos para el respaldo y el fascistol de la Sacristía de la Iglesia de la Asunción de Toluca. Para 1730, el remate de la portada de la iglesia del

Espíritu Santo los muestra por vez primera en la calle y - en la de Regina se asoman por el retablo de San Francisco (1732). También aparecen en el remate de la fachada de -- Santo Domingo para 1736 y al siguiente año en la Fuente de la Tlaxpana.

En 1738, se erige el retablo del Relicario de San José en Tepotzotlán y, al igual que otro que se eleva en el templo de San Agustín de México, adopta la moda churrigueresca. - Nuevos retablos y fachadas se continuarán construyendo:

- En la capilla de San Gregorio y Santa Inés un retablo en 1742.

- La fachada estípite de la iglesia de San Felipe de Jesús (capuchinas), se agrega a la obra del siglo XVII en 1744.

En esa misma época se construye la portada del Arzobispado de la ciudad de México.

- La iglesia de la Compañía de Guanajuato en 1747.

Para 1749 son tres las obras más importantes de las que te nemos noticias (fecha de inicio): los retablos del templo jesuítico de Zacatecas, la portada principal del templo del Carmen de San Luis Potosí y el Sagrario Metropolitano, con

- 61 -

el que se inaugura una nueva fase en la historia del barroco colonial mexicano.

VI.- LA EVOLUCION DEL ESTIPITE

La pilastra estípite barroca emerge con un decisivo carácter geométrico que puede notarse en las obras de José Benito Churriguera (en especial en la pira funeraria para la Reyna María Luisa de Orleans) como en las de Pedro Rivera: Iglesia de Monserrat, Pabellones y torrecillas del puente de Toledo, portadas de la capilla del Monte de Piedad y -- del Hospicio en Madrid. La Aparición de la pilastra estípite ornamental parece un hallazgo de los arquitectos andaluces, tal vez los de la zona sevillana, y entre ellos debe mencionarse a Francisco Hurtado Izquierdo por las posibles influencias que tuvo en las obras de Balbás y de Rodríguez: "en Hurtado se encuentra en origen de todo el barroco prismático de la andalucía oriental, que posteriormente sus discípulos y seguidores, sobre todo cordobeses, desarrollarían y extenderían por toda aquella región"..... y por México (57). Las orejas de cerdo (58) "puede(n) darnos relaciones estilísticas muy importantes y ligar, por ejemplo, a nuestro Jerónimo de Balbás con Hurtado tanto -- como con Churriguera " (59).

Cronológicamente los "apoyos geométricos" (60) son anteriores a los ornamentales, pero la aparición de los segundos no los excluye del panorama constructivo, puesto que, en -

la Nueva España se presentan a lo largo de todo el siglo - XVIII: Catedral de Morelia, remate de la portada de la Iglesia de Santo Domingo en México, portadas del Colegio de San Idelfonso de México, de la Compañía de Guanajuato, de San Francisco de Puebla, Palacio Arzobispal de México, Casa de los Mascarones, Tambor de la cúpula de la iglesia de la Valenciana, etc. Existe, por otra parte, una cierta tendencia a la utilización de elementos geométricos y ornamentales en un mismo apoyo: en el Retablo de los Reyes, de Balbás, se logra un verdadero equilibrio de ambas tendencias; el estípite laurenciano es también un bello ejemplo de esta correspondencia geométrica-ornamental. En las fachadas de Tepotzotlán y la Santísima Trinidad de México, la decoración ha ganado terreno, más la armonía se obtiene al marcar aristas y bordes que se han transformado en gruesos baquetones (en las portadas de la Real y Pontificia Universidad de México, de Hiniestra Bejarano, la decoración juega un papel de gran atrevimiento, sin embargo, tiene un mayor parentesco con las pilastras hurtadenses (61) de la Sacristía de la Cartuja de Granada que con los ejemplos coloniales mexicanos); se trata de los más notables ejemplos novohispanos de pilastras churriquerescas.

En lo sucesivo la ornamentación no se limitará a cubrir determinadas partes que le estaban reservadas en el estípite

se desbordará de las guardamalletas e invadirá todas sus partes hasta culminar en un verdadero derroche imaginativo que si bien conserva la silueta apiramidada, ha diluído los contornos en un anhelo decorativo que aspira a ganar altura; en un afán de elevarse que pierde toda pretensión constructiva. Obras de esta corriente son los altares de la Virgen de la Luz y de San José de Tepotzotlán y los --- ejemplos culminantes se encontrarían en los estípites de los retablos principal y colateral del lado del evangelio, de la Valenciana y en el dedicado a San José en la Iglesia del mismo nombre en la Salamanca Mexicana en donde finalizaría. (62).

¿Cuales fueron los motivos que hicieron posible esta transformación?. Es indudable que, por una parte, existe la posibilidad de que se le aumenten o supriman a la pilastra - estípite los elementos que se colocan entre el capitel y la pirámide invertida; por otro, el interés de los artistas barrocos de personalizar sus obras. Pero aún hay más, los arquitectos churriguerescos no se limitaron a este proceso de añadir o rechazar cuerpos geométricos o bulbosos, sino que se atrevieron a eliminarlos.. Pero no hay que adelantarse. El caso de la Iglesia de Tepotzotlán que construye fachada, torre y retablos en un lapso de sólo cinco años (1757-1762) es bastante indicativo: se encuentran por

lo menos ocho tipos diferentes de pilastras churriguerescas algunas de ellas tan interesantes como las del remate del retablo de San José, en el que después de haberse comenzado a formar el obelisco, la parte baja se hincha en lugar de continuar angostándose para dar la impresión de jarrones o búcaros que reciben unas extrañas flores. No debe olvidarse que en esta época apenas se está terminando el Sagrario Metropolitano y los excesos ornamentales han hecho ya su aparición.

Una vez ensayada la gama de posibilidades decorativas no quedaba más que un mayor atrevimiento; el paso final - el último posible con el estípite - se dará en el arte del ensamblado.

Si en general la evolución de la pilastra estípite se caracteriza (como ha quedado anotado en líneas arriba), por el paso de la decoración geométrica a la decoración historiada o vegetal, existió un último avance después del cual no podía ya hacerse nada con el apoyo de la pirámide invertida, sino abandonarla:

La aparición del estípite hornacina que se transforma de un elemento arquitectónico en uno ornamental, privilegiando si se quiere (ya que se le coloca sobre las líneas básicas de la composición), pero ha perdido definitivamente su

condición de apoyo.

En un plano no muy estricto, puede decirse que desde que - Balbás construyó el retablo catedrático y colocó las figuras de los Santos Reyes y Reinas al frente del obelisco invertido, sienta el precedente óptico de la interrupción o rotura de los apoyos. La temprana manifestación retablistabalsiana fué como un anuncio de lo que ocurriría más adelante en los retablos de la parroquia de Atlixco o en los de la iglesia de San Felipe de Oaxaca.

El retablo mayor del templo oaxaqueño de San Felipe Neri, presenta en el primer cuerpo cuatro estípites con nichos - que cobijan las esculturas de los cuatro evangelistas, a - cuyos pies, la pirámide invertida sirve de sustento. Sobre sus cabezas prende del establecimiento, el capitel y dos cuerpos prismáticos que rematan en una moldura rizada que sirve de doselete a las figuras. A los lados de los brazos - de las imágenes penden cortinajes que acentúan el efecto - de hornacina. En el segundo cuerpo, a los lados de la calle central se repite la composición, solamente que, quizás, por falta de espacio, se suprime la parte inferior del estípite hornacina.

En los retablos de la parroquia de Atlixco en Puebla, el - estípite se interrumpe para acoger las figuras de los San-

tos (algunas han desaparecido a pesar de la gran altura que tienen altares e iglesia) que reciben los capiteles que -- más semejan coronas que doseletes, debido al movimiento que les imprime la rocaille (63).

Como no era posible ya seguir experimentando con el estípite, los arquitectos churriguerescos fijaron su atención -- como ya lo habían hecho sus compañeros del salomonismo-- en el intercolumnio; sólo que esta vez el hallazgo fué de grandes consecuencias para el desarrollo de la segunda fase del barroco novohispano. Con este hallazgo que permitió seguir en un camino que parecía haberse cerrado definitivamente con la muerte del estípite, el churrigueresco cobró un nuevo aliento que permitió ensanchar aún más los horizontes del barroco o, si se quiere (como se le ha llamado durante tanto tiempo por incomprensión), con las extravagancias del barroco.

VII.- LA EVOLUCION DEL INTERESTIPITE

A partir de 1775 la línea evolutiva del churrigueresco se bifurca en dos grandes caminos: el primero, centra su interés en la propia figura del estípite y era la consecuencia lógica de un proceso que se apoyaba en el afán de los arquitectos barrocos de diferenciar sus obras. El segundo - se inicia con la aparición de un nuevo elemento - conocido con el nombre de interestípite - en las fachadas del Sagrario de la Catedral de México. El proceso de evolución del interestípite parece que no se presentó en la península y dió un nuevo impulso a la arquitectura barroca de la Nueva España.

Es interesante advertir que el proceso de la disolución del barroco novohispano tendrá una especie de interludio - antes de continuar con los lineamientos trazados por la arquitectura española. A pesar de los progresos estilísticos que realiza el apoyo estípite en las zonas madrileña y sevillana, el churrigueresco mexicano toma su propio camino para llegar a un punto que, probablemente, estaba trazado de antemano en la propensión del barroco de darle cada vez mayor importancia a la parte del intercolumnio (64) es una especie de interludio; esto es, el período que tarda el interestípite en transformarse en pilastra nicho (65). En el

momento en que la pilastra hornacina hace su aparición, -- puede considerarse que el barroco colonial mexicano ingresa de nuevo al proceso general de disolución del barroco hispánico.

Si bien Lorenzo Rodríguez no creó una escuela en el sentido que le atribuye Angulo (66), si puede hablarse de una escuela laurenciana, ya que, hasta el momento, todo hace suponer que dicho arquitecto fué el creador del elemento arquitectónico conocido con el nombre de interestípite. -- Además: "As one notes a dissolution of architectural vigor in certain Hispanic retables of the eighteenth century, one also finds this phenomenon reflected in Mexico. But the authoritative statemen given the pseudo-architectural formality of the estípite by Lorenzo Rodríguez momentarily -- arrested the development of this tendency." (67)

Es indudable que este recurso decorativo corresponde a la tendencia general del barroco hispánico de dar una mayor importancia a los elementos decorativos que estarían en el entercolumpio pero, como ya lo hemos anotado líneas arriba en las palabras de Baird, le dió un nuevo aliento al desarrollo del barroco. El interestípite dominará toda una nueva época del churrigueresco en Nueva España.

Se trata de un elemento que goza de cierta ambigüedad: no

es precisamente una pilastra, pero tiene molduraciones y--o adornos que señalan u ocupan el lugar del capitel y la base. El interestípite tiene una función ornamental; pide ser enmarcado, sirve de acompañante a los estípites, por lo tanto, adorna, enriquece el paramento y ayuda a sostener el arquitrabe o, al menos, simula hacerlo.

Debido a este equívoco aunque no se trata de un elemento de sostén, en fachadas como las de San Francisco en San Miguel de Allende o la de Cata en Guanajuato, se le ha agregado ya el capitel; y si en el Sagrario Metropolitano emerge de la pared y no se apoya en el piso, en la parroquia de Dolores, en el Santuario de Ocotlán o en la misma de -- San Francisco (para no citar más ejemplos) surge desde el suelo.

El interestípite se originó al transformar los simples nichos de peana y dosel que se disponían en las entrecalles, en adornos que semejan pilastras que poco a poco se va gustando hacer más anejas y más voluminosas.

En el proceso que llevaría el interestípite a la disolu---ción (o al barroco anástilo) pueden distinguirse varias etapas: En la primera se conservarán las proporciones lauren---cianas: El interestípite aparece sin haberse transformado todavía en pilastra en el retablo mayor de San Martín -

Tepetzotlán, en la portada interior y los retablos del Car
men de San Luis, en la capilla de Balvanera de San Francisco
de México, en la Iglesia de Cata, en el retablo mayor -
de Santa Prisca de Taxco, en el colateral mayor de Apan y
en el del lado del Evangelio de la capilla de Aranzazú en
Guadalajara.

Un nuevo avance se obtiene a través de la creciente impor-
tancia que logra el interestípite en detrimento del apoyo
piramidal en obras como la Portada de Valencia (en donde -
los estípites se limitan a un simple elemento enmarcador y
no sólo han perdido importancia, sino que se utilizan para
decorar los nichos de los interestípites). Convertidos en
pilastras aparecen en el retablo mayor de Valenciana o en
los del Crucero de la iglesia de Comonfort; en este punto
se efectúa la transición a pilastra hornacina.

En las portadas de la parroquia de Dolores y de San Diego
(Guanajuato) y en el retablo del crucifijo de Santa Rosa -
de Querétaro, la pilastra nicho sirve ya para enmarcar la
composición y ha relegado a los estípites a un plano secun-
dario. Los ejemplos de San Diego y Dolores son lo más exal-
tado en lo que toca a la construcción de pilastras hornaci
nas: están empleadas como apoyos y, sobre todo las de Dolo-
res, parecen una conjugación de estípite con pilastra nicho

Si en México la pilastra hornacina parece producto de la - evolución del interestípite, algunas realizaciones hispá*n*icas llegaron a una síntesis formal parecida en trabajos co- mo el retablo del Rosario en Granada, y otros más lejanos en la forma pero con el mismo sentido, en las pilastras del Sagrario de Lucena.

La pilastra nicho es un apoyo de perfiles sumamente movi-- dos. La decoración invade todas sus partes, sólo deja li- bre la parte inferior para recibir el pedestal o el nicho de escultura. Algunas veces está labrada en escalón (68) es decir, sobrepuesta a la figura o las figuras de pilas-- tras rectilíneas de las empleadas por las formas sólidas - del barroco salomonista. La variedad de tipos de pilastras hornacina es verdaderamente notable; así, aparecen en la - iglesia de los Agustinos de Salamanca (Gto.) los retablos de San Nicolás de Tolentino, de Santa Ana, de San José y de Santo Tomás; en la de Santa Clara de Querétaro, en el - retablo celosía, en el de Santa Rosa y también en uno del coro alto y en el "retablo sin dorar" en la parroquia de - Dolores, Hidalgo.

La pilastra consola conservará algunos elementos de su ca- rácter de apoyo e inclusive, todas sus partes pueden reco- nocerse con facilidad; pues parece provenir de la pilastra

de abolengo clasicista. La aparición de pilastras consola en retablos españoles (retablo mayor de Santa Catalina de Sevilla), indica que es producto de una evolución a partir de elementos anteriores a la aparición del churrigueresco. Sin embargo, es posible que el interestípito la influyera. Ejemplos típicos en México de esta variante se encuentran en la obra retablista: los dedicados a la Virgen de Guadalupe, a la Soledad y San Juan Nepomuceno en Santa Clara de Querétaro; los de la nave en Santa Prisca de Taxco, el de la iglesia de la Piedad (hoy en el museo de Churubusco), - uno en el Carmen de San Angel en el Distrito Federal y --- otros de gran importancia como los de la capilla de San José en Santa Prisca de Taxco, y los laterales - que junto - con el altar mayor - de la enseñanza de la Ciudad de México cierran el proceso de disolución del churrigueresco en tierras mexicanas. Las obras de piedra no son menos importantes: portada de una iglesia de marfil (actualmente en la Universidad de Guanajuato), fachada lateral de Valencia y la Iglesia del Encino en Aguascalientes.

El trance final en el que las formas consumadas del churrigueresco se unen a las del barroco anástilo - o que provocan como última consecuencia - se manifiesta en aplastamientos de la pilastra consola. Se le da una mayor importancia a los relieves o pinturas que cubrían partes de la

pilastra o sobre el paramento dibujado con labores de cestería o entretrejido se colocan medallones y cartales que hacen notar el repliegue que ha sufrido el propio retablo. En el de Santa Rita de Casia en la iglesia salmantina mexicana aún se conserva la silueta de la pilastra consola y parece anunciar los grandes medallones que sobre los ejes de los "apoyos inexistentes" del retablo celosía del mismo templo y del de San José en el Convento de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro, nos indican el punto final al que habían llegado las formas - ya irreconocibles - del interstípite laurenciano.

VIII.- LOS ARQUITECTOS CHURRIGUERESCOS NOVOHISPANOS

Cuatro son los nombres que se han conservado de los numerosos e ignorados arquitectos que emplearon los apoyos piramidales en sus construcciones: Jerónimo de Balbás, Felipe Ureña, Alfonso Hiniestra Bejarano y el famoso Lorenzo Rodríguez. A don Jerónimo de Balbás y a su notable fantasía e ingenio, debemos no nada más la primera gran obra estípita "mexicana", sino también la fusión de elementos decorativos (medallón-peana) en el intercolumnio del retablo del perdón de la Catedral Metropolitana.

Parece que la fuente de la que se nutren la mayoría de los desarrollos posteriores del estilo, se encuentra ya en algunas de las tres obras catedralicias balbasianas.

A don Felipe Ureña es casi seguro que se le debe el haber extendido por la provincia las formas del barroco estípita, sobre todo en Guanajuato, lo que no deja de ser importante puesto que es en Guanajuato, en el Bajío y en la zona del altiplano donde se encuentran los mejores ejemplos de esta novel modalidad arquitectónica.

De Lorenzo Rodríguez debe mencionarse en especial y primerísimo lugar el Sagrario Metropolitano, no sólo por ser una de sus obras documentadas, sino por la importancia estilís-

tica que tiene para el ulterior desarrollo del churriguesco en la Nueva España. Parece que a Balbás y a Rodríguez, es a quienes se debe en gran medida la originalidad de la "escuela churrigueresca mexicana".

De don Alfonso Hiniestra Bejarano se sabe que realizó las portadas barrocas de la Real y Pontificia Universidad de México (hoy en la Escuela Normal de Maestros y en el Colegio de San Pedro y San Pablo) y la iglesia de San Felipe Neri de México. Esta última obra se le ha asignado desde hace muy poco tiempo (67) y complica la atribución de la paternidad de la de San Francisco de México a Don Lorenzo Rodríguez - que podría ser obra tanto de Hiniestra como de Rodríguez por las dobles relaciones estilísticas que tiene con el Sagrario y con el templo felipense de la ciudad de México.

EL ESTÍPITE BALBASIANO

El estípite balbasiano del Retablo de los Reyes equilibra con gran acierto tanto los elementos geométricos como los decorativos: un zócalo monumental soporta a las pilastras que se adornan con mesura y delicadeza; de la basa de los obeliscos invertidos, se desprenden las repisas que sostienen las efigies de los santos reyes y reinas que adornan el altar. A los lados de la sección que ha terminado por

agudizarse, coloca dos roleos que algunas veces quedan libres y, otras, reciben unos angelillos que sirven de compañía a los santos. En la parte media de la pirámide invertida sitúa unos elementos circulares que interrumpen la caída de la hojarasca que invade las guardamalletas; luego un delgado filete exhibe las cabecillas de unos querubines que parecen sostener los racimos de frutas, flores y hojarasca. Encima viene el cubo que guarda una disposición geométrica y muestra en la parte central adornos vegetales; después de nuevas molduraciones viene un cuerpo cuadrangular al que se ha tallado con las peculiares "orejas de cerdo" que lo hermanan con la obra de Francisco Hurtado Izquierdo y, finalmente, el capitel de orden corintio que recibe el peso del entablamento.

EL ESTÍPITE LAURENCIANO.

El estípite laurenciano se levanta sobre pedestales decorados con guardamalletas de gran riqueza. La pirámide invertida deja sentir su vigor pétreo con adornos vegetales que chorrean repitiendo las formas de las guardamalletas de los zócalos. Algunas molduras sirven de transición entre el estípite y el cubo, ornado con medallones que reciben las figuras de los apóstoles. El cuerpo bulboso descansa directamente sobre el cubo y efectúa dos movimientos antes de mostrar el relieve de algún santo. Finalmente, el capi

tel de orden corínteo nos recuerda que llegó a ser el tipo más popular y de mayor empleo en tierras mexicanas.

EL ESTÍPITE UREÑENSE.

El estípite ureñense es de filiación geométrica y recuerda los apoyos sevillanos; libre de decoración vegetal hace que extrañemos las frutas españolas como la granada, que deberían cubrir la guardamalleta. Son las formas circulares, los rombos y los adornos lineales los que lo ornamentan y producen un efecto muy interesante de claroscuro que -- recuerda, de momento, los juegos de casetones y puntas de diamante de las fachadas renacentistas del siglo XVI. El único elemento vegetal que ha conservado Ureña es la hoja de acanto que encuentra su lugar tradicional en el capitel que de nuevo es corínteo. Los estípites felipenses -- tuvieron una influencia decisiva en la zona de Guanajuato -- y los ejemplos de Belén y del tambor de la cúpula de la -- iglesia de la Valenciana están ahí para recordarlo.

EL ESTÍPITE DE HINIESTRA BEJARANO

A este notable artista novoháspano corresponden dos formas churriguerescas de una gran personalidad: una, es netamente estípite. La otra, su consecuencia: la pilastra churrigueresca.

La forma estípite fué la preferida por Hiniestra para la --

fachada de la segunda iglesia de los felipenses de México y es en esta iglesia de San Felipe Neri - que tantas relaciones estilísticas presenta con el Sagrario Metropolitano - donde pueden estudiarse sus formas peculiares. De notable vigor son tanto los estípites como los zócalos sobre los que reposan que presentan como elemento decorativo las clásicas guardamalletas. Se aprecia un equilibrio extraordinario entre la agudeza de sus partes inferiores y la finura de sus otros componentes. Delicadeza que contrasta con un ensanchamiento muy pronunciado de su parte media, ya -- que el estípite propiamente dicho es de la mitad de la altura de todo el soporte, y el equilibrio se logra al alargar la pirámide invertida que se cubre con adornos vegetales y frutas en la guardamalleta. El cubo se ha reducido a un cuerpo cuadrangular muy aplastado en sentido horizontal al que le sigue un cuerpo bulboso de sección piramidal y nuevas molduras que dan paso al capitel que, a su vez recibe un resalte del arquitrabe y del friso, lo que da una sensación, todavía mayor, de alargamiento.

Las pilastras churriguerescas de las portadas de la Real y Pontificia Universidad de México, son de los soportes más fantasiosos y barroquistas que han llegado a nosotros. No son propiamente un estípite y se encuentran recubiertos de la típica decoración vegetal churrigueresca; pero, lo más



importante, es que si no presentan el típico angostamiento de la parte inferior de un estípite, si lo recuerdan por esa tendencia llevada al extremo, de marcar con divisiones horizontales (molduras por lo regular) sus diferentes partes. Tendencia patente en todo estípite y que da como resultado la división del soporte en unos más pequeños que recuerdan al mayor.

IX.- BARROCO CHURRIGUERESCO Y DISOLUTIVO EN LA NUEVA ESPAÑA

Si el hecho radical de la evolución del barroco en tierras novohispanas es el constante fluir de las formas y en este cambio y reposición constante de unas por otras - e incluso la vuelta a alguna de ellas-, puede apreciarse un deseo de personalización de los arquitectos barrocos novohispanos. ¿No es factible pensar en algo más profundo: el que estos cambios sean producto de un valor o sentimiento común a toda la sociedad colonial? Que en un lapso de noventa o cien años se cambiara tres o cuatro veces la forma del apoyo arquitectónico, es un hecho bastante indicativo; de ahí, la importancia de averiguar el sentido de esos cambios, pues ¿no es el juego de las formas - del que hemos olvidado un poco su significado para entregarnos a las "delicias" de sus novedades-, donde radica el secreto de la significación del barroco?

Estos cambios tan notables en las formas del barroco en la Nueva España deben tener un significado; sus autores tuvieron que haber dotado a sus obras de un sentido; individual, social.

¿Qué mensaje (personal y colectivo) encierra un retablo salomonista o una fachada churrigueresca o disolutiva? Porque, no cabe duda, quieren decir algo, significan algo.

Lo que más se ha repetido en los estudios sobre el arte colonial es que el barroco novohispano es mexicano (en especial el churrigueresco), pero, ¿acaso lo han probado? La respuesta siempre se ha planteado como una certeza que no es necesario ni justificar ni probar.

Se ha señalado ya que existen cambios en el barroco novohispano, incluso se han explicado cuáles fueron, dónde ocurrieron, y sus posibles nexos o antecedentes en otras obras, - otras épocas, otros lugares. La lista de nombres sería en verdad muy extensa; pero, ¿cómo no reconocer los aciertos de Atl, Benitez, Toussaint, De la Maza, Villegas, González Galván, Bird, Kubler, Fernández o Manrique? Y claro está que faltan muchos otros.

La introducción del barroco en la Nueva España coincidió - con el inicio de una nueva generación que disfruta de las riquezas de la Colonia. La riqueza de la Nueva España fué creciente y el desarrollo del barroco corre parejo a la -- confianza en la riqueza del país.

"Pero es al estado social de la Nueva España en aquella -- época al que debemos dirigir nuestra atención para precisar la nueva modalidad de estilo que impregna al arte. Es una sociedad eminentemente aristocrática, de aristocracia de -

dinero, que ostentaba como única nobleza, el descender de los conquistadores o el ejercitar las mayores obras pías -- o de caridad que se pudieran. Si en la época anterior los templos y conventos, y aún las mismas catedrales, fueron -- edificados en gran parte con el patrimonio de la Corona y otros subsidios obligatorios, en esta época son los mismos potentados de la Colonia, los que contribuyen al auge intenso de la arquitectura religiosa. Enormes fortunas son -- destinadas por los mayorazgos o por los simples caballeros para constituir patronatos en templos y conventos. Se dijera que existe una especie de arreglo tácito entre estos hombres, que llevan una vida a veces licenciosa, y la iglesia, que les ofrece, por lo menos según ellos creen, la -- salvación de sus almas, si conceden grandes donativos para edificar templos y conventos (68)

Como puede notarse no se trata tanto de un problema de fe religiosa como de uno de seguridad terrena, de confianza -- en las realizaciones humanas, de esperanzas y aún de desasosiegos en las posibilidades de perfeccionar a la sociedad -- sociedad que, por otra parte, presenta diferencias -- con la peninsular-, por lo tanto, necesita respuestas propias a sus problemas y, si dadas las circunstancias, el lugar de donde podían tomarse era España; la preferencia por unas soluciones sobre otras fué la forma de manifestar su

asentimiento. Es decir, que los habitantes de la Nueva España, a partir del siglo XVII, inician un proceso no ya de diferenciación (cuando desde el principio lo era), sino de concientización de sus diferencias. Y si el desarrollo del barroco es un proceso paralelo al de la diferenciación del novohispano del español; es factible pensar que esas distinciones existentes en lo social, en lo económico (metrópoli-colonia), pasen al terreno de lo filosófico y aún de lo artístico; porque, como también señala Toussaint: "el primer barroco que florece en América es una reproducción del barroco español". (69) Lo que no obsta para que las diferencias se acrecienten y las distinciones surjan con el paso del tiempo.

X.- CONCLUSIONES

A raíz de la conquista, el territorio que más tarde tomaría el nombre de Nueva España inició la integración de una nueva sociedad. La sociedad así formada, presentaba elementos españoles e indígenas y por ello, las condiciones que la conformaron, difieren tanto de la sociedad española peninsular como de la indígena precortesiana. A elementos de formación distinta corresponden cambios evolutivos también distintos, ya que toda sociedad es un producto dinámico, no puede por lo tanto permanecer idéntica, sino al contrario, presentará siempre transformaciones de diversa índole que son las que la caracterizan como tal. Las características de la sociedad novohispana no son las mismas en 1540 que en 1650 o en 1730; por supuesto existen elementos que se conservan, pero otros se cambia, modifican o acentúan. La actitud de los colonos españoles del siglo XVI, es distinta a la de sus descendientes en la siguiente centuria como lo será también la de los integrantes de una tercera o cuarta generación.

El colono del siglo XVI está ligado a la conquista, es parte de ella, no así el criollo de las siguientes centurias para el que la conquista es cosa del pasado. El conquistador está ligado a la Madre Patria, es español y se siente

español. El criollo en cambio, se dá cuenta que vivir en Nueva España no es vivir en la península; su interés se centra en su lugar de vida, se dá cuenta que una cosa es ser español y otra novoespañol; es decir, se siente novohispano.

Los cambios de las formas del barroco se dán en una realidad concreta (en España y/o en Nueva España, etc.), por lo tanto, hay que informarse de la situación que priva en la realidad que nos interese. Al centrarnos en Nueva España podemos observar que las formas del barroco llegan de España; sin embargo, ¿es el caso de un simple trasplante?.

Las formas del barroco español al ser importadas a la Nueva España no sufrieron cambios radicales; no obstante, se escogieron, ya que se prefieren unas sobre otras. He aquí el meollo fundamental para comprender el sentido del barroco en América, porque la preferencia implica un gusto que dirige y escoge y no uno que simplemente acepta. Por ello, tal vez, el salomonismo triunfó en el virreinato del Perú y el churrigueresco en el de la Nueva España. Ahora bien, el sentido del arte está ¿en la propiedad o en la originalidad?, porque propio no es sinónimo estricto de original. Una forma puede ser original y al mismo tiempo no ser propia.

Como es el caso de una obra de arte que se compra, porque la propiedad material no implica que se sea el autor de -- esa obra singular.

A la vez, una forma puede ser propia y no ser original, -- porque es posible apoderarse, apropiarse, de una forma y -- que, por ello, se sienta parte de nosotros mismos, que se convierte en algo particular, como en el caso del barroco estípite en la Nueva España.

Si la forma del estípite - como forma barroca- es originaria de Eurpoa (¿española?, ¿italiana?) la originalidad solamente pertenece al país donde haya surgido por vez primera aunque sería una forma novedosa cada vez que se introdujese en otra región, otro país, otro continente. Una forma puede surgir en una época determinada con un significado -- preciso y no por ello no encontrarla en otra con una nueva y profunda significación. Es el caso de las formas del arte clásico que se han empleado para comunicar cosas distintas a las que significaron en el mundo antiguo. Tanto el renacimiento como el Neoclásico al tomarlas les infundieron nuevos sentidos y no por ello las cambiaron. (70)

Así, el barroco novohispano toma una forma que no había inventado, que no le pertenecía; pero al escogerla, se apropió de ella y, dotó de un nuevo ser acorde a las necesida-

des de expresión de su momento histórico (social, político, religioso,) como de sus gustos particulares; la hizo suya y por lo tanto propia. Es por ello que el barroco encierra miles de posibilidades diferentes según el lugar en donde florezca y que cubre distintos significados.

El significado que reviste una obra barroca no es casual, ni fortuito; encierra dentro de sus obras formas, ideas, sentimientos, deseos, en una frase; valores comunes a la sociedad que las produce y este sentido variará si cambia el tipo de sociedad. Si la pregunta particular de este trabajo se dirigió al churrigueresco, no debe olvidarse que el churrigueresco es barroco, sin embargo ¿cuál es el sentido del churrigueresco en la Nueva España?.

Su significado no es ni hispanidad ni mexicanidad, porque Nueva España ni es España ni es México; es otra cosa. Tiene una esencia distinta, diferente, propia e incluso original, aunque sea de imitación, porque la originalidad (peculiaridad o singularidad) del churrigueresco en la Nueva España es haberse escogido para hablar de esta nueva sociedad novoespañola conciente de sus diferencias, tanto con la península como en el mundo precolombino y, sin embargo, conciente de sus nexos con ambos mundos.

Porque si los habitantes de la Nueva España no se sentían

españoles (ni tampoco mexicas, texcocanos, tlahuicas, etc) sino novohispanos, su arte es NOVOHISPANO.

Cabe preguntar ahora ¿cual es la esencia de lo novohispano? Porque ahora podrá cambiarse el significado que se propone más adelante o buscar otra respuesta a este problema del ser de Nueva España, pero no al churrigueresco que tiene al ser de Nueva España dentro. No es acaso ¿ser igual a España?, porque como es notorio, va a la zaga.

Los diferentes cambios de la forma del apoyo barroco parece estar ligados a un deseo consciente o inconsciente de encontrar nuestra propia personalidad artística que, como en el caso de otros aspectos de la realidad que se vive en esa época, notoriamente es distinta de la española. Y así como el neoclásico - por ser antitradicional - se le sintió como la posibilidad artística de ingresar al "mundo moderno" o civilizado (hoy se diría desarrollado), al concierto mundial de las naciones progresistas del siglo XVIII, - al barroco correspondió "vivir los anhelos" por encontrar una forma adecuada para expresar las diferencias que se vislumbraban o sentían (salomonismo), al churrigueresco y al anástilo las que se sabían. Al fin y al cabo, como modalidades barrocas expresan ante todo confianza; aunque ésta sea la del ser NOVOHISPANOS.

XI.- NOTAS

- 1.- Vease la palabra churrigueresco en el Apéndice II sobre el vocabulario incluido, al final de este trabajo.
- 2.- Vease, al igual, en el Apéndice II.
- 3.- Justino Fernández, Arte Moderno y Contemporáneo de México, México, UNAM, 1952, 522 p. ils. p. 3.
- 4.- Atl, Fernández y Toussaint, Iglesias de México, México 1924-27, 6 vol., vol. III.
- 5.- José Moreno Villa, Lo Mexicano en las Artes Plásticas, México, Colegio de México, 1948, 174 p., ils. (Ensayos Críticos sobre Arte Mexicano).
- 6.- Así como se puede escribir un libro sobre Historia de México, también es posible elaborar historias del Arte en México; pero, sólo en sentido figurado se puede aceptar un "Arte Mexicano" que englobe artes tan disímiles como el teotihuacano, el maya, el colonial, etc.
- 7.- En el caso de Morelia y Puebla se debió a que el apogeo constructivo se realizó a fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII; aunque existen excepciones como las portadas de la Catedral de Morelia o los retablos de Sta. Rosa de la misma Ciudad o los de Aranzazu en Guadalajara. Se podría aducir también la destrucción como motivo.
- 8.- La dependencia de barroco novohispano con respecto a las escuelas españolas parece evidente cuando se compa-

ran lo ejemplos producidos en ambos territorios. Y, por otra parte, parece que el barroco, como el gótico, muere también en América y tal vez en el barroco republicano de México.

- 9.- Manuel González Galván, "El espacio en la Arquitectura Barroca" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, número 35, p. 88.
- 10.- Manuel Toussaint, Arte Colonial en México, México, UNAM, 303 p., p. 102.
- 11.- Manuel Toussaint, Op. Cit., p. 97 a 109
- 12.- Ibidem, P. 105
- 13.- Ibidem
- 14.- Manuel González Galván, "Modalidades del Barroco Mexicano" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas número 30, p. 39-68.
- 15.- Si el punto de partida fueron las diferencias de forma entre los apoyos; habría, entonces, que agregar a las citadas por González Galván: el interestípito, la pilastra consola, las pilastras churriguerescas y el estípito hornacina.
- 16.- Vease "Modalidad" en el Apéndice II.
- 17.- Víctor Lucién Tapié, El Barroco, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1963, 152 p., p. 18.
- 18.- El romanticismo como actitud (no como estilo) el ser la exaltación de la fé, de lo individual, de lo subjetivo,

de lo sentimental, de lo pasional, puede oponerse a los valores del clasicismo; lo racional, lo proporcionado, lo simétrico, lo ordenado, etc. Vease: Nicola Abbagnano, Diccionario de Filosofía, México, Fondo de Cultura Económica, 19; Francisco Montes de Oca, Literatura Universal, México, Porrúa, 1966; A. Millares Carlo, Historia de la Literatura Universal, México, Esfinge, 1948; Francisco de la Maza, "Sobre Arquitectura Art Nouveau" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, número 26, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957, p. 5-37, ils. p. 19.

- 19.- Vease Apéndice II (estrias móviles)
- 20.- Ibidem (tablerada).
- 21.- Ibidem (tritóstila).
- 22.- Ibidem (salomónica)
- 23.- Ibidem (estípite)
- 24.- Ibidem (interestípite)
- 25.- Ibidem (pilastra consola)
- 26.- Ibidem (pilastra-hornacina)
- 27.- Armando Torres Michúa, "Apuntes sobre el Churrigueresco Mexicano" en Historia Nueva, Mexico, Centro Mexicano de Estudios Históricos, A.C., 1966.
- 28.- Vease forma en el Apéndice II.
- 29.- De la evolución, o sea del cambio que experimentan las

formas barrocas a lo largo de su recorrido por tierras novohispanas y del grado de parentesco entre ellas, se habla en los capítulos siguientes.

- 30.- La fecha de la aparición del neoclásico en México se -- identifica tradicionalmente con el establecimiento de - la Real Academia de San Carlos en 1785.
- 31.- Vease barroquismo en el Apéndice II
- 32.- Se trataría, evidentemente, de una relación como la que existe entre una lengua madre y sus dialectos: latín- - lenguas romances.
- 33.- Vease anástilo en el Apéndice II.
- 34.- Manuel González Galván, "Modalidades del Barroco Mexicano", p.41
- 35.- Francisco de la Maza, Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963, 204 p., ils., p. 43 a 45
- 36.- Francisco de la Maza, Op. Cit., p. 44,
- 37.- Vease rococo en el Apéndice II
- 38.- Manuel González Galván, "Modalidades...." p. 47 (aunque el lo llama segundo, es, en realidad, el primero ya que la forma purista es el punto de partida)
- 39.- El estípite clasicista, empleado tanto en el arte clásico como en el Renacimiento, es de dos tipos. El primero, consta sólo de tres elementos: basa, estípite y capitel, Tanto la basa como el capitel son idénticos, si bien, -

invertidos (uno en relación al otro). El segundo, es el llamado estípite cariátide (que también llega a encontrarse en el barroco, más no con profusión) que se caracteriza por presentar en la parte superior el busto de un hombre o mujer, y en la inferior, en vez de piernas, un obelisco invertido. Victor Manuel Villegas propone llamarles Hermes a los de los hombres, cariátides a los de las mujeres. Vease Víctor Manuel Villegas, El Gran signo Formal del Barroco, México, Universidad Autónoma de México, 1956, 242 p., ils.

40.- Vease intercolumnio en el Apéndice II

41.- Pedro Rojas, Arte Mexicano, Epoca Colonial México, Hermes, 1963, 233 p., 136. Rojas los llama indistintamente pilastra consola o soporte consola, pero, que yo sepa, el nombre se lo dió él.

42.- Vease Apendice II (Pilastras Churriguerescas)

43.- Diego Angulo Iñiguez, Historia del Arte Hispánicoamericano Barcelona, Salvat, 1955-56, 3 vol., vol. II, p. 500

44.- No es un nombre bello pero si apropiado. Tal vez sería conveniente darle otro que fuese resultado de alguna sugerencia pertinente.

45.- Francisco de la Maza, "Mexican Colonial Retablos", en sobretiro de la Gazette des Beaux-arts, p. 183

46.- Vease rococó en el Apendice II.

47.- Ibidem (neóstilo).

- 48.- Diego Angulo Iñiguez, Op. Cit., Vol. II, p. 887.
- 49.- Diego Angulo Iñiguez, Ibidem, p. 892
- 50.- Víctor Manuel Villegas, Op. Cit., p. 7.
- 51.- Francisco de la Maza, Cartas Barrocas....., p. 59-60
- 52.- Francisco de la Maza, Los Retablos Dorados de la Nueva-España, México, Enciclopedia Mexicana del Arte, 1951, - 65 p., p.37.
- 53.- Victor Manuel Villegas, Op. Cit., p. 106-107
- 54.- Francisco de la Maza, Cartas Barrocas....., p. 50.
- 55.- Vease: George C. Kubler, "Arquitectura de los Siglos -- XVII y XVIII", en Ars Hispanie, vol. XIV, Madrid, Plus - Ultra, 1957.
- 56.- Justino Fernández, El Retablo de los Reyes, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959, 389 p. (Estudios de Arte y Estética No. 4), p. 320
- 57.- Francisco de la Maza, Cartas Barrocas....., p. 168.
- 58.- Esos motivos en punta que semejan "un cuarto de cono -- curvilíneo, Es como una bala cortada a la mitad y rehundida". Todo en palabras del Dr. De la Maza. Vease ilustración en: Cartas Barrocas..., p. 169
- 59.- Francisco de la Maza, Ibidem, p. 168
- 60.- Es probable que la corriente geométrica tenga una gran conexión con la figura de Wendel Dietterlin y su obra - Architectura de Constitutione symetria ac proportione - quinqu columnarum (Augsburg 1655), por lo que podría -

llamarsele dieterliense.

- 61.- Me refiero a las pilastras de Francisco Hurtado Izquierdo en la sacristía de la Cartuja de Granada.
- 62.- Los estípites de la Catedral de Sevilla, debidos a la mano de Luis de Vilchis (1736), inducen a pensar que hubo un proceso parecido en ese lugar que parece ser la cuna del barroco hispanoamericano; Andalucía. Todo indica que hubo una mayor inclinación por el tipo de pilastra geométrica: apoyos de la portada de la iglesia de Palma del Condado, de Santa Rosalía en Sevilla (Cayetano Da Costa 1763), de la casa de Albornoz en Sevilla (Alfonso Ruiz Florindo), de una casa particular en Ecija (Juan y Alonso Ruiz Florindo), camarín de la iglesia de los Remedios de Estepa en Sevilla (Nicolás Bautista Morales), etc.
- 63.- Por más de un motivo son estos retablos atlixqueños de gran importancia para el estudio de nuestro arte colonial: el tipo de estípite repisa u hornacina que presentan, las formas tan diferentes e interesantes de sus estípites, el efecto de movilidad producido tanto por su dibujo como por la rocaille en algunas partes del retablo, en fin, por su conformación misma. Realmente no sólo ameritan un estudio, sino que lo requieren.
- 64.- La importancia creciente que adquiere el espacio arquitectónico de una fachada conocido con el nombre de in--

tercolumnio ha sido ya descrita y observada por Joseph A. Baird desde sus posibles inicios en la interesante fachada de San Cayetano de Zaragoza (1678-1683) y en el retablo granadino dedicado a Santiago en 1707 de Francisco Hurtado y Juan de la Torre. La fachada de San Martín Tepotzotlán es un ejemplo típico de esta corriente, aunque puede decirse que existe todavía una correspondencia en las proporciones de elementos sustentantes y nichos ornamentales.

- 65.- Joseph A. Baird, "The ornamental niche-pilaster in the Hispanic World" en Journal of the Society of Architectural Historians, p. 5 a 11
- 66.- Diego Angulo Iñiguez, Op. Cit., vol. II, p. 500
- 67.- Joseph A. Baird, "Eighteenth Century Retables of the Bajío, México: the Querétaro Style" en The Art Bulletin, vol. XXXV, número 3, p. 198.
- 68.- Joseph A. Baird, The Churches of México, p. 36.
- 69.- Francisco de la Maza, El Churriqueresco en la Ciudad de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 125 - p., ils., p. 38 - 39.

- 70.- Por supuesto que se han tomado como ejemplos los estilos más significativos y claros al respecto.
- 71.- Como en el caso del cristianismo que nos es propio y no ajeno a pesar de que nosotros no lo "inventamos".

B I B L I O G R A F I A

- ABBAGNANO, Nicola, Diccionario de Filosofía, segunda edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 1206 p.
- ANGULO Iñiguez, Diego, Historia del Arte, Madrid, Gráficas Condor, 1969, 2 vol. 961 p. ils.
- ANGULO Iñiguez, Diego, Historia del Arte Hispanoamericana, Barcelona, Salvat, 1955-1956, 3 vol. 2487 p. ils.
- ATL, Jiménez y Toussaint, Iglesias de México, 6 vol., México, 1924-1927, Publicaciones de la Sría. de Hacienda, 6 vol. ils.
- BAIRD, Joseph A., "Eighteenth Century Retables of the Bajío, México: The Queretaro Style" en The Art Bulletin XXXV, No. 3, 1953, p. 195-216.
- BAIRD, Joseph A., The Churches of Mexico, 1530-1810, Berkeley University of California, 1962, 126 p. ils.- mapas, planos.
- BAIRD, Joseph A., "The Ornamental Niche-Pilaster in the Hispanic world" en Journal of The Society of Architectural Historians, vol. 15, No. 1, Marzo 1956, p. 5-11
- BENOT, Eduardo, Diccionario de Ideas Afines, Buenos Aires, Sopeña, 1941, 1418 p.
- BONET Correa, Antonio y Villegas, Victor Manuel, El Barroco en España y México, México, Porrúa, 1967, 244 p. ils.
- CALZADA, Andrés, Historia de la Arquitectura española, segunda edición, Barcelona, Labor, 1949, 460 p. ils.
- FERNANDEZ, Justino, Arte Mexicano, de sus orígenes a NUESTROS días, México, Porrúa, 1958, 208 p. ils.

- FERNANDEZ, Justino, Arte Moderno y Contemporaneo de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1952, 522 p. ils.
- GANTE, Pablo C., Tepotzotlán su Historia y sus tesoros Artísticos, México, Porrúa, 1958, 220 p. ils.
- GLOSARIO DE TERMINOS ARQUITECTONICOS, México Secretaría del patrimonio Nacional, 1970, 173 p. ils.
- GONZALEZ GALVAN, Manuel, "Modalidades del Barroco Mexicano" en Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No. 30 México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961, p. 39-68.
- GONZALEZ GALVAN, Manuel, "El espacio en la Arquitectura religiosa Virreinal de México" En Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No. 35, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, p. 69-102 ils.
- HARTMANN, K. D., Historia de los estilos artísticos, segunda edición, Barcelona, Labor, 1928, 368 p. ils.
- HAUSER, Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte, segunda edición, La Habana, Ed. Revolucionaria, 1966, 2 vol. 960 p. ils.
- HAUSER, Arnold, Literatura y Manierismo, Madrid, Guadarrama, 1969, 254 p. (Punto Omega 39).
- HAUSER, Arnold, Manierism, the Crisis of The Renaissance and origen of Modern Art, London, Routledge and K. Paul, 1965, 2 vol. 426 p. ils.

- KELEMAN, Pal. Baroque and Rococo in Latin America, segunda -- edición, New York, Dover Publications, 1967, 2 vol. p. ils.
- KITZON, Michael, The Age of Baroque, segunda edición, Hamlyn, 1967, 174 p. ils.
- KUBLER, George, "Arquitectura de los Siglos XVII y XVIII, Madrid, Plus Ultra, 1957, 379 p. ils (Ars. Hispaniae, 14)
- KUBLER, George y Soria Martín, Art And Architecture in Spain and Portugal and their American dominions, 1500 to 1800, Great Britain, Penguin Books, 1959, 348, p. ils. planos.
- LAMPEREZ, Vicente, Historia de la Arquitectura Cristiana, México, Editora Nacional, 1961, 260, p. ils.
- MANRIQUE, Jorge Alberto, " El Neóstiló: la última carta del Barroco Mexicano" En Historia Mexicana, Vol. XX, Enero-Marzo 1971, No. 3 p. 335 a 667
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Introducción de las formas artísticas españolas en México" en Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas, México, El Colegio de México, 1968,
- MANRIQUE, Jorge Alberto, "Sobre el Barroco Americano" en La Palabra y el Hombre 19, Jalapa, Universidad Veracruzana, -- Julio-Septiembre 1961, p. 441-449.
- MARTIN, Henry, La Renaissance Italienne, París, Flammarion, -- 1946, 64 p, ils. (La Grammaire des Styles).

- MARTIN, Henry, Le Style Louis XV, París, Flammarion, 1944, --
64 p. ils. (La Grammaire des Styles).
- MARTIN, Henry, Le Style Louis XVI, París, Flammarion, 1944 -
64 p. ils. (La Grammaire des Styles).
- MAZA, Francisco de la, Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1963,
204 p. ils. (Estudios de Arte y Estética).
- MAZA, Francisco de la, El Churrigueresco en la Ciudad de México
co, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, 125 p. ils.
(presencia de México, 9).
- MAZA, Francisco de la, La Ciudad de México en el siglo XVII,
México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 135 p. ils. (Pre-
sencia de México, 2).
- MAZA, Francisco de La, Los Retablos Dorados de la Nueva España
México, Ediciones Mexicanas, 1950, 48 p. ils. (Enciclopedia
Mexicana de Arte, 9).
- MAZA, Francisco de la, "Mexican Colonial Retablos" en sobreti-
ro de la Gazette des Beaux Arts, 1944 p. 175-186
- MAZA, Francisco de la, "Sobre Arquitectura Art Nouveau" en --
Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas No. 26, -
México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1957 p. --
5-37 ils.
- MORENO Villa, José, Lo Mexicano en las Artes Plásticas, Méxi-
co, Colegio de México, 1948, 174 p. ils. (Ensayos críticos
sobre Arte Mexicano).

MOREAUX, J.C., Historia de la Arquitectura, Buenos Aires, Eudeba, 1968, 134 p. ils.

PICON SALAS, Mariano, De la Conquista de la Independencia, - cuarta edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 261 p. (Popular).

PIJOAN, José, Summa Artis. Historia General del Arte, 23 vol. Madrid, Espasa Calpe, 1947, ils. planos.

PIJOAN, José, Historia del Arte, 4 vol. 7a. ed. Barcelona, Salvat, 1963, ils.

"RETABLOS MEXICANOS", En Artes de México, No. 106, año XV, 1968.

ROJAS, Pedro, Arte Mexicana, Epoca Colonial, México, Hermes, 1963, 241 p. ils.

ROMERO DE TERREROS, Manuel, El Arte en México durante el Virreinato, México, Porrúa, 1951, 159 p. ils.

SANCHEZ CORBACHO, Antonio, Arquitectura Barroca Sevillana del Siglo XVIII, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1952, 366 p. Ils.

SANTAMARIA, Andrés y Cuartas Augusto, Diccionario de Incorrecciones y particularidades del Lenquaje, 2a. edición, Madrid, paraninfo, 1967, 483 p.

TAPIE, Víctor Lucien, Baroque et Classicisme, Paris, Librarie Plon, 1961, 330 p. ils. (Civilisations d'hier et d'aujourd'hui).

TAPIE, Víctor Lucien, El Barroco, Buenos Aires, Eudeba, 1963, 152 p. (lectores de Eudeba).

TORRES MICHUA, Armando, "Apuntes sobre el Churrigueresco en -
México" En Historia Nueva, México, Centro Mexicano de Estu-
dios Históricos, A.C. 1966, p. 61-82 ils.

TOUSSAINT, Manuel, Arte Colonial en México, México, Universi-
dad Nacional Autónoma de México, 1962, 303 p. ils.

TOUSSAINT, Manuel, Guía Ilustrada de Tasco, México, Cultura,
1935, 52 p. ils.

TOUSSAINT, Manuel, La Catedral y las Iglesias de Puebla, Méxi-
co, Porrúa, 1954, 247 p. ils.

VALVERDE, Héctor, Historia de la Arquitectura, quinta edi-
ción, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, 220 p. ils
(Breviarios).

VARGAS LUGO, Elisa, Las Portadas Religiosas de México, Méxi-
co, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, 358 p. -
ils.

VILLEGAS, Abelardo, La Filosofía en la Historia Política de -
México, México, Porrúa, 1966, 230 p.

VILLEGAS, Víctor Manuel, El Gran Signo Formal del Barroco, Mé-
xico, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, 242 p.
ils.

WARE, Dora y Beatty, Betty, Diccionario Manual Ilustrado de -
Arquitectura, segunda edición, Barcelona, ^Gustavo Gilli, --
1954, 203 p. ils.

WEISBACH, Werner, El Barroco, Arte de la Contrarreforma, Ma---
drid, Espasa Calpe, 1948, 347 p. ils.

APENDICE I

ENSAYO ESTILISTICO CRONOLOGICO DEL BARROCO NOVOHISPANO

<u>MODALIDAD</u>	<u>FORMA</u>	<u>CARACTERISTICAS</u>
SALOMONISTA O PRIMER DESARROLLO DEL BARROCO 1630 - 1730	PURISTA SALOMONICA DE ESTRIAS MOVILES, ONDULANTES O EN ZIG - ZAG TRITOSTILA TABLERADA	DECORACION VEGETAL CARNOSA, FORMAS POLIGONALES, CLARIDAD EN LA COMPOSICION. SE RESPETA LA PRO- PORCION ENTRE LA ANCHURA DE LAS CA- LLES Y LA ALTURA DE LOS CUERPOS.
CHURRIGUERESCA O SEGUNDO DESARROLLO DEL BARROCO 1724 - 1770	ESTIPITE ESTIPITE HORNACINA INTERESTIPITE PILASTRA HORNACINA PILASTRA CONSOLA	VEGETACION MENUDA, ESCOTADA Y ESCARO- LADA, SE CONCEDE UNA GRAN IMPORTAN- CIA A LAS MOLDURA- CIONES, PREFERENCIA POR LAS FORMAS MIX- TILINEAS Y APARECE LA COMPOSICION DE UN CUERPO MONUMEN- TAL Y REMATE.
DISOLUTIVA O FORMAS FINALES DEL BARROCO 1770 - 1800	ANASTILO ROCOCO NEOSTILO	TENDENCIA A LO PLA- NO, DESAPARECEN LOS APOYOS O SE RE- GRESA A LOS DEL SA- LOMONISMO. VEGETACION ROCOCO. MEZCLA DE ELEMENTOS TANTO DEL SALOMONISMO COMO DEL CHURRIGUERESCO
TARDIO	BARROCO REPUBLICANO CUALQUIER FORMA FUERA DE SUS LIMITES CRONOLOGICOS	

PRECISIONES SOBRE EL CUADRO SINOPTICO

La aparición de una nueva modalidad no necesariamente implica la desaparición de la anterior; aunque ésta, por encontrarse fuera de su período cronológico, se consideraría tardía. Por ejemplo, el estípite aparece en 1724 (lo que inicia la segunda fase de desarrollo del barroco o churrigueresco), pero casi toda la primera mitad del siglo XVIII corresponde a las formas de la primera fase de desarrollo del barroco o salomonismo.

El primer período de desarrollo del barroco abarcaría un período que va de 1630 (fecha tradicional para considerar la in troducción del estilo en México) a 1730, en promedio, fecha en que decrecen las formas del salomonismo por la introducción de las novedosas formas del churrigueresco.

Serían también obras churriguerescas no sólo aquellas que pre sentasen estípites, interestípites, pilastras hornacina o pilastras consolas, sino también aquellas en las que se presentara el "anhelo decorativo" de la modalidad, en especial la típica decoración de hoja menuda, como en la Casa de los Condes de Heras Soto.

La clasificación que se propone en este trabajo tiene como fi nalidad la de terminar con la confusión del término ultraba-- rroco que se aplica indiscriminadamente tanto a las formas --

del churrigueresco como a las del disolutivo.

El barroco disolutivo recibiría influencias tanto del salomónico como del churrigueresco.

El Barroco tardío englobaría, además de todas las formas de - cualquier modalidad que no se encuentre en su período cronológico, al llamado, por el Dr. Francisco de la Maza, Barroco Republicano que se desarrolla entre 1821 y 1850.

XIV.- APENDICE II

ANASTILO.- Forma del Barroco disolutivo que se caracteriza por la ausencia de apoyos arquitectónicos y por el despliegue decorativo en la superficie de portadas y retablos.

BARROCO.- La palabra barroco se aplica a todas las tendencias y formas artísticas que, en arquitectura, se presentaron como consecuencia de la introducción del estilo en Nueva España. Las fechas tradicionales comprenden las obras realizadas entre 1630 y 1785. Respecto a ésta última, se propone una ampliación en el Apéndice I.

BARROCO CHURRIGUERESCO.- Vease "Churrigueresco".

BARROCO DISOLUTIVO.- Nombre de la tercera fase o modalidad del barroco novohispano. Se caracteriza por la supresión de los apoyos (premisa básica) o por la vuelta al apoyo (contradicción de la premisa básica). Vease - "Anástilo, Rococó y Neóstilo".

"El término de "barroco disolvente" lo ha usado don Francisco de la Maza en clases y conferencias (incluso haciendo el juego de palabras de llamar "disoluto" a ese barroco que parece disolverse"), aunque no recuerdo que lo haya propuesto por escrito. Me parece muy gráfico llamar "disolvente" a esa etapa del barroco,

y por eso prefiero este término a los otros propuestos." Vid: Jorge Alberto Manrique. "El Neóstil, la última carta del barroco mexicano" en Historia Mexicana, vol. XX, No. 3. p. 344.

BARROCO ESTUCADO.- Nombre que se da a las obras de yeso o argamasa. No indica ni modalidad ni forma.

BARROCO POPULAR.- Nombre que algunos autores dan a las obras de yeso y argamasa.

BARROCO SALOMONISTA.- Vease "Salomonismo".

BARROCO REPUBLICANO.- Nombre dado por el Dr. De la Maza a la supervivencia de formas barrocas, posteriores a la Colonia y, por lo tanto, en el período republicano de México. Vease "Barroco Tardío".

BARROCO TALAVERESCO.- Nombre que se da a las obras que recubren los paramentos con ladrillos y azulejos (mosaicos de Talavera de Puebla).

BARROCO TARDIO.- Nombre que englobaría toda manifestación de barroco (sea salomonista, churrigueresca o disolutiva) que se encuentre fuera del "período normal" de apogeo (consúltese el Apéndice I). Por ejemplo, una obra salomonista sería tardía en 1755, o una estípite (sólo con estípites) en 1780. El más importante de todos fué barroco republicano. (Vease).

BARROQUISMO.- Tendencia a la riqueza decorativa, a lo recargado, a lo ornamental.

COLUMNA.- Apoyo arquitectónico. Tiene proporciones. Difiere de la pilastra en que siempre es cilíndrica.

CHURRIGUERESCO.- A pesar de que los españoles llaman con el nombre genérico de churrigueresco a todo ejemplo barroco que les parece exhuberante o exagerado; sin embargo, en el presente trabajo, se aplica únicamente a las formas surgidas como producto de la introducción del estípite, como es ya tradicional en México. Por otra parte, habiendo en España obras de todos los tipos mencionados, tanto de la primera como de la segunda fase del desarrollo del barroco, parece más apropiado el uso de la palabra en México.

Nombre de la segunda etapa o modalidad del barroco novohispano. Se caracteriza por la introducción del estípite y las consecuencias de ello. Engloba varias formas: estípite, interestípite, pilastra-hornacina, pilastra consola, estípite hornacina y pilastras churriguerescas.

DISOLUTIVO.- Al barroco disolutivo se le puede llamar también "Formas Finales del Estilo". Véase "Barroco Disolutivo"

ESTILO.- Es la forma que una época imprime a la materia. El estilo barroco para la Nueva España va de 1630 a 1800. La fecha tradicional para cerrar el ciclo del barroco

en México se identifica tradicionalmente con el establecimiento de la Real Academia de San Carlos de México en 1785; sin embargo, se continuó construyendo en estilo barroco durante algunos años más.

ESTIPITE.- Apoyo arquitectónico introducido en el estilo barroco por el arquitecto español Don José Benito Churriguera. Se caracteriza por tener una de sus partes en forma de pirámide invertida. El orden de sus componentes sería, en general, y de arriba a abajo, el siguiente: capitel, cuerpo bulboso (uno, varios o ninguno), cubo, estípite propiamente dicho y basa.

ESTIPITE HORNACINA.- Es producto de una transformación del estípite que, de apoyo arquitectónico, pasa a ser tratado como elemento ornamental. La pilastra estípite se corta a la altura de la pirámide invertida que se convierte en pedestal de una figura. Por encima de la cabeza de la imagen suele quedar, a manera de nimbo, el capitel. También se le puede llamar estípite pedestal.

ESTRIAS EN ZIG-ZAG.- (PILASTRA O COLUMNA DE).- Apoyo con estrías que toman esa forma.

ESTRIAS MOVILES (PILASTRA O COLUMNA DE).- Apoyo que se revisita con estrías que en vez de ser rectilíneas se mueven sobre su superficie. Pueden simplemente ondular o adquirir formas zigzagueantes.

ESTRIAS ONDULANTES (PILASTRA O COLUMNA DE).- Apoyo que se reviste con estrías que se mueve sobre su fuste. Se les llama también de estrías móviles.

FORMA.- Este término se emplea para distinguir las diferentes configuraciones que toman los apoyos en una misma o sucesiva modalidad.

INTERCOLUMNIO.- Se llama así al espacio que se localiza entre dos columnas o pilastras. Por extensión, también se emplea para calificar el espacio entre dos estípites, ya que el término interestípite se reserva para una "forma decorativa-arquitectónica" del churrigüeresco.

INTERESTIPITE.- Es un enriquecimiento ornamental del intercolumnio pero aparenta ser un sostén arquitectónico. No lo es, lo parece. Es un elemento decorativo, no tiene base ni capitel pero gana espacio sobre el muro (se adelanta) con un trazo mixtilíneo. Apareció por vez primera en el Sagrario de la Catedral de México. Siempre va entre dos estípites, de ahí su nombre.

MODALIDAD.- El término genérico de modalidad se aplica a una tendencia o corriente determinada dentro del estilo que nos ocupa. Entre las tres diferentes modalidades que se proponen no existe diferencia de esencia, sino de grado. La existencia de una forma o de un solo elemento no hace una modalidad sino un conjunto de elementos.

Por ejemplo, el Renacimiento en Italia tuvo dos maneras de presentarse o modalidades: la corriente sobria (palacio municipal de Brescia) y la rica (Cartuja de Pavia). En España, se les dió respectivamente el nombre de Renacimiento Purista o a la Italiana y Plateresco. El gótico presentó también modalidades. Al Barroco corresponderían tres: el salomonismo, el churrigueresco y el disolutivo. Vid: Jorge Alberto Manrique, p. 338-343. Op Cit. Vol. XX No. 3, p. 338-343.

NEOSTILO.- Una de las modalidades de la tercera fase del desarrollo del Barroco o Modalidad Disolutiva.

Se caracteriza por la mezcla de elementos tanto de la primera como de la segunda etapa de proceso de desarrollo del Barroco en México (Salomonismo y Churrigueresco). Al primero, pertenece la vuelta a los apoyos: columnas y pilastras. Al segundo, los elementos decorativos mixtilíneos y, en algunos casos, pilastras consolas como en Santa Prisca de Taxco o la Parroquia de Tlaxcala. El neóstilo puede, también, mezclarse con otras formas del Disolutivo; el anástilo y el rococó. Considero que no es necesario insistir en mayores detalles, dado que existe el importante artículo de Jorge Alberto Manrique antes citado, en el que inventó y justificó lo pertinente del término.

PILASTRA.- Apoyo arquitectónico de planta cuadrada por lo regular, aunque puede ser cuadrangular o poligonal. Tiene proporciones entre sus partes.

PILASTRA CONSOLA.- Como su gemela, la pilastra hornacina, tiene su origen en la confusión óptica que creó el interestípito. Presenta ya base y capitel y pasa del intercolumnio al lugar que corresponde, en una construcción, a los apoyos. Se caracteriza por recordar una jamba, más que una pilastra; de perfil rectilíneo, suele, algunas veces, tener horadada su parte central con un nicho. Tiende a adelantarse respecto al muro. Parece un mueble y por ello su nombre.

PILASTRA CHURRIGUERESCA.- Reciben este nombre aquellos apoyos que se subdividen horizontalmente en cuerpos menores. Vease capítulo Clases de Estípitos.

PILASTRA HORNACINA.- También llamada pilastra nicho. Su origen es tanto el interestípito como los elementos ornamentales en los que culminó la tendencia de dividir el estípito. En ellas se acentúan los elementos disolutivos; se corta, se fragmenta, es apoyo y a la vez pedestal de alguna efigie. Se le puede encontrar adosada al paramento; no obstante, ciertos ejemplos son de pilastras hornacinas exentas, como en la Parroquia de Dolores Hidalgo, en Guanajuato.

PILASTRA NICHOS.- Vease "Pilastra hornacina".

PURISTA (COLUMNA O PILASTRA).- Apoyo que conserva su forma y proporciones como los de su modelo inspirado en el arte clasicista. Es la columna o pilastra convencional del Renacimiento. Es el punto de partida de las transformaciones que sufren la columna y la pilastra barrocas. Puede o no tener estrías.

ROCOCO.- En Nueva España, forma del barroco disolutivo. El nombre se aplica en especial a la hoja vegetal rezada y característica; en francés, la rocaille.

SALOMONICA (COLUMNA).- Nombre común que se da al apoyo berniniano. Se caracteriza por la forma helicoidal o por adornos que simulan la helicoides.

SALOMONISMO.- Nombre de la primera modalidad del barroco novohispano. Se caracteriza por experimentar con la columna o la pilastra de abolengo renacentista. Engloba varias formas de columnas: purista, salomónica, de estrías móviles, ondulantes o en zig-zag, tablerada y tristóstila. Corresponde al primer desarrollo del estilo en Nueva España. Se llama también barroco salomonista.

SALOMONISTA (PILASTRA).- Es la aplicación del principio de la columna helicoidal a lo bidimensional. En vez de torcerse, la pilastra ondula pegada al muro.

TABLERADA (PILASTRA).- Es el apoyo con adornos en forma de
tableros como en los muebles de madera.

TRITOSTILA (COLUMNA O PILASTRA).- Es el apoyo que adorna un
tercio, o los tres, en que puede dividirse el fuste de
una columna o pilastra. Por lo regular, el inferior.

ULTRABARROCO.- Nombre empleado -y muy mal- para algunas obras
churriguerescas, anástilas o neóstilas.