

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE HISTORIA**

**Análisis del término churrigueresco en la historiografía del arte  
novohispano**

**T E S I S**  
**QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE**  
**LICENCIADO EN HISTORIA**

**P R E S E N T A**  
**ESMERALDA PALACIOS VÁZQUEZ**

Asesora: Dra. Alejandra González Leyva

**CIUDAD UNIVERSITARIA**  
**2008**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

Vázquez,

Para Francisca

por darme la vida  
y enseñarme a amarla

## **AGRADECIMIENTOS**

La culminación de esta tesis fue posible gracias al apoyo recibido de la Dirección General de Apoyo al Personal Académico de la UNAM a través del proyecto PAPIIT

IN-402603 *Tlaxcala, Yanhuatlán y Yuriria. Construcción, historia y arte de tres conventos novohispanos.*

Es pertinente señalar que durante la elaboración de este trabajo fui becaria de PAPIIT-DGAPA como estudiante de la Licenciatura en Historia. Así que este texto debe considerarse como resultado del programa.

Deseo manifestar mi agradecimiento a la Dra. Alejandra González Leyva por dirigir atinadamente esta investigación, por sus enseñanzas y por su interés en el estudio de la historiografía del arte novohispano y de la terminología estilística. También agradezco el esmero y la paciencia que mostró para la terminación de esta tesis.

También extiendo mi gratitud a la Lic. Ma. Elena Guerrero por facilitarme un espacio para pensar y redactar este proyecto. Asimismo agradezco la ayuda que me brindó para imprimir los múltiples borradores de este trabajo, y sobretodo su amistad.

Expreso mi agradecimiento al Mtro. Jorge Alberto Manrique, Lic. Ma. Elena Guerrero, Dra. Clara Inés Ramírez González y a la Mtra. Cristina Ratto por leer esta tesis y realizar las sugerencias pertinentes. Las observaciones de cada uno resultaron de vital importancia para la redacción final de esta investigación.

Manifiesto mi afecto y agradecimiento a Ezequiel Palacios, Alán, Laura y Daniela, por alegrar mis días y por compartir la vida conmigo. No omito agradecer a Adrián por brindarme su apoyo para obtener los materiales de lectura de esta investigación.

Valga este espacio para expresar mi amor y mi gratitud eterna a Francisca Vázquez por su cariño y por su ayuda incondicional... por ser mi madre.



# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>6</b>
--------------------------	----------

## PARTE I

Capítulo 1: HISTORIOGRAFÍA EUROPEA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	
1.1 El término churrigueresco en los diccionarios del siglo XVIII.....	11
1.2 El término churrigueresco en los diccionarios del siglo XIX.....	15
1.3 El término churrigueresco en obras historiográficas de los siglos XVIII y XIX...22	
Capítulo 2: HISTORIOGRAFÍA MEXICANA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	
2.1 El término churrigueresco en las publicaciones periódicas y en las obras historiográficas del periodo novohispano.....	41
2.2 El término churrigueresco en las obras historiográficas, libros de viajeros, y crónicas del siglo XIX.....	54

## PARTE II

Capítulo 3: EL TÉRMINO CHURRIGUERESCO EN MÉXICO	
3.1 El término churrigueresco en los diccionarios del siglo XX.....	78
3.2 Los estudios de historia del arte en México.....	84
3.2.1 Primera etapa: los inicios (finales s. XIX-ca. 1935).....	84
3.2.2 Segunda etapa: la institucionalización (ca. 1935-ca. 1970).....	139
3.2.3 Tercera etapa: la especialización (ca. 1970-ca. 2000).....	199
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>223</b>
<b>FUENTES CONSULTADAS.....</b>	<b>228</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>240</b>

## INTRODUCCIÓN

La historia del arte que actualmente se practica en México es una disciplina que se ha ido construyendo de manera paulatina, como resultado de la aplicación de criterios y métodos de investigación. Sin embargo resulta importante destacar que tanto los criterios como el empleo de los métodos dependen de una serie de circunstancias culturales, sociales y económicas muy particulares, ya que ordenar, catalogar y clasificar como obras de arte los objetos producidos y conservados por el hombre obedece a un determinado enfoque sociocultural del que lo realiza. Debido a que este enfoque cambia constantemente es lógico esperar que también la historia del arte cambie, produciéndose tantas historias del arte o tantas prácticas historiográficas del arte como historiadores.

La historia del arte novohispano ha sido estudiada con múltiples metodologías. Entre ellas vale la pena subrayar la historia del arte como historia de la vida de los artistas, de las concepciones y de las teorías estéticas, los estudios monográficos, iconográficos, iconológicos y formales. Cabe mencionar, que estos últimos ámbitos son los que mayor atención han recibido en nuestro país.

La historiografía ha sido estudiada por los historiadores del arte, sin embargo, resulta trascendental reivindicar la necesidad de emprender la crítica de textos historiográficos desde objetivos más ambiciosos.

El análisis de las obras permite evaluar el enorme peso que la historiografía ha ejercido sobre la percepción que la sociedad se forma de los monumentos artísticos. Además es posible conocer la manera en que se han apreciado los objetos artísticos y el modo en que han cambiado los sistemas de valores colectivos.

A través de mis clases de Historia del Arte he podido percatarme de que la historiografía del arte novohispano presenta problemáticas relacionadas con el empleo

de términos estilísticos. El uso de la terminología estilística ha provocado la clasificación de las obras de arte bajo conceptos ambiguos para nuestro momento histórico. Por ello es indispensable estudiar críticamente la historiografía del arte virreinal para comprender el proceso de la disciplina.

El trabajo que a continuación se muestra versa acerca del uso del término “churrigueresco” en la historiografía del arte novohispano. Ha sido sumamente común que los investigadores europeos denominen “churrigueresco” a todo ejemplo de arte dieciochesco que les parece exuberante o exagerado. Existen enormes diferencias entre el arte europeo y el arte novohispano de los siglos XVI, XVII y XVIII, así como también entre los artistas de la época que trabajaron en las distintas regiones del virreinato. Por tales razones, es importante subrayar que los procesos artísticos en cada lugar poseen particularidades que los convierten en únicos. Éste es un motivo por el cual el término “churrigueresco”, que se ha adjudicado al arte virreinal del siglo XVIII, merece un estudio especializado.

En este estudio me referiré al análisis del término “churrigueresco” en la historiografía sobre el arte novohispano en México. Después de plantear el conflicto que existe en el uso de las clasificaciones artísticas pretendo que mi trabajo contribuya al estudio de la terminología estilística en la historiografía de la Nueva España.

Los objetivos de esta investigación son conocer los diversos enfoques ideológicos y metodológicos que han determinado el conocimiento, la comprensión, la difusión y la interpretación del arte novohispano, verificar los métodos que utilizaron los críticos para enjuiciar y valorar las obras de arte bajo terminologías peyorativas y sin fundamentos, entender cómo y de qué manera los estudiosos del arte llegaron a establecer valoraciones artísticas e históricas, y las teorías en que se basaron. También se intenta detectar los principales problemas que enfrenta el estudioso del arte al acercarse a la

literatura artística del período virreinal y conocer el proceso en que ha permanecido la historiografía mexicana en torno al empleo del vocablo “churrigueresco”, a través del conocimiento de los autores que han escrito sobre el tema.

La elaboración de esta tesis se realizó a través de la revisión de la hemerografía y la bibliografía acerca del tema. Se consultaron gacetas y publicaciones periódicas de los siglos XVIII y XIX. Se estudiaron obras historiográficas de los siglos XVIII, XIX y XX.

La metodología que seguí fue la siguiente: localicé material biblioherográfico relacionado con la pilastra estípite en España durante los siglos XVIII y XIX, y sobre el estípite en la Nueva España y en el México Independiente de la centuria decimonónica y del siglo XX. Separé los textos cronológicamente y de acuerdo al tipo de cada uno, es decir, libro, diccionario, revista o diario. De esta manera pude dar seguimiento al empleo del término en España desde el momento de su aparición hasta su traspaso a México y la generalización de su uso. Observé el manejo que le dieron al vocablo los coetáneos de José de Churriguera, los cronistas novohispanos, los viajeros y estudiosos del siglo XIX y los investigadores del siglo XX. Fue así como pude detectar el modo en que se han referido los autores a la acepción durante todos estos años y los cambios de opinión sobre ese tipo de arte a través del tiempo.

Esta investigación comprende tres capítulos sobre la historiografía del vocablo “churrigueresco”. La primera parte trata sobre la historiografía europea de los siglos XVIII y XIX. En ella se analizaron las definiciones que ofrecieron los diccionarios más importantes de la época sobre el término estilístico. También se examinaron los textos historiográficos con el propósito de verificar el uso y la connotación que le dieron los autores a la acepción. Este primer apartado brinda una visión del surgimiento del término “churrigueresco” en Europa y principalmente en España.

En el segundo capítulo se estudió la historiografía producida en la Nueva España y en el primer siglo de vida independiente de nuestro país. Por un lado, se indagaron los datos que contienen las gacetas, diarios y manuales del virreinato acerca de la denominación estilística; por otra parte, se averiguó la aparición del término en los libros de viajeros, crónicas y libros de la centuria decimonónica.

El tercer capítulo lleva por título “El traspaso del término a México”. En esta sección se incluyeron las definiciones que brindan los diccionarios de lengua española del siglo XX. De manera más profunda se abordaron los estudios del arte en México, para ello, se utilizó la división que propuso la doctora Elisa Vargas Lugo. Los últimos años del siglo XIX y hasta 1935 fueron considerados como los inicios, pues apenas comenzaban a realizarse las primeras investigaciones sobre el tema. Los años transcurridos entre 1935 y 1970 se denominaron como el periodo de la institucionalización de la disciplina. Fue durante esta etapa cuando aparecieron los primeros trabajos de investigadores dedicados exclusivamente a la historia del arte novohispano. La época de la especialización se situó cerca de 1970 hasta la fecha. En este último capítulo se incluyó el análisis de artículos hemerográficos referentes al tema. Algunas de las revistas y publicaciones que se revisaron fueron *Saber ver*, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* y *Artes de México*, entre otras.

Al final de la investigación presentó a manera de anexos cuadros que contienen el resumen de los autores analizados con el año de publicación de las obras, la definición que ofrecieron sobre el término churrigueresco, los adjetivos con los que lo definieron, la manera en que utilizaron el vocablo y el tipo de publicación revisada.

Es necesario mencionar que este es un trabajo sobre la historiografía del término churrigueresco en el arte novohispano. Por lo tanto las fuentes sobre el tema no han sido

agotadas y es probable que exista bibliografía acerca de la pilastra estípite que no haya sido analizada aquí.

# Capítulo Uno

## HISTORIOGRAFÍA EUROPEA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

### 1.1 El término churrigueresco en los diccionarios del siglo XVIII

El siglo XVIII se distinguió por los afanes intelectualistas de los estudiosos que deseaban difundir el conocimiento a través de la elaboración de diccionarios, tanto técnicos como científicos. La publicación de estas obras constituye un aspecto esencial del proceso de *popularización de la ciencia* que se produjo prácticamente en toda Europa en el siglo XVIII y del desplazamiento del latín por las lenguas romances en la bibliografía científica.

La edición de obras de *vulgarización* que trataban de difundir de forma agradable, fácil y familiar los conocimientos de diversas ciencias y la desaparición del latín como lengua científica planteaba el problema de la traducción de términos latinos a los diversos idiomas y de la creación de neologismos incomprensibles para el común de la gente, e incluso durante mucho tiempo, para un cierto número de profesionales.<sup>1</sup> Esto explica la aparición de diccionarios científicos generales, diccionarios de ciencias y artes, léxicos técnicos y de diccionarios especiales en el Viejo Mundo. La existencia de estas obras reflejaba de alguna manera los cambios en la organización de la ciencia.<sup>2</sup>

La defensa de la elaboración de estos diccionarios puede observarse desde las primeras décadas de la centuria dieciochesca en España. En 1734 Gregorio Mayans proclamaba en sus *Cartas morales, militares y civiles* “la necesidad de contar con Diccionarios de cada ciencia y en especial de Matemáticas”. Dicho requerimiento se fue haciendo cada vez más apremiante según se generalizaba el uso del castellano en las

---

<sup>1</sup> Horacio Capel, “Los diccionarios geográficos de la Ilustración Española” en *Cuadernos críticos de Geografía Humana*, Universidad de Barcelona, Año VI, No. 31, enero de 1981, p. 3, en [www.ub.es/geocrit/geo31.html](http://www.ub.es/geocrit/geo31.html).

<sup>2</sup> *Ibidem*.

ciencias que hasta entonces no lo habían usado. La tarea de fijar y definir de forma precisa la terminología era indispensable para el rigor de las descripciones científicas, y se convertía en urgente en aquellas ramas científicas que habían tenido menor desarrollo, como ocurría en particular con la historia natural y las matemáticas.<sup>3</sup>

### ***Diccionario de Autoridades (1726-1739)***

Los intelectuales españoles del siglo XVIII consideraron pertinente realizar un diccionario que explicara el significado de la mayor parte de las palabras castellanas. Por tal razón publicaron el *Diccionario de Autoridades* entre los años que van de 1726 a 1739 en España.

Los autores que participaron en la elaboración de este proyecto tuvieron la intención de ofrecer una obra en la que cada definición estuviera avalada por un testimonio de uso en uno o varios escritores.<sup>4</sup>

Los autores de este diccionario no incluyeron los significados de las palabras referentes a la pilastra estípite. El diccionario sólo se refiere a *estípite* y dice lo siguiente:

Estípite: f.m. Term. de Arquitectura. Especie de columna o pilastra a manera de pirámide de la punta hacía abajo. Dijosé así del latino *Stipes, tis*, por la analogía con los maderos que se hacen agudos por abajo, para clavar en las estacadas.<sup>5</sup>

### ***Esteban Terreros y Pando (1786-1793)***

Esteban Terreros y Pando es el autor del *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, que elaboró entre los años 1786 y 1793. Es una obra fundamental tanto por su valor

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Elena Bajo Pérez, *Diccionarios. Introducción a la historia de la lexicografía del español*, España: Ediciones Trea, 2000, p. 99.

<sup>5</sup> *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, (Edición Facsímil), Madrid: Gredos, 1726-1739, t.1, p. 245.

lexicográfico intrínseco, como por la originalidad de su planteamiento.<sup>6</sup> Terreros toma como punto de referencia el *Diccionario de Autoridades* y lo transforma y enriquece sobremanera con materiales nuevos, conseguidos a través de consultas personales y de observación directa.

La primera parte del título explica que su obra se trata de un diccionario semasiológico de carácter general que, además, registra con tratamiento lingüístico-enciclopédico numerosos términos específicos del ámbito de la técnica, de la ciencia y de las artes. De hecho, abundan las marcas que indican profesiones o ámbitos del saber; por ejemplo en una voz.<sup>7</sup>

En el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1786-1793), busqué la palabra churrigueresco, churriguerista, churriguerismo y estípite, y únicamente hallé la definición de ésta última.

- Estípite: en la arquitectura, es una especie de columna, o pilastra, a manera de pirámide invertida, o hacia abajo. Dánle el Fr. *Pilastre*, o Lat. *Stipes*.

- Estípe: V. Escapo.<sup>8</sup>

### ***Diego Antonio Rejón de Silva (1796)***

El *Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores*<sup>9</sup> fue escrito por el español Diego Antonio Rejón de Silva y publicado en 1796. Antonio Rejón de Silva se ocupó de la pintura y de la poesía, así como de otras disciplinas relacionadas con el arte. En opinión de Marcelino Menéndez y Pelayo el *Diccionario de las nobles artes...* era un texto *muy pobre* con el mérito de haber tenido

---

<sup>6</sup> Esteban Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Edición Facsímil (1786-1793), Madrid: Editorial Arcos Libros, 1987, t. 2 (d-ñ).

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 637.

<sup>9</sup> Diego Antonio Rejón de Silva, *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los aficionados y uso de los profesores*, Murcia, Cajamurcia, 1985. (Edición facsímil, 1796).

cada palabra con citas de los antiguos tratadistas.<sup>10</sup> Una de las principales contribuciones que hizo Rejón de Silva a la cultura estética española fue traducir en castellano los tratados de Leonardo da Vinci y de León Bautista Alberti.<sup>11</sup>

El autor no definió el significado del término churrigueresco, sin embargo incluyó la acepción para ejemplificar los “estilos de arquitectura” que él consideraba que existían .

- Estilo: La manera o modo particular con que un Artífice executa las obras de su profesión. Este puede ser grandioso, o mezquino, grato, o ingrato; esto es, bueno o malo... La Arquitectura tiene igualmente que la pintura varios estilos: egipcio, griego, antiguo, romano, gótico, el árabe o sarraceno, el moderado renacido, Borromino, el de los Herreras, el Churriguera.<sup>12</sup>

Resulta interesante observar la definición que ofreció Rejón de Silva del vocablo estilo, puesto que para él representaba más que la forma en que trabajaba un artífice, ya que ésta podía ser “buena o mala”, es decir aprobada o descalificada. El autor pensaba que la arquitectura tenía diversos modos de ejecutarse, y uno de ellos era “el Churriguera”, aunque no menciona cuáles eran las características de éste ni el motivo de la denominación.

Antonio Rejón de Silva es el primer autor, del que tengo noticia, que se refirió a las obras de arte con pilastra estípíte como de *estilo Churriguera*, sin emitir ningún tipo de juicio.

---

Después de revisar algunos diccionarios del siglo XVIII pude percatarme que no incluyen las acepciones “churrigueresco”, “churriguerista” ni “churriguerismo”. Las palabras referentes a las formas artísticas realizadas por el arquitecto español

---

<sup>10</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, vol. 3, p. 545.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Diego Antonio Rejón de Silva, *op. cit.*, p. 102 y 103.

Churriguera no habían sido denominadas bajo ninguna terminología estilística por la mayoría de los estudiosos. Únicamente Diego Antonio Rejón de Silva identificó la existencia del “estilo Churriguera” como una forma de la arquitectura sin atribuirle juicios de valor. Probablemente, la terminología que se ha usado para identificar las obras que siguen este modelo, y que posee cargas peyorativas, comenzó a emplearse en el siglo XIX, primero por los aficionados de arte y después por el común de la gente. Tal parece que la conciencia del uso de la pilastra, que no iba de acuerdo con el gusto de la época, se hizo presente hasta el siglo XIX, así como también la necesidad de denominarla.

## **1.2 El término churrigueresco en los diccionarios del siglo XIX**

### ***José Agustín Ceán Bermúdez (1800)***

El *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*<sup>13</sup> fue publicado en seis volúmenes en 1800. El autor de esta magna obra fue José Agustín Ceán Bermúdez, y ha sido considerado como “el último gran representante de la literatura biográfica española”. Para la realización de este proyecto se basó en las siguientes fuentes: *Medidas de Romano* de Diego de Sagredo, *Los cuatro libros de la arquitectura* de Sebastián Serlio, *La anatomía del cuerpo humano* de Juan de Valverde, *Regla de los cinco órdenes de arquitectura* de Iacome Barozzio da Vignola, *Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos* de Giorgio Vasari, *Anton Rhapael Mengs*, *Elogio de D. Ventura Rodríguez* de Melchor Gaspar de Jovellanos, *Viaje a España* de Antonio Ponz, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* de Eugenio Llaguno, Ventura Rodríguez, entre otros. Estos últimos autores seguidores acérrimos del arte greco-romano y críticos de las obras

---

<sup>13</sup> José Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, 6 vols. (facsimil).

artísticas de los siglos XVII y XVIII. El trabajo de Ceán Bermúdez fue ampliado por Eugenio Llaguno en 1829 y por el Conde de Viñaza en 1894.<sup>14</sup>

Ceán Bermúdez hizo uso de las teorías del arte relacionadas con el concepto de estilo para identificar la arquitectura de otros momentos. Por ejemplo: “la arquitectura gótica”, “la arquitectura árabe”, “la arquitectura plateresca”, etcétera. El autor reconoce que la “llamada arquitectura plateresca” debe su denominación a Ponz.<sup>15</sup>

En este *Diccionario* es posible encontrar las biografías de artistas que radicaron en España. La vida y obra de José Churriguera está descrita de manera breve. Resulta notable la manera peyorativa en que el autor se refirió a las obras de arte con pilastra estípite. Dicha situación resulta perfectamente explicable si se considera la teoría estética de la centuria dieciochesca. La modalidad artística usada en el siglo XVIII en España fue descrita como “adornos de arquitectura que se usaban en su tiempo; dándoles el nombre de *churriguerescos*”.

El autor califica a los integrantes de la familia Churriguera y a los seguidores de estas formas artísticas como una “ridícula casta” que “difundió las máximas extranjeras en España, con las que profanó (...) los órdenes de arquitectura, y el decoro y seriedad del adorno de los templos”.<sup>16</sup> Ceán Bermúdez también consideraba que el empleo de la pilastra estípite en la arquitectura era de “mal gusto”.

### ***Francisco de Paula Mellado (1846)***

En 1846 fue dado a conocer el *Diccionario de Historia y Geografía* de Francisco de Paula Mellado.<sup>17</sup> Tal obra tuvo un carácter especializado puesto que las temáticas se referían a las

---

<sup>14</sup> José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la historia del arte*, 2ª. Ed., Barcelona: Editorial Anthropos, 1986, p. 60.

<sup>15</sup> José Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, 6 vols. (facsimil), p. XXVI.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 330.

<sup>17</sup> Francisco de Paula Mellado, *Diccionario de Historia y Geografía*, Tomo 2, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1846.

ciencias sociales, en particular a la historia y a la geografía. El texto contiene vastas descripciones tanto de personajes y artistas destacados como de lugares.

Aquí se halla resumida la vida y obra de José de Churriguera. De manera similar a sus coetáneos Mellado se refirió al artista como el escultor y arquitecto responsable de numerosas obras españolas. Destacó que éstas no “eran tan malas como algunos suponían”,<sup>18</sup> es decir, reconoció el mérito de sus trabajos. También indicó que las construcciones de Churriguera fueron señaladas como edificios de “mal gusto”. Además mencionó que a Churriguera se le ha atribuido la autoría de los adornos arquitectónicos de aquella época, y por ende, los han denominado como “churriguerescos”.<sup>19</sup> Sin embargo, destacó que tales ornatos tenían un origen más antiguo, pues habían sido utilizados en el Vaticano. Responsabilizó a Churriguera de haber empleado esta ornamentación en los edificios de España, así como de la propagación este tipo de arte. Francisco de Paula Mellado consideró que las construcciones de la primera centuria dieciochesca desacreditaron “la dignidad” de la arquitectura.

“...abrió camino a la libertad para que apartándose de la sencillez y de la verdad, pudieran los ignorantes hacer lo que se les antojase; de modo que Churriguera y todos los de su tiempo no hicieron mas que difundir en España las máximas extranjeras con las que profanaron (si se nos permite la espresion) los órdenes de la arquitectura y el decoro y seriedad de los templos.”<sup>20</sup>

Incluso, señaló que si alguien merecía “el título de inventor de esa ridícula casta” en la península española era Pedro de Ribera, ya que fue él quien utilizó la ornamentación de la pilastra estípite antes que José de Churriguera “con más extensión y en obras más públicas y más principales...”.<sup>21</sup>

A través del análisis de la biografía de José de Churriguera es posible advertir la impresión que tenía Mellado sobre la arquitectura de la pilastra estípite. Pensaba que este arte español de la primera mitad del siglo XVIII era inapropiado, y que el uso del término “churrigueresco” no

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

era correcto ya que no correspondía con su origen. Si bien, el autor del *Diccionario de Historia y Geografía* no utilizó de manera despectiva el término “churrigueresco” si juzgó parcialmente este tipo de arte y a los ejecutores. También esta pequeña parte del texto delata la influencia que recibió el autor de las ideas artísticas Antonio Ponz y José Agustín Ceán Bermúdez.

### ***Pascual Madoz (1847-1850)***

Pascual Madoz es el autor del *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar* que fue publicado entre los años de 1847 y 1850.<sup>22</sup> Como lo indica el título, la obra contiene asuntos relacionados con la Historia, la Geografía y la Estadística de lo que fue el imperio español. Sin embargo, al buscar información acerca de los arquitectos que utilizaron la pilastra estípite como José de Churriguera, sus parientes y discípulos, no se encuentra nada. Resulta extraño que un diccionario especializado en cuestiones de la historia de España no se haya incluido la biografía de estos importantes artistas.

### ***Pedro Martínez López (1857)***

El *Novísimo diccionario de la lengua castellana* fue publicado en 1857. El autor fue Pedro Martínez López. Esta obra contiene numerosas acepciones con sus significados, entre las cuales destacan las denominaciones que se le han brindado a las obras arquitectónicas de pilastra estípite. Por ejemplo:

---

<sup>22</sup> Pascual Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, Tomo VII, Madrid, 1847-1850.

“Churrigueresco: Se aplica a los adornos de capricho, puestos con profusión y sin arte en las obras de arquitectura.”<sup>23</sup>

En esta definición es clara la referencia que hizo el autor a las formas arquitectónicas del siglo XVIII, como *adornos de capricho* que eran utilizados con *profusión y extravagancia*, y sin sentido en los monumentos arquitectónicos.

La palabra *churriguerismo* fue descrita como un sistema de ornamentación de “mal gusto y sobrecargado” que fue utilizado por el artista Churriguera:

- Churriguerismo: El sistema de sobrecargar las obras de arquitectura con adornos de mal gusto. Lo practicó notablemente entre nosotros el arquitecto y escultor Churriguera a fines del siglo XVII, y de él tomó la denominación.// El conjunto de adornos de esta clase que presentan algunos edificios.<sup>24</sup>

Los arquitectos y escultores que se inclinaron por usar la pilastra estípite fueron mencionados por el autor como *churrigueristas*:

- Churriguerista: El arquitecto que adopta en sus obras la extravagancia del churriguerismo.<sup>25</sup>

Además la palabra estípite es descrita formalmente como “una columna o pilastra de pirámide con la punta hacia abajo”.<sup>26</sup>

### **Luis P. Ramón (1887)**

Otra referencia más acerca de la manera en que los autores de diccionarios decimonónicos definieron las acepciones en torno a la pilastra estípite es el *Diccionario Popular Universal de la Lengua Española, artes, biografía, ciencia, historia, geografía, literatura y mitología*, elaborado por Luis P. de Ramón.<sup>27</sup> Esta obra fue publicada en 1887. El autor de este

---

<sup>23</sup> Pedro Martínez López, *Novísimo diccionario de la lengua castellana*, París, Bouret, 1857, p. 436.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 567.

<sup>27</sup> *Diccionario Popular Universal de la Lengua Español, artes, biografía, ciencias, historia, geografía, literatura y mitología*, dirigida y compilada por Luis P. de Ramón, Barcelona. Imprenta y Librería Científica del heredero de Don Pablo de Ribera, 1887, (facsimilar).

diccionario hace alusión a la terminología estilística empleada en la primera mitad del siglo XVIII en España a través de las siguientes palabras:

Churrigueresco: adj. Met. Charro// Arq. Se aplica a los adornos de mal gusto o de capricho que con profusión y sin arte se colocan en las obras de arquitectura. Este gusto arquitectónico fue introducido en España por Churriguera, Ribera y sus secuaces, al principio del siglo XVIII, siguiendo al italiano Borromini en su patria.<sup>28</sup>

En esta definición Luis P. de Ramón utiliza las siguientes palabras “*adornos de mal gusto o de capricho que con profusión y sin arte se colocan en las obras de arquitectura*”, las cuales fueron mencionadas de manera casi idéntica en 1857 por Pedro Martínez López en el *Novísimo diccionario de la lengua castellana*. Este último autor usó esa frase para referirse a la palabra *churriguerismo*.<sup>29</sup> La definición de *churriguerista* es la misma en los dos diccionarios. De esta manera, puedo considerar que Luis P. Ramón tuvo como fuente la obra de Pedro Martínez López y repitió, sin emplear un juicio crítico, las definiciones que éste escribió años atrás.

El autor del *Diccionario Popular Universal* también escribió algunos datos de José Churriguera:

- Churriguera, José: Biog. Escultor y arquitecto español, que n. En 1650 y m. En 1725. Su mal gusto ó más bien el que dominaba en su época, ha hecho que se le dé el calificativo de churrigueresco a los adornos recargados y sin gracia, y asimismo al género de arquitectura mal proporcionado y contrario a las buenas reglas del arte, puesto en práctica entonces.<sup>30</sup>

También define las siguientes palabras:

- Churriguerismo: s. m. Arq. Sistema churrigueresco ó sea el de recargar las obras de arquitectura con adornos de mal gusto.- Conjunto de los adornos de este género que presentan algunos edificios.<sup>31</sup>
- Churriguerista: s. f. y adj. Se aplica al arquitecto que en sus obras adopta la extravagancia del churriguerismo.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 665.

<sup>29</sup> Véase la página anterior, en donde se encuentra la definición de *churrigueresco* que escribió Pedro Martínez López en el *Novísimo diccionario de la lengua castellana* en 1857.

<sup>30</sup> *Diccionario Popular Universal de la Lengua Español, artes, biografía, ciencias, historia, geografía, literatura y mitología, op. Cit.*, p. 665.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

---

A través de las acepciones anteriores, que se relacionan con las formas artísticas de la pilastra estípite y su uso, se puede observar que se describieron por medio de adjetivos calificativos como estos: “adornos recargados y sin gracia”, “arquitectura de mal gusto”, “género de arquitectura mal proporcionado y contrario a las buenas reglas del arte”, “adornos de mal gusto o de capricho... con profusión y sin arte...”, “obras de extravagancia”, “sistema... que recarga las obras de arquitectura con adornos de mal gusto”, “la extravagancia del churriguerismo”. Estos adjetivos muestran la concepción que tuvieron distintos autores sobre el arte ejecutado en España durante la primera mitad del siglo XVIII, es decir, una visión de aversión y rechazo. Esta idea fue tomada como paradigma para analizar este tipo de arquitectura y desde entonces ha sido repetida, sin realizar una revisión crítica de la historiografía.

Es notable que las definiciones que ofrecen José A. Ceán Bermúdez (1800) y Paula Mellado (1846) sobre los vocablos “churrigueresco”, “churriguerista” y “churriguerismo” son las mismas. Incluso, las explicaciones que brindan Pedro Martínez López (1857) y Luis P. Ramón (1887) se asemejan. Resulta evidente que todos fueron influidos por la obra de *Viaje a España* de Antonio Ponz (1772-1794).

### **1.3 El término churrigueresco en obras historiográficas de los siglos XVIII y XIX**

#### **Siglo XVIII**

---

<sup>32</sup> *Ibidem.*

En la arquitectura de la centuria dieciochesca se apreciaron tanto ideas como impulsos de renovación. Además, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando se revisaron las concepciones arquitectónicas que permanecían vigentes. De manera que, la mayoría de los miembros de la Academia coincidieron en calificar la arquitectura de pilastra estípite como *churrigueresca*, es decir, de manera despectiva. Así mismo, se pretendió relacionar esas construcciones con la ignorancia y el mal gusto populares.<sup>33</sup> Alguno de los principales objetivos de la Academia fue buscar un “modelo ideal” para la arquitectura. Se revisó y criticó la tratadística anterior, desde Vignola y Palladio hasta Serlio. Incluso se intentó ir directamente a las fuentes del pasado a través de viajes que dieran la posibilidad de conocer las ruinas, catalogarlas y estudiarlas, a fin de hallar conclusiones de validez universal. De manera que la monarquía ilustrada de los Borbones impulsó notablemente los estudios anticuarios y financió viajes arqueológicos y campañas de excavación, también promovió la fundación de instituciones específicas para la protección del patrimonio como la Real Academia de la Historia y promulgó las primeras normas de conservación de materiales arqueológicos. La realización de viajes, por orden real, tuvo entre sus propósitos inventariar y dibujar las antigüedades del país con el fin de redactar una Historia de España libre de las falsedades, leyendas y estereotipos que se le habían atribuido. El resultado inmediato fue la publicación de obras monumentales sobre arqueología, geografía, historia y patrimonio artístico de España.

También en este siglo XVIII dio inicio el estudio de la Historia del Arte como disciplina con la publicación de la *Historia del arte en la Antigüedad* de Johann Joachim Winckelmann en 1764.<sup>34</sup> El estudioso alemán inició la posibilidad de una

---

<sup>33</sup> Página en internet: <http://www.eha.boj.org/repositorio/epocas-estilos/miscelanea/msg00007.html>

<sup>34</sup> El objetivo de Winckelmann fue buscar los orígenes del arte y sus causas en Grecia, partiendo de un principio: la apreciación de que existen diferencias entre las artes de los distintos pueblo. ¿Cuáles son las

ciencia del arte, con mayor objetividad, pero permaneció “prisionero del clasicismo griego” y de esas ideas estéticas.<sup>35</sup> Así como Winckelmann se basó principalmente en el estudio de la escultura para construir sus postulados teóricos sobre el arte griego, el pintor Rhaepael Mengs proyectó los mismos conceptos estéticos sobre la pintura. Mengs hecho mano del esquema histórico de Winckelmann.<sup>36</sup> Además, resulta necesario mencionar que el contacto que mantenían Winckelmann, Mengs, Milizia y José Nicolás de Azara fue decisivo para la divulgación de la estética que promovía el arte de Roma y Grecia en Italia y en España. Fue de este modo como varios estudiosos de la materia se dieron a la tarea de escribir obras y críticas sobre el arte de épocas anteriores y de su momento.

### ***Diego de Villanueva (1766)***

En 1766 se publicó el libro *Cartas críticas sobre los errores y defectos de las fábricas que en Madrid se construían* de Diego de Villanueva. Resulta evidente el conocimiento que tenía Villanueva de las teorías racionalistas de Laugier o Algarotti, que estaban de moda en el continente europeo. En esta obra se exaltaban las edificaciones construidas bajo los preceptos de la Antigüedad y se rechazaban tajantemente las realizadas en la primera centuria del siglo XVIII en España. Fue entonces, según las palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo, cuando se “inauguró de una manera festiva y punzante

---

causas de estas diferencias? Unos factores determinantes: el clima, que viene dado por la situación geográfica de los distintos pueblos, y el ambiente, basado en la libertad, el pensamiento y la educación. Puesto que estas circunstancias se dieron plenamente en Grecia, este país consiguió unas formas artísticas superiores a los demás. Este arte desarrollado en cuatro etapas (ideal, sublime, bello, imitación) se repite durante el Renacimiento. El hecho estético, por tanto, está arraigado a la historia y a las condiciones de los pueblos y, como tal, puede tener unas fases de desarrollo y de decadencia. Para Winckelmann la historia de los artistas no tiene interés, su objetivo radica en la comprensión de la obra en sí y en sus causas históricas y geográficas. Este planteamiento nuevo hizo que se le pudiera considerar como el padre de la historia científica del arte, *cit. por* Jose Fernández, *op. cit.*, p. 72.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 72.

la cruzada contra el barroquismo, que luego Ponz persiguió sin tregua durante sus viajes”.<sup>37</sup>

En 1773 Villanueva fue designado como el arquitecto encargado de remodelar la fachada de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. La misión de éste era realizar un cambio radical en la fachada del edificio, es decir, eliminar la ornamentación de pilastra estípite y otros elementos que eran considerados como “superfluos” por la Academia, como las rocallas y los falsos peñascos que se hallaban en la parte inferior de la fachada; en la portada, se habían restablecido el ángulo derecho y se habían quitado los elementos decorativos, tanto los dos angelitos sosteniendo la concha, como las dos estatuitas que soportaban el balcón del cuarto principal. Las molduras de las ventanas habían sido simplificadas y se habían suprimido las pilastras puestas entre las ventanas de los dos pisos superiores.<sup>38</sup>

Diego Villanueva también debía desaparecer los bustos que coronaban la balaustrada superior y añadir un pórtico de orden dórico, a la manera de Alberti, utilizando un orden gigante como función decorativa. El objetivo principal de esa remodelación fue que la fachada adquiriera un aspecto acorde a la arquitectura clásica.<sup>39</sup> El último proyecto que ejecutó corresponde a la actual fachada de la Academia, que no ha sido transformada desde dicha época.<sup>40</sup> Los integrantes de esa institución consideraban que la antigua ornamentación debía ser superada pues tenían la idea de que ese tipo de estética era “tradicionalista y decadente” para la cultura ilustrada que vivía el mundo europeo.

---

<sup>37</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, (1883-1899), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, 5 vols., p. 558 y 559.

<sup>38</sup> Claude Bédard, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias estilísticas y la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, Pról. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Fundación Universidad Española, 1989, p. 123)

<sup>39</sup> Página en Internet: [http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/patrimonio/lugaresdelsaber/gabinete\\_natural\\_arquitectura.com](http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/patrimonio/lugaresdelsaber/gabinete_natural_arquitectura.com)

<sup>40</sup> Claude Bédard, *op. cit.*, p. 123.

Dicha fachada había sido diseñada y construida por José Benito de Churriguera desde 1724.

***Antonio Ponz (1772-1794)***

Antonio Ponz fue un escritor de las bellas artes, y especialmente del patrimonio cultural de España. Mantuvo amistad con Pedro Francisco Jiménez de Góngora y Luján, duque de Almodóvar -quien llegó a ser Director de la Real Academia de la Historia entre 1792 y 1794, Raphael Anton Mengs, Johann Joachim Winckelmann y el erudito Francisco Pérez Bayer. Fueron los dos últimos quienes por medio de sus conversaciones le ilustraron en la estética de la antigüedad greco-romana y en su valor histórico. Con ellos visitó las ruinas de Pompeya y Herculano.

En 1767, poco después de la expulsión de los jesuitas, el fiscal del Consejo Real de España: Pedro Rodríguez de Campomanes, le encomendó la tarea de viajar a Andalucía con el propósito de hacer un inventario y una descripción del patrimonio de los colegios de la Compañía de Jesús. Sin embargo, el abate Ponz fue más allá, pues recopiló datos referentes a monumentos artísticos de todo tipo, otros relativos a usos y costumbres, recursos o población de las localidades. Incitado por las descripciones de otros viajeros europeos que fomentaban la difusión “del mal gusto de las construcciones españolas”, Ponz aspiraba a disponer de una base de datos sobre la realidad de la España de su tiempo que permitiera emitir juicios de valor fundamentados. Por esta razón decidió hacer una guía destinada principalmente a viajeros, en la que además de describir minuciosamente el patrimonio artístico, pudiese ofrecer informaciones fidedignas y correctas para subsanar las críticas hacia España impresas por los extranjeros.

Fue de este modo como nació la magna obra de Ponz. El libro *Viaje a España*<sup>41</sup> fue publicado entre los años 1772 y 1794. Este texto constituye un claro ejemplo del interés de los intelectuales del siglo XVIII en la escritura de literatura artística. Dicha literatura refleja, de manera significativa, el gusto artístico de ese período. Ponz no es la excepción, en sus escritos es notable la inclinación que tuvo hacía el arte clásico y el rechazo a toda obra de arte que no fuese de ese género. Mengs y Jovellanos fueron algunos de los autores que leyó Ponz, y que formaron parte importante de sus fuentes.

En esta obra, el autor hizo una importante aportación a la Historia del Arte de España, pues describió minuciosamente la pintura, escultura y arquitectura que existía en las provincias de España.

El escritor del texto hizo alusión a los “estilos” de arquitectura que consideraba que existían: el *clásico*, *herreriano*, *barroco*, *neoplateresco* o *churrigueresco*.<sup>42</sup> Estas últimas dos acepciones las definió como tendencias a la decoración, excesivas, en muchos, la mayoría de los casos considerada como una corrupción del gusto...<sup>43</sup> Cada vez que se refirió a la arquitectura de Grecia y Roma, el autor no dejó de mencionar las “grandes sumas de dinero” que se invirtieron en ella, “el despilfarro” que se cometió en su construcción y lo “inútil de esos gastos”.

Antonio Ponz fue un acérrimo crítico de las obras de arquitectura que presentaban pilastra estípíte. La manera en que describió esa forma de arte fue afirmando que era “un género de disparates en materia arquitectónica”, como “obras mal hechas”. Además empleó las siguientes descalificaciones: “hojarasca y ornatos impertinentes que tiene, son pesadas en sus partes y sin gentileza”,<sup>44</sup> “monstruosidades (...) tan chocantes a la

---

<sup>41</sup> Antonio Ponz, *Viaje a España*, Madrid, Editor Aguilar, 1947. (facsimilar)

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. XII.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. XIV.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 78.

regularidad y verdadero artificio”,<sup>45</sup> “monstruosas invenciones de una arquitectura y escultura desconocidas y de menos artificio que la gótica y árabe”,<sup>46</sup> “mezcla de todos los órdenes, quebrantando y confundiendo sus miembros”,<sup>47</sup> “aborto de la fantasía más descabellada”,<sup>48</sup> “decoración extravagante”,<sup>49</sup> “arquitectura que provocó la decadencia”,<sup>50</sup> etcétera.

El autor también pronunció su opinión acerca de los seguidores de estas formas artísticas, y los consideró como “insensatos” alumnos de “la famosa escuela de Churriguera”,<sup>51</sup> “sectarios de la ridícula escuela de Churriguera”<sup>52</sup> y como “secuaces del arquitecto y de sus extravagantes imaginaciones”.<sup>53</sup>

El más claro ejemplo del rechazo de Ponz hacía este “estilo” de arquitectura y escultura es el siguiente:

“No paró aquí la depravación, sino que se introdujo la de estofar, o, por mejor decir, chafarrinear las iglesias con colores y ridículos ornatos pintados, que no sirvieron sino de desterrar a mucha costa la decencia y gravedad de las mismas, haciéndolas parecer, no sé si diga teatros de representantes u hosterías, como lo manifiestan algunas de ellas; y por este camino se vino también a profanar en cierto modo la casa del Altísimo. Tal fue el empeño en llevar adelante el desvarío, que hasta las columnas de bellos mármoles se pintaban”.<sup>54</sup>

Es necesario mencionar que la obra de Ponz fue de vital importancia en la Historia del Arte de España, y sobre todo en la idea que se tuvo de la arquitectura de principios del siglo XVIII. Hoy en día, *Viaje a España* sigue ejerciendo una notable influencia debido a que aún continúan presentes los juicios de valor que pronunció sobre la arquitectura “churrigueresca”.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 303.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 795.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 796.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 1129.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 1473.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 1094.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 1427.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 1536.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 796.

### ***Melchor Gaspar de Jovellanos (1781)***

Melchor Gaspar de Jovellanos fue un intelectual del siglo XVIII interesado en disciplinas como la historia, el arte y la estética.

Los escritos de Gáspar de Jovellanos pueden identificarse en tres apartados: Discursos e informes académicos, monografías sobre monumentos, ensayos y disertaciones. Entre los “Discurso e informes académicos” se encuentran tanto el *Elogio de las Bellas Artes* y el *Elogio de don Ventura Rodríguez*. La obra referente a las bellas artes fue el primer texto de importancia que escribió Jovellanos sobre cuestiones artísticas; además de ser considerado como la primera historia del arte español.

El libro *Elogio de don Ventura Rodríguez* fue leído y publicado en 1781 y 1790. La publicación de 1790 tuvo la finalidad de honrar la memoria del “restaurador de la arquitectura española” don Ventura Rodríguez. Este material contiene un panegírico académico y un discurso doctrinal contra la arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII –que tradicionalmente se ha denominado barroco-, y una apología del arte clásico. La trascendencia de esta obra radica en haber sido el primer ensayo de periodización y sistematización estilística de la arquitectura española. Los escritos monográficos sobre monumentos de Jovellanos son los siguientes: *Cartas del Viaje de Asturias*, “Descripción del convento de San Marcos en León”, “La catedral de Oviedo”, y “Noticias del escultor don Luis Fernández de la Vega”. En estos últimos, el autor siguió la línea trazada por Antonio Ponz en su *Viaje a España* pero con mayor atención al aparato documental y erudito.

Otros textos de tipo monográfico se refieren en gran medida a la arquitectura medieval, mismos que fueron destinados a su amigo el historiador y académico Ceán Bermúdez.

Al igual que sus contemporáneos Jovellanos ejerció una severa crítica a las obras arquitectónicas que no fueron realizadas bajo los parámetros de la antigüedad grecolatina, y en especial, a las que contenían pilastra estípite. Descalificó tanto las edificaciones con estas formas artísticas como a sus autores.

Jovellanos consideraba que la arquitectura que le había precedido era símbolo de decadencia.

“La arquitectura había llegado a los últimos término de la aberración y del delirio, y lo que es peor, de un delirio frío, enojoso, pedantesco y sin gracia, no engendrador de nuevas formas, sino pervertidor y depravador de las antiguas con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios. La arquitectura borrominesca, difundida entre nosotros, sin el ingenio y la gracia que a veces muestra en el Borromini, por don Sebastián de Herrera Barnuevo, por Francisco Rizi y por Josef Donoso.”<sup>55</sup>

Para este autor, los responsables del declive de las obras arquitectónicas fueron los arquitectos que usaron la pilastra estípite en sus edificaciones.

“...las monstruosidades a que llegaron, dentro ya del siglo XVIII, sus discípulos y sucesores, los tres grandes heresiarcas don Josef Churriguera, Narciso Tomé y don Pedro de Ribera, en manos de los cuales la arquitectura se redujo a una tramoya de teatro eternizada en piedra.”<sup>56</sup>

El escritor del texto *Elogio de D. Ventura Rodríguez* no denominó como *churriguerescas* las obras con pilastra estípite. Sin embargo se refirió a las construcciones realizadas por los arquitectos de la familia Churriguera, Narciso Tomé y Pedro de Ribera de manera peyorativa.

“Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventradas, tábidas, opiladas y raquílicas; obeliscos inversos, sustituidos a las pilastras; arcos sin cimientto, sin base, sin imposta, metidos por los arquitrabes, y levantados hasta los segundos cuerpo; metopas injertas en los dinteles, y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división ni miembros, o bien salvajes, sátiros y aun ángeles, condenados a hacer su oficio; por todas partes parras y frutales, y pájaros que se comen las uvas, y culebras que se emboscan en la maleza; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuenteillas, lazos y moños, rizos y copetes, y bulla y zambra y despropósitos insufribles.”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> Melchor Gáspar de Jovellano, *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, Madrid, 1781, p. 156.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

---

Las obras historiográficas de Diego de Villanueva (1766), Antonio Ponz (1772-1794) y Melchor Gaspar de Jovellanos ofrecen un claro reflejo del pensamiento historiográfico del arte del siglo XVIII. Los tres autores mostraron un evidente rechazo por la arquitectura realizada en España durante la primera mitad del siglo XVIII y se declararon fervientes partidarios de las formas arquitectónicas de la Antigüedad grecolatina.

Es posible advertir la gran influencia que ejerció la obra de Antonio Ponz en autores como Jovellanos, Ceán Bermúdez, Paula Mellado, Pedro Martínez López y Luis P. Ramón pues todos describieron la arquitectura con pilastra estípita con las exclamaciones empleadas por el autor de *Viaje a España*: “corrupción del gusto”, “género de disparates en materia arquitectónica”, “obras mal hechas”, “monstruosidades”, “mezcla de todos los órdenes”, “decoración extravagante”, “decadencia”, “depravación”, y “seguidores sectarios de la ridícula escuela de Churriguera”.

## **Siglo XIX**

En el siglo XIX fueron publicados importantes tratados que habían permanecido como manuscritos o que eran difíciles de hallar. Esto era producto del interés por el estudio de las fuentes, característica de los eruditos que realizaban una historia del arte con nuevas metodologías, tales como la filología. Un claro ejemplo es el texto *La literatura artística* de Julios Schlosser, que contiene una historia de las fuentes sobre temas de

arte desde la Edad Media hasta finales del siglo XVIII.<sup>58</sup> Durante la centuria decimonónica abundaron los estudios de clasificación, sistematización y ordenación de la producción artística.

La fundación de museos y colecciones forzó la clasificación de objetos que habían permanecido acumulados en las salas reales o colecciones privadas, la aparición de centros de investigación arqueológica y de enseñanza de la historia del arte, la llegada de publicaciones y revistas sobre cuestiones arqueológicas fueron algunas de las circunstancias que contribuyeron a la creación de una mentalidad filológica. Esto dio como resultado la publicación de textos, manuales o historias generales que resumían los hechos artísticos insertos en un esquema científico organizado.<sup>59</sup>

En este siglo fueron de vital importancia las metodologías con las que se estudiaba la historia, como el historicismo, el positivismo y el determinismo, debido a que apuntaron hacia el estudio del medio ambiente, de la técnica, de las formas que permitían la posibilidad de clasificar, ordenar y catalogar las obras de arte como se ordenaban las especies vegetales, porque en el fondo, lo que dominaba era la clasificación de las colecciones y los museos. El fenómeno artístico fue analizado como un corpus de objetos que exigía una explicación de su origen, sus diferencias, sus analogías, su finalidad y su conservación.<sup>60</sup>

En el estudio de las obras de arte no era posible prescindir del análisis crítico de las fuentes y de los documentos escritos. De esta manera se estableció un método de investigación que apoyó la Escuela de Viena, desde Eitelberger hasta Schlosser. El primer investigador comenzó con el método de atribuir e identificar las obras de arte partiendo de las técnicas artísticas. El resultado de este tipo de investigaciones produjo el positivismo que pretendía estudiar los objetos artísticos como si los historiadores

---

<sup>58</sup> José Fernández Arenas, *op. cit.*, p. 51.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 17 y 18.

fuesen científicos, tales como un botánico o un naturalista, que clasifican los ejemplares o que buscaban en la materia los instrumentos y materiales utilizados y la finalidad de las causas que determinan las formas de una manera mecánica y materialista, así como sucedió con Semper y contra quien reaccionarían los formalistas posteriores.<sup>61</sup>

Además, es necesario recordar las relaciones que tuvo Freud con la Escuela de Viena, que inició el estudio de las formas y su clasificación. Por otro lado, el método filológico permitía el contacto directo de los estudiosos con las obras clasificadas, ordenadas, documentadas y dispuestas para que fueran analizadas desde otros puntos de vista. Además ofrecía la posibilidad de datar y catalogar los objetos artísticos.<sup>62</sup>

### ***Antonio Valzania (1802)***

Es importante destacar la obra realizada por Antonio Valzania: *Instituciones de Arquitectura* porque a diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, el autor aceptaba la arquitectura que no obedecía a los cánones clásicos. No conforme con esto, el escritor se opuso a varios de los postulados de Vitruvio, a pesar de que lo consideraba su maestro por excelencia.

Además, Valzania consideraba que la Arquitectura había logrado pocos progresos, por lo tanto propuso la invención de nuevos órdenes y de otras formas ornamentales.

“Así y todo, persuadido de que la autoridad nunca debe prevalecer sobre la razón, emprende demostrar Valzania que la teoría de la Arquitectura ha hecho muy escasos progresos; que la solidez se halla aún enteramente gobernada por las reglas inciertas de la práctica; que la Belleza no consiste solamente en la reproducción de los antiguos órdenes de Arquitectura; que caben diversos géneros de ornato, y que, en vez de empobrecer el arte, convendría que se inventasen <<otros órdenes igualmente simétricos y bien proporcionados, a fin de que la idea tuviese más campo donde extenderse.”<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>63</sup> Antonio Valzania, *Instituciones de Arquitectura*, 1802. (s/e).

Debido a los desacuerdos que Valzania manifestó sobre las ideas de los partidarios de la arquitectura clásica Ceán Bermúdez no lo incluyó en el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*.

### **Isidro Bosarte (1804)**

Isidro Bosarte escribió *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Búrgos*<sup>64</sup>. Dicha obra fue publicada tan solo dos años después del texto de Valzania, es decir, en 1804.

El autor identificó el arte de diversas épocas por periodos y con términos como los siguientes: “gótico” y “renacimiento”. Exaltó de manera sobresaliente las bellas artes realizadas durante el siglo XVI, y las consideró “las obras por excelencia”. Mencionó que a través de la historia los retablos han variado según el “gusto de cada siglo”<sup>65</sup> y que los realizados durante el siglo XVIII correspondían a la “depravación del gusto”. Afirmó que en ellos había “corrupción”, formas “bárbaras” y “arbitrarias”.<sup>66</sup>

“En el siguiente siglo se simplificaron los retablos, y aquel es un buen estilo. Sus señales características son la simplicidad y la subordinación del follage a los miembros arquitectónicos, como al contrario la depravación en el siglo XVIII consistió en hacer prevalecer el follage sobre los miembros arquitectónicos. En el siglo XVII los arabescos y follajes eran pintados en los frisos y tableros de colores muy vivos; pero en el XVIII los resaltes y labores arbitrarias, por lo común bárbaras, oprimieron los miembros de la arquitectura, y en esto consistió su total corrupción y depravación...”<sup>67</sup>

Como puede notarse, Bosarte también fue de los estudiosos del arte que rechazaron y criticaron las formas de la pilastra estípite. Además señaló que la apertura de la Real Academia de San Fernando tuvo como objetivo “...observar religiosamente la

---

<sup>64</sup> Isidro Bosarte, *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, Tomo I, Madrid, Imprenta Real, 1804, (Edición facsímil, Madrid, Ediciones Turner, 1978).

<sup>65</sup> *Ibidem*, p.289.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 292.

antigüedad, sin consentir arbitrios ni alteraciones en los órdenes de la arquitectura antigua greco-romana. Según este rigor despacha sus censuras la Academia en las trazas que se presentan a su examen.”<sup>68</sup>

### ***Eugenio Llaguno y Amirola (1829)***

Eugenio Llaguno y Amirola escribió *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* en la última década del siglo XVIII.<sup>69</sup> La historiografía del periodo sostiene que terminó la obra en 1799. Sin embargo, Menéndez y Pelayo mencionó que la obra fue dada a conocer hasta 1829.<sup>70</sup> En los cinco volúmenes de esta obra, Llaguno dio noticia de los arquitectos que ejercieron en España desde el siglo V hasta el siglo XVIII.

Eugenio Llaguno fue seguidor de la “corrección y severidad de formas de la renovada arquitectura greco-romana”<sup>71</sup>, por esta razón formuló juicios de valor sobre las construcciones que precedieron a su época y que no se ajustaban a esos cánones. Se refirió al gusto artístico que predominaba en España, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, como un retroceso y decadencia. Incluso, descalificó a los arquitectos que ejercieron estas formas artísticas:

“La depravación de la arquitectura fue creciendo cada día de tal modo, que entrado ya el siglo XVIII llegó en la línea de lo malo a un término que era imposible pasar adelante, con particularidad en los retablos, en las portadas y en los adornos. Quien no los haya visto ignora hasta donde puede llegar el desarreglo de la fantasía. Nuevas inundaciones de gentes bárbaras...”<sup>72</sup>

---

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Eugenio Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, ilustradas y acrecentadas con notas de Ceán Bermúdez, 5 vols., (1799), Madrid, Turner, 1977. (facsimilar).

<sup>70</sup> Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, (1883-1899), Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943, 5 vols, p. 568.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> Eugenio Llaguno y Amirola, *op. cit.*, p. 102 y 103.

Resulta de sumo interés la obra de Llaguno puesto que usó la palabra *estípes* para referirse a las pilastras de la portada de la iglesia de la Encarnación. Además, sentó el precedente para denominar a este tipo de pilastra como se desea:

“El tímulo consta de tres cuerpos: el primero tenía diez y seis columnas estípes ó como las quieran llamar, cuatro en cada fachada, con su ridículo e interrumpido cornisamento...”<sup>73</sup>

El texto de Llaguno posee como gran mérito el incluir el “origen del Churriguerismo”, que en su época fue denominada como la “Historia de la corrupción en España”.<sup>74</sup> El autor tomó esta referencia de un discurso pronunciado en la Real Academia de la Historia en 1816.

“Después de estas noticias de los corruptores de la arquitectura española viene á cuento dar la de un discurso sobre el nombre, origen, forma y progresos y decadencia del churriguerismo, que leyó en la Real Academia de la Historia el día 15 de noviembre de 1816. Dice el acta: Leí un papel intitulado Origen del Churriguerismo en que su autor el Sr. D. N., nuestro académico, después de referir con tanta inteligencia y erudición como gracia la historia de la corrupción de la arquitectura en España a fines del siglo XVII y principios del XVIII, da noticia de un libro publicado por Wendelin Dietterlin a fines del XVI en Strasburgo, de donde conjetura con mucho fundamento pudieron tomar y copiar sus extravagancias nuestros arquitectos, contribuyendo con ello también los malos ejemplos que algunos de ellos trajeron de Roma del Borromini, y otras causas que el académico indica con mucha verisimilitud y juicio. La academia oyó con singular complacencia, y aplaudió unánime la lectura de este papel, en que se liberta a nuestra nación del borrón de haber producido los abortos y extravíos de churriguerismo.”<sup>75</sup>

Este párrafo es una muestra clara del deseo de los partidarios españoles del clasicismo greco-romano de comprobar que no fueron ellos los creadores de la pilastra estípite que tanto se usó en su patria. También refleja que para ellos fue un lastre el haber sido señalados como inventores de estas formas artísticas.

Este escritor español ofreció datos biográficos sobre José de Churriguera y sus obras, así como también de sus descendientes en *Noticias de los arquitectos*. Escribió que sus

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 107 y 108.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

descendientes D. Jerónimo y Nicolás fueron los propagadores “de la doctrina y gusto de su padre”. Cuando menciona el trabajo de los integrantes de la familia Churriguera no usó ningún tipo de descalificación. Sin embargo, lo hace cuando se refiere a otros arquitectos que emplearon estas formas artísticas, como fueron Narciso Tomé, Francisco Hurtado Izquierdo, Pedro de Ribera, Pedro Roldán, Teodoro Ardemans, Carlos Fontana, Ignacio de Ibero y Tomás de Jáuregui. Los describió como “maestros de las extravagancias y absurdos”, “arquitectos con depravados gustos”, “corruptores del buen gusto de la arquitectura”.

### ***José Caveda (1848)***

El *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España* fue dado a conocer en 1848. En esta obra el autor denominó “borrominesco” al arte español de la primera mitad del siglo XVIII, y criticó la forma tradicional en que se había estudiado este arte y consideró inconveniente juzgar a “Churriguera y a sus secuaces” con las reglas de los grandes maestros del arte grecorromano, pues afirmó que esas eran “aplicaciones imposibles”. Por tal razón, invitó a los estudiosos de su época a buscar “los preceptos para apreciar este nuevo género allí donde únicamente se encuentran”.

Caveda tuvo un amplio criterio al analizar el arte que difundió Churriguera en España. Pensaba que los seguidores de estas formas artísticas ofrecieron novedades que eran resultado de su propio momento histórico:

“...tuvieron sus artistas originalidad, travesura, una rara invención, una variedad inagotable, una manera caprichosa, pero sorprendente, una singular armonía que, escapando al análisis, llama la atención por sus mismos delirios; caracterizaban una época, descubrían su gusto literario y revelaban casi siempre un talento no vulgar.”<sup>76</sup>

---

<sup>76</sup> José Caveda, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, 1848, cit. por Francisco de la Maza en *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, p. 46.

Como pocos autores, José Caveda comprendió la arquitectura española de la centuria decimoctava. Incluso, de manera sorprendente, la defendió e intentó que se le despojará de los prejuicios con que se le había señalado.

### ***Marcelino Menéndez y Pelayo (1883-1884)***

En los años de 1883 y 1884 fue publicado el estudio de Marcelino Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*. En este libro el autor ofreció novedades acerca del pasado artístico español.

Menéndez y Pelayo lanzó fuertes críticas al empleo del estípite. Mencionó que la ornamentación con este elemento “convirtió a Madrid en la Atenas y metrópoli del mal gusto”.

### ***Danvila Jaldero (1896)***

En el año de 1896 se publicó un artículo con notas acerca de la pilastra estípite en la revista *Historia y arte*. El autor del texto fue Danvila Jaldero.<sup>77</sup> En la reseña atacó a Ponz, Jovellanos y a otros partidarios de los cánones de la Antigüedad grecorromana.

Aceptó el uso del término “churrigueresco” por la “costumbre”. Sin embargo, indicó que “el estilo ni Churriguera lo creó, ni fue el único en emplearlo, ni tal género arquitectónico es de origen español, ni nació ya formada y completo en un momento preciso”.<sup>78</sup>

Además, destacó que las obras realizadas por José de Churriguera y sus seguidores tenía influencia de Bernini, Borromini, Guarini, y del “estilo plateresco”. Pues era éste

---

<sup>77</sup> Danvila Jaldero, *Historia y Arte*, 1896, cit. por Francisco de la Maza en *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, p. 48.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

“el prelude y génesis de nuestro churriguerismo, al que vino a dar fuerza y vida el nuevo estilo italiano”.<sup>79</sup>

---

Después de revisar las obras historiográficas de Isidro Bosarte<sup>80</sup>, Eugenio Llaguno y Amirola<sup>81</sup> y Marcelino Menéndez y Pelayo<sup>82</sup> pude percatarme que estos estudiosos del arte rechazaban firmemente la arquitectura de la pilastra estípite y a los artistas que la llevaron a cabo. Se manifestaron como fieles seguidores de los cánones artísticos de la Antigüedad. También identificaron el empleo de la pilastra estípite como un “estilo arquitectónico” y lo describieron del mismo modo en que lo hizo Antonio Ponz a fines del siglo XVIII, pues afirmaron que era “una depravación”, “de mal gusto” y que sus “formas eran bárbaras y extravagantes”. Entre ellos, destacó Eugenio Llaguno y Amirola debido a que intentó deslindar a España de la creación del “estilo churrigueresco”. Responsabilizó a Dietterlin y a Borromini como los inventores de esa “escuela artística”.

Es importante mencionar que a diferencia de los escritores anteriores, Antonio Valzania (1802), José Caveda (1848) y Danvila Jaldero (1896) apoyaron el arte ejecutado por José de Churriguera y sus seguidores. El primero expresó que “la belleza” no consistía en la mera reproducción de los antiguos órdenes de la arquitectura y señaló que era conveniente inventar “nuevos órdenes”.

Por su parte, José Caveda nombró al arte español del siglo XVIII como “borrominesco” y criticó que sus coetáneos lo hubiesen llamado “churrigueresco”. Agregó que el arte realizado por José de Churriguera y sus partidarios no debía ser

---

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> 1804.

<sup>81</sup> 1829.

<sup>82</sup> 1883 y 1884.

juzgado con preceptos grecorromanos. Además incitó a sus contemporáneos a apreciar el “nuevo género artístico”.

Danvila Jaldero también crítico a quienes utilizaban el término “churrigueresco” argumentando que Churriguera no fue el creador de esa modalidad artística y que tampoco fue el único en emplearlo. Advirtió que su origen no era español debido a que había sido influido por Bernini, Borromini y Guarini.

Como puede verse, los autores de obras de Historia del Arte de la centuria decimonónicas tenían dos posturas claras. Unos rechazaban tajantemente el uso del estípite y las construcciones realizadas por José de Churriguera y sus seguidores. Utilizaban el término “churrigueresco” de manera despectiva. Los otros reconocían que esta arquitectura había sido calificada de manera negativa y que el término era empleado incorrectamente. También declararon que las construcciones del siglo XVIII eran poseedoras de bellaza, originalidad, armonía y talento.

## Capítulo Dos

# HISTORIOGRAFÍA MEXICANA DE LOS SIGLOS XVIII y XIX

### 2. 1 El término churrigueresco en publicaciones periódicas y obras historiográficas del periodo novohispano

#### *Las publicaciones periódicas en la Nueva España*

Los sucesos y noticias importantes de la Nueva España aparecían en contadas ocasiones tanto en gacetas sueltas como en hojas volantes. Estos papeles fungían a manera de folletos informativos. Dichos escritos aparecieron con mayor frecuencia a medida que proliferaron las imprentas.<sup>1</sup>

Los primeros escritos de los que se tiene noticia fueron publicados en los años de 1666 y 1667. Se les denominó *Gacetas* y se imprimieron en el taller de la viuda de Calderón y sus herederos.

Posteriormente, Carlos de Sigüenza y Góngora fue el responsable de otro intento de periodicidad con la distribución del *Mercurio Volante* en 1693.<sup>2</sup> Sin embargo el primer periódico en forma fue editado por Juan Ignacio María de Castorena y Ursúa y Goyeneche<sup>3</sup> en 1722.<sup>4</sup> Llevó por título *Gaceta de México y noticias de Nueva España*. Uno de los objetivos principales de Castorena y Ursúa fue “servir de fuente fidedigna a quienes en lo futuro se refiriesen a las cosas de México”.<sup>5</sup> La *Gaceta* albergó noticias políticas, oficiales, religiosas, culturales, sociales, comerciales y mercantiles, entre otras. La *Gaceta* fue suspendida debido a los múltiples compromisos académicos y religiosos del señor Castorena.

---

<sup>1</sup> Ernesto de la Torre Villar, *Breve historia del libro en México*, 3ª. edición, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, p. 95.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> Juan Ignacio María de Castorena Ursúa y Goyeneche fue teólogo, catedrático de la Universidad y obispo de Yucatán. Formó parte del grupo de criollos que honraron al clero novohispano.

<sup>4</sup> Ernesto de la Torre Villar, *op. cit.*, p. 95.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Fue hasta 1728 cuando apareció un nuevo periódico: *La Gazeta de México*. El encargado de dirigir esta publicación fue don Juan Francisco Sahagún de Arévalo Ladrón de Guevara. Se editaron 145 números de esta *Gazeta* entre los años de 1728 al de 1739.<sup>6</sup> Fue suspendida en 1740 y 1741 por carestía de papel. La reanudación ocurrió hasta 1742. Pero en esta ocasión llevó por nombre *Mercurio de México*.

Las publicaciones periódicas que versan sobre la pilastra estípíte serán analizadas a continuación con el propósito de identificar la manera en que se le nombró a este tipo de arquitectura y la crítica que se ejerció sobre ella.

### ***Gazeta de México (1728)***

Como se sabe, la fachada de la parroquia de la Santa Veracruz tiene como ornamento principal la pilastra estípíte. Por tal razón, ha sido señalada como una edificación de “estilo churrigueresco que da muestra de la decadencia en que se hallaba la arquitectura novohispana”. Sin embargo, en la *Gaceta* de 1728 apareció una nota relacionada con su construcción donde se relataba la colocación de las campanas en la torre del templo y se mencionaba la belleza de la obra.

El artículo comenzaba de la siguiente manera: “El hermoso Templo Parroquial de la Santa Veracruz...”<sup>7</sup> Esta afirmación da muestra de la manera en que se concebía este tipo de arte durante la primera mitad del siglo XVIII en la Nueva España. Se consideraba “hermoso” a pesar de que en Europa se le tachaba de antiestético.

### **Fr. Antonio Díaz del Castillo (1730)**

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>7</sup> *Gacetas de México*, México, 1949, vol. I, Introducción de Francisco González de Cossío, Secretaría de Educación Pública. Testimonios Mexicanos. Historiadores, núm. 4, *cit. por* Justino Fernández en *El retablo de los Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

En el año de 1730 fray Antonio Díaz del Castillo publicó un breve ensayo acerca de la sacristía de la iglesia parroquial del convento de Toluca.<sup>8</sup> El encargo de construir dicha sacristía corrió a cargo fray Joseph Cillero. Esta área del conjunto conventual fue realizada bajo los mismos parámetros arquitectónicos de José de Churriguera. De manera que, Díaz del Castillo escribió este pequeño artículo con la finalidad de alabar la obra de su antecesor.

Ordenadamente mencionó varias de las cualidades de la obra. De la sacristía destacó que la fábrica era majestuosa, las pilastras fornidas, las puertas espaciosas, las ventanas llenas de luz, las vidrieras cristalinas, los retablos hermosos, las estatuas primorosas y la ornamentación rica.<sup>9</sup>

El autor también describió amplia y profundamente el altar. En éste abundaban los adornos estípite. Fue así como indicó que “su orden era el compósito” porque se hallaba formado por lo mejor de los otros ordenes.

“...Su orden es compósito, o porque es el más compuesto y aliñado, o porque se compone de lo más perfecto de los otros, uniendo en sí lo fuerte y noble del Dórico... lo delicado y vistoso del corintio en sus hojas y roleos propios de sus chapiteles, todo realzado con finísimo oro, que hace más bien visto y agraciado su frontispicio... cada uno, pues, de sus retablos, es de un solo cuerpo...”<sup>10</sup>

Todas las descripciones de retablos que hizo el autor fueron a través de exaltaciones desmedidas. En esos párrafos puede advertirse la profunda admiración que sentía hacía estas obras. Además muestra claramente la manera en que el autor apreciaba estos monumentos y como los denominaba.

“...Cada uno de estos altares es de mucha ostentación, singular grandeza y majestad con estípites tan primorosos, cornisamientos de alto vuelo, con estatuas tan crecidas, tableros, tallas, molduras, tan ricamente doradas, a que corresponden en igualdad de esplendor, y lucimiento, las basas chapiteles, atavíos, adornos y guarniciones excelentes de todos los otros órdenes...”<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> Antonio Díaz del Castillo, fray, *Mano religiosa del M.R.P. Fr. Joseph Cillero*, México, 1730.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pp. 2 y 3.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 9 y 10.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 11, 12 y 13.

### ***Segundo Quince de enero de la Corte Mexicana (1734)***

El libro de las fiestas de la canonización de San Juan de Dios llevó por título *Segundo Quince de enero de la Corte Mexicana* y fue escrito en 1734.<sup>12</sup> En éste se encuentran alusiones a dos retablos de la orden carmelita: el retablo de Nuestra Señora de las Angustias que fue terminado en 1727 y el retablo de Nuestra Señora de Belén concluido en 1729. Del segundo altar se decía que era de “una talla tan primorosa que puede competir con las imágenes más acabadas de Nápoles, siendo su artífice un pobre indio: uno y otro son iguales, de la obra nueva y con garbosos estrípites [sic] en lugar de columnas...”.<sup>13</sup>

El párrafo anterior da muestra de que los redactores del texto admiraron gustosos los altares que habían sido realizados con pilastras estípites. La inserción de este elemento ornamental no pasó desapercibida pues indican que fungió como sustituto de las columnas. Llamaron al nuevo adorno *estrípite* y lo veían elegante y soberbio.

### ***Gazeta de México (1735)***

La *Gazeta de México* de los meses de mayo y junio de 1735 contiene dos alusiones a la utilización del estípite. La primera era del 27 de mayo de 1735, día de la bendición del retablo del Encuentro de la capilla de San José en la iglesia de San Francisco. La nota expresaba el motivo de la denominación del retablo y una breve descripción formal. Se le llamó altar del Encuentro en recuerdo de la escena en que la Virgen caminó junto a

---

<sup>12</sup> Libro de fiestas de la canonización de San Juan de Dios: *Segundo Quince de enero de la Corte Mexicana*, 1734 cit. por Francisco de la Maza en *El churrigüesco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 26.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Cristo hacia el Gólgota. Se indicó que algunas de las formas artísticas que lo componían eran “fornidos y vistosos zoclos; rectos, erguidos estípites; crespas, hundidas cornisas...”.<sup>14</sup>

En el mes de junio del mismo año se anunció la dedicación del retablo de la Virgen de la Luz en la iglesia de San Andrés. Se contaba que era “de estípites”.<sup>15</sup>

De nueva cuenta la *Gazeta de México* ensalzó los retablos con pilastra estípite. No lo denominó con términos estilísticos. Únicamente describió sus formas con elogios.

### ***Gazeta de México (1736)***

En el año de 1736 se publicó una crítica acerca del retablo principal del templo de Santo Domingo.<sup>16</sup> A este también le destacaron la “sumptuosidad”. La escultura del retablo fue diferenciada entre antigua y moderna. Esta última sobresale por sus estípites, molduras y medallones.

“...el sumptuoso retablo principal del nuevo Real Templo del Imperial convento de Predicadores... su pulida, costosa y bien bruñida escultura, que consta de la antigua, y moderna; de ésta en los erguidos estípites, delicadas molduras, vistosos medallones, y airosos sobrepuestos, y de aquélla en las gallardas estatuas del afamado Amaro, y los pinceles célebres, del que por sus aciertos le llamaron Divino, siendo su propio nombre Fr. Alonso de Herrera, ambos artífices insignes, bien conocidos por sus obras en el siglo pasado...”<sup>17</sup>

El párrafo anterior muestra que también la escultura con ornamentos de pilastra estípite era admirada y considerada “moderna”. Este calificativo marca una diferencia importante en el arte que se había realizado en las centurias pasadas. Pues mientras el arte de estípites se reconocía como “moderno” las obras carentes de tal elemento se

---

<sup>14</sup> *Gacetas de México*, México, 1949, vol. I, Introducción de Francisco González de Cossío, Secretaría de Educación Pública. Testimonios Mexicanos. Historiadores, núm. 4, cit. por Francisco de la Maza en *El churrigüesco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969, p. 28.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

denominaban “antiguas”. A pesar de estas diferenciaciones no había desacreditación de ninguna de las formas artísticas.

### ***Gazeta de México (1737)***

Las noticias de la *Gaceta de México* de 1737 relacionadas con el empleo de la pilastra estípíte son numerosas.

Se narró la dedicación de la iglesia del monasterio de Regina Coeli y se describió el interior del templo. Al retablo principal –de elementos estípites- se le calificó de “hermoso, corpulento y de compasadas proporciones”.<sup>18</sup>

Las características del retablo mayor de la iglesia de la Merced también fueron mencionadas: “...corpulencia elevada, crespas, y primorosa talla, bien medidas proporciones, hermosa agradable vista, ricas, costosas alhajas...”<sup>19</sup>

La admiración por el Altar de los Reyes no pasó desapercibida. El asombro que causó fue tal que se anunció como “obra celeberrima, la más lúcida y costosa de la América”.<sup>20</sup> Su construcción fue vista con “suntuosidad y acierto en su Todo”.<sup>21</sup> Se citaron las medidas del altar, los elementos que lo conformaron (zoclos, jaspes, bancos, estípites, repisas, estatuas, frisos, , lienzos, bultos, junturas, bóvedas, arcos, columnas, paños etcétera), los instrumentos ocupados en su construcción y una amplia descripción formal que vale la pena citar.

“...en su Real Capilla de los Reyes el sumptuoso retablo, comenzado año de 1718, cuya vistosa corpulencia, aun constando de treinta varas de alto, y quince de ancho, no escasea a la curiosidad de la vista, para poder sin embargo registrar, la solidez de los Zoclos, a imitación de los jaspes, la constancia, y firmeza de los Bancos, la elevación, y robustés de los *Estípites*, lo volado, y capaz de las Repisas,, el aire, y gallardía de las *Estatuas*, cespas y prolijo de la *Talla*, proporción, y hermosura de los *Triumphos*, bien dorado, y bruñido de los *Frisos*, claros, y oscuros de los *Lienzos*, colorido y estoso de los *Bultos*, engace, y trabazón de las *Junturas*, hendidos, y escarceos de las *Molduras*, sumptuosidad, y acierto de su Todo, que a esmeros de la magnificencia, y

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, pp. 64 y 65.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

continuando afán de los Artífices, ejecutó el Cartabón y Compás; la Escuadra, y Salta regla; la Anguijuela, y la Sierra; el Formón, y Taladro; el Serrucho, y Cañuela; la Azuela, y el Martillo; la Barrena, y Gramil; el Cepillo, y Escoplo; el Codal, y Guillame; el Lápiz, y el Pincel; el Bocel y Talón; la Gurbia, y Escofina; la Lija, y la Garlopa; la Juntera, y Nivel, y demás instrumentos propios para entallar, ajustar, y pulir esta Obra celeberrima, que, sin alguna controversia, es la más lucida, y costosa de la América, pues al de su singular delicada escultura se agrega el primor de la majestuosa Capilla, en que se ajustó y colocó, que (siendo de forma hexágona, cubierta de dos bóvedas divididas en dos arcos sobre columnas áticas, y la bóveda de encima del Altar esquisada compuesta de tres paños guarnecidos de molduras, que salen desde su nacimiento, y en la clava rematan con un florón de hermoso dorado relieve, y follaje) uno, y otro motivan cuidados a la vista, y silencios a la admiración...”<sup>22</sup>

Como puede verse, el Altar de los Reyes fue ampliamente elogiado, tanto en sus formas como en sus ornamentos. Cada uno de los elementos que lo conformaron fue exaltado. En la época de su fabricación fue vista como una de las obras más extraordinarias. En este artículo se describió detalladamente el retablo de los Reyes sin ninguna denominación o vocablo estilístico.

### ***Gazeta de México (1738)***

Durante 1738 se estrenaron dos retablos de la Capilla de Loreto en la iglesia de San Gregorio. Se dijo que habían sido “trabajados a la moderna, de plata y oro de martillo...”.<sup>23</sup> Este altar poseía numerosos estípites. Dichos elementos brindaban un toque de modernidad a la obra, según el parecer de los escritores de la *Gazeta*.

La construcción del colegio y convento de Tepetzotlán también se ganó un lugar en la *Gaceta de México*. Fue así como en 1738 se narró la dedicación de la Capilla de San José de este edificio jesuita.

La mencionada capilla tenía el estípite entre sus principales elementos decorativos. Se afirmó que la fábrica había sido costosa pero con las “demandas más exactas que

---

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 29.

demanda la Arquitectura”.<sup>24</sup> Los demás retablos habían sido elaborados con una manufactura similar por lo que se les calificó de “corpulentos, sumptuosos, de gran magnificencia, hermosura y de rico adorno”.<sup>25</sup>

### ***Mercurio de México (1740)***

La *Gaceta de México* no fue la única publicación periódica de la Nueva España. El *Mercurio de México* también albergó noticias importantes de la época. De vez en cuando aparecían notas que versaban sobre arquitectura. Así, se relató el estreno del retablo mayor del templo de San Felipe Neri en 1740.<sup>26</sup> Se le describió como “primoroso, rico, y delicado”. También se afirmó que era: “uno de los más exquisitos” de la manufactura moderna.<sup>27</sup>

En ese mismo año también se describió tanto el exterior como el interior de la iglesia de San Hipólito Mártir. De manera similar, se ensalzó la edificación artística de esta obra.

### ***Mercurio de México (1741)***

La dedicación del retablo principal del monasterio de Jesús María también fue reseñada en el *Mercurio de México* en 1741. Se le calificó de la siguiente manera:

“...que en lo bien proporcionado de sus piezas, delicado de sus sobrepuestos, pulido de sus molduras, diestro de sus pinceles, vivo de sus estatuas, y demás de su rico adorno es de lo más aventajados de esta Corte...”<sup>28</sup>

---

<sup>24</sup> Justino Fernández, *op. cit.*, , p. 66.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Gacetas de México*, México, 1949, vol. I, Introducción de Francisco González de Cossío, Secretaría de Educación Pública. Testimonios Mexicanos. Historiadores, núm. 4, *cit. por* Justino Fernández en *El retablo de los Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959, p. 67.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 67.

Como se observa, el retablo se veía como una obra que ostentaba armonía, esmero en su fabricación y riqueza en sus adornos. La ornamentación que fue juzgada de esta manera tenía numerosos estípites.

### **José Antonio Villaseñor, *Teatro Americano* (1746)**

Según Francisco de la Maza, el primer autor en dar noticia y elogiar el Altar Mayor fue José Antonio de Villaseñor en su libro *Teatro Americano, descripción general de los reinos y provincias de la Nueva España* de 1746. Pues afirmaba “se halla la Catedral suntuosamente adornada con la construcción de un Altar Mayor de exquisita fábrica y arquitectura, a la moderna, dispuesto por don Gerónimo Balbás...”.<sup>29</sup>

Dicho altar fue estrenado en 1743. Tres años más tarde ya se daba nota de la magnificencia de la obra y principalmente de la admiración que causaba.

### **Campos Martínez, “Amorosa Contienda...” (1761)**

De acuerdo con Carrillo y Pérez, en 1761 el cronista Campos Martínez<sup>30</sup> describió varios espacios de la recién renovada Universidad de México en un libro pagado por la institución. Sobre la fachada declaró lo siguiente:

“La fábrica es de estípites o escapos, desplantados al aire, de orden compuesto, con sus transpilastras anudadas y adornadas de molduras; los pedestales, arquivadas, cornisas, frisos, labrados con exquisito esmero y artificiosa simetría, y todos los elementos de arquitectura se circunscribe el orden compuesto...”<sup>31</sup>

Este párrafo del texto del cronista muestra claramente la opinión que prevalecía en aquella época del elemento ornamental de la pilastra estípite. Por un lado, se le llamaba “estípites o escapos” y formaban parte del “orden compuesto”.

---

<sup>29</sup> Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 31.

<sup>30</sup> Campos Martínez, “Amorosa Contienda...”, 1761 *cit. por* Carrillo y Pérez en *La Universidad de México en 1800*, México, Imprenta Universitaria, 1946.

<sup>31</sup> *Ibidem.*

**Juan Manuel de San Vicente, *Exacta descripción de la magnífica Corte Mexicana, Cabeza del Nuevo Americano Mundo (1768)***

En 1768 fue dada a conocer la obra *Exacta descripción de la magnífica Corte Mexicana, Cabeza del Nuevo Americano Mundo* escrita por Juan Manuel de San Vicente.<sup>32</sup> Entre los temas que abordó se halla la arquitectura novohispana. Realizó un análisis breve sobre iglesias, conventos, colegios y hospicios de la ciudad de México.

Este texto incluye algunas referencias al arte de la pilastra estípite que dan muestra de la manera en que se le denominaba en la época.

“Igualmente a el Altar Mayor es sumptuoso el de los Reyes... Después de todo, tiene la Catedral por la parte del Oriente el magnifico Sagrario (dedicado en 1768)... obra tan peregrina, y costosa que... compite con su Metropolitana, y aun la excede en sus dos soberbios exteriores frentes... trabajados de orden compuesto con tales delicadezas del Arte, que no cede ventajas toda labor de su cantería, a las sutilezas, que permite la docilidad de la madera para los mayores esmeros...”<sup>33</sup>

El autor expreso que la fachada del Sagrario Metropolitano tenía ornamentación de “orden compuesto”, es decir, con estípites. También afirmó que era una obra “peregrina”. Si nos avocamos a analizar el significado de tal calificativo hallamos que el edificio era: extraño, singular, raro, extraordinario, exótico, excelente, primoroso o perfecto; según las palabras del escritor. Por su parte, el Altar de los Reyes fue señalado como una obra “sumptuosa”.

A través de la revisión del párrafo de la *Exacta descripción...* es posible advertir que De San Vicente consideraba que el arte difundido por Churriguera y sus discípulos era bello. En ningún momento lo descalificó ni hizo referencias despectivas. Tampoco utilizó términos estilísticos para referirse al empleo de la pilastra estípite. Simplemente concebía los ornatos como trabajos de “orden compuesto”.

---

<sup>32</sup> Juan Manuel de San Vicente, *Exacta descripción de la Magnífica Corte Mexicana, Cabeza del Nuevo Americano Mundo, significada por sus esenciales parte, para el bastante conocimiento de su grandeza*, México, 1768, cit. por Justino Fernández en *El retablo de los Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 32.

### **Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México* (1777)**

En 1777 salió a la luz pública la *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México* escrita por Juan de Viera. En este texto el autor describió a detalle diversos aspectos de la ciudad de México como son las calles, el comercio –tanto ambulante como establecido-, los mercados, los alimentos, las fiestas, las diversiones, los edificios públicos, etcétera. Entre los inmuebles religiosos a los que se refirió se encuentran el Sagrario Metropolitano y el Altar de los Reyes de la Catedral de México. Sobre la portada del primero dijo lo siguiente:

“Inmediata a la torre está la fabrica nueva del Sagrario, obra magnífica digna de agregarse a una catedral tan suntuosa como la de México. Sus dos portadas, una al sur y otra al oriente pueden ser pauta de la arquitectura y la escultura; pues allí en el orden compuesto se dejan ver maravillosos estípites, cornisas, frisos, roleos, y maravillosas estatuas, cuya escultura he visto a muchos artífices ir a copiar muchas veces...”<sup>34</sup>

Este párrafo da muestra de la manera en que Viera hablaba de la pilastra estípite en la arquitectura; es decir, sin concebir el empleo de ésta como un estilo de la época y sin descalificaciones. Al contrario, consideraba que la pilastra estípite era un “orden compuesto” que formaba parte de una bella ornamentación, a pesar del gusto que ya imperaba en ese momento por la arquitectura con formas greco-romanas.

### **Fr. Juan Agustín de Morfi (1778)**

El religioso fray Juan Agustín de Morfi publicó su obra *Viaje de indios y diario del Nuevo México* en el año de 1778.<sup>35</sup> Morfi hizo varias declaraciones acerca de la ornamentación de la pilastra estípite que reflejan el cambio de gusto estético que se estaba operando en la Nueva España.

---

<sup>34</sup> Juan de Viera, *Breve y compendiosa narración de la ciudad de México*, Instituto Mora, 1992. (Edición facsimil, 1777), p. 25.

<sup>35</sup> Juan Agustín de Morfi, fray, *Viaje de indios y diario del Nuevo México* (1778), México, Porrúa, 1935.

Mencionó que el convento de las monjas de Santa Clara en Querétaro tenía una iglesia que había sido costosamente adornada y que carecía de “buen gusto”.<sup>36</sup> El gusto al que se refería el fraile era aquel que seguía los cánones emanados de Grecia y Roma.

También opinó sobre la catedral de Zacatecas. Expresó que era de “construcción muy costosa” y de un “género de arquitectura cargado de adornos impertinentes que aumentan los gastos sin añadir hermosura o majestad...”.<sup>37</sup> Muy a la manera de Ponz, el autor se quejó en numerosas ocasiones de la onerosa construcción de las obras que le precedieron y que tenían como característica principal el empleo de la pilastra estípite. Además, manifestó que dichas edificaciones carecían de hermosura.

El escrito de Morfi muestra claramente el gusto y la crítica de arte que comenzó a imperar a fines del siglo XVIII en la Nueva España.

---

Las publicaciones periódicas y las obras historiográficas que se analizaron entregan una clara visión de la forma en que se concebían los retablos y las construcciones con pilastra estípite durante la época novohispana.

En los artículos relacionados con edificios virreinales del siglo XVIII, que publicaron la *Gaceta de México*, el *Mercurio de México*, *Segundo Quince de Enero* y Fray Antonio Díaz del Castillo, se advierte la admiración que causaban. A los monumentos con pilastra estípite se les reconocía como obras de “orden compuesto” y fabricadas “a la moderna”. Solamente se les describía con palabras aduladoras. Los libros de José Antonio Villaseñor, Campos Martínez, Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera también exaltaron en sobremanera la belleza de los inmuebles con estípites.

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 57 y 58.

El texto de fray Agustín de Morfí fue el único en el que se juzgó severamente este tipo de arte. El religioso refirió que los edificios del siglo XVIII eran un género de arquitectura de mal gusto y carentes de belleza.

Después de examinar algunas fuentes publicadas durante el siglo XVIII en la Nueva España es posible afirmar que la arquitectura con pilastra estípite era aceptada y ampliamente admirada, a pesar de que en Europa era rechazada. Se le exaltaba por su “novedad” y “suntuosidad”. Fue hasta finales de la centuria cuando comenzaron a manifestarse el desprecio por estas construcciones.

## **2. 2 El término churrigueresco en las obras historiográficas, libros de viajeros, y crónicas del siglo XIX**

El siglo XIX fue la etapa en que surgió México como nación independiente, además estuvo caracterizada por la crisis política y el anarquismo. Sin embargo, continuó la difusión de publicaciones periódicas –a manera de diarios o revistas- como *El Nacional*, *El Diario de México*, *La Ilustración Mexicana*, *El Universal*, *El siglo XIX*, *El Domingo*, *El Arte y la Ciencia*, entre otras. En estos noticieros abundaban los textos y opiniones sobre sucesos políticos. Pocos estuvieron destinados al arte y la mayoría relacionados a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. Otros hacían alusión a las bellas artes casualmente o como referencia a la situación del país.

A la par de las publicaciones periódicas que versaban sobre arte novohispano fueron editadas algunas obras realizadas por los extranjeros que viajaron a lo largo y ancho de México durante esta centuria. Sin duda alguna, quien sentó el precedente para explorar nuestro vasto territorio fue Humboldt.

**Ignacio Carrillo y Pérez, *La Universidad de México en 1800* (1800)**

*La Universidad de México en 1800* debe su autoría a Ignacio Carrillo y Pérez.<sup>38</sup> En este texto incluyó aspectos de la arquitectura del edificio. El autor exaltó las formas artísticas de la portada a pesar del criterio artístico que permeaba en la época. Admiraba tanto la obra que declaró que “...llegó el arte al punto de perfección, que no permite otro mayor”.<sup>39</sup> Así, procedió a describir la puerta principal y lamentó su destrucción:

“La fábrica ésta era de estípites o escapos, desplantando en el aire, de Orden Compuesto... formaban tres cuerpos... Empero, toda esta bellísima, delicada, vistosa y costosa portada se demolió, allanándose para el adorno en la Jura del Señor Don Carlos IV...”<sup>40</sup>

Resulta interesante la visión que tenía Carrillo y Pérez del arte de la pilastra estípite. Su juicio no fue influido ni por el gusto ni por las preferencias del momento. Además corrobora la manera en que se le denominó a este tipo de formas artísticas: Orden Compuesto.

### **El tocayo de Clarita en el *Diario de México* (1810)**

Resulta difícil conocer las opiniones que tenían los escritores decimonónicos acerca de la pilastra estípite, pues sí bien eran escasos los artículos con temas artísticos, lo fueron aún más los referentes al empleo de ésta. Es claro que el gusto que imperó durante el siglo XIX fue el heredado por las civilizaciones griega y romana, y en México estaba bien establecido el uso de las reglas que difundieron los tratadistas como Vitruvio, Alberti, Sagredo, Serlio, Vignola y Palladio. Así lo constata un texto publicado el 4 de junio de 1810 en el *Diario de México*, por un autor que utilizaba el seudónimo de “El tocayo de Clarita”:

---

<sup>38</sup> Ignacio Carrillo y Pérez, *La Universidad de México en 1800*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pp. 24 y 25.

“La justicia, imparcial protectora del mérito, exige absolutamente los elogios a que es acreedor, así porque no carezca de este honor quien lo ha adquirido, como para estimular a los demás, a dar nuevo ser y hermosura a sus respectivas profesiones. Yo no siento la menor repugnancia en llamar héroes a los que han hecho famosos sus nombres en las diversas producciones del buen gusto. La antigua Grecia (cuna en que se mecieron todas las ciencias) fue la más justa apreciadora de las artes, en cuyo cultivo invirtió inmensas sumas: a ella deben todas, la mayor parte de sus bellezas y primores”  
41

### **Joaquín Fernández de Lizardi (1813)**

En el año de 1813 apareció el artículo “Diálogo entre un francés y un italiano sobre la América Septentrional” escrito por Joaquín Fernández de Lizardi.<sup>42</sup> Esta reseña contenía fuertes críticas al arte realizado durante el virreinato. Fernández de Lizardi puso en boca de extranjeros severas declaraciones que fueron expresadas a través de una supuesta conversación entre un italiano y un francés.

En voz del francés expresó que la catedral de México era de arquitectura poco delicada y sobrada de cargazón. Pues había sido edificada según la “hechura antigua” que era “digna del desprecio del gusto del día”, es decir, de la inclinación constructiva por las formas griegas y romanas.<sup>43</sup> También mencionó que el Altar de los Reyes no era más que “un acopio de leña dorado a lo antiguo y bien indecente”.<sup>44</sup> Al escuchar tales afirmaciones, el italiano indicó que la catedral de México no podía ingresar en el grupo de las “civilizadas de Europa”.<sup>45</sup>

Al parecer, Fernández de Lizardi manifestó su pensamiento sobre el arte de la pilastra estípite a través de personajes europeos para darle mayor validez a sus opiniones. Pues quien podía resultar más indicado que un francés para señalar lo “antiguo” de lo “moderno”. Fue así como plasmó su rechazo por la ornamentación del estípite.

---

<sup>41</sup> El tocayo de Clarita, “Si el mérito es conocido, ¿por qué no se ha de elogiar?” en *Diario de México*, lunes 4 de junio de 1810, cit. por Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I. (1810-1850)*, Tomo I México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 167.

<sup>42</sup> Joaquín Fernández de Lizardi, “Diálogo entre un francés y un italiano sobre la América Septentrional”, “El Pensador Mexicano”, México, 1º de enero de 1813, t. II, núm. 13, p. 103. Reproducido en el núm. 15 de la Biblioteca del Estudiante Universitario, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940, cit. por Justino Fernández en *El retablo de los reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 90

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 90 y 91.

### **J. C. Beltrami, *Le Mexique* (1830)**

La ciudad de París fue testigo de la publicación de la obra *Le Mexique* de J. C. Beltrami en 1830.<sup>46</sup> El viajero dio testimonio de las instituciones, de las bellas artes, de pueblos desconocidos y del carácter del pueblo mexicano.

Al contrario de lo que citó Fernández de Lizardi, el autor admiró sorprendido el arte novohispano de los siglos XVI, XVII y XVIII. Aunque no le causaron desagrado las obras edificadas bajo los parámetros de la Antigüedad no surtieron el mismo efecto que las realizadas en los siglos pasados.

Las ideas de Beltrami sobresalen por valorar los monumentos virreinales y de manera particular las construcciones de ornamentación estípite. Así lo demuestran las exclamaciones sobre edificios de esta naturaleza.

“...San Agustín, me parece, el edificio más valiente y más majestuoso que hay en México... San Francisco, San Fernando, Santo Domingo y la Profesa, merecen la atención, aun del viajero que venga directamente de Roma. Grandiosidad, magnificencia, majestad y riqueza, y las bellas artes que se han prodigado han hecho museos soberbios...”<sup>47</sup>

### **Eduardo Rivière, *Antonino y Anita...* (1851)**

El francés Eduardo Riviere publicó su novela *Antonino y Anita o Los Nuevos Misterios de México* en 1851. A pesar de que el texto pertenece al género literario incluye una opinión sobre la fachada del templo de la Santísima. Obra que ha sido señalada como “churrigueresca” debido a que los ornamentos que más sobresalen son las pilastras estípites de su portada principal.

---

<sup>46</sup> J. C. Beltrami, *Le Mexique*, París, 1830, 2 vol, cit. por Justino Fernández en *El retablo de los Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 98.

A través de Antonio, personaje de la novela, criticó el edificio.

“Admiró su cúpula de jaspes y robustas cornisas que descollaban gallardas de sus capiteles de orden compuesto (llamado estilo de la conquista por los inteligentes) y cuyas columnas estriadas en espiral quedan rematadas con elegantes florones. Le maravillo también su ancho y majestuoso pórtico de varoniles molduras y que sombrea un cuerpo de arquitectura de contornos varios y fantásticos. Su frontón quebrado y lleno de adornos sin cuento, encierra la imagen de la santa que allí se venera, al paso que otras molduras engalanan las paredes hasta el pie de las ventanas del convento... todas estas bellezas despertaron en él frenética admiración.”<sup>48</sup>

Resulta curioso que un francés decimonónico tuviera una opinión favorable para una construcción de este tipo pues es bien sabido que el gusto estético que dominaba en su época era el que seguía los modelos artísticos de la Antigüedad.

### **Antonio Torres en *El Siglo XIX* (1862)**

Existe la certeza que para la segunda mitad del siglo XIX ya era conocido el pensamiento de los grandes estudiosos del arte de la Antigüedad. Antonio Torres da nota de ello en *El siglo XIX*:

“Los escritores más modernos después de haber registrado todos los manuscritos antiguos, la historia, la crónica, las inspiraciones lapidarias, han dirigido finalmente su atención a los productos de las artes comparándolos con la historia. A fines del siglo pasado y a principios del presente, Winckelmann, Rumohr, Niebur, Visconti, Raoul-Rochett y otros doctos ingleses e italianos, se dedicaron al estudio de la arqueología completando con la ayuda de los monumentos las faltas históricas, y corrigiendo o ilustrando partes eminentes importantes, que prueban el desarrollo de la civilización antigua.”<sup>49</sup>

### **Claude-Joseph Désire Charnay, *México: 1858-1861. Recuerdos e impresiones de viaje* (1863)**

---

<sup>48</sup> Eduardo Riviere, *Antonio y Anita o Los Misterios de México*, 1851, p. 41.

<sup>49</sup> Antonio Torres, “Academia Nacional de San Carlos” en *El siglo XIX*, núm. 422, México, miércoles 12 de marzo de 1862, cit. por Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México, Estudios y documentos II. (1810-1858)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 82 y 83.

Como tantos otros viajeros impulsados por el espíritu aventurero y la influencia del romanticismo, Désiré Charnay<sup>50</sup> partió de Francia en 1857 con dirección hacia América. En su paso por México recogió las impresiones que le causó esta nación -y van desde breves observaciones del clima, el paisaje, la gente y sus costumbres hasta las detalladas descripciones de los monumentos prehispánicos que tanto le interesaban y “que lo dejaron sin aliento”-, y fueron publicadas en Francia en el año de 1863 con el nombre *Le Mexique, 1858-1861*. El viaje tuvo que interrumpirse por el inicio de la Guerra de Reforma de México. Charnay dedicó un capítulo de su texto a la ciudad de México y no dejó de mencionar algunos edificios construidos durante el virreinato y la destrucción que los gobiernos habían realizado en ellos. Fue así como se refirió a la fachada del Sagrario Metropolitano y a la pilastra estípíte que lo ornamenta. Aunque no consideró el empleo de esta pilastra como un estilo, sí afirmó que su utilización era de “muy mal gusto”:

“El Sagrario es una inmensa capilla dependiente de la catedral. Allí se hacen las bodas, los entierros y los bautizos; el santo Sacramento se expone también sin interrupción a la veneración de los fieles. Es imposible pasar sin detenerse frente a la portada del *Sagrario*, y aunque el conjunto sea de un extremado mal gusto no se puede menos que admirar el lujo inaudito de sus esculturas y ornamentación.”<sup>51</sup>

No solamente escribió acerca del Sagrario Metropolitano sino también de la capilla de Balvanera de la ciudad de México. La fachada de este conjunto conventual la juzgó como “de rica ornamentación”, sin embargo también puso en tela de juicio la estética de la pilastra estípíte que contiene:

“El Convento de San Francisco es otra cosa... Dos iglesias con interiores decorados con grandes altares de madera tallada y dorada, así como tres capillas muy agradables formaban parte de este notable monumento. Pero la política ha transformado el

---

<sup>50</sup> Désiré Charnay fue un escritor y excelente fotógrafo que nació en 1828 y murió en 1915.

<sup>51</sup> Désiré Charnay, *México, 1858-1861. Recuerdos e impresiones de viaje*, traducción y nota de Víctor Jiménez, México, Banco de México, 1994, 285 pp., p. 68 y 69.

convento, abriendo calles a través de los claustros y vendiendo los jardines. Las tropas que ocuparon el edificio en los días de combate han dejado, como en Santo Domingo, las tristes huellas de su paso, el convento se encuentra en un estado deplorable, la fachada se ve hacia la calle da San Francisco tiene una magnífica portada. Consiste en un conjunto extravagante de pilastras renacentistas cubiertas de imágenes en bajorrelieve y rematadas por capiteles compuestos, separadas por nichos decorados con estatuas. El conjunto es de una riqueza extraordinaria de ornamentación, de un gusto tal vez dudoso pero de un notable acabado en el detalle, y es tanto más admirable que esas esculturas se deben según las crónicas, no al cincel de un artista, sino el pico grosero del cantero. En la actualidad, según se me ha dicho, la portada de San Francisco ya no existe: el convento fue demolido, los materiales tirados y el terreno vendido. Es de lamentarse que el gobierno liberal, en su prisa por destruir los conventos, no hayan sabido conservar este magnífico espécimen del arte.”<sup>52</sup>

### **Paula Kolonitz, *Un viaje a México en 1864***

Entre los viajeros que visitaron México durante el siglo XIX también se halla la condesa Paula Kolonitz. Esta aristócrata austriaca llegó a México el día 28 de mayo de 1864, y venía como parte del séquito de la esposa de Maximiliano de Habsburgo. La estancia de esta mujer en suelo mexicano fue corta, pues permaneció alrededor de cinco meses. Partió hacia Europa el 17 de noviembre de mismo año. Aunque la europea radicó poco tiempo en el país decidió dejar memoria de sus observaciones. En éstas trató aspectos geográficos y de la vida social principalmente. Revivió en todo su esplendor iglesias, conventos, edificios públicos y paseos, así como la vida familiar mexicana. Cuando describió construcciones de la primera mitad del siglo XVIII, que tenían pilastra estípite, se limitó a mencionar lo “sobrecargado de sus ornatos” y “la riqueza” de sus fachadas. Es decir, juzgó imparcialmente la arquitectura que poseía esas formas.

“En la parte oriental de la catedral se apoya la parroquia de la diócesis, el Sagrario, construido de piedra rojiza al estilo del Renacimiento, sobrecargado de esculturas y ornatos. Entre los conventos era célebre el de San Francisco por la riqueza y por la magnificencia de sus puertas mayores.”<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 70 y 71.

<sup>53</sup> Paula Kolonitz, condesa, *Un viaje a México en 1864*, México, SEP, 1974, p. 98.

### **Gustavo Baz en *El Domingo* (1873)**

El 10 de agosto de 1873 apareció un artículo titulado “Arqueología colonial” en el periódico *El Domingo*. El autor del texto fue Gustavo Baz.

Resulta sorprendente hallar información de este tipo proveniente de un político tan activo en el desarrollo de la vida nacional. A través de la lectura de un párrafo de este escrito periodístico, es posible advertir la idea que tenía Gustavo Baz acerca de la arquitectura novohispana. Baz consideraba que la arquitectura por excelencia era la emanada del arte greco-romano, que las construcciones inspiradas en él eran de “buen gusto”, y que los ejemplos más representativos en México eran la Catedral de México, el Carmen de Celaya, el templo de Loreto y el Palacio de Minería. Además, afirma que los edificios del siglo XVI tenían “muros pesados y tenebrosos”, mientras que los del siglo XVIII eran “combinaciones aéreas y fútiles”. Es muy probable que el autor se refería a las construcciones que tenían pilastra estípite. Tal y como muchos de los intelectuales de la centuria decimonónica, a Gustavo Baz le desagradaban la arquitectura con pilastra estípite.

Aunque no lo menciona expresamente, es evidente su rechazo a la construcciones virreinales de la primera mitad del siglo XVIII.

“El buen gusto de los arquitectos españoles, hijos del Renacimiento, encuentra una interpretación vaga y raquítica en los pórticos primorosamente labrados y artísticamente combinados que interrumpen la monotonía de los espesos muros de las iglesias posteriores, y en la profusión de adornos, y luego en esas fachadas, verdaderas joyas de cantería, pero también verdaderos atentados al buen gusto arquitectónico, se revelan los pasos que daba la colonia que recibía sus inspiraciones de la metrópoli. No parece sino que el espíritu más libre y menos austero y fanático va expresando su desarrollo desde los muros pesados y tenebrosos del siglo diez y seis hasta las combinaciones aéreas y fútiles del siglo XVIII; y en medio de aquel caos se nota el paso del verdadero genio y del buen gusto en los edificios que, como algunos trozos de la Catedral de México, el Carmen de Celaya, el Loreto y Minería, recuerdan los buenos tiempos de Viñola y Herrera.”<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Gustavo Baz, “Arqueología colonial”, en *El Domingo*, México, 10 de agosto de 1873, cit. por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 189 y 190.

### **Eduard Gibbons en *El Artista* (1874)**

Resulta extraño encontrar autores que consideraron bella tanto la arquitectura como la ornamentación de la pilastra estípite y que no la adjetivaron despectivamente. Eduardo Gibbons forma parte de ese reducido grupo de escritores. Gibbons es heredero de la influencia de la escuela romántica, razón por la que sus opiniones se encuentran lejanas al academicismo que permeaba en el siglo XIX, donde el sentimiento era el que ordenaba los juicios, y consideraba que aquél era el contacto más importante con el que contaba el hombre. Así como los románticos europeos se apegaron al arte medieval, Gibbons se acercó al arte novohispano desde una visión nostálgica y con miras a revivir el pasado hispano. Por estas razones se apoyó en los valores ensalzados por el romanticismo. Consideró el arte de la pilastra estípite como un “arte verdadero” y desdeñó por “impuro y falto de unidad” el arte realizado en el siglo XVII.

En el artículo de Gibbons, publicado en la revista *El Artista* en 1874, con título “La catedral de México” este aficionado del arte novohispano realizó una descripción y una crítica sobre la catedral de México. En este texto el autor dio su opinión sobre los siguientes aspectos: a) la conquista de México; b) el arte prehispánico; c) la catedral (al exterior y al interior) y sus antecedentes; d) el arte novohispano del siglo XVII, y; e) el arte virreinal del siglo XVIII y las formas artísticas difundidas por Churriguera.

“Y a esto le llaman el altar de los Reyes. En realidad, es una regia obra donde el arte, la historia y el pensamiento de lo bello producen sus efectos en el espectador. Se respira una atmósfera en este lugar, que nos transporta a una época de inquisición y de virreinato, pero igualmente de grandeza y arte..., y en el Anáhuac también entre la esclavitud y la dominación, viéronse levantarse templos y monumentos que desafían los siglos, y una escuela notable de pinturas mexicanas, aunque esencialmente religiosas. Pero volviendo al altar mencionado, diremos que es lo más notable de

nuestra Catedral, que es el objeto donde se ha desplegado todo el lujo, todo el ideal de Churriguera.”<sup>55</sup>

Este autor hizo una crítica de la catedral, y para ello inició explicando sus antecedentes: “fue erigida donde habían quedado las ruinas del antiguo imperio mexica y donde posteriormente se levantó la iglesia parroquial de Santa María de la Asunción”. Después procedió a describirla por el exterior e interior. Aclaró que su opinión distaba de la mayoría de personas que habían dado su punto de vista sobre el monumento:

“... al entrar en el templo, y cuando los admirables efectos de luz y sombra sacaban a porfía los diversos objetos que tal vez un simbolismo exagerado ha colocado allí, entonces nuestras primeras impresiones fueron que la escuela crítica del arte no había entrado a este santuario, y que las escasas descripciones que de él nos han dado, sobrecargadas de adjetivos podían en muchos casos suprimirse cuando no encuentran una razón de ser, sino es que un viciado gusto presenta ante la incauta vista lo imperfecto como perfecto, la escuela de lo malo como la escuela de lo bello.”<sup>56</sup>

En el párrafo anterior, el escritor mencionó la existencia de una “escuela crítica del arte” aunque no dijo explícitamente cuál, es posible que se refiriera a la Academia de San Carlos. También afirma que quienes habían opinado sobre el monumento lo hicieron de manera errónea, puesto que describieron con adjetivaciones exageradas cuando no hallaron el sentido a algún elemento. Además se refirió a “un viciado gusto” de los críticos que provocaron identificar lo “imperfecto como perfecto”.

El autor consideraba que el arte del siglo XVII había cambiado considerablemente y que la ornamentación era el reflejo del “sentimiento religioso”, que rayaba en el fanatismo y no del “artístico”. De acuerdo con Gibbons, dicha religiosidad tuvo como

---

<sup>55</sup> Eduard Gibbons “La Catedral de México” en *El Artista*, t. II, México, 1874, cit. por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 255.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 276.

consecuencia “el sacrificio del arte y la pérdida de la conciencia de los artistas”, así como también que la escuela de estos artistas fuera “raquítica y de decadencia”, puesto que eran herederos directos del siglo de oro del Renacimiento. Gibbons pensaba que los templos novohispanos presentaban una “mezcla de todos los estilos que hacen que el arte pierda su pureza y su unidad perfecta”, pues poseían elementos paganos y religiosos. Para el autor, un claro ejemplo de esta mezcla la constituían los altares de los costados laterales del coro de la Catedral:

“...el arte mutilado, un género confuso de rechinante colorido y un lujo de dorados destacando las ridículas y desproporcionadas esculturas, obra toda de profanos cinceles, de mentes anti-artísticas, de la crasa ignorancia que aniquila, que disfraz, que produce metamorfosis en el arte encantado de Fidias y de Apeles.”<sup>57</sup>

Es hasta el análisis de las capillas de la Catedral donde Gibbons informaba de la existencia de un “estilo” nacido en España durante los siglos XVII y XVIII, y que poco perduró. El autor concebía el uso de la pilastra estípite como el empleo de un estilo. Tal estilo estaba constituido por un “orden compuesto” empleado por el arquitecto Churriguera, y que reconoció de la siguiente manera:

“Por fin, allí se encuentra en ese orden compuesto del arquitecto Churriguera algo de bello, algo que eleva el espíritu ante ese altar tallado y dorado maravillosamente, con sus fantásticas columnas óvalos y retablos, donde entre las sombras, el misterio y la cabeza del querubín, se ven los cuadros religiosos del pincel mexicano de hace más de dos siglos. Por eso el viajero y el artista detienen el paso ante esa enorme concha que, embutida hasta la bóveda, hace resaltar todos los caprichos, todas las fantasías propias del estilo churrigueresco.”<sup>58</sup>

Gibbons denominó “estilo churrigueresco” a la pilastra estípite del arquitecto Churriguera, pues consideró que poseía belleza. Para él, el Altar de los Reyes era un ejemplo de este “estilo”: “...es una regia obra donde el arte, la historia y el pensamiento

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 277.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p.

de lo bello producen sus efectos en el espectador”.<sup>59</sup> Pensaba que era este altar, lo más destacado de la Catedral, donde se halla todo el lujo y donde se encontraba todo el pensamiento artístico de Churriguera. A diferencia de éste, al Altar Mayor lo consideraba de pésimo gusto por las siguientes razones: “carece de estilo dórico, el cual debe poseer toda obra de arte como reflejo de armonía y buen gusto; colocación inapropiada.”<sup>60</sup> Es posible afirmar que el texto de Gibbons es una crítica que ofrece novedosos conceptos acerca de la pilastra estípite de Churriguera en la Nueva España.

### **Manuel Gustavo Revilla, “El realismo en el arte contemporáneo” en *El siglo XIX* (1878)**

Manuel Gustavo Revilla fue un abogado que dedicó muchos de sus esfuerzos a los estudios del arte virreinal. Su producción escrita fue prolífica. Algunos de los textos de Revilla aparecieron en revistas y diarios del país. El primer artículo del que se tiene noticia fue publicado el 26 de febrero de 1878 y versaba sobre la escuela literaria realista.<sup>61</sup>

### **“Liber-Varo”, “Estudios estéticos. Dedicados al muy Ilustre vicario general don José M. Armar” en *El Nacional* (1890)**

El jueves 11 de septiembre de 1890 fue dado a conocer un importante estudio sobre el arte europeo y novohispano de los siglos XVI, XVII y XVIII, titulado “Estudios estéticos. Dedicados al muy Ilustre vicario general don José M. Armas”, en el periódico *El Nacional*. Según el autor “era una síntesis de la historia de las Bellas Artes”. Utilizó el seudónimo “Liber-Varo”.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p.

<sup>61</sup> Manuel G. Revilla “El realismo en el arte contemporáneo” en *El siglo XIX*, México, martes 26 de febrero de 1878, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II. (1810-1858)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 463-465.

<sup>62</sup> Liber-Varo, “Estudios estéticos. Dedicados al muy Ilustre vicario general don José M. Armas”, en *El Nacional*, México, jueves 11 de septiembre de 1890, núm. 62, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini en *La*

“La historia de las Bellas Artes, además de esta síntesis que se funda en el espíritu que dominó en las épocas en que nacieron y se desarrollaron nuevas formas, debe, en reglas y preceptos fijos, darnos a conocer todo lo que caracteriza estas formas material y plásticamente en todos los ramos diversos de la actividad humana, para poder distinguir con acierto las unas de las otras y evitar de este modo funestas confusiones entre los diferentes estilos del Arte, confusiones tanto más funestas, cuanto que incluyen en sí mismas el germen del desorden y de lo inarmónico, fuente de toda Fealdad.”<sup>63</sup>

El expositor aseveró que Pedro de Ribera y José Churriguera fueron seguidores de los modelos artísticos de Borromini y Guarini, y estos últimos de Miguel Ángel. Señaló a Churriguera como el “padre de la Arquitectura sagrada en Nueva España”, y también indicó que la mayoría de los edificios construidos durante el virreinato fueron levantados de acuerdo con los principios de este arquitecto. Dichos principios los resumió como “Estilo Churrigueresco”, y a éste lo definió como una derivación de “las múltiples formas que adoptó el Estilo Barroco”. Pensaba que el arte de “Estilo Greco-latino o Renacimiento” había sido una lógica reacción a las “exageraciones del barroquismo” inventadas por Borromini, Bernini y Churriguera, pues las obras producidas por éstos eran “verdaderas marañas de líneas confusas”.<sup>64</sup> A diferencia de otros estudiosos del arte, este autor juzgó el uso de la pilastra estípite únicamente como una forma exagerada y confusa, sin llegar a verla como un retroceso en el arte. A pesar de que concebía excesivo este tipo de arte, consideró como una “fastidiosa escolástica” la escuela que se esforzó por volver a las formas artísticas provenientes de Grecia y Roma.

“Ni el talento del caballero Fontana en Italia, ni la fantasía de Felipe Juvara en España, ni la inspiración de Perrault en Francia, ni las grandes dotes del genial Andrea Schlueter en Alemania, pudieron abrir nuevos caminos a la Arquitectura, ni siquiera reconducirla a las formas puras del Renacimiento por más que se afanaron preceptuando reglas escolásticas o produciendo obras muy laudables por sus cualidades artísticas, porque la exageración de las formas del Barroquismo produjo la exageración en las ideas de sobriedad y sencillez que desterraron los efectos de luz y de sombra, hicieron escualidas y lánguidas todas las formas plásticas que se presentaban sin carácter y sin

---

*crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos III*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 285.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 286.

relieve, y finalmente imprimieron a sus obras en general, por la escrupulosidad con que siguieron las medidas y proporciones, un carácter de uniformidad reglamentaria y de las más fastidiosa escolástica”<sup>65</sup>

La opinión dada por “Liber-Varo” fue bastante imparcial con respecto al empleo de la pilastra estípite a pesar del gusto que dominaba en la época que escribió.

### **Manuel Gustavo Revilla, “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes” en *El Nacional* (1892)**

En más de una ocasión fueron reseñadas las exposiciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, y en 1892 fue Manuel G. Revilla quien se ocupó de ello. El diario *El Nacional* fue el medio por el que se dieron a conocer los sucesos ocurridos durante la Exposición.<sup>66</sup> Además de publicar –a grandes rasgos- el contenido de la Exposición XXII ofreció su opinión sobre la actuación del Gobierno con respecto a las Bellas Artes. Criticó sobremanera la determinación de la Iglesia en remodelar templos novohispanos. Uno de los acontecimientos que más le indignaron fue la demolición de los retablos con pilastra estípite, que él llama “de estilo Churriguera”. Aunque no lo definía, consideraba este tipo de arte como un estilo; incluso, destacó que éste tuvo presencia únicamente en España y sus virreinos. También pensaba que la pilastra estípite formaba parte de “la unidad de ornamentación” de las obras de arte.

“El Gobierno general, quizás podría hacer más, pero hace bastante a favor de las Bellas Artes, gastando cuarenta y tantos mil pesos al año, de su presupuesto y mandando erigir algunos monumentos públicos; el Municipio de la capital las ha favorecido al encargar a persona entendida la decoración de parte del Palacio Municipal. El clero, a su vez, ha hecho algo, al emprender las obras del templo de Guadalupe, aunque a decir verdad, bastante habría hecho a favor del arte, con sólo que no hubiera mandado quitar las magníficas rejas de madera de las capillas de Catedral, pintar de cal sus bóvedas y paredes, destruir los retablos de estilo Churriguera que compite en religiosidad con el gótico, exclusivo de España y sus colonias, destruir los retablos como lo comprueban las soberbias portadas del Sagrario, la fachada de la Santísima y el altar de los Reyes de la misma Catedral, en la que al echar abajo el Churriguera, destruyóse la unidad de ornamentación. Bastante habría hecha también con no haber ordenado la pintura de

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>66</sup> Manuel G. Revilla, “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas artes”, en *El Nacional*, miércoles 13 de enero de 1892, t. XIV, núm. 161, *cit. por*. Ida Rodríguez Prampolini, en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos.*, Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 332.

blanco y oro de la primera iglesia de Puebla, quitándole su aspecto religioso con un adorno más propio de botica que de templo.”<sup>67</sup>

De manera similar a Eduard Gibbons, opinaba Manuel G. Revilla acerca de la arquitectura virreinal que floreció a finales del siglo XVII y durante la segunda mitad del siglo XVIII.

**Eduard Gibbons, *Guadalajara (La Florencia mexicana). Vagancias y recuerdos. El salto de Juanacatlán y el mar chapálico* (1893)**

El año de 1893 fue de gran importancia para los estudios del arte en México. Fue entonces cuando Gibbons y Revilla publicaron dos obras sobre arte mexicano.<sup>68</sup> El primero escribió un libro titulado *Guadalajara (La Florencia mexicana). Vagancias y recuerdos. El salto de Juanacatlán y el mar chapálico*.<sup>69</sup> Al principio del texto mencionó que su interés por Guadalajara y su arte le surgió a por medio de la constante observación de un cromó de la ciudad que miró desde la infancia. Le gustaba de tal manera la capital de Jalisco que la llamaba “la ciudad Reina de la República” y como “una bellísima Toscana, esta Florencia de la patria mexicana”.<sup>70</sup> Él mismo declaró que realizó esta obra con el objetivo de “despertar la conciencia de otros escritores nacionales la importancia de escribir monografías” de los Estados de la República Mexicana que la dieran a conocer, y resaltó sus motivos patrióticos. Tal y como en su artículo “La Catedral de México” de 1873, en este texto continuó usando el término “estilo” para referirse a las diversas formas de la arquitectura virreinal. En las ocasiones que describió retablos o altares con pilastra estípite no perdió la oportunidad de destacar

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>68</sup> Es necesario mencionar que Gibbons ya había publicado un artículo sobre el arte novohispano en 1874, en el que aludía al término “churrigueresco”, manifestaba que éste había sido juzgado de manera inadecuada y que sus formas estaban cargadas de belleza. *Veáse* pp. 62-65.

<sup>69</sup> Eduard Gibbons, *Guadalajara (La Florencia mexicana). Vagancias y recuerdos. El salto de Juanacatlán y el mar chapálico*, México, s/e., 1893.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. IV.

sus atributos. En el siguiente párrafo se refirió al altar mayor de la Basílica de Guadalupe:

“...Prevalece en todos nuestros templos, este género de altares en casi todas nuestras naves, y si hacemos excepción del altar mayor y los de estilo Churrigueresco en algunos lugares, como en el templo de Santa Clara en Querétaro, o el altar llamado de los Reyes en la catedral de México, soberbias realizaciones de un arte demasiado fantástico, bien se puede asegurar que aquel que ha visto uno de estos altares blanco y oro los ha visto todos.”<sup>71</sup>

Es curioso que en este libro, el autor utilice indistintamente los términos estilo, forma, género y orden: “su estilo arquitectónico pertenece a...”, “su forma, ni es Bizantina ni es Árabe, ni Etrusca, sino simplemente romana”, “en género ecléctico, ó el orden compuesto, “y los demás altares en la nave estilo Corintio o Jónico , Dórico o Compuesto según el caso...”, “en su interior revela un estilo bizantino, como también medio romanesco...”, etcétera. Es necesario destacar que Gibbons hizo referencia a las opiniones de otros autores que juzgaron de manera severa la arquitectura con pilastra estípite, y resaltó las cualidades de ésta. También defendió a Churriguera de las críticas que había recibido a través de los estudiosos de la historia del arte, argumentando que fue este artista quien logró crear un “estilo” apto para la religiosidad española y novohispana. Finalizó afirmando que si bien, la pilastra estípite de José Churriguera tenía sus imperfecciones, también agradaba a todos aquellos “inteligentes” que la habían observado en edificios como el Sagrario Metropolitano o el Altar de los Reyes de la Catedral de México.

“El gran arquitecto español que lo edificó, (templo de Santa Mónica) haciendo a un lado el estilo colonial con todas sus bellezas, grandeza y eclecticismo, se propuso desplegar en él todo ese conjunto maravilloso y fantástico que marca con caracteres propios el estilo de Churriguera que, por muy pesado y contrario a las reglas del arte, (como en general se le ha calificado, tiene a mi juicio, sus méritos y su grandeza propia, tal cual lo tiene el arte gótico bajo sus diversas épocas, o el arte árabe bajo sus creaciones de sueños y de ideales realizados. Yo soy de los que me permito creer, que a Churriguera, se le ha juzgado con demasiada severidad y tal vez injusticia. El hecho es, que e el siglo XVIII fue el único de todos los arquitectos españoles que, imbuidos en la magnificencia del arte gótico, se esforzó para crear en España un estilo algo parecido a

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 39 y 40.

este último, y que a la vez reuniera la circunstancia de ser una nueva creación original para el arte arquitectónico de su patria... El estilo de este escultor-arquitecto adolecerá de mil defectos, pero el caso es que, su altar de los Reyes en la Catedral de México, así como el frontis y costado de Oriente del Sagrario Metropolitano, en sus puertas de entrada y luego este templo de Santa Mónica en Guadalajara, elevan y deleitan a todo el mundo inteligente.”<sup>72</sup>

**Manuel Gustavo Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* (1893)**

Por su parte, Manuel Gustavo Revilla escribió *El arte en México en la época antigua y durante el virreinato*.<sup>73</sup> Dicha obra fue publicada en 1893 cuando el autor era profesor de Historia del Arte en la Academia Nacional de Bellas Artes y miembro de la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación de Madrid. Como lo indicó en el título, Revilla abordó el arte de la época prehispánica y novohispana. Sobre el arte virreinal expuso importantes y numerosas ideas. Para él, el arte que trajeron los españoles fue “superior” al de los indígenas. De manera que así llegó el arte, y luego se “desarrolló y propagó en el nuevo reino, habiendo aparecido una variante del genuinamente español”;<sup>74</sup> a través de frases como la anterior es posible advertir la idea evolutiva que Revilla tenía del arte. De manera que resumió en un párrafo su pensamiento sobre el arte virreinal:

“...con Tres Guerras y Tolsa. Con estos dos artistas se cierra el ciclo de la arquitectura virreinal, que habiendo comenzado ruda y tosca, siguió brillante y recargada, terminó sencilla y correcta y apareció siempre fuerte y robusta como la viril raza conquistadora que la produjo.”<sup>75</sup>

También afirmó que el arte en España se distinguió por innovar las formas clásicas del Renacimiento con ornamentos abundantes inspirados en el espíritu católico. Es

---

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 244.

<sup>73</sup> Manuel G. Revilla, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Oficinas Tipográficas: Secretaría de Fomento, 1893.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>75</sup> *Ibidem*, p. 45.

decir, el surgimiento de este estilo estaba ligado a la religiosidad española. Por esta razón, en Nueva España se continuó con este tipo de arte.

“En la Península las artes se desarrollaron sin dejarse dominar por el espíritu pagano que diera vida á aquella gran conmoción intelectual del Renacimiento; puesto que se mostraron constante y poderosamente influenciadas por el espíritu cristiano. Lo cual quiere decir que en la arquitectura, en la escultura, en la pintura, introdujo el ingenio español modificaciones desconocidas para el arte clásico. Porque dió á la primera al mismo tiempo que más libres y caprichosas proporciones, ornamentación no ya rica sino profusa y hasta superflua, al paso que en las segundas buscó ante todo la expresión, subordinándole la forma. De tales caracteres participaron las artes domiciliadas en la Nueva España, como derivación que fueron de las de la metrópoli.”<sup>76</sup>

El autor mencionó que cada arte tuvo su momento de mayor florecimiento, y en el caso de la arquitectura correspondió al siglo XVIII. Fue en esta época cuando la ornamentación se mostró exuberante.

Revilla realizó su estudio siguiendo un orden cronológico. Al comenzar a analizar la arquitectura del siglo XVI tomó constantemente como referencia al arte español. Fue entonces cuando aludió al “estilo plateresco” para explicar las características de los edificios de esa etapa.

“...no vemos entre los edificios aquí erigidos en el siglo XVI muestras de aquel elegante estilo plateresco que floreció en España durante el gobierno de Carlos V, y de que son ejemplo el Alcázar..., ...sino que por el contrario, las construcciones se presentan toscas, sencillas y fuertes; y cuando aparece algún templo de importancia es con reminiscencias de los estilos de la Edad Media que son caracteres de pleno Renacimiento. Tal sucede en las iglesias de Cholula, San Francisco y la Capilla Real, que fueron de las primeras en erigirse, en las cuales se observan recuerdos del gótico... y el árabe...”<sup>77</sup>

En lo que respecta a la Catedral de México, el escritor partió de la historia de su edificación, desde el siglo XVI hasta la descripción de su exterior y de su interior. Pensaba que la “sencillez” de su ornamentación estaba en armonía con los retablos de pilastra estípite que denominaba “churriguerescos”. Según su opinión, era este

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 4 y 5.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 21.

monumento el que sintetizaba todos los “estilos” de la época novohispana: “La Catedral de México, cuya construcción tardó siglos, resume en sí cuántos estilos se usaron en la Nueva España, desde el severo de Herrera y de Mora hasta el barroco, el churrigueresco y el greco-romano de Tolsá.”<sup>78</sup> Consideraba que los ornamentos tenían impreso el sello del cristianismo y que carecían de la “frialdad” de los templos realizados de acuerdo con el “estilo greco-romano”.<sup>79</sup> Las formas artísticas de la arquitectura provenían del “estilo barroco” o del “estilo de Churriguera”, este último derivación del primero, según su opinión. Usaba el término “churrigueresco” para definir formas utilizadas únicamente en España y sus territorios dominados en América, sin darle ninguna connotación peyorativa ni descalificativa. Señalaba que era frecuente hallar ornamentaciones “profusas y excesivas” en este tipo de arquitectura. Lo describió de la siguiente manera:

“...un estilo que cambió las buenas proporciones griegas, que sobrepuso los órdenes, que quitó su oficio a la columna convirtiéndola en simple miembro de ornato, que dividió su fuste, que dio resaltos a las cornisas, que rompió los frontones... El churriguera es cierto, avanzó mucho más en esa pendiente, puesto que vino después del barroco que había ya exagerado las adulteraciones mencionadas; pero por eso mismo, por haber avanzado mucho más, como los extremos se tocan hasta llegar a lo excesivo, hizo aparecer nuevas formas en que se encuentran casi olvidadas las primitivas. Suprimida en él la columna, o mejor dicho, transformada en pilar, ya no pudo haber ni sobreposición de los órdenes, ni vicioso empleo de aquel bello miembro arquitectónico relegándolo al oficio espúreo de servir de simple aparato. Podrá ser, por lo mismo, el churriguera un mal estilo se quiere, pero no uno bueno echado a perder.”<sup>80</sup>

Así, aclaró que el uso de la pilastra estípite era un recurso que servía únicamente de ornamento y no como elemento arquitectónico. Reconoció que la presencia de estas formas artísticas se hallaban principalmente en las fachadas de los edificios, y en el interior de los templos se observaban en los retablos.

---

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 36.

A su juicio, lo más adecuado para el análisis del “estilo churrigueresco” era el estudio de los retablos.

“En ellos es donde propiamente debe estudiarse el churriguera, por estar en los mismos desplegados todos los recursos del estilo. Estos retablos de altares, tallados en madera, ofrecen mayor riqueza de formas y más finura que las consienten las portadas de piedra del exterior de las iglesias; finura y riqueza que pueden ser bien apreciadas por la proximidad en que se coloca el espectador con relación a los altares. Por otra parte, el empleo que en ocasiones se observa en el estilo que se examina, de pilares algo más anchos hacia la parte superior y que parece, no que sostienen las cornisas, sino que más bien penden de ellas, empleo que pudiera ser reputado defectuoso, en los retablos de madera tienen mayor excusa si se atiende, por una parte, a que dichos pilares no aparentan tanto el oficio de sostenes como el de adornos, y por otra, que el peso de las cornisas está repartido entre esos pilares y los muros en que entran espigas de madera que sustentan las cornisas; pero aun teniéndolo por defecto, no por eso el conjunto deja de ser menos interesante, menos expresivo.”<sup>81</sup>

No conforme con haber definido el término “churrigueresco” para referirse al uso de la pilastra estípite, también mencionó cuáles eran los edificios que habían sido contruidos con este “estilo”.

“Aparte de las construcciones de carácter religioso, muchos fueron los palacios públicos y privados que durante el siglo XVIII se levantaron y que pertenecen ya al barroco, ya al churriguera, ya a los dos estilos. Tales son las antiguas casas del conde de Santiago, de los marqueses del Valle de Oaxaca y de Orizaba, del conde de Heras, las del Conde de San Mateo Valparaíso y otras varias.”<sup>82</sup>

Revilla no solamente enalteció las formas propagadas por José Churriguera, sino que reprobó la opinión de los autores que juzgaron este “estilo” y que desacreditaron, de manera unánime, al arquitecto español. Indicó que esta situación comenzó cuando un autor, no mencionó quién, vitupereó el arte de Churriguera. Probablemente se refirió a Agustín Ceán Bermúdez, pues dijo que fue el quien difundió la frase: “...profanó con su estilo arquitectónico el decoro y seriedad de los templos.”<sup>83</sup> Sin embargo, como ya se vio en el capítulo anterior, fue Antonio Ponz el principal desacreditador del arte que practicaron José de Churriguera y sus discípulos. Aunque elogió la ornamentación de la

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 37 y 38.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 41 y 42.

<sup>83</sup> *Ibidem*, p. 34 y 35.

pilastra estípíte, también reconoció sus “defectos”. Entre los numerosos méritos que reconoció de este arte fue su espíritu cristiano.

Revilla denunció con ímpetu la devastación y destrucción de estas obras de arte y es posible afirmar que fue uno de los más acérrimos defensores de la pilastra estípíte.<sup>84</sup>

Después de dar a conocer el libro *El arte en México en la época antigua y durante el virreinato* en 1893, Manuel G. Revilla continuó realizando estudios sobre el arte mexicano. Fue así como en 1898 publicó el artículo “Las Bellas Artes en México en los últimos veinte años” en la *Guía descriptiva de la República Mexicana*.<sup>85</sup> En dicho artículo denunció las características de la arquitectura de su tiempo, a la que denominaba con el término de “estilo neogreco”.<sup>86</sup>

“Típico es en ellas el influjo del estilo neogreco exclusivamente profesado en las escuelas y que tanto se aparta de las irregularidades del barroquismo español y de sus osadías constructivas; con su uniformidad de formas, extremada simetría, sequedad de líneas, regularidad de ornato y timidez constructiva. Hay que reconocer, sin embargo, en las construcciones modernas, juntamente que el excelente aparejo del material, la corrección del ornato y la cómoda distribución de las plantas, claridad, sencillez, tranquilidad de líneas y risueño aspecto del conjunto.”<sup>87</sup>

En este texto el autor recurrió al uso del término “estilo” para referirse a las diferentes formas de la arquitectura. Así, utilizó los siguientes términos estilísticos: “estilo neogreco”, “estilo románico”, “estilo Churriguera”, y “estilo bizantino”. Este último lo mencionaba como un estilo de tercer y cuarto orden.<sup>88</sup> El empleo de la pilastra estípíte lo identificó como “estilo Churriguera”, y de las obras de arte realizadas con estas formas se expresaba así:

“De seguir adelante el espíritu innovador, la propia Catedral de México, admirable en su misma desnudez, no se verá inmune de bizantinizarse, ni dejará atentar contra sus

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>85</sup> Manuel G. Revilla, “Las Bellas Artes en México en los últimos veinte años” en la *Guía descriptiva de la República Mexicana*, 1898, pp. 99-108, cit. por Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>87</sup> *Ibidem*.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 74.

soberbios retablos del altar de los Reyes, del Perdón, incomparables joyas del más acabado churriguera. No todo admite reforma y bien es conservar o restaurar lo poco bueno antiguo que se tenga.”<sup>89</sup>

Tal y como en otros escritos, en este texto Revilla se mostró defensor y adulador del arte de la pilastra estípíte.<sup>90</sup>

---

Las publicaciones periódicas y las obras historiográficas de la época virreinal que analice dan muestra de que la arquitectura con pilastra estípíte era aceptada por personajes como Ignacio Carrillo y Gariel, J. C. Beltrami, Eduardo Rivière, Paula Kolonitz, Eduard Gibbons, “Liber-Varo”<sup>91</sup> y Manuel G. Revilla. Describieron la ornamentación estípíte con elogios como los siguientes: “arte al punto de la perfección”, belleza, majestuosidad, riqueza, grandeza y fantasía. Asimismo reconocieron estas edificaciones como obras de “orden compuesto”.

Cabe destacar que en México, Eduard Gibbons fue el primer estudioso en señalarlas como construcciones de “estilo churrigueresco”. Mencionó que estaban constituidas por un “orden compuesto”. Gibbons usó como sinónimos las palabras estilo, forma, género y orden. Además explicó que el arte de José de Churriguera y sus seguidores había sido juzgado negativamente desde el siglo XVIII.

De igual manera, Manuel G. Revilla y “Liber-Varo” indicaron que los edificios con estípíte eran de “estilo churrigueresco”, es decir, una “derivación del estilo barroco”.

Los escritores anteriores se declararon como defensores del estípíte. Sin embargo, otros autores manifestaron su inclinación por el empleo de las formas provenientes de Grecia y Roma. Rechazaron abiertamente el arte con estípíte. Ellos fueron Joaquín

---

<sup>89</sup> *Ibidem.*

<sup>90</sup> Véase pp. 67 y 68 en las que analicé una publicación periódica de Manuel Revilla del año 1892, en la que denominó el empleo de la pilastra estípíte como “estilo churrigueresco” y la reconoció como una obra cargada de belleza.

<sup>91</sup> Es el seudónimo utilizado por un autor de *El Nacional*.

Fernández de Lizardi, “El Tocayo de Clarita”<sup>92</sup>, Antonio Torres, Gustavo Baz y Desiré Charnay. Consideraron la arquitectura con pilastra estípite como obras de “hechura antigua”, “de mal gusto”, “sobrecargadas”, “dignas de desprecio” y “acopios de leña dorada”.

Como puede verse, durante el siglo XIX hubo dos posturas acerca del empleo de la pilastra estípite: la que la aceptaba y la que la rechazaba.

---

<sup>92</sup> Seudónimo.

## Capítulo Tres

### EL TÉRMINO CHURRIGUERESCO EN MÉXICO

#### 3. 1 El término “churrigueresco” en los diccionarios del siglo XX

Han sido numerosos los diccionarios en lengua castellana que se han publicado desde el siglo XIX hasta nuestros días tanto en el extranjero como en nuestro país. Resulta interesante analizar las definiciones que éstos han ofrecido sobre el término “churrigueresco”. Sería imposible revisar todos y cada uno de los glosarios publicados y conocidos en México.

Cabe mencionar que la mayor parte de los diccionarios en lengua española, conocidos en México, han sido realizados y editados en España y Argentina.<sup>1</sup> Por tal motivo elegí estudiar las acepciones sobre la palabra “churrigueresco” de las obras que se realizaron en territorio nacional y dentro del contexto mexicano.

#### ***Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico... (1875)***

Durante el gobierno republicano de Benito Juárez se publicó el *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico, de industria y comercio de la Republica Mexicana*.<sup>2</sup> Esto sucedió en 1875. Los autores fueron José María Pérez Hernández, Alfredo Chavero y Manuel Orozco y Berra. El tomo IV de esta serie de libros no incluye el término “churrigueresco”, ni tampoco ninguna acepción relacionada con el empleo de la pilastra estípite. Probablemente no se encuentra esta palabra debido a que los liberales tenían una fuerte aversión hacia el pasado virreinal de México.

#### ***Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México (1964)***

---

<sup>1</sup> Comunicación verbal con el maestro Jorge Alberto Manrique.

<sup>2</sup> José María Pérez Hernández, Alfredo Chavera y Manuel Orozco y Berra, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico de industria y comercio de la República Mexicana*, México, Imprenta de Villanueva y Villageliu, 1875.

Sin duda alguna, el *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*<sup>3</sup> es una de las obras enciclopédicas más relevantes en la historia cultural de nuestro país. A diferencia de otras obras, ésta únicamente describe el término *churrigueresco* y no las definiciones *churriguerista* y *churriguerismo*. Aquí se identificó el *churrigueresco* como un estilo.

Por principio, se aclaró que el vocablo “estilo churrigueresco” se ha usado en México para referirse a las formas artísticas que predominaron en el siglo XVIII, y que a juicio de los autores era “la última y más exaltada modalidad del barroco.”<sup>4</sup> También se resaltó que en España únicamente se llamó “churrigueresco” a las obras de José de Churriguera y sus hermanos, y no a todas las obras artísticas con pilastra estípite que se edificaron en la centuria dieciochesca.

Además se mencionó que la denominación se debía a que José de Churriguera fue el primero en emplear la pilastra estípite de manera consecutiva hasta implantar su uso y convertirla en el “principal apoyo del barroco”. Señalaron a Jerónimo Balbás como el responsable de introducir la utilización de estas formas artísticas en la Nueva España cuando realizó los retablos de la Catedral de México. Y consideraron que gracias a Lorenzo Rodríguez se “consagró” de manera definitiva el “estilo”, para posteriormente extenderse en todo el territorio novohispano.

Como en ninguna otra enciclopedia, se explicaron detalladamente los elementos de la pilastra estípite y los sitios que se ornamentaron con ésta –portadas y retablos-.

“Consiste el churrigueresco en que sus obras, principalmente portadas y retablos, usen exclusiva o preponderantemente, como se ha dicho, el apoyo o pilar, estípite, que consiste en un zócalo sobre el que asienta una pirámide invertida; luego vienen molduraciones y angostamientos diversos y después un cubo o un cuerpo bulboso, en general con medallones androcéfalos, continuado con otras molduraciones hasta terminar en el capitel, casi siempre corintio. En los interestípites van nichos con

---

<sup>3</sup> *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, Sexta Edición corregida y aumentada, México, Editorial Porrúa, 1964.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 783.

figuras. En las fachadas o retablos churriguerescos, en la calle central, se agrupan las figuras principales en relieves o esculturas coronadas por cortinajes.”<sup>5</sup>

Es evidente el conocimiento que tenían los autores de este diccionario sobre la historiografía del término “churrigueresco” pues refirieron que estudiosos como Justino Fernández y el Dr. Alt habían propuesto llamarle “ultrabarroco” a las obras con pilastra estípite –sin que dicha propuesta tuviese mayor éxito–.

Es relevante que una obra de gran difusión e importancia como el *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México* haya abordado con más profundidad sobre la expresión “churrigueresco”, y sin los prejuicios que lo hicieron en otras investigaciones. Hacía falta que una enciclopedia de esta naturaleza revalorara y ensalzara el arte novohispano de la pilastra estípite.

### ***Milenios de México (1999)***

En el año de 1999 se publicó la enciclopedia *Milenios de México*. El autor fue Humberto Musacchio.<sup>6</sup> Esta enciclopedia incluye el vocablo *churrigueresco* de manera breve pero imparcial. El autor llamó a esta palabra como estilo arquitectónico, mencionó el origen de la denominación, sus principales características y el periodo en que surgió. También resaltó que al término *churrigueresco* se le ha conocido como *ultrabarroco*. Los datos que ofrece esta obra son meramente informativos.

“Churrigueresco: Estilo arquitectónico que corresponde a la última etapa del barroco. Se llama así por el arquitecto español José Benito de Churriguera (1665-1725) y se caracteriza por su exceso decorativo y el uso de la pilastra estípite (con la base más angosta que la parte superior, como pirámide invertida que descansa sobre una base). Corresponden al estilo churrigueresco o ultrabarroco las construcciones del segundo y parte del último tercio del siglo XVIII.”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 784.

<sup>6</sup> Humberto Musacchio, *Milenios de México*, México, Raya en el Agua, 1999.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 618.

### ***Gran Espasa Ilustrado (2001)*<sup>8</sup>**

La edición del año 2001 del *Gran Espasa Ilustrado*<sup>9</sup> contiene la definición de *churrigueresco* y la biografía de Joaquín y José Benito de Churriguera. Sobre el término estilístico se señaló que era un estilo arquitectónico de España y sus colonias americanas, su periodización, sus características generales y sus artistas más representativos.

“CHURRIGUERESCO, CA. Adj. **1** *Arquitectura*. Se aplica al estilo arquitectónico barroco español que toma su nombre de José Benito Churriguera. Prevaleció en España y sus colonias desde mediados del siglo XVII a mediados del XVIII. Se caracteriza por la proyección de obras complejas, caracterizadas por el movimiento representado en diferentes planos, y con un amplio empleo de estípites y columnas salomónicas, así como por una ornamentación muy recargada. Entre sus artistas más representativas figuran, además del propio J. B. Churriguera, Jerónimo García de Quiñones, Pedro de Ribera y Narciso Tomé. También m. **2** desp. Con exceso de ornamentación.”<sup>10</sup>

En la definición anterior puede observarse que se abordó el vocablo de manera neutral pues no se descalificó este tipo de arte.

Acerca de Joaquín y José de Churriguera se brindaron datos breves y resulta novedoso que llamen al primer artista como partidario del regreso del “estilo plateresco”.<sup>11</sup>

### ***Diccionario Enciclopédico Larousse (2001)*<sup>12</sup>**

En el *Diccionario Enciclopédico Larousse*<sup>13</sup> que se editó en el 2001 se aludió a las expresiones *churriguerismo*, *churrigueresco*, *churriguerista* y la vida y obra de la familia Churriguera (José, Joaquín y Alberto).

---

<sup>8</sup> Existen ediciones anteriores a la del 2001, sin embargo se revisó la de este año.

<sup>9</sup> *Gran Espasa Ilustrado*, México, Espasa, 2001.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 382.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> Existen ediciones anteriores a la del 2001, sin embargo se revisó la de este año.

El *churriguerismo* se definió como una “modalidad del barroco tardío” y como un arte que adquirió los elementos de la ornamentación “plateresco”. Además se resaltó que en México se realizaron obras “originales”.

“Churriguerismo. n. m. Modalidad del barroco tardío español que toma su nombre del arquitecto José Benito Churriguera. **2.** Exceso de ornamentación. La interpretación del barroco español formulada por los Churriguera (segunda mitad del s. XVIII) asumió los contenidos del decorativismo plateresco a través de la ornamentación exhaustiva y fantástica, con inclusión de elementos de influencia árabe y se implantó también en Hispanoamérica, especialmente en México, con adaptaciones originales. Entre los seguidores de los Churriguera destacaron en España, A. García de Quiñones, Pedro de Ribera, Leonardo de Figueroa, Francisco Hurtado y Narciso Tomé, y, en América, Francisco Guerrero y Torres y L. Rodríguez.”<sup>14</sup>

Es importante que una obra de gran difusión como lo es el *Diccionario Larousse* ofrezca este tipo de información acerca de la pilastra estípite. Si bien, son datos generales que no descalifican ni aminoran esta ornamentación.

### ***Diccionario de la lengua española (2001)***

Los datos que ofrece el *Diccionario de la lengua española*<sup>15</sup> sobre las formas artísticas de la pilastra estípite son breves. Se limita a mencionar que el vocablo “churrigueresco” es un adjetivo “relativo al churriguerismo”.<sup>16</sup> La expresión “churriguerismo” se identifica como el “estilo de ornamentación recargada empleado por Churriguera, arquitecto y escultor barroco de fines del siglo XVII, y sus imitadores en la arquitectura española del siglo XVIII”.<sup>17</sup> También se advierte que la palabra se ha conocido de manera despectiva como sinónimo de ornamentación exagerada. Y a los arquitectos que practicaron este tipo de arte se denominan *churrigueristas*.<sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> *Diccionario Enciclopédico Larousse en color*, Dirección General de Marta Bueno, México, Editorial Larousse, 2001.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>15</sup> *Diccionario de la lengua española*, vigésima segunda edición, México: Larousse, 2001.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 369.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

Como puede observarse, la descripción que contiene este diccionario es meramente informativa pues únicamente se avoca a mencionar el significado de las acepciones.

Después de analizar las acepciones acerca de la palabra “churrigueresco” que ofrecen cinco diccionarios realizados en México es posible mencionar que cuatro<sup>19</sup> identifican el empleo de la pilastra estípite como un “estilo arquitectónico” proveniente de España y ampliamente difundido en el virreinato novohispano. Únicamente el *Diccionario Enciclopédico Larousse* señala que la utilización del estípite forma parte de una “modalidad del barroco tardío”.

Sin excepción, todos los diccionarios refieren el origen de la acepción “churrigueresco”, argumentando que fue llamado así debido a que José Benito de Churriguera y sus seguidores fueron quienes difundieron su empleo en España y en América. También hacen alusión a las características generales de la pilastra estípite sin descalificarla ni demeritarla.

El *Diccionario Porrúa* destaca por abordar de manera profunda el significado del vocablo “churrigueresco” pues además de explicar su significado recurre al estudio de la historiografía del arte. En la obra se afirma que la acepción “ultrabarroco” fue usada como sinónimo de “churrigueresco” por Justino Fernández y el Dr. Atl.

A pesar de que estos diccionarios brindan explicaciones imparciales sobre el término “churrigueresco” resulta importante indicar que no han tenido suficiente repercusión puesto que aún prevalece la idea de asociar a la pilastra estípite y a la expresión “churrigueresco” como equivalentes de exageración y mal gusto. Probablemente esto sucede debido a que continúan vigentes los significados que entregan la mayoría de los

---

<sup>19</sup> *Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México* (1964), *Milenios de México* (1999), *Gran Espasa Ilustrado* (2001) y *Diccionario de la lengua española* (2001).

diccionarios del siglo XX y que fueron copiados de manera casi idéntica de los diccionarios de los siglos XVIII y XIX.<sup>20</sup>

### **3.2 Los estudios de historia del arte en México**

#### **3.2.1 Primera etapa: los inicios (finales s. XIX-ca. 1935)**

##### **José María Marroquí, *La ciudad de México* (1900)**

José María Marroquí fue un médico que participó activamente en la defensa del territorio nacional ante la invasión norteamericana y francesa. También fungió como secretario particular del presidente Ignacio Comonfort y acompañó a Benito Juárez durante su éxodo hacia el Norte. Cabe destacar que durante los años de 1874 a 1878 fue cónsul de México en Barcelona y a su regreso a México se dedicó arduamente a las investigaciones históricas.

Y fue así que a principios del nuevo siglo salió a la luz pública su obra *La ciudad de México*,<sup>21</sup> a pesar de haber sido escrita durante los años que van de 1878 a 1898. Otros textos de la autoría de Marroquí son *Estudio sobre los verbos irregulares* (1892), *Epítome de la Gramática de la lengua castellana* (1873), *Prosodia y ortografía* (1879), *Lecciones de ortología castellana* (1883), y *La Llorona* (1887). En *La ciudad de México* el autor relató varios aspectos de la vida social y cultural de la ciudad de México. Reveló un caudal de información sobre costumbres, creencias populares, tradiciones, fiestas religiosas y civiles, cédulas, reales órdenes y otros documentos legislativos acerca de las encomiendas y de la esclavitud de los negros o de los indios. Como otros cronistas, Marroquí no pudo escapar a la admiración del Altar Mayor de la

---

<sup>20</sup> Véase el capítulo 1 en donde se estudiaron los diccionarios de los siglos XVIII y XIX.

<sup>21</sup> José María Marroquí, *La ciudad de México*, 2ª. ed., México, Editor Jesús Medina, 1969, vol. 3, (facsimilar, 1900).

Catedral de México. Al describirlo mencionó que tuvo dos altares, el último de “estilo churrigueresco”:

“Antes de este altar mayor tuvo la catedral otro que en todo se le parecía, salvo que era de madera tallado y dorado, de estilo churrigueresco, semejante a los otros altares antiguos que se conservan en la misma iglesia. Además, estaba armado sobre 20 columnas de <<finísimo jaspe, o más bien mármol, semejante a la ágata (esta piedra es la muy bella que hoy llamamos *onix*), de una pieza cada una, y otras de madera de delicada talla doradas”. El primer cuerpo tenía capacidad suficiente para recibir en su interior un tabernáculo de plata, representado en la estampa primera, cuyas medidas y descripciones son las siguientes”.<sup>22</sup>

Como puede verse, José María Marroquí aludió al término “estilo churrigueresco” sin ningún tipo de carga peyorativa. Lo usó únicamente para referirse al empleo de la pilastra estípite en el Altar Mayor de la Catedral de México. Resulta interesante que a pesar de que el escritor fue un liberal declarado manifestara ampliamente su admiración por la historia cultural y artística del virreinato.

### **Sebastián B. Mier, “Apéndice D” en México en la Exposición Universal Internacional de París (1900)**

También en el año de 1900 Sebastián B. Mier escribió un artículo titulado “Apéndice D” en donde resumía la participación de México en la Exposición Universal de París.<sup>23</sup> Al observar las obras de los extranjeros notó que mostraban el origen de su nacionalidad y se cuestionó por lo que sucedía con los mexicanos. Para responder esta interrogante el autor hizo un recuento de las etapas de la arquitectura de nuestro país.

Según su opinión, al periodo primitivo pertenecieron las construcciones, realizadas por el hombre prehispánico, totalmente distintas a las occidentales. Del segundo momento fueron las edificaciones efectuadas durante el virreinato, que tuvieron como

---

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 391.

<sup>23</sup> Sebastián B. Mier, “Apéndice D” en *México en la Exposición Universal Internacional de París, 1900*, París, Imprenta de J. Dumoulin, Calles des Grands-Augustins, 5, 1901, p. 220, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. 1896-1921. Estudios y documentos III. J(1879-1902)*, Tomo III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

modelo directo la arquitectura española. Mier afirmó que en España existieron obras al “estilo del renacimiento italiano” y de las formas del “estilo Churriguera”. El autor consideraba que los inmuebles del tercer periodo fueron los del “estilo ecléctico traído de Francia y conocido con el nombre de Neo-Greco.”<sup>24</sup>

Sebastián B. Mier utilizó la terminología estilística para indicar con mayor precisión la arquitectura a la que se refería y exponer su pensamiento acerca de los mencionados “estilos”. Pensaba que el arte por excelencia era el que seguía las formas provenientes de Grecia y Roma, y rechazaba el realizado con pilastra estípite. También juzgaba de manera severa al arquitecto Churriguera. Tal y como lo hicieron los académicos del siglo XVIII lo señaló como responsable de la “contaminación” del arte.

“En todas las ciudades se levantaban grandes edificios en el estilo del renacimiento italiano, y en sus alcázares, castillos y palacios, España cuenta, desde las bellísimas construcciones de Juan de Herrera, hasta las rebuscadas formas de Churriguera, que marcan, al mismo tiempo que su rica imaginación, la corrupción de su gusto estético.”<sup>25</sup>

### **Manuel Gustavo Revilla, “Arquitectura. Don Lorenzo de Hidalga” en *El Arte y la Ciencia* (1901)**

En ese mismo año, de 1901, apareció nuevamente un artículo sobre arte mexicano de Manuel G. Revilla. El texto fue publicado en la revista *El arte y la ciencia* y llevaba por título “Arquitectura. Don Lorenzo de Hidalga”. Trataba sobre la actividad artística del mencionado arquitecto.<sup>26</sup>

Revilla citó las intervenciones que realizó Hidalga en algunos templos de la ciudad de México. El arquitecto modificó ciertas partes del interior de la Catedral de México. Sin embargo, dejó intacto el altar de los Reyes y el altar del Perdón. La conservación de

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 579 y 581.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 580.

<sup>26</sup> Manuel G. Revilla, “Arquitectura. Don Lorenzo de Hidalga” en *El arte y la ciencia*, México, septiembre de 1901, vol. III, núm. 6, p. 83, cit. por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II. (1810-1858)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

estos altares fue una acción que el autor aplaudió, pues mencionó que fue un gran acierto preservar “el estilo de los antiguos retablos churriguerescos muestras ostensibles y sobresalientes en su línea”.<sup>27</sup> Una vez más Revilla utilizó el término “churrigueresco” para ensalzar el ornato de la pilastras estípites.<sup>28</sup>

### **Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos* (1904)**

Antonio García Cubas fue un ingeniero que nació en 1832 y un testigo de los devastadores acontecimientos que sacudieron a nuestro país durante la centuria decimonónica. Entre algunos de los sucesos que presenció fueron la Guerra de Texas, la dictadura de Santa Anna, la Guerra entre México y Estados Unidos, la invasión francesa, la República Liberal, y el Porfirismo. Realizó importantes investigaciones geográficas en México. Las obras más relevantes al respecto fueron el *Diccionario Geográfico, Histórico y Biográfico de la República Mexicana*, y *Geografía e historia del Distrito Federal*.<sup>29</sup> También fue un aficionado a las letras y utilizó sus conocimientos para dar a conocer el potencial de la nación y sus riquezas. A lo largo de su vida publicó numerosos artículos históricos y eruditos como *Historia de México* y *El libro de mis recuerdos*. Esta última obra salió a la luz pública en los primeros años del siglo XX, en 1904.

*El libro de mis recuerdos*<sup>30</sup> está dividido en tres apartados. La primera parte está dedicada a la historia de los monasterios en México; la segunda describe “cuadros de costumbres” de la sociedad de principios de siglo; y la última incluye narraciones de pormenores de la historia general del país. En el primer apartado García Cubas explicó

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 569.

<sup>28</sup> Cfr. pp. 70-76, en las que se abordó la obra *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* de Manuel Revilla (1893).

<sup>29</sup> Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 59.

brevemente la historia y el arte de algunos conventos de la ciudad de México. Para lograr describir las formas artísticas de estas construcciones novohispanas se apoyó en la terminología estilística que ya habían utilizado otros autores. Algunos de los términos que mencionó fueron: “estilo gótico” y “estilo churriguero”. A diferencia de otros escritores definió a qué le llamaba “estilo de Churriguera”.

“Lo que caracteriza el estilo arquitectónico de Churriguera es la profusión de adornos en todos y en cada uno de los complicados detalles de la construcción. Las pilastras sin un grueso uniforme, están llenas de molduras y garambainas, presentando apenas, como una reminiscencia de los órdenes clásicos, sus capiteles dóricos o corintios; los cornisamentos están cortados para dar lugar a otros labrados caprichosos, los que muchas veces se ligan con las jambas de puertas, ventanas y nichos, en dibujos completados; y los medallones y repisas, aquellos con imágenes en relieve y éstas con estatuas de piedra, se hallan por todas partes recargadas de festones.”<sup>31</sup>

En el párrafo anterior Antonio García Cubas se limitó a precisar las características de lo que denominaba como “estilo churrigueresco” sin emplear epítetos ni descalificativos. Únicamente se avocó a señalar las formas del “churrigueresco”. Sin embargo, no se detuvo a expresar lo que pensaba acerca de este tipo de arte. Mencionó que resultaba admirable observar tanto “las combinaciones de rectas y curvas como la perfecta simetría que presentaban los adornos y que le daban hermoso aspecto a las obras”.<sup>32</sup> Afirmó que las construcciones más representativas de este “estilo” eran la portada lateral de San Francisco, la del Sagrario y la de la Santísima. También aprovechó la ocasión para manifestar su repudio a la destrucción de estas obras e incitar a sus conciudadanos a conservarlas. Consciente de la mala fortuna crítica que habían recibido los modelos propagados por Churriguera explicó la causa. El desprestigio del arte con pilastra estípite se debía principalmente a que “pugnaba con las reglas de una

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

arquitectura severa”, y al afán de sus opositores de ridicularizarlo cuando descubrían que estaban impedidos para imitarlo.<sup>33</sup>

Además de su aportación sobre la pilastra estípite reconoció la belleza de los edificios de finales del XVIII y principios del XIX, construidos bajo los parámetros de la arquitectura grecorromana.

Resulta sumamente interesante hallar un autor que analizaba críticamente la terminología estilística, y que explicaba el origen del desprestigio del que había sido objeto el arte de Churriguera. Además, el autor fue capaz de percibir la estética del arte de diferentes épocas.

### **Enrique Juan Palacios, “De romería por el país del arte” en *El Mundo Ilustrado* (1908)**

En 1908, Enrique Juan Palacios escribió el artículo “De romería por el país del arte” en el diario *El mundo Ilustrado*.<sup>34</sup> El texto hacía alusión a edificios virreinales de la ciudad de Puebla. De éstos describió solamente las fachadas. Al referirse a las pilastras de la portada de San Francisco Acatepec, dijo que eran de “traza churriguera”. Es decir, de apariencia o aspecto “churriguera”. El autor se refirió a las pilastras con estípite sin ejercer ningún tipo de valoración.

“Al pronto, no distingo detalles; pero aquel conjunto tiene la armonía de una estrofa. Tres cuerpos forman esta portada, separados por elegantes frisos. Sobre la bella puerta de cedro esculpido, sobrepuestos en airoas curvas, gráciles festones y molduras se entrelazan interrumpiendo la rigidez de las cornisas. Flanqueánla dobles columnas repetidas en ascendentes cuerpos a la manera de un altar; corintias las primeras y de traza churrigueresca las superiores. En las hornacinas de los lados, místicas esculturas de piedra cuentan la leyenda franciscana. Coronando la clave de aquella entrada suntuaria, fulgura magnífico rosetón abierto como una estrella en la línea central de la

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>34</sup> Enrique Juan Palacios, “De romería por el país del arte” en *El mundo Ilustrado*, México, 15 de noviembre de 1908, *cit. por* Xavier Moysén en *La crítica del arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos (1896-1913)*, Tomo I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

fachada, y encima de la roseta, sobre la orla superior del edificio, esbelta cruz de hierro remata elegantemente aquel artístico conjunto”.<sup>35</sup>

### **Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana (1908-1914)***

Durante este mismo año fue publicado el primer volumen de una importante obra de arte virreinal: *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Estado de Guerrero*.<sup>36</sup> El autor de esta colección fue Antonio Peñafiel. Este proyecto fue llevado a cabo con el apoyo del presidente de México, don Porfirio Díaz. Por ende, resulta lógico pensar que Peñafiel formó parte de los “científicos” de los que se rodeó el General. Aunque la temática versaba sobre el arte mexicano del virreinato, el autor buscó darle un “carácter más científico”, y lo consiguió dividiendo la materia “en capitales de los Estados del Centro, del Norte, del Golfo y del Pacífico, para que fuese más regular, más geográfico y en consecuencia más científico”.<sup>37</sup>

El primer volumen que apareció fue el destinado al Estado de Guerrero. En éste abordó de manera detallada la historia y la construcción de la iglesia de Santa Prisca de Taxco, la obra pictórica de Miguel Cabrera, la actividad económica de José de la Borda, y la vida de Juan Ruiz de Alarcón. Peñafiel comenzó este tomo refiriéndose a la iglesia de Santa Prisca. Inició mencionando que “el estilo de la arquitectura era churrigueresco”. Esto denota que el autor hacía uso del término para ofrecerle al lector una idea de las formas de la arquitectura y de la ornamentación del templo. También es evidente que necesitaba utilizar la terminología para identificar las diversas modalidades artísticas. El autor gustaba del arte de la pilastra estípite pues cuando describió los altares que la poseían, afirmó que eran “de lo más original que haya producido el genio

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 387.

<sup>36</sup> Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Estado de Guerrero*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1908.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 3.

de inteligentes artistas”.<sup>38</sup> Cabe destacar que Peñafiel no definió ni justificó el uso de términos estilísticos en este texto.

Un año después, es decir en 1909, fueron publicados el segundo y tercer volumen de la serie *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana*. En esta ocasión tocó el turno a los Estados de Morelos y Tlaxcala. En el tomo sobre Morelos,<sup>39</sup> el autor trató asuntos de la época prehispánica, de la conquista y del periodo de la Independencia. No incluyó nada de la etapa virreinal. El volumen dedicado al Estado de Tlaxcala<sup>40</sup> contiene principalmente aspectos históricos y algunos artísticos. Antonio Peñafiel volvió a echar mano de la terminología estilística. Identificó los retablos de la catedral tlaxcalteca como parte del “estilo churrigueresco”, y los calificó como obras de “buen gusto”.<sup>41</sup>

El libro correspondiente al Estado de Puebla se publicó hasta el año de 1914. El título fue *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Las cinco ciudades coloniales de Puebla: Cholula, Huexotzingo, Tepeaca, Atlixco y Tehuacan*.<sup>42</sup> El autor aprovecha otra vez la ocasión para exaltar las obras con pilastra estípite que le parecían hermosas. Pero también descalifica las que le parecieron mal ejecutadas.

“La Capilla de los Dolores cuyo largo es de 26 metros 88 cm. por 6 metros 72 cm., de ancho, está contigua a la Parroquia por su lado Oeste y se terminó en 1719; su decorado es del estilo churrigueresco en sus tres magníficos colaterales; el del altar mayor más rico en detalles que los de los cruceros, ostenta entre sus tallas muy buenas esculturas representando a Nuestra Señora contemplando en su regazo el cuerpo inanimado de su divino Hijo...”<sup>43</sup>

---

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>39</sup> Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Estado de Morelos*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1909.

<sup>40</sup> Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Estado de Tlaxcala*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1909.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>42</sup> Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Las cinco ciudades coloniales de Puebla: Cholula, Huexotzingo, Tepeaca, Atlixco y Tehuacan*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1909.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 58 y 59.

“El interior de la iglesia franciscana de Tepeaca nada tiene de notable; el altar mayor es de construcción moderna, que sustituyó la antigua; los altares que quedan son de lo peor que ha producido el arte churrigüesco.”<sup>44</sup>

### **Luis González Obregón, *La vida en México en 1810* (1911)**

La capital del país fue objeto de numerosas leyendas, relatos, historias y crónicas. La importancia de la ciudad de México ha sido tal desde el período prehispánico que varios cronistas le han dedicado sus mejores letras. En la época virreinal fueron muchos los encargados de escribir los sucesos más destacados, y a principios del siglo XX tocó el turno a Luis González Obregón. A pesar de haber sido discípulo de Ignacio Altamirano - quien manifestó su aversión hacia lo novohispano- tuvo inclinaciones por los estudios de la época virreinal y de la vida social. Fue así como colaboró durante varios años en *El Liceo Mexicano Científico y Literario* y en *El Nacional*. Los artículos publicados en estos diarios se referían al pasado anecdótico de la ciudad de México. En 1911 publicó un libro sobre el tema. La obra de este autor fue llamada *La vida en México en 1810*.<sup>45</sup> Las actividades de González Obregón estuvieron encaminadas hacia lo histórico, costumbrista y literario.

Como el título lo indica, *La vida en México en 1810*, el tema en cuestión fue el “modus vivendus” de los habitantes, las calles de la ciudad, los comercios, las diversiones, la cultura, etcétera. En el capítulo dos el autor trató sobre los nombres de las calles, los mesones y hospederías, y las casas, plazas y barrios. Al abordar este asunto González Obregón usó términos referentes a las formas artísticas de los edificios construidos durante la etapa novohispana. Según el autor, dichas obras eran ejemplos de “los estilos” empleados en la arquitectura durante los siglos XVI, XVII y XVIII.

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>45</sup> Luis González Obregón, *La vida en México en 1810*, México: Editorial Innovación, 1979, Edición primigenia: 1911.

“Todavía el año de 1810 la ciudad de México presentaba en casas, palacios, hospitales y conventos, modelos de cada uno de los estilos que en el curso de tres centurias habían caracterizado la arquitectura colonial, desde el plateresco hasta el de Churriguera que tanto predominó en el siglo XVIII; positivo lujo y derroche de imaginados y fantásticos adornos. Apenas comenzaba Tolsá a hermosear la ciudad con sus elegantes edificios clásicos”.<sup>46</sup>

Como puede verse, el autor mencionó que en la centuria dieciochesca el “estilo de Churriguera” fue el más utilizado por los arquitectos, y aunque no lo definió rigurosamente si lo describió de manera breve. Los adjetivos que usó fueron de elogio. Consideraba que la ornamentación de la pilastra estípite no era solamente excesiva sino también elegante. Es notable que González Obregón reconoció la belleza de cada una de las modalidades artísticas novohispanas.

### **Federico Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional* (1915)**

Durante 1913 y parte de 1914 Federico Mariscal ofreció una serie de conferencias sobre la arquitectura novohispana en la Universidad Popular Mexicana. Fue hasta 1915 cuando se publicaron dichas conferencias a manera de libro. Además de las conferencias el autor incluyó un “ensayo de clasificación de las obras arquitectónicas típicas de la Capital y sus alrededores”. La obra llevó por título *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad Popular Mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914*.<sup>47</sup> Mariscal tuvo como objetivo principal concientizar a los mexicanos sobre las magnas construcciones virreinales de México y lanzar una campaña contra su destrucción.

El autor se apoyó en una nutrida bibliografía para sustentar el texto. Algunas de sus fuentes fueron Manuel G. Revilla, Bernardo Couto, Silvestre Baxter (en inglés, 1901),

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>47</sup> Federico Mariscal, *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad Popular Mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914*, México, 1915.

Orozco y Berra (*Diccionario Universal*, 1852), Luis González Obregón (*México Viejo*, 1911), Antonio García Cubas (*El libro de mis recuerdos*, 1904), José María Marroquí (*La Ciudad de México*, 1900), Jesús Galindo y Villa (*Epigrafía Mexicana*, 1892), Manuel Rivera Cambas (*México Pintoresco*, 1880), Fernández del Castillo (*Apuntes para la historia de San Ángel*, 1913), Enrique Olavaria y Ferrari (*El Real Colegio de San Ignacio*, 1889), Sandoval (*Reseña histórica y cronológica del arzobispado de México y su antigua y Nueva catedral* (inédita).

A diferencia de otros autores, Mariscal no dividió su texto por siglos, lo hizo por temas: La casa señorial, Colegios, Capillas, Iglesias, La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Lo anterior no significa que no reconociese las diferencias de la arquitectura del virreinato. Consideraba que la arquitectura había tenido tres etapas bien determinadas: a) la correspondiente a los siglos XVI y XVII, b) la de mayor apogeo, en el siglo XVIII, y c) la de fines del siglo XVIII y principios del XIX.<sup>48</sup> Dichas etapas se caracterizaron por las particularidades de “su estilo”. Reconoció que no existían los “estilos” puros, y prefirió hablar de “modalidades” como las siguientes: franciscano primitivo, barroco a la española, morisco mexicano, churriguera mexicano y renacimiento puro.<sup>49</sup>

Mariscal mencionó que el “estilo” dominante durante el siglo XVIII fue la “arquitectura churriguera” y la definió de la siguiente manera:

“...en el Churriguera, la columna y la pilastra se transforma por completo en pilares originales estípites y verdaderamente repletos de ornamentación, llegando la escultura ornamental a ser parte integrante de la estructura misma del orden, y sirviendo éste solo como elemento ornamental.”<sup>50</sup>

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 64.

También explicó que “el arte que tuvo por origen la fantasía extraordinaria del arquitecto Churriguera” había sido duramente criticado debido a la difamación que le hicieron los partidarios de la arquitectura greco-romana. Aunque no fue un defensor empedernido del arte de la pilastra estípite afirmó que era extremadamente bello y el rasgo más original de la arquitectura novohispana.

### **Jesús Galindo y Villa, *La plaza mayor de la ciudad de México* (1914)**

El ingeniero Jesús Galindo y Villa formó profesionales en Historia de México y en 1914 elaboró el primer Plan de Estudios para la carrera. Además se interesó en la investigación histórica. Fue así como se dio a la tarea de escribir un texto sobre la plaza principal de la capital de la República Mexicana. El nombre de la obra es *La plaza mayor de la ciudad de México* y fue dada a conocer en 1914.<sup>51</sup> El autor dedicó un párrafo a describir la impresión que le causaron la Catedral y el Sagrario Metropolitano. Sobre este último edificio mencionó que poseía fachadas hermosas. Dichas fachadas tenían ornamentación de pilastra estípite. Galindo y Villa fue de los pocos autores que calificaron positivamente este ornato.

“El 7 de enero de 1746 el arquitecto don Lorenzo Rodríguez presentó los planos del templo, que comenzó a edificarse en 14 de marzo de aquel año, empezándose la obra con \$8,000 que dio un vecino de la ciudad. El templo se estrenó solemnemente en 9 de enero de 1768. Su planta tiene la forma de una cruz griega, y sus hermosas fachadas churriguerescas, con sendas puertas, dan: la principal a la Plaza Mayor (sur) y la otra (oriente) al hoy *Jardín del Seminario*. El mismo cementerio o atrio de la Catedral le sirve también de plataforma.”<sup>52</sup>

### **Genaro García y Antonio Cortés, *Arquitectura en México. Iglesias* (1914)**

---

<sup>51</sup> Jesús Galindo y Villa, *La plaza mayor de la ciudad de México*, México, Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1914, t. V.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 45.

En el año de 1914 Genaro García y Antonio Cortés publicaron la obra *Arquitectura en México. Iglesias*.<sup>53</sup> El primero se encargó de las notas históricas y el segundo de la parte artística. Cortés mencionó que inició este proyecto con la intención de dar a conocer y divulgar los edificios levantados durante el virreinato, pues “se les habían dado poca importancia”. Entre las referencias que citó se encuentran crónicas frailunas y la asesoría de Federico Mariscal.<sup>54</sup>

Cabe destacar que Antonio Cortés consideraba que los primeros conventos e iglesias del siglo XVI eran “construcciones fortaleza”.

La metodología que emplearon los escritores puede distinguirse por la identificación iconográfica y formal de la arquitectura.<sup>55</sup> El reconocimiento de las formas artísticas que realizaron fue por medio de la observación y clasificación de los “estilos”. A través de la lectura de *Arquitectura en México* es posible advertir el afán clasificatorio que tenían los autores. Al describir la fachada o el interior de algún templo clasificaban el edificio bajo categorías estilísticas. Tal parece que el término “estilo” fue usado como sinónimo de “tendencia”, “forma”, “carácter”, “tipo” y “género”. Aunque en el texto no se hizo alusión a las formas artísticas de la pilastra estípite, que la historiografía ha denominado como “estilo churrigueresco”, es importante resaltar que sí hizo mención de la existencia del “tipo barroco”, de las “formas greco-romanas”, de “las tendencias Platerescas”, del “estilo del “Renacimiento Italiano”, y del “sabor clásico”. Las afirmaciones anteriores dan muestra de la manera en que los autores analizaron la arquitectura novohispana. Fue así como pudieron percatarse, tal vez de manera inconsciente, que los inmuebles de los siglos XVI, XVII y XVIII no podían estereotiparse ni delimitarse en un “solo estilo”

---

<sup>53</sup> Genaro García y Antonio Cortés, *Arquitectura en México. Iglesias*, México, Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1914.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 12.

porque presentaban elementos decorativos de “varios”. Así lo indican los siguientes párrafos:

“El asentar que esta decoración nos trae recuerdos de estilos primitivos cristianos, no indican en lo absoluto que en su parte constructiva tenga algo de esos estilos; ya indicamos que la Capilla es barroca y su decoración es una modalidad de las decoraciones religiosas de los interiores de las iglesias de la Nueva España en que hay gran mezcla de recuerdos, producto de determinadas circunstancias y de afanes diversos.”<sup>56</sup>

“En cuanto a la decoración influenciada por tendencias diversas, puede afirmarse que tiene un carácter tan completamente indefinido, que no se sabe dónde encontrar tipos generadores para clasificarlos. Estamos frente a frente de un arte cuyo estilo si no híbrido o mezclado, si está desvirtuado por la diversidad de componentes ornamentales, que ostenta rastros de múltiples orientaciones, las cuales al ser ejecutadas, por artífices llenos de ingenua fe, tanto como de inexperiencia, bajo la dirección de variados criterios, ofrecen en conjunto la impresión de algo nuevo y fuerte, de un arte decorativo heterogéneo, nacido más de las circunstancias de la época que del propósito deliberado de mezclar varios estilos de ornamentación y que dio origen en la Nueva España a un arte irreflexivo si se quiere, pero rebosante de expresión.”<sup>57</sup>

En el último párrafo explicaron y justificaron la existencia y la peculiaridad de la arquitectura novohispana. También se nota que consideraban que el arte era producto de las “circunstancias”, es decir, de su momento histórico.

Como ya mencioné, esta obra no se refiere a las formas de la pilastra estípite, sin embargo resulta una fuente indispensable para comprender el proceso historiográfico de la terminología estilística aplicada al arte mexicano.

### **Manuel Gustavo Revilla, “Joyas arquitectónicas. La casa del Alfeñique en Puebla” en *La Vanguardia* (1915)**

De nueva cuenta, el día 15 de mayo de 1915, volvió a publicarse un artículo sobre arte novohispano en la revista *La vanguardia* de Manuel G. Revilla.<sup>58</sup> El artículo llevaba por título “Joyas arquitectónicas. La casa del Alfeñique en Puebla” y versaba sobre las

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>58</sup> Manuel G. Revilla, “Joyas arquitectónicas. La casa del Alfeñique en Puebla” en *La vanguardia*, Orizaba, Veracruz, 15 de mayo de 1915, cit. por Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II* (1914-1921), Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

características principales de la construcción. Además, el autor hacía un enérgico llamado a fomentar la conservación de los monumentos de la etapa virreinal pues consideraba que las “modas” de cada época eran las responsables de la desaparición de tantos edificios.

“¡Destino bien triste el de las obras de arquitectura!... Las obras literarias tienen mejor destino ; aunque consignadas en un material tan deleznable como el papel destructivo, subsisten, no obstante, a despecho de las veleidades de modas y de gustos, demolidos para dar lugar a otros que, aunque inferiores en mérito, sean de los estilos en boga. Las modas caprichosas efímeras y a veces extraviadas, han arrasado más monumentos de piedra que el fuego, el agua y los terremotos. La conservación de los monumentos de arte conviene para formar, fomentar y desarrollar el sentimiento estético de los pueblos; pero mayormente en toda la comunidad humana capaz de crear y recordar historia, y México, que está en este caso, tiene, por lo mismo, más estrecha obligación que otros pueblos en este punto.”<sup>59</sup>

Revilla advirtió que la Casa del Alfeñique poseía “profusos ornatos y molduras churriguerescas”, es decir, ornamentos con pilastra estípite.<sup>60</sup> También se refirió a la mala fortuna crítica que había recibido este tipo de arquitectura, y argumentaba que cuando los especialistas se hallaban totalmente inmersos en los estudios del arte eran capaces de encontrar belleza en todas las obras de arte.<sup>61</sup>

“Si para el común de las gentes a quienes para nada afecta la exquisitez en el arte, es la casa del “Alfeñique” una antigualla más o menos, curiosa, y si para el constructor formado en el estudio de los estrechos cánones de Vitruvio y de Vignola, resulta un edificio incorrecto, de formas libres y caprichosas y nada puristas; para cuantos penetren más en el fondo de las cosas, sientan en todas las escuelas de arte ramificaciones de la misma belleza, para éstos seguramente ha de ser el edificio en cuestión un ejemplar peregrino y merecedor de conservarse”.<sup>62</sup>

### **Pedro Henríquez Ureña, “Homenaje a un pueblo en desgracia” en *Revista de revistas* (1915)**

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>61</sup> *Veáse*, pp. 70-76 y p. 87 donde se estudiaron los textos y obras de Manuel Revilla sobre arte novohispano. En dichas publicaciones es constante la defensa que realizó el autor de la pilastra estípite.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, Manuel Revilla., p. 44.

Pedro Henríquez Ureña fue un literato de origen dominicano. Fue autor de numerosas colecciones de poesías, tales como *Aquí abajo*<sup>63</sup> y *El nacimiento de Dionisio*.<sup>64</sup> Fungió como un importante seguidor y crítico del movimiento modernista y de la Literatura Hispanoamericana.<sup>65</sup> Algunas de las teorías que expuso frente al sector político de América Latina provenían del Kantismo y del Liberalismo Económico.<sup>66</sup>

Henríquez Ureña escribió un artículo denominado “Homenaje a un pueblo en desgracia” en *Revista de revistas*.<sup>67</sup> El impulso que el autor tuvo para escribir este texto provino de la sorpresa que le provocaron unas fotografías de edificios virreinales exhibidas en la Exposición Regional de San Diego, en California. Fue así como hizo un recuento de la situación de los estudios del arte novohispano en México. Comenzó por mencionar que el arte mexicano de los siglos XVI, XVII y XVIII “floreció con singular pujanza, con carácter propio y nuevo, no exento de influencias indígenas”,<sup>68</sup> a pesar de haber tomado como referencia directa al arte español. Afirmó que en la República Mexicana abundaban construcciones virreinales que en su mayoría permanecían desconocidas. Pensaba que tal ignorancia se debía a que las investigaciones sobre la arquitectura novohispana empezaron poco antes del inicio de la Revolución Mexicana. Señaló que los primeros trabajos sistemáticos los habían realizado Manuel G. Revilla, Jesús T. Acevedo, Manuel Romero de Terreros, Federico Mariscal y Silvestre Baxter.<sup>69</sup> A este último le atribuía “la obra maestra del arte colonial”. El autor consideraba que el “discernimiento crítico” de los estudiosos había sido lento puesto que durante muchos

---

<sup>63</sup> Esta obra se dio a conocer en 1898.

<sup>64</sup> El año de su edición fue 1906.

<sup>65</sup> Laura Fabres, *Pedro Henríquez Ureña, crítico de América*, Caracas: Ediciones de la Casa Bello, 1989, p. 87.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>67</sup> Pedro Henríquez Ureña, “Homenaje a un pueblo en desgracia” en *Revista de revistas*, Núm. 272, México, 11 de julio de 1915, p. 11, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II* (1914-1921), Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 56.

años se sujetaron a las tradiciones académicas. También indicó que las etiquetas adheridas a las diversas manifestaciones de la arquitectura eran absurdas debido a que cada uno de los edificios había sido construido de acuerdo a las necesidades de su entorno. Desmintió las descalificaciones que se le habían atribuido a las obras a través de la terminología estilística.

“Aquellas moles del siglo XVI no eran torpes, respondían con calculada exactitud a severas necesidades. Aquellas construcciones platerescas no son ridículas: responden al deseo de aliño elegante que vino de Italia. Y sobre todo, estos edificios churriguerescos son por fuera y por dentro, interesantísimos. España, que engendró el desdeñado estilo, no produjo dentro de él, ciertamente, la profusión de obras brillantes que ostenta México. Es toda una evolución americana, muestra, la del arte churrigueresco en el país vecino: el pueblo mexicano, con nuevo espíritu, con gusto propio, con invención técnica, lo modificó, lo hizo suyo.”<sup>70</sup>

Es de notarse la apología que hizo Henríquez Ureña de la arquitectura que tuvo como modelo las obras de Churriguera. Reconoció abiertamente las cualidades de la pilastra estípite y no olvidó mencionar que el primero en hacerlo fue Revilla. Refirió que fue él quien inició la defensa de este tipo de arte a pesar de las “ligaduras académicas, se atrevió a iniciar la rehabilitación del estilo churrigueresco.”<sup>71</sup> Por medio de este artículo el autor ofreció un panorama de la situación de los estudios del arte virreinal en México y afirmó que la Exposición Regional de San Diego era un “homenaje” a nuestro país:

“La arquitectura de la exposición resulta, así, un homenaje al espíritu artístico de la nación vecina, en contraste con el desdén y la burla que muchos arrojan sobre su tragedia política. No pudo imaginarse más delicado tributo a un pueblo en desgracia.”<sup>72</sup>

Es notable la idea que tenía Henríquez Ureña del arte, pues comprendió que todas las manifestaciones artísticas eran producto de su entorno, es decir, de sus circunstancias

---

<sup>70</sup> *Ibidem*, , p. 56.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

históricas, y la crítica que éstas han recibieron también se deben a las vicisitudes por las que atravesaron los investigadores.

### **Marion Wilcox en *Revista de Revistas* (1915)**

El 31 de octubre de 1915 fue publicado un artículo anónimo sobre la arquitectura novohispana en *Revista de Revistas*. El autor –anónimo- daba referencia de un texto escrito por una viajera, Marion Wilcox. El título era “Ciertos aspectos de la arquitectura colonial española”.<sup>73</sup> Wilcox realizó un breve estudio de las tendencias arquitectónicas en México y en Perú. Inició afirmando que México era la única nación de América Latina en la que la “arquitectura colonial española había logrado una expresión completa y sucesiva y amplio desarrollo”.<sup>74</sup> Marcó de manera contundente los “tres periodos de la arquitectura del virreinato”, que según su juicio hubo en México. Declaraba que la primera etapa tuvo lugar inmediatamente después de la Conquista de México, y lo denominó –como ya lo habían hecho otros investigadores- “franciscano primitivo”. El segundo y tercer periodo eran “el estilo barroco español” y “el churrigueresco”, respectivamente. Argumentaba que llamaba “franciscano primitivo o antiguo franciscano” a las construcciones del siglo XVI porque tenían como características principales “la solidez y absoluta sencillez”, “austeridad, exclusión de adornos, y la preponderancia de lo útil sobre lo estético”.<sup>75</sup> Además, explicaba la existencia de este tipo de edificaciones:

“Sin embargo, no debe pasarse por alto que los mismos monarcas españoles, con el fin de proteger sus súbditos coloniales, dispusieron que las iglesias fuesen construidas de esa manera, es decir, teniendo en cuenta la resistencia y solidez más bien que la

---

<sup>73</sup> Anónimo, “La Arquitectura colonial en México” en *Revista de Revistas*, Vol. VI, núm. 288, México, 31 de octubre de 1915, p. 10, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México. 1896-1921, Estudios y documentos II (1914-1921)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

belleza, con almenas más bien que con adornos, a fin de que pudieran utilizarse como fortalezas siempre que fuese necesario.”<sup>76</sup>

De igual manera justificó la presencia de las obras arquitectónicas que tenían como característica principal la pilastra estípita. Aseveró que este “periodo churrigueresco” existió a principios del siglo XVIII hasta finales del mismo. Declaró que su origen era rigurosamente español y que se desarrolló de manera extraordinaria en las colonias americanas. También dijo que la manifestación de este tipo de arte en la Nueva España fue de manera extravagante con “una tendencia a abandonar la sencillez en la estructura y preferir la mera ornamentación, es decir, el adorno por el mero hecho de serlo”.<sup>77</sup>

Como puede notarse, Marion Wilcox usó la terminología estilística para denominar y diferenciar las diversas formas artísticas de la arquitectura de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechó mano de las taxonomías terminológicas justificando siempre su uso.

### **Manuel Romero de Terreros, *Arte Colonial*, tomo I (1916)**

El año de 1916 fue testigo de la publicación del primer volumen de la obra *Arte Colonial* de Manuel Romero de Terreros, también conocido como el Marqués de San Francisco.<sup>78</sup> Tal parece que siguió el ejemplo de Federico Mariscal a la hora de ordenar el texto. A diferencia de la mayoría de los estudiosos del arte novohispano Romero de Terreros dividió el libro por temas.

El autor consideraba que en la Nueva España existieron los siguientes “estilos artísticos”: Renacimiento español, Plateresco, Barroco y Churrigueresco. En numerosas ocasiones usó términos estilísticos para referirse a las diversas formas artísticas de las obras novoespañolas. Dichas formas las relacionó con momentos específicos del virreinato. Afirmó que las construcciones inmediatas a la Conquista de México eran

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> Manuel Romero de Terreros, *Arte Colonial*, México, Imprenta de J. Balleca, 1916, t. 1, 240 pp.

“toscas” y “sencillas” y “sin ninguna belleza”. Argumentó que la naturaleza de estos edificios se debía a que fueron levantados “atendiendo sólo a la más urgente necesidad”.

<sup>79</sup> Identificó estas obras como “construcciones fortaleza”. Romero de Terreros pensaba que la arquitectura de la Ciudad de México se había ido “dulcificando” a medida que transcurría el tiempo. Fue así como explicó el surgimiento del “estilo barroco en el siglo XVII y el Churriguera en el XVIII”.<sup>80</sup> Además de datar estas formas artísticas también mencionó algunas de sus características principales: “...la línea recta se interrumpe, se rompen los entablamentos y frontones del edificio como miembro decorativo”, “la ornamentación es profusa y recargada”.<sup>81</sup> Para hacer estas descripciones tomó como fuente principal *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal* de Manuel G. Revilla.<sup>82</sup> No solamente reconoció el empleo de la pilastra estípita en la arquitectura religiosa sino también en los retablos y en las casas señoriales. Como ejemplo de estas últimas citó la Casa del Conde de Heras y Soto. Manuel Romero de Terrero fue de los pocos autores que describió y elogió las características formales del arte de la pilastra estípita. Justificó claramente el uso que hizo del término “churrigueresco”.

### **Manuel Romero de Terreros, *Arte Colonial*, tomo 2 (1918)**

El segundo volumen de *Arte Colonial* de Manuel Romero de Terreros fue publicado en 1918.<sup>83</sup> En esta ocasión reveló las fuentes en las que se basó para realizar este libro: Jesús Acevedo, *La arquitectura colonial en México*, conferencia leída el 17 de enero de 1914; Lucas Álan; Luis Alfaro y Piña, *Relación descriptiva de la fundación, dedicación de las iglesias y conventos de México*, México, 1863; Silvestre Baxter,

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 108 y 109.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 111 y 112.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>83</sup> Manuel Romero de Terreros, *Arte Colonial*, México, Imprenta de J. Balleca, 1918, t. 2, 215 pp.

*Spanish Colonial Architecture in Mexico*; Beltrami, J. C, *Le Mexique*, París, 1830; Diego Antonio Bermúdez de Castro, *Historia de la ciudad de Puebla*, 1746; Bernardo Couto, *Diálogo de la historia de la pintura*, 1889; Mariano Veytia, *Libro segundo de la fundación de Puebla*; Genaro García y Antonio Cortés, *La Arquitectura en México*, México, 1914; Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos*, 1904; Humboldt; Revilla, *El arte en México*, 1893.

Al observar las fuentes que el autor consultó para escribir esta obra es posible imaginar el estado de los estudios del arte novohispano en México durante la segunda década del siglo XX. Las investigaciones sobre arte virreinal eran muy escasas.

En este tomo el autor dedicó un espacio considerable al estudio artístico de Tepetzotlán. Analizó de manera detallada el exterior y el interior del inmueble. Cuando realizó la descripción de la fachada y los retablos del templo que tenían pilastra estípite los identificó como ornamentos de “estilo churrigueresco”:

“Dividáse esta fachada en tres cuerpos... En los intercolumnios, adornadas hornacinas cobijan estatuas de Santos, y no hay superficie que no esté invadida por el ornato *Churriguera*: complicadas ménsula y molduras, multiformes medallones con bajos relieves, alados serafines, en fin, toda la extraña floración de este estilo forma un conjunto de riqueza asombrosa, imposible de describir.”<sup>84</sup>

Además de reseñar la ornamentación que prevaleció en el arte de la primera mitad del siglo XVIII Romero de Terreros volvió a aprovechar la ocasión de exaltarla. Si bien, definió este tipo de arte como extravagante y florido también reivindicó las obras sobre las que “la locura de Churriguera volcó el cofre de sus riquezas”.<sup>85</sup>

“Algunas veces, al ponerse el sol, la fachada de la iglesia de Tepetzotlán se perfila de oro y pare reproducir uno de los ricos retablos interiores. Entonces, se admira sin esfuerzo la extraordinaria impresión de peregrina riqueza que producen los edificios decorados al estilo churrigueresco, y se comprende porqué aquel arte fue cultivado por una sociedad eminentemente plutocrática, para la cual la vida mística era la única vida

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 112.

libre, y porqué los hombres de caudal gastaban gustosos sus fortunas en glorificar ese misticismo.”<sup>86</sup>

No conforme con defender el arte de pilastra estípite el autor denunció la condena de que había sido objeto. Así, mencionó que los “detractores”, del arte que practicaron Churriguera y sus discípulos, habían sido numerosos. Sin embargo advertía que los adeptos comenzaban a aparecer, y que él forma parte de ellos.<sup>87</sup> Como puede verse, Romero de Terreros hizo uso del término estilístico “churrigueresco” de manera justificada para referirse a las obras con pilastra estípite sin demeritarlas.<sup>88</sup>

### **Manuel Romero de Terreros, *Residencias coloniales. Monografías mexicanas de arte* (1918)**

El libro *Residencias coloniales* de la serie de Monografías mexicanas de arte se publicó en el año de 1918.<sup>89</sup> El autor fue Manuel Romero de Terreros.

La temática de esta obra se refirió a la arquitectura civil de la Nueva España, pues va desde los edificios inmediatos a la Conquista hasta los realizados a principios del siglo XIX. Romero de Terreros identificó la arquitectura del siglo XVII como perteneciente al “estilo barroco” y la del siglo XVIII como de “estilo churrigueresco”.<sup>90</sup> Consideraba que la arquitectura de la centuria dieciochesca había sido la de “mayor lustre” para la Nueva España. Fue así como señaló que la casa de los Condes de Santiago de Calimaya era un ejemplar del “estilo barroco”, la de Mascarones y de los

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>88</sup> Tal y como en su obra anterior, Manuel Romero de Terreros volvió a defender y exaltar el uso de la pilastra estípite. Denominó el uso de esta forma artística como “estilo churrigueresco”. *Veáse* pp. 103 y 104.

<sup>89</sup> Manuel Romero de Terreros, *Residencias coloniales de México. Monografías mexicanas de arte*, México, Secretaria de Hacienda, 1918.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. VII.

Conde de Heras Soto formaba parte del “estilo churrigueresco”, y la de los Condes de Orizaba con fuertes influencias “rococó”.<sup>91</sup>

Para Manuel Romero de Terreros la Casa del Conde de Heras Soto era una construcción de “estilo churrigueresco” y la calificó como una “verdadera obra de arte” de este tipo de arquitectura.<sup>92</sup>

El autor de este libro utilizó el vocablo *churrigueresco* para designar a la arquitectura de la pilastra estípite sin descalificación alguna y exaltó sus formas.

**Rodrigo Gamio, “Alberto Fuster, el pintor del alma jarocho” en *Revista de Revistas* (1919)**

Un año después de la aparición de las obras de *Arte Colonial* de Manuel Romero de Terreros fue publicado un artículo referente a la arquitectura del siglo XVIII en México en *Revista de Revistas*. El título era “Alberto Fuster, el pintor del alma jarocho” y el autor fue Rodrigo Gamio.<sup>93</sup>

El escritor del texto expuso de manera resumida el pensamiento y la obra de Alberto Fuster. Mencionó que este pintor consideraba como un deber de todos los artistas mexicanos dar a conocer en el extranjero “el genuino arte representativo” del país. Entre los ejemplos que ofreció se encontraban algunos edificios novohispanos como el antiguo Colegio de los Mascarones, mismo que había sido considerado como una construcción “churrigueresca”.

**Alberto Cañas, “Del libro inédito de Saturnino Herrán. Pintor mexicano” en *El Universal Ilustrado*” (1919)**

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. VIII, IX, XII y XIII.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> Rodrigo Gamio “Alberto Fuster, el pintor del alma jarocho” en *Revista de Revistas*, Núm. 488, México, 7 de septiembre de 1919, p. 20, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México, 1896-1921, Estudios y documentos II (1914-1921)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Alberto Cañas dio a conocer una parte de su libro *Saturnino Herrán. Pintor mexicano* en el periódico *El Universal Ilustrado* el día 9 de octubre de 1919.<sup>94</sup> En esta publicación el autor abordó la obra plástica de Saturnino Herrán. Al referirse a los dibujos de las construcciones novoespañolas que realizó el artista, identificó las características formales del Sagrario Metropolitano como “churriguerías”. Es decir, como una obra arquitectónica con elementos procedentes del modelo que propagó el arquitecto José de Churriguera.

“...los dibujos de los templos coloniales, hondos y llenos de recuerdos; la Catedral, sus grandes techos de severas líneas; la cúpula y su linternilla fina y alta; las churriguerías, de prolija unción encantadora del Sagrario Metropolitano, las fachadas o torres o domos de San Gerónimo, San Miguel, Santa Inés, Loreto; las naves solemnes de la Catedral; siempre el asunto de la ciudad a la que tanto amaba; sus composiciones se ornan con las flores peculiares de sus jardines...”<sup>95</sup>

Alberto Cañas señaló como “churriguería” la ornamentación de pilastra estípite de la portada del Sagrario Metropolitano sin darle ningún tipo de carga despectiva. Tampoco relacionó la palabra con terminologías estilísticas.

### **Abelardo Carrillo y Gariel, “Monumentos del arte colonial” en *El Heraldo Ilustrado* (1919)**

*El Heraldo Ilustrado* fue el espacio que albergó un artículo sobre arte novohispano escrito por Abelardo Carrillo y Gariel. El título era “Monumentos del arte colonial”.<sup>96</sup>

El autor analizó la Casa de los condes de Santiago de Calimaya. Esta obra se construyó durante el siglo XVIII y ha sido señalada como ejemplo del arte “churrigueresco” por la historiografía. Carrillo y Gariel no lo hizo así pues se refirió a este edificio como

---

<sup>94</sup> Alberto Cañas, “Del libro inédito *Saturnino Herrán. Pintor mexicano*” en *El Universal Ilustrado*, Núm. 5, México, 9 de octubre de 1919, pp. 15-18, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 301-307.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 303 y 304.

<sup>96</sup> Abelardo Carrillo y Gariel, “Monumentos del arte colonial” en *El Heraldo Ilustrado*, Núm. 6, México, 15 de octubre de 1919, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, pp. 307-309.

poseedor de “ricas tallas” en sus puertas, “riquísima ornamentación”, “creaciones fantásticas”, y “bellos motivos ornamentales”. Tales adjetivos corresponden a la ornamentación de pilastra estípite de la construcción. El escritor se limitó a describir las formas de las obras de arte con pilastra estípite y evitó utilizar términos estilísticos.

### **Jesús Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto* (1920)**

El libro *Disertaciones de un arquitecto*<sup>97</sup> de Jesús Acevedo se publicó en 1920, pero fue escrito algunos años antes pues el autor falleció en 1918. La parte introductoria de esta edición fue realizada por Alfonso Reyes y Federico Mariscal. Entre las fuentes que utilizó puede citarse a Ruskin, Henríquez Ureña y Eduardo Macedo.<sup>98</sup> Acevedo consideraba que la arquitectura novoespañola podía diferenciarse a través de la observación de sus “estilos”. Aunque en el texto no definió lo que entendía por estilos es evidente que tuvo una idea clara del asunto, ya que impartió clases de “Estilo y ornamentación”.<sup>99</sup> Además de desempeñarse en la docencia también ejerció la crítica de arte. Es importante mencionar que Acevedo influyó de manera considerable en la cultura artística y literaria de las generaciones que lo tuvieron como profesor en los años de 1907 a 1914, y de igual manera en el estudio de la Arquitectura mexicana.<sup>100</sup> Asimismo, tuvo una importante participación en el “renacimiento literario” que presentan en México Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Ricardo Gómez Robelo, José Vasconcelos, Antonio Caso, etcétera.<sup>101</sup> A través de la difusión de una serie de conferencias intentó iniciar la defensa de la arquitectura virreinal. Esto tuvo importantes resultados en los estudios del patrimonio artístico de México.

---

<sup>97</sup> Jesús Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Editorial México Moderno, 1920, 167 pp. 67.

<sup>98</sup> El autor mencionó únicamente los nombres de los autores que consultó pero omitió los títulos de las obras.

<sup>99</sup> Jesús Acevedo, *Op. cit.*, p. 16.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

En *Disertaciones de un arquitecto* dedicó un capítulo al análisis de la arquitectura novohispana. El título que le designó fue “La arquitectura colonial de México”.<sup>102</sup> En este apartado examinó las diversas modalidades y formas de los edificios, que denominó como “estilos”. Consideraba que todas las construcciones podían clasificarse por “estilos”. Al parecer la palabra “estilo” y “tendencia” tenían la misma equivalencia para él, ya que así lo manifestó en este apartado.<sup>103</sup> Sin embargo, no definió el término “estilo”. Mencionó que la arquitectura del virreinato no era de un “estilo puro” sino una “pintoresca mezcla de estilos” debido a que procedía de la española que “había importado tendencias de todas partes”. Indicó que la arquitectura mexicana de los siglos XVI, XVII y XVIII pertenecía a un “estilo colonial hecho de retazos”,<sup>104</sup> es decir, compuesto por distintas influencias (indígenas, griegas, romanas, árabes, españolas, etcétera).

Acevedo pensaba que los edificios más representativos de la arquitectura novoespañola eran el Sagrario Metropolitano, el templo de la Enseñanza, la plaza de Santo Domingo, el Colegio de las Vizcaínas, y la iglesia de Regina. De manera particular exaltó el Sagrario Metropolitano, que continuamente ha sido despreciado por la profusión de sus adornos, y lo señaló como obra de “buen gusto y de juicio impecable”.

“Nuestro admirable Sagrario Metropolitano, obra maestra de arquitectura, tanto por su sabia distribución, cuanto por la deliciosa ornamentación de sus fachadas, subyuga profundamente. Nacido en un flanco de la Catedral se le une de modo tan perfecto, queriendo de ella, muy pocos extranjeros se dan cuenta del cambio del santuario.”<sup>105</sup>

“¡Cuántas veces hemos admirado entre las muchas cosas admirables contenidas en la fachada del Sagrario, el clasicismo de proporciones y perfiles! Ahí están la gola grácil y el toro magistral; y las relaciones discretísimas que hay entre claros y macizos, el contraste entre el rojo tezontle y la cantera, y cómo el uno y la otra están colocados

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>105</sup> *Ibidem*, p. 147.

según su función, son otras tantas lecciones de discreción y tino, de buen gusto y de juicio impecable.”<sup>106</sup>

El autor usó el término “churrigueresco” para referirse a la arquitectura con pilastra estípite de la primera mitad del siglo XVIII en la Nueva España. Declaró que los “monumentos churriguerescos” formaban parte del “arte nacional hecho de razón oculta y de riqueza fastuosa”.<sup>107</sup> Entre dichos monumentos se hallaban los retablos y el altar de los Reyes era uno de los ejemplos más simbólicos. Lo clasificó como “altar churrigueresco” y de modo peculiar lo describió.

“Nada más inquietante que un altar churrigueresco. Dispuesto generalmente en forma de nicho y ocupando un muro frontero, asciende hasta su cima, tal parece que de ella descienden las estalactitas áureas. Cada columna contiene en su forma, incesantemente variable, mil representaciones diversas; por manera que entre sus festonados flancos dorados un querubín sonríe, una virgen se marchita, un mártir brutalmente colorido muestra impasible y tremenda herida. En los intercolumnios, nichos que guardan reliquias en trabajadas cajas de plata y ébano, cuadros al óleo con marcos que semejan espumas, vahos de espejos pequeños y poligonales distribuidos en cintas que forman compartimentos; mientras que el lujurioso acanto de oro todo lo invade, los perfiles, los fustes, los capiteles, las cornizas, lanzándose al aire en ménsolas y volutas caprichosas y picoteando la penumbra cálida con discretas luces. Por debajo de la aparente loca exuberancia, el ojo comprueba una sabia estructura integrada con elementos puros desde el basamento hasta la clave del nicho. Esta cualidad, tanto en los interiores como en los exteriores.”<sup>108</sup>

Elogió de manera notable el arte con pilastra estípite y utilizó el término imparcialmente. Como pocos autores describió a qué le llamaba “churrigueresco”.

### **Manuel Toussaint, “Artes plásticas en México” en *México Moderno* (1920)**

La institución de Monumentos Artísticos de la República publicó en 1920 el tercer tomo de *Monografías mexicanas de arte. Iglesias y conventos de la ciudad de México*.<sup>109</sup>

Manuel Toussaint fue uno de los principales colaboradores. Durante el proceso de

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>109</sup> *Monografías mexicanas de arte. Iglesias y conventos de la ciudad de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1920, Inspector general de Monumentos Artísticos, 98 pp.

publicación de la obra Toussaint escribió un artículo denominado “Artes plásticas en México” en *México Moderno*.<sup>110</sup> En este periódico dio referencias acerca del libro en que había participado. Mencionó que contenía textos ilustrados y documentación gráfica. Se quejaba de la lentitud con que se estaba editando. Algunos de los propósitos de su escrito periodístico eran realizar una crítica de *Monografías mexicanas de arte* y exponer sus ideas personales. Pensaba que los edificios del pasado “aguardaban el espíritu del tiempo”, esto es, eran reflejo de la historia. Declaraba que la riqueza artística de México era tanta que ofrecía la posibilidad de estudiar completamente el arte virreinal y que la variedad de construcciones abarcaba todos “los tipos existentes” de arquitectura novohispana.

Afirmó que el objetivo de este texto era “poner al alcance de todo el mundo estudios sobre arte virreinal” con estudios críticos.<sup>111</sup> También lamentaba que las investigaciones anteriores tuviesen una “erudición seca”, es decir, con poca “evocación artística” o que fuesen tan literarias que carecían de rigor y solamente brindaban datos escuetos. Otras utilizaban numerosos términos que le parecían inapropiados. Cuestionó el uso de los siguientes términos estilísticos: “renacimiento en México”, “barroco”, “barroco a la española”, “barroco mexicano” y “churrigueresco”.<sup>112</sup> Decía que no debía hablarse del “estilo renacimiento en México” sin mencionar las formas “platerescas” y “herrerianas” que contenía.<sup>113</sup> El término “barroco tenía como inconveniente su amplitud” y era necesario limitar su uso. Señalaba que los términos “barroco a la española”, “barroco mexicano” y “churrigueresco” habían sido utilizados para indicar, diferenciar y clasificar las características de las obras a pesar de que muchas de éstas no

---

<sup>110</sup> Manuel Toussaint, “Artes plásticas en México” en *México Moderno*, Vol. 1, núm. 2, México, 1º de octubre de 1920, pp. 186-188, cit. por Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, Tomo II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 423.

<sup>112</sup> *Ibidem*,

<sup>113</sup> El autor no definió que entendía por “estilo” ni por los términos “plateresco” y “herreriano”.

podían ser clasificadas en ninguno de éstos, ya que además de causar confusión tenían características de varios “estilos”.

“El término barroco tiene el grave inconveniente de su amplitud; es preciso, pues, cuando se le usa, limitarlo convenientemente; sin duda que hay diferencia entre la iglesia de Santo Domingo, iglesia de tipo del barroco mexicano, y la iglesia de San Lorenzo, iglesia cuyas portadas son de estilo barroco a la española. La iglesia del Salto del Agua no es churrigueresca sino barroca. Al hablar de Renacimiento en México, al principio la influencia plateresca, después la herreriana (la puertas de la Catedral que dan a las Escalerillas, y la primitiva iglesia de Santo Domingo, cuya fachada, al decir de un cronista, era semejante a la de la iglesia del Escorial).”<sup>114</sup>

Como puede verse, en este texto Toussait advirtió la problemática que implicaba echar mano de la terminología estilística.

### ***Monografías mexicanas. Iglesias y conventos de la ciudad de México (1920)***

A fines de 1920 se terminó de publicar *Monografías mexicanas. Iglesias y conventos de la ciudad de México* bajo la dirección de Jorge Enciso, quien era el inspector general de Monumentos Artísticos.<sup>115</sup> Como ya se mencionó, Manuel Toussaint fue uno de los colaboradores de esta obra. Los temas de este libro fueron: “Iglesias y capillas de tipo primitivo colonial”, “Tipos del barroco mexicano”, “Barroco mexicano con influencia oriental”, “Tipos especiales”, “Churriguera mexicana” y “Renacimiento puro en México”. Por medio de estos títulos puede notarse que los estudiosos que elaboraron esta obra concebían la arquitectura a través de clasificaciones tipológicas y de términos estilísticos.<sup>116</sup>

En el capítulo denominado “Churriguera mexicana” los autores explicaron y describieron este tipo de arte. Indicaron que difería del “barroco” en el “procedimiento decorativo y ornamental”. Es en este texto donde por primera vez se mencionó en qué consistía el “estilo churriguera mexicana” y cómo era su elemento más distintivo: la

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 424.

<sup>115</sup> *Monografías mexicanas. Iglesias y conventos de la ciudad de México*, *op. cit.*.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. VII.

pilastra estípite. Señalaban que las columnas estaban sustituidas por pilastras que fungían como soportes con estructura ornamental y que se componían por tres partes. Dichas pilastras tenían la apariencia de pirámides invertidas y cubos superpuestos con excesiva decoración.

“Las columnas están reemplazadas por soportes de estructura ornamental especial, compuesta de tres partes: la base, el cuerpo medio, formado por un trozo de pirámide invertida; y la parte más ancha formada por una superposición de cubos, unidos entre sí por estrechamientos ricamente revestidos y decorados con cabezas de santos o de querubines, dentro de medallones, y por último el capitel, caprichosa variante del corintio. En los intercolumnios alternan las figuras de santos de distintos tamaños sobre repisas encuadradas en profusa complicación de ornatos. En el exterior se nota grande importancia de las portadas, a la que se une la de la torre o torres. En ellas se muestra el mismo carácter decorativo de los altares, pero ejecutado en piedra; las líneas horizontales de la composición, no se sostienen en toda su extensión, y los cerramientos están formado por líneas muy irregulares compuestos de entrantes y salientes, rectas y curvas.”<sup>117</sup>

Los autores ejemplificaron el arte de la pilastra estípite, que llamaban “churriguera mexicano”, aludiendo a la iglesia de la Encarnación, al Sagrario Metropolitano y al templo de San Francisco. También declararon que la mayoría de las iglesias de “tipo churriguera mexicano” tenían profusa decoración en los retablos.

Los escritores de *Monografías mexicanas. Iglesias y conventos de la ciudad de México* estudiaron la arquitectura novohispana mediante la clasificación de “estilos y tipologías”. En lo que se refiere al uso del término “churrigueresco” en esta obra, puede afirmarse que fue de manera clasificatoria y sin desprecio a este arte.

### **Francisco Diez Barroso, *El arte en Nueva España* (1921)**

Una obra imprescindible para el estudio del arte novohispano es *El arte en Nueva España* de Francisco Diez Barroso que fue publicado en el año de 1921.<sup>118</sup> El autor dejó claramente sentada su visión sobre el arte pues afirmó que los tres factores necesarios para la generación de una obra de arte eran “la naturaleza como elemento indispensable,

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. IX.

<sup>118</sup> Francisco Diez Barroso, *El arte en Nueva España*, México, s. e., 1921.

el genio artístico y los procedimientos técnicos”.<sup>119</sup> Fueron numerosas las teorías estéticas que analizó para la realización de este texto.

Un aspecto notable de este estudio es el acérrimo hispanismo que manifestó el escritor pues aseguró que “el arte colonial era ante todo un arte de importación, un arte en el que no hubo la menor mezcla con el de los nativos, un arte, en fin, total y esencialmente español”.<sup>120</sup> También aseveró que el arte novohispano era de carácter fundamentalmente religioso.

Este libro es de índole informativo y descriptivo pues no aporta datos históricos. Posee numerosas fotografías por lo que el texto resulta sumamente didáctico e ilustrativo. La bibliografía es abundante y se basa principalmente en cronistas de los siglos XVI, XVII y XVIII e investigadores coetáneos a él. No hubo investigación documental.

El escrito está dividido en las siguientes partes: El arte en Nueva España, Arquitectura y Pintura, y La ornamentación.

Esta obra es un claro intento clasificatorio de las formas artísticas novohispanas pues el grueso del texto está dedicado a analizar y diferenciar los “estilos” presentes en el arte. Es así como el escritor identificó las siguientes “estilos artísticos”: “italiano, gótico, herreriano, plateresco, tipos híbridos del herreriano y plateresco, barroco (sin mezclas de otras tendencias), barroco con plateresco y/o mudéjar, neoplateresco y academicista”. Es necesario mencionar que Diez Barroso utilizó indistintamente y a manera de sinónimos de la palabra “estilo” los vocablos “escuelas, tendencias, influencias y géneros”.

Sobre el denominado “estilo barroco” el autor afirmó que era un término con el que se identificaban las obras realizadas en Italia durante el siglo XVII y que resultaba poco puntual. Señaló que “la expresión no bastaba para clasificar producciones

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 77.

arquitectónicas”.<sup>121</sup> A su juicio, la acepción estilística era apropiada únicamente para apuntar las “tendencias” derivadas de la “escuela clásica: la berniniana y la borrominesca”.

“...pero que por tener actualmente una denotación tan amplia, es poco preciso, y por ello, como observa Springer, no basta para clasificar una producción arquitectónica, para lo cual se imponen distingos más precisos que se apuntan en seguida. El término “barroco” queda, pues únicamente para designar en general las tendencias que, aunque originalmente derivadas de la escuela clásica, se apartan de ella.”<sup>122</sup>

Las mencionadas tendencias del “barroco” se distinguían entre sí por lo siguiente:

“...la berniniana tuvo el carácter de conservadora pues si bien admitió gran desarrollo de la ornamentación y elementos arquitectónicos innecesarios, procuraba conservar la estructura clásica y atendía las formas y proporciones del Renacimiento italiano y a la conveniente distribución de la ornamentación... En cambio, la escuela borrominesca fue toda fantasía, pues en ella las proporciones, la colocación de los elementos arquitectónicos y la ornamentación no respondían sino al capricho del artista, y el abuso de elementos innecesarios y de la ornamentación fue característico.”<sup>123</sup>

También destacó el escritor que el “neoplateresco” –al que comúnmente se le conoce como “churrigueresco”- surgió de la “escuela borrominesca”. Advirtió que el término “churrigueresco” había sido utilizado, a manera de insulto y descalificativo,<sup>124</sup> y que las obras de arte con pilastra estípite se habían visto con gran indiferencia y hostilidad. Esto resultaba injusto debido a que no todas tenían el mismo aspecto y a que contenían no solamente extravagancia sino también unidad, armonía y proporción. Por estas razones celebraba que Manuel Revilla ya hubiese comenzado a protestar por las injustas críticas hacía este arte y afirmaba que era sumamente necesario acabar con tales prejuicios. También consideraba que dichas obras debían juzgarse positivamente por el solo hecho de haber “exteriorizado la época y el lugar en que nacieron y el ambiente allí existente”

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 198.

y por “el mérito concreto y relativo del empleo de esos estilos en las producciones de tal o cual lugar y en tal o cual momento histórico”.<sup>125</sup> Pensaba que este tipo de arte había sido juzgado con tal severidad debido a que las obras se habían apartado de las formas clásicas.

Francisco Diez Barroso denominó como “estilo neoplateresco a las obras de arte – principalmente de arquitectura- con estructura barroca influenciadas por el estilo plateresco y el espíritu gótico”.<sup>126</sup> Aclaró que este “estilo” no encerraba ningún tipo de sistema constructivo sino ornamental y decorativo.

A diferencia de otros estudiosos que utilizaron la terminología estilística para referirse al empleo de la pilastra estípite, el autor de *El arte en la Nueva España* definió a que le llamaba “neoplateresco” y en qué consistía.

“...las columnas desaparecieron para ser substituídas las pilastras de forma “muy característica. Estas, que siempre están adosadas, tienen su parte inferior en forma de pirámide cuadrangular invertida, arriba de la cual presentan unos cubos, continuando sobre ellos las pilastras, que siempre tienen capiteles corintios. El empleo de nichos con santos es constante y pródigo, así como el de cabezas de querubines y de figuras enteras de ángeles. Los motivos decorativos están formados principalmente por elementos estilizados de la flora, empleándose la talla menuda y fina. Todas las superficies utilizables se encuentran cubiertas de ornamentación, alcanzando así ésta un predominio absoluto sobre la estructura. En cambio, además de que se conserva el medio punto, las proporciones son, por regla general, buenas; las cornisas son, en su mayor parte, rectas y no existen las extravagancias de las obras borrominescas o sus compuestos, sino que, por el contrario se observa bastante unidad y armonía, dentro del estilo y tendencias propias de estas construcciones.”<sup>127</sup>

Además de definir el término también señaló los monumentos que consideraba más representativos de este arte: el Sagrario Metropolitano, el Templo de la Santísima Trinidad, el Convento de Tepotzotlán, el Santuario de la Virgen de Ocotlán, la Iglesia de San Francisco en San Miguel Allende, la Iglesia del Carmen en San Luis Potosí, y el templo de la Santa Veracruz en el Distrito Federal, la Casa de los Mascarones, y la Casa del Alfeñique en Puebla. Afirmó que el Sagrario Metropolitano ha sido señalado de

---

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>127</sup> *Ibidem*, pp. 197 y 198.

manera negativa durante mucho tiempo pero que algunos investigadores ya habían comenzado a expresar opiniones a su favor. A consideración suya, el edificio era una obra sin igual en la Nueva España y resultaba por demás inapropiado calificarla con el término “churrigueresco”.

“Hace hincapié en la proporción y seriedad de la portada del Sagrario Metropolitano “porque se ha dado en repetir maquinalmente y sin análisis alguno que es un pegote de la catedral, lleno de extravagancias churriguerescas. Afortunadamente, sin embargo, opiniones tan respetuosas del arte clásico como la del culto arquitecto don Nicolás Mariscal, aprecian y alaban sin reserva esta interesantísima construcción... En cuanto a la ornamentación, ésta es magnífica... Todos los elementos ornamentales producen un conjunto magnífico. Fue obra de Lorenzo Rodríguez y es sin duda una joya de la arquitectura colonial... Constituye un aspecto especialísimo de la arquitectura colonial, que no puede asimilarse a ninguno de los tipos producidos en España y menos calificarse con el vago término de “churrigueresco” Tanto por sus méritos propios como por guardar la tradición del espíritu gótico, con cuyas producciones tienen innegables semejanzas, esta obra es digna de admiración, estudio y respeto.”<sup>128</sup>

Entre los “géneros y estilos” de ornamentación que describió se encuentra el relacionado con la pilastra estípíte. Los elementos barrocos y platerescos produjeron una ornamentación mixta o neoplateresca, según Diez Barroso. Esto era “la substitución de la columna salomónica por la pilastra estípíte... con el uso de molduras y cornisas que seguían líneas caprichosamente curvas”. Ejemplos de esto eran: el retablo de los reyes de la Catedral de México de Jerónimo Balbás; el retablo del altar de San José en la iglesia de San Pedro de Belén en México, los retablos laterales de Santa Clara en Querétaro, y los retablos del Santuario de Ocotlán.

Como puede verse, el autor exaltó el arte de la pilastra estípíte y también intentó ofrecer argumentos para desmentir las críticas que ha recibido a lo largo de los años. El empleo que hizo del término “neoplateresco” se debió a sus afanes por clasificar las formas artísticas de la Nueva España.

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, pp. 205 y 206.

**Manuel Romero de Terreros, *Historia sintética del arte colonial en México (1521-1821)* (1922)**

La *Historia sintética del arte colonial en México (1521-1821)*<sup>129</sup> debe su autoría a Manuel Romero de Terreros. Su publicación ocurrió en el año de 1922. Esta obra es por demás importante.

El autor mencionó que realizó este libro gracias al encargo que le dio la Facultad de Altos Estudios de la Universidad Nacional de México en 1921 de escribir un estudio sobre el “Arte Colonial de México. Advirtió que dicha misión era una tarea titánica que iba “más allá de sus conocimientos y fuerzas” pero su impulso por realizarla se debía a su deseo porque “se estudiara y amara el arte colonial”.<sup>130</sup>

Algunas de las fuentes que utilizó el escritor fueron: Jesús Acevedo, Manuel Francisco Álvarez, Alberto Carreño, Genaro García y Antonio Cortés, Sylvester Baxter, José Manzo, Federico Mariscal, José María Marroquí, Antonio Ponz, Manuel G. Revilla, Manuel Torres Torrija y Manuel Toussaint.<sup>131</sup>

Al principio del texto el autor comenzó por explicar el origen del arte novohispano<sup>132</sup> y desmentir la existencia de “un estilo colonial de arquitectura”.<sup>133</sup> Así, aclaró que las diversas formas de ornamentación arquitectónica que se emplearon en la Nueva España no fueron “estilos” sino “modalidades del Estilo Renacimiento”.<sup>134</sup> Reconoció que dichas “modalidades” eran el carácter franciscano, plateresco, herreriano, barroco, churrigueresco, talaveresco y neoclásico.<sup>135</sup>

---

<sup>129</sup> Manuel Romero de Terreros, *Historia sintética del arte colonial en México (1521-1821)*, México, Porrúa, 1922.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>131</sup> *Ibidem*, pp. 34, 35 y 36.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 9 y 10.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>135</sup> Véase. *Arte Colonial* (1916 y 1918) y *Residencias coloniales* (1918) de Manuel Romero de Terreros, en donde el autor consigna únicamente los “estilos Renacimiento español, plateresco, barroco y churrigueresco”, y donde aún los reconoce como “estilos” y no como modalidades como en esta obra de 1922.

Mencionó que la denominación de “carácter franciscano primitivo” fue obra de Sylvester Baxter y la existencia el vocablo plateresco la atribuyó a Antonio Ponz.<sup>136</sup> La palabra “barroco” la identificó como un término, ofreció su etimología, características principales, influencias, y lo considero como “una reacción contra el plateresco”.<sup>137</sup> Al “churrigueresco” lo consideró una “exageración del barroquismo” y afirmó que desde el mismo siglo XVIII el nombre ha sido “blanco de críticas y censuras”.<sup>138</sup> Resaltó que fueron los sucesores de los arquitectos de la familia Churriguera quienes “produjeron masas verdaderamente caóticas”. También aclaró que el “Churriguera” de España guardaba varias diferencias con el “Churriguera mexicano” como los materiales y algunas formas. A juicio del autor las obras “churriguerescas de México” poseían “sabia estructura”.

“El churriguera mexicano es completamente distinto. Es verdad que en él se encuentran las mismas características que hemos apuntado, pero como dice don Jesús Acevedo, al describir un altar churrigueresco, “por debajo de la aparentemente loca exuberancia, el ojo comprueba una sabia estructura integrada con elementos puros desde el basamento hasta la clave del nicho.” Además, el churriguera español empleaba, no sólo la piedra, sino también mármoles, jaspes y bronce en profusión, mientras que el mexicano sacaba su mayor partido del contraste entre la chiluca labrada, y las superficies planas de tezontle. Cuando los muros no eran de esta piedra, solían ornamentarse con esgrafiados y otras labores de argamasa. En la Nueva España, la ornamentación churrigueresca, tanto de fachadas como de alteres, tiende a afectar la forma piramidal, cosa que, junto con la profusión de pebeteros, obeliscos y perillones, le imparte una silueta especial, que solamente puede compararse con el aspecto que presentan los templos del Indostán.”<sup>139</sup>

El escritor situó la “arquitectura churrigueresca” en el siglo XVIII y entre los ejemplos de edificaciones “churriguerescas” que mencionó se encuentran el Sagrario Metropolitano, la iglesia del Santísimo, la iglesia de la Santa Veracruz, la portada de San Francisco, la Antigua Enseñanza, la parroquia de Taxco, la fachada de la iglesia de Tepotzotlán, los conventos de San Agustín, Santa Rosa y Santa Clara de Queretáro, la

---

<sup>136</sup> *Veáse.* Lo referente a Antonio Ponz en el capítulo 2 de esta tesis.

<sup>137</sup> Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, pp. 14, 15 y 16.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 18.

casa “de los Mascarones”, la de los condes de Heras, la de los Marqueses de Jaral y el antiguo palacio de los Marqueses de Guadalupe en Aguascalientes, entre otros.

En esta obra el autor rescató la importancia y la belleza del arte de la pilastra estípíte pues advirtió la mala fortuna crítica que había tenido la denominación “churrigueresco”. Resulta significativo que uno de los primeros textos sobre arte novohispano ofreciera este tipo de información.<sup>140</sup>

**Manuel Francisco Álvarez, *Ratificaciones históricas relativas a la iglesia de Loreto y Catedrales de México y Puebla* (1925)**

El arquitecto Manuel Francisco Álvarez fue el autor del artículo “Ratificaciones históricas relativas a la iglesia de Loreto y Catedrales de México y Puebla” que se publicó en 1924.<sup>141</sup> Dicho escrito era el producto de la sesión del día 07 de julio del año mencionado de la Sociedad Científica “Antonio Alzate”.

El escritor aclaró algunos datos que se publicaron en una reseña de la Sección de Arquitectura del periódico *Excelsior* acerca de la iglesia de Loreto. En ésta se mencionaba que el templo había sido edificado por don Agustín Paz. Sin embargo Manuel Francisco Álvarez afirmaba que también participó en la construcción don Ignacio Castera.<sup>142</sup> También aprovechó la ocasión para referirse a algunos “estilos artísticos” que predominaron en la Nueva España y principalmente en las Catedrales de México y Puebla.

De manera breve expresó su visión sobre la “Arquitectura Nacional” de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX. Consideraba que “la arquitectura colonial” inició cuando se realizó el convento de San Agustín Acolman de “estilo plateresco”, que continuó en

---

<sup>140</sup> Es necesario mencionar que en las obras que ya analicé de Manuel Romero de Terreros (1916 y 1918), fue posible percatarme que el autor exaltaba las formas de pilastra estípíte. Sin embargo, cabe señalar que en los textos anteriores denominó a tales formas como parte del “estilo churrigueresco” y en esta obra las reconoció únicamente como parte de una “modalidad”. *Cfr.* pp. 103-107.

<sup>141</sup> Manuel Francisco Álvarez, *Ratificaciones Históricas relativas a la iglesia de Loreto y Catedrales de México y Puebla*, México: Talleres Gráficos de la Nación-Diario Oficial, 1925.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 329.

1560 con el “estilo románico” de las Catedrales de México y Puebla, prosiguió con el “estilo jesuita” de otras iglesias, siguió con el “estilo Churriguera” que comenzó en 1718, y finalizó con las obras más representativas del “estilo de Tolsá” y de los arquitectos seguidores de los cánones clásicos.<sup>143</sup> Ninguno de los citados “estilos” fueron definidos ni descritos por el autor. Únicamente indicó algunos ejemplos significativos de cada “estilo”.

Además agregó que la arquitectura que se llevó a cabo en Francia en tiempos de Luis XV y Luis XVI era de un “estilo francés decadente”. Las formas ornamentales de estos edificios tenían influencias de un “estilo decadente de los jesuitas” que había llegado de Italia. A este tipo de arte también lo denominó “género rocaille o rococó” y señaló que se caracterizaba por “el desbarajuste de todos los miembros arquitectónicos” y por su “extravagancia”.<sup>144</sup> Advirtió que “estos fueron los modelos que sirvieron en la Colonia en la época de los reyes borbones de España acusando la decadencia de la arquitectura...”.<sup>145</sup>

El manejo que dio este autor a los términos estilísticos fue exclusivamente para indicar las formas artísticas a las que aludía. Como ya dije, el vocablo “churriguera” no lo definió, solo fechó el momento en que apareció en México.

### **Dr. Atl, *Iglesias de México* (1924-1927)**

Entre 1924 y 1927 fueron publicados los seis volúmenes del magno proyecto *Iglesias de México* que dirigió el Dr. Atl. De acuerdo con Montserrat Galí Boadella,<sup>146</sup> esta investigación fue llevada a buen término gracias al impulso del ingeniero Alberto J. Pani

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 332.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>145</sup> *Ibidem*, 332.

<sup>146</sup> Montserrat Galí Boadella, “Introducción” a la edición de *Iglesias de México. Tipos poblanos*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Benemérita Universidad de Puebla, 2000.

“animador intelectual de los seis volúmenes..., e indirectamente del porfirista José Yves Limantur ”<sup>147</sup> –quien fue secretario de Hacienda durante el Porfirismo-.

Gerardo Murillo se autoproclamó Dr. Atl y así fue reconocido. Fueron de gran trascendencia las actividades de índole política, social, cultural y artística en las que estuvo involucrado. Dichas actividades fueron desde la promoción del arte popular, los estudios científicos –especialmente sobre vulcanología-, el periodismo, la literatura y el arte. Estuvo varios años en Europa pensionado por el gobierno del presidente Porfirio Díaz. A su regreso a México se convirtió en el líder y dirigente de los estudiantes inconformes de la Academia de San Carlos. Este momento ha sido señalado como el inicio de la Escuela Mexicana moderna. Años más tarde colaboró con Venustiano Carranza realizando servicios de propaganda. Posteriormente militó en el Partido Comunista.<sup>148</sup>

El primer volumen de la serie *Iglesias de México* estuvo dedicado al estudio de las cúpulas del país y fue publicado en 1924.<sup>149</sup> Al principio del texto el autor mencionó “que las iglesias de México constituyen el mejor exponente de la cultura del periodo colonial...”,<sup>150</sup> dejando por entendida su visión sobre el arte novohispano. Declaró que en la arquitectura virreinal existieron dos “estilos”: los “furiosamente ornamentales” y los “desesperadamente áridos”.<sup>151</sup> De los primeros provenían “el estilo plateresco, el barroco y el churrigueresco” y de los últimos emanaban los “seudoclásicos”.

De manera clara mostró su pensamiento eurocentrista, pues afirmó la supremacía del arte italiano sobre el español y el novohispano. Consideraba que los sistemas constructivos de Italia eran por mucho superiores a los de España y el Nuevo Mundo.

---

<sup>147</sup> *Ibidem.*

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>149</sup> Dr. Atl, *Iglesias de México. Cúpulas*, vol. I, México, Secretaría de Hacienda, 1924.

<sup>150</sup> *Ibidem.*

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 1.

También retomó el pensamiento de Diez Barroso al señalar que fue exacta su frase: “el carácter fundamental del arte en Nueva España era su españolismo”.<sup>152</sup>

El Dr. Atl identificó cuatro periodos en la arquitectura novoespañola: la fase arcaica (siglo XVI, arquitectura de carácter religioso-militar), la fase seudoclásica, la que comprende los estilos arquitectónicos-decorativos y los tipos organizados del periodo virreinal, y el que ostentó los elementos decorativos nuevos –y que juzgó como “obras organizadas y bien resueltas en su totalidad”-.<sup>153</sup>

En este primer tomo el autor utilizó indistintamente los vocablos estilo, tendencia y tipo. Resaltó que las investigaciones anteriores de arte novohispano se habían afanado en construir un sistema de clasificación estilístico en el que no era posible colocar todas las construcciones existentes debido a que las formas artísticas eran múltiples y respondían a diferentes circunstancias. También señaló que los edificios novohispanos se habían intentado clasificar bajo parámetros europeos. Por tales razones en los estudios precedentes no se había acertado en definir el estilo de numerosas obras. Además consideró inconveniente que las obras se hallan juzgado por “simples detalles ornamentales y no por su carácter general”. Incluso ofreció como ejemplo las distintas clasificaciones y denominaciones que se les han dado a la iglesia de San Agustín y al templo de Jesús María en México.

“Se ha adaptado, sistemáticamente, un procedimiento de clasificación dentro del cual no caben, ni cabrán jamás, las libres, libertinas y libertarias expresiones del arte del Virreinato. De aquí este error fundamental: que los críticos, los técnicos o los escritores que se ocupan de este asunto, no acierten a precisar el estilo de las iglesias o de sus decoraciones. Es por esto que no ha sido posible definir categóricamente la serie de tipos que representan el esfuerzo nuevo, el pórtato artístico de la Colonia organizada, rica y católica.” (El autor cita lo siguiente a pie de página: Los errores de apreciación provienen, en su mayor parte, de la falta de independencia de criterio para analizar los monumentos católicos de México, y de la tendencia que pretende involucrar los estilos de la Colonia dentro de los estilos provenientes de la Península. Existe, además, otro punto de partida completamente falso: juzgar las obras por simples detalles ornamentales descuidando casi siempre el carácter general, el aspecto, *el estilo*. He aquí algunos ejemplos de clasificación:

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 10.

Iglesia de San Agustín, Méx:  
(Baxter) Renacimiento  
(Inspección de Monumentos) Barroco mexicano  
Iglesia de Jesús María, Méx:  
(Mariscal) Formas sabias y puras  
(Inspección de monumentos) Tipo especial  
(Ingeniero M. Alvarez) Clásico español  
(Fco. Diez Barroso) tipo berniniano de tendencias clásicas”<sup>154</sup>

En este volumen también aseguró que muchas construcciones necesitaban nuevas denominaciones<sup>155</sup> y finalizó aseverando que lo más importante en los estudios de “arte colonial era analizar las formas impuestas por los conquistadores, sino señalar las formas nuevas que encontraron en la N.E., durante un período de evolución de trescientos años, frailes, albañiles, canteros y ebanistas. Señalarlas y juzgarlas, por lo que son y no por lo que pretendemos que sean.”<sup>156</sup>

Aunque el autor había ya criticado la inconveniencia del sistema de clasificación estilístico no dudó en utilizar los términos barroco, plateresco, churrigueresco, seudoclásico, y en proponer el vocablo ultrabarroco. Fue así como analizó las cúpulas novohispanas mencionando su denominación y estilo. Entre las múltiples apelaciones que citó, sin describir ni definir de manera clara, se encuentran las siguientes: Barroco poblano, barroco mexicano, cúpula seudo-clásica; barroco polícromo poblano, cúpula barroca polícroma seudo-poblana, ultra-barroco-polícromo-poblano; carácter específico; poblano ultra-barroco, barroquismo poblano, y cúpula seudo-clásica francesa, entre otros.

En 1924 también se publicó el segundo tomo de la serie *Iglesias de México* que llevó por título *La Catedral de México*.<sup>157</sup> El texto fue elaborado por Manuel Toussaint y está conformado por dos partes: la base histórica y la apreciación crítica. La primera parte

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> *Ibidem*.

<sup>157</sup> Dr. Atl, *Iglesias de México. Catedral de México*, vol II, México, Secretaria de Hacienda, 1924.

estaba fundamentada en una acuciosa investigación documental, de códices, de cronistas y de estudiosos coetáneos al autor.

Como el tema versaba sobre la Catedral de México, Toussaint comenzó por ofrecer numerosos datos históricos sobre la construcción del edificio. Para el escritor este inmueble constituía un resumen de la arquitectura novohispana ya que contenía las formas de siglo XVII, XVIII y XIX.

“Obra de tres siglos, resume el arte de toda la colonia pero conserva, dentro de su variedad, cierta gracia, y en su interior vigorosa unidad debida sin duda al genio constructor de su primer arquitecto que le imprimió tal fuerza de estilo, que sus continuadores tuvieron por fuerza que sumar sus gustos, así fuesen los barrocos del siglo XVII, los churriguerescos del XVIII, o los neoclásicos de principios del XIX, al plan primitivo. Algunas de esas modalidades pudieron haber representado el alma del país más fielmente... Tiene un no sé qué de distinto, de peculiar, de indígena sin duda...”<sup>158</sup>

Toussaint consideraba que en el siglo XVII predominó el gusto “barroco”, en el XVIII el “churrigueresco” y en el XIX el “neoclásico”. Identificó los “gustos” en determinadas épocas de la construcción de la Catedral. También aseguró que la obra “corrió el peligro” de que su fachada fuese “churrigueresca” en el año de 1787.

Al analizar formalmente el Sagrario Metropolitano y el Altar de los Reyes afirmó que ambos eran joyas y obras maestras del “gusto churriguera”.<sup>159</sup>

En este segundo tomo el autor aludió a los vocablos “estilo, gusto y modalidad” para referirse a las características de las formas artísticas del virreinato –que identificó como “herreriano, barroco, churrigueresco, y neoclásico-. Usó los términos de manera imparcial únicamente para señalar el tipo de arte al que se refería.

El tercer libro de *Iglesias de México* llevó por título *Tipos ultra-barrocos. Valle de México* y fue dado a conocer en 1925.<sup>160</sup> Debe su autoría al Dr. Alt. Son numerosas las aportaciones teóricas que ofreció el autor.

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>159</sup> *Ibidem*, pp. 46 y 98.

Por un lado, señaló con severidad la explotación de los españoles hacía los indígenas y el abuso de la iglesia. Resaltó que estas acciones se reflejaron en la gran cantidad de construcciones realizadas. Por otra parte, intentó explicar detalladamente el proceso de implantación de diversas formas artísticas en la Nueva España.

Comenzó por definir la expresión Renacimiento<sup>161</sup> y Barroco.<sup>162</sup> Señaló los causes que tomó el arte del siglo XVII y XVIII –denominado como Barroco- en España y en México. Afirmó que los jesuitas fueron los principales propagadores de este tipo de arte en España. Consideró que el “estilo barroco” tuvo una “evolución” durante el reinado de Felipe IV y que tuvo sus primeras expresiones en la Escuela Salamantina fundada por José de Churriguera. También indicó que este arquitecto fue el creador de “un bizarro sistema decorativo” inspirado en las obras de Guarino Guarini. Tal sistema decorativo, lo definió como “una mezcla del Gótico y del Renacimiento y que se desarrolló rápidamente en un ambiente favorable a la ostentación”.<sup>163</sup>

“Rigurosamente hablando, el arte de Churriguera y sus discípulos es más un arte ornamental que un arte constructivo un arte de superposiciones en que no se buscan ni la conservación de las formas estructurales, ni nuevas soluciones constructivas y que se limita a aceptar las antiguas, ornándolas excesivamente.”<sup>164</sup>

La propagación e imposición de este arte la atribuyó al absolutismo político que imperaba, pensaba que “ese estilo correspondía al carácter ostentoso de la época y fue exportado a las colonias españolas, especialmente a México, donde se transformo rápidamente”.<sup>165</sup>

---

<sup>160</sup> Dr. Alt, *Iglesias de México. Tipos ultra-barrocos. Valle de México*, México, Secretaria de Hacienda, 1925.

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 8. “La arquitectura italiana del Renacimiento se distingue por una claridad noble, por la organización geométrica de cada una de sus partes y por la simplicidad ideal erguida sobre un plan matemático”.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 8. “El Barroco es la libertad grandielocuente surgida sobre los elementos organizados del Renacimiento, y representa en las Artes una de las más poderosas manifestaciones de la inteligencia humana”.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> *Ibidem*.

Se refirió al arte del siglo XVIII como “una manifestación peculiar e inconfundible del sentimiento artístico del pueblo mexicano”. En este periodo del “barroco en México” distinguió claramente tres fases: la Escuela Herreriana, la Escuela de Churriguera y “el carácter genuinamente mexicano” que designo como *Ultrabarroco*.

“El herreriano pesado e inexpressivo, es un Barroco negativo; el Churrigueresco, arbitrario y florido, es un Barroco excesivo, y el mexicano, fusión de los dos anteriores con elementos locales nuevos, constituye una erupción paroxismal de ornamentaciones torturadas y de masas policromas, es un ULTRA-BARROCO.”<sup>166</sup>

Este último vocablo fue creación del Dr. Atl. Lo utilizó para referirse a las construcciones con ornatos de la pilastra estípite y materiales que permitieron policromar los monumentos. En estas obras detectó la mezcla de los fundamentos constructivos del “Barroco italiano con la fantasía española”, es decir, la ornamentación conocida como “plateresca”, el sentimiento decorativo indígena y un policromismo elocuente. El “ultrabarroco” fue considerado por el autor como un tipo del “barroco mexicano” que evolucionó y fue capaz de manifestar las múltiples manifestaciones decorativas españolas, italianas y regionales.<sup>167</sup>

El autor identificó “el ultrabarroco” en la arquitectura, así como en retablos y altares. Fue así como destacó que existían tres tipos de “ultrabarroco” y mencionó sus características y representantes principales.

El tomo III es de vital importancia porque el escritor creó, definió, describió y ejemplificó un nuevo vocablo en la terminología estilística del arte virreinal. Dicha expresión la utilizó para designar un tipo de arte que le pareció peculiar y distinta a otras manifestaciones. La acepción que inventó no tuvo ninguna descalificación, por el contrario tuvo la firme intención de exaltar un arte que no había sido diferenciado y valorado adecuadamente.

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 11.

El volumen IV se tituló *Tipos poblanos*<sup>168</sup> y fue dado a conocer en el año de 1925. El apoyo editorial provino la Secretaría de Hacienda. El texto y los dibujos de este tomo corrieron a cargo del Dr. Atl. De las fotografías se encargó Guillermo Kahlo. Cabe destacar, que las fotografías fueron tomadas antes del estallido revolucionario.

En la obra pueden distinguirse tres partes: el texto, los dibujos y las fotografías. El autor no realizó investigación documental a pesar de que ésta era una práctica frecuente de algunos de sus coetáneos –como Manuel Toussaint-. Son breves los datos históricos y geográficos que ofrece el escrito. En cambio, abunda la información artística y las descripciones arquitectónicas. También pueden notarse las ideas antirreligiosas y el pensamiento jacobino del Dr. Atl. Entre los principales aspectos que abordó se hallan: el trazo de la ciudad de Puebla, los materiales y la construcción de templos y conventos novohispanos, así como el análisis estilístico de las fachadas. Fue así como señaló la existencia del “estilo ultrabarroco y popular.”<sup>169</sup>

Como ya mencione, el doctor Atl expuso ideas importantes acerca de la arquitectura novohispana. Sobre este arte consideraba lo siguiente:

“La arquitectura del Virreinato se explica por sí sola: su historia es corta y su capítulo más importante está escrito en millares de templos marcados con el gusto del Setecientos.”<sup>170</sup>

Y de manera particular enfatizó en el análisis de las construcciones novoespañolas de Puebla.

### **José Juan Tablada, *Historia del arte en México* (1927)**

La actividad literaria que realizó José Juan Tablada fue inmensa y en 1927 publicó *Historia del arte en México*.<sup>171</sup> Para la realización de este proyecto el autor dividió el

---

<sup>168</sup> Dr. Atl, *Iglesias de México. Tipos poblanos*, vol. IV, México, Secretaría de Hacienda, 1925.

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 25.

arte mexicano en cuatro etapas: a) precortesiana, b) colonial, c) moderna y d) contemporánea. De la época prehispánica rescató la arquitectura y sus materiales, escultura, códices, frescos, joyería, arte plumario, cerámica y mosaico. Del periodo virreinal estudió la pintura, escultura, arquitectura, tejidos, bordados, y cerámica. Sobre la etapa moderna y contemporánea únicamente investigó la pintura.

Algunas de las fuentes que tomó como base el autor fueron los estudios de Federico Mariscal, Alexander Van Humboldt, Sylvester Baxter,<sup>172</sup> Genaro García y Jesús Acevedo, entre otros.

Tablada abordó la arquitectura novohispana según el orden social al que pertenecieron las construcciones (religioso, civil, público, monumental o militar), el siglo en que se edificaron, y el “estilo” que presentaron. No olvidó abordar los aspectos históricos de los que emanó la arquitectura y las demás artes.

El autor consideraba que la historia de la arquitectura que llamó “colonial” tuvo su principio en el momento que Hernán Cortés “formó la traza o perímetro de la ciudad primitiva”,<sup>173</sup> y que tuvo una duración de tres siglos: XVI, XVII y XVIII. Opinaba que dentro de este periodo se hallaban una gran variedad de “estilos” caracterizados por formas europeas, pero que, como resultado de la influencia del medio, de los materiales empleados y de la mano de obra indígena, tomaron caracteres inconfundibles y netamente mexicanos.<sup>174</sup> Fue así como reconoció cuatro “estilos arquitectónicos” y una “manera popular mexicana”: 1) Franciscano primitivo, 2) Barroco hispánico o mexicano, 3) Churrigueresco y 4) Renacimiento puro. Señaló que éstos llegaron a mezclarse entre sí.

---

<sup>171</sup> José Juan Tablada, *Historia del arte en México*, México: Aguilas Ed., 1927.

<sup>172</sup> Cuando Tablada se hallaba realizando esta investigación aún no había sido publicada en español la obra de Baxter. La única edición que se conocía de este era de 1901 y en lengua inglesa.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>174</sup> *Ibidem*.

El “franciscano primitivo” fue calificado por Tablada como un “estilo de ruda sencillez”, de bóvedas sin elegancia y sin adornos ni molduras, y de carácter militar por haber fungido como adoratorios y fortalezas al mismo tiempo.<sup>175</sup>

El “estilo Barroco hispánico o mexicano” fue situado en los dos últimos tercios del siglo XVI y durante el XVII. Se le atribuyó como característica principal su rica decoración.<sup>176</sup>

El “churrigueresco” fue señalado como el tercer “estilo” del virreinato. Fue ubicado en el siglo XVIII. Se le describió “más vehemente, más expresivo y de una riqueza pródiga en formas y colores” que el anterior. El empleo de materiales en este tipo de construcciones fue variado. Tablada reconoció el tezontle, la piedra labrada, el azulejo y la chiluca.<sup>177</sup> Éstos tenían por objetivo “expresar una opulenta magnificencia”.<sup>178</sup> También identificó a los retablos de la época como “churriguerescos”. Sus ornamentos parecían “el reflejo de flores, frutas y frondas en una milagrosa selva tropical”.<sup>179</sup> Los ejemplos más representativos para este autor eran la iglesia de la Santísima, las fachadas del Sagrario Metropolitano, el templo de San Francisco, la iglesia de Tepotzotlán y el templo de Santa Mónica en Guadalajara, entre otros.<sup>180</sup>

Como “cuarto estilo” apuntó el “Renacimiento puro” que fechó a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Indicó que fue entonces cuando la arquitectura “colonial” llegó a su fin. Su seña particular fue “el empleo preponderante y armonioso de los órdenes que en Europa lo caracterizan”.<sup>181</sup> Para el autor este “estilo” era el menos

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, pp. 159 y 160.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 197.

<sup>178</sup> *Ibidem*.

<sup>179</sup> *Ibidem*.

<sup>180</sup> *Ibidem*, pp. 160 y 161.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 162.

interesante del arte virreinal tal vez debido a su “frialidad, más de raciocinio que de sentimiento o expresión...”<sup>182</sup>

La “manera popular mexicana” la halló “fluctuando entre los estilos anteriores”, era para él “una forma arquitectónica eclesiástica” que se atrevió a denominar como “estilo”. Encontró en ésta influencias indígenas y orientales. Algunos ejemplos eran el templo de San Hipólito, las iglesia de la Encarnación y de Balvanera, la capilla del Rosario en Xochimilco, entre otros. A pesar de los ejemplos fue impreciso el modo en que describió estas formas artísticas.<sup>183</sup>

Tras abordar los “estilos artísticos” utilizados durante el periodo novohispano, el autor dio su opinión sobre la Catedral de México y el Sagrario Metropolitano. Este último lo consideró el ejemplar más bello de la “arquitectura churrigueresca”:

“Pero no atreviéndose a proscribir de esos estilos lo más florida y lo más bello, colocaron a un flanco de la grave catedral y como al amparo de su sombra augusta, el bellissimo Sagrario Metropolitano, interiormente vinculado con el templo enorme, en medio de cuyo recogimiento, ensimismado en pensamientos ultraterrestres y divinos, parece la alhaja churrigueresca, por su florido dinamismo y sus plásticos embelesos, algo así como la sonrisa complaciente de la austera catedral hacia la tierra de donde se desprende...”<sup>184</sup>

También de los conventos, hospitales y colegios hizo referencia Tablada pues advirtió que había que “conocer nuestros tesoros de arte para amarlos, y amarlos para darle a nuestro patriotismo una nueva razón de cultura y de espiritualidad”.<sup>185</sup>

La arquitectura pública y privada no fue omitida en este texto.<sup>186</sup> Los edificios levantados durante la primera mitad del siglo XVIII tuvieron como características principales “suntuosa ornamentación de piedra” tanto en ventanas, balcones, claraboyas, cuadros para el escudo nobiliario, nichos para el santo patrono, grandes

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>183</sup> *Ibidem*.

<sup>184</sup> *Ibidem*, pp. 164 y 165.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>186</sup> *Ibidem*, pp. 188, 189 y 190.

zaguanes de madera tallada, llamadores de cobre o hierro, cariátides en las columnas, guirnaldas en los frisos, canales y gárgolas, atributos de personalidades, molduras en los muros de bermejo, etcétera.<sup>187</sup>

Posteriormente, el escritor resaltó que la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX correspondió a un “periodo de transición” que marcó el final del arte novohispano.

Esta obra del literato José Juan Tablada fue un intento de síntesis del arte mexicano - que iba desde la etapa prehispánica hasta la época del autor-. Al abordar la arquitectura del virreinato el autor usó la terminología estilística para identificar las diversas manifestaciones y formas artísticas. Así utilizó el vocablo “churrigueresco” para aludir a las edificaciones con ornamentos de la pilastra estípite. No hubo ningún tipo de rechazo o aversión hacía este tipo de arte por parte del autor. De tal manera, que la utilización que hizo del término “churrigueresco” no fue peyorativa.

**Sylvester Baxter, *La arquitectura hispano colonial en México*, (1901)<sup>188</sup>**

La monumental obra de Baxter fue publicada por primera vez en inglés en el año 1901. En 1934 se tradujo al español. Los encargados de esta labor fueron Federico Mariscal, León Felipe y Manuel Toussaint.<sup>189</sup> Este último también realizó la introducción y notas aclaratorias. El trabajo de Baxter sentó precedentes fundamentales en el estudio del arte virreinal pues fue el primero en realizar un análisis tan profundo de la arquitectura novohispana. Si bien tuvo algunos errores cronológicos y de atribución fueron mayores las aportaciones que ofreció. Además fue la primer obra magna de carácter internacional dedicada a nuestro arte novoespañol.

---

<sup>187</sup> Entre los ejemplos más representativos de arquitectura privada que mencionó el autor se hallan: la Casa de los Mascarones, la Casa del Conde de Santiago, la Casa de los Azulejos, el Hotel Iturbide, la Casa del Conde de Heras, y la Casa de la Marquesa de Uluapa. *Veáse*, pp 190.

<sup>188</sup> La obra de Sylvester Baxter fue publicada desde 1901 en Estados Unidos, pero fue hasta 1934 cuando se editó en México. Sin embargo, varios críticos y estudiosos ya habían consultado el texto. De tal manera, que sirvió como guía a los primeros investigadores del arte novohispano en México.

<sup>189</sup> Sylvester Baxter, *La arquitectura hispano colonial en México*, México, s. e., 1934.

El texto se dividió en dos partes fundamentales: a) consideraciones generales acerca de la arquitectura, escultura y pintura decorativa y, b) estudio de algunos edificios aislados que por su importancia lo requirieron y la “producción arquitectónica de diversas poblaciones de la República”. El análisis que realizó de la pintura y escultura fue escueto. Dedicó especial atención a la Catedral de México, el Sagrario Metropolitano y edificaciones de Tlaxcala, Querétaro, Guanajuato, Taxco, Zacatecas, Morelia, Oaxaca, Cholula, y San Luis Potosí. Los conjuntos conventuales y los colegios también formaron parte de esta investigación.

Baxter comenzó por mencionar que la historia de la arquitectura en España había recibido escasa atención debido a la “...irregularidad con que se caracterizan las obras españolas y la manifiesta falta de pureza en la práctica de los estilos históricos”.<sup>190</sup> Según su parecer, los “estilos artísticos” no se habían plasmado adecuadamente en las construcciones hispanas.

Consideraba que la arquitectura del Nuevo Mundo “alcanzó su mayor desarrollo en México”. La llamó arquitectura hispano-colonial y afirmó que tenía influencias del arte visigodo, románico, gótico, renacentista y del plateresco que surgió en España.<sup>191</sup> Para Baxter, la catedral de Morelia era representante del arte plateresco.

También se refirió a los monumentos que ostentan ornatos y a los que carecen de él. Las zonas en que identificó la ornamentación fue en las fachadas, torres, entradas laterales, cúpulas y retablos principalmente.

Las primeros edificios del siglo XVI fueron denominados como “primitivas construcciones” y los juzgó como parcos de carácter arquitectónico, sin “anhelos estéticos”, “desprovistos de gracia en la forma”, de “aspecto rudamente macizo y de austera severidad”. La característica más sobresaliente de éstos era la aplicación de los

---

<sup>190</sup> *Ibidem*, pp. 9 y 10.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 12.

“estilos de la Edad Media”. Responsabilizó a los frailes franciscanos del levantamiento de estas obras, por tal motivo les dio el nombre de “estilo Franciscano Primitivo”.<sup>192</sup>

El autor resumió el siglo XVIII como una época de riqueza y derroche que permitieron la construcción de edificios peculiares. Señaló que los “estilos dominantes” en esta arquitectura novohispana eran el “barroco” y el “churrigueresco”. No dejó de mencionar sus características principales. Expresó que el “churrigueresco fue una manifestación que llevó las tendencias del libre Renacimiento al gran libertinaje arquitectónico”.<sup>193</sup> Hizo una clara distinción entre el “churrigueresco” de España y el virreinal. Pues “mientras el barroco fue un estilo al que España dio un carácter fuertemente individual, el churrigueresco es sólo de origen español, y se encuentra únicamente en España y en sus dominios coloniales”.<sup>194</sup> Además, considero que el “churrigueresco” se convirtió en el “estilo” especial del virreinato. No faltaron los ejemplos de cada uno de los “estilos” mencionados.

En el capítulo XI de la primera parte abordó con mayor profundidad el arte de la pilastra estípite. Reconoció que el “estilo churrigueresco” era “grandioso e impuro” pero que poseía méritos indiscutibles y que sus “excelentes cualidades” se hallaban por encima de sus “irregularidades fundamentales” y de sus formas “impuras y pervertidas”.<sup>195</sup> También le encontró influencias árabes y del “Renacimiento flamenco”. El ejemplar más representativo del “estilo” lo halló en el Altar de los Reyes de la Catedral de México.

Como pocos autores no pasó por alto describir formalmente el arte al que asignó el término “churrigueresco”.

---

<sup>192</sup> *Ibidem*, pp. 23 y 24.

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>194</sup> *Ibidem*.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 28 y 29.

“Desgraciadamente, el extraordinario entusiasmo por el churrigueresco, que excitaba tan fuertemente con su desenfrenada exuberancia la cualidad imaginativa del temperamento nacional, y que era análogo a la intrincada profusión de una selva tropical donde la entrelazada vegetación se halla salpicada de vivas floraciones, adornada fantásticamente con orquídeas trepadoras y el aire cargado de ricos perfumes, fue seguido pronto, en el siglo actual, por una especie de rabia fantástica y un deseo de exterminación.”<sup>196</sup>

Como se observa, Sylvester Baxter también lamentó la persecución y destrucción que se emprendió en contra de estas obras de arte durante el siglo XIX. En la Nueva España responsabilizó a Manuel Tolsá como el iniciador de tal devastación, pues fue él quien transformó varias capillas de la Catedral de México, destruyendo los retablos de pilastra estípite, y colocando en su lugar trabajos realizados según la norma clásica.<sup>197</sup>

A tales obras las designo como “greco-romanas” y les lanzó una fuerte crítica:

“Hubo una transformación general en los interiores de las iglesias de todo el país, quedando sólo en varios rincones, aquí y allá, la vieja obra que logro escapar de la corriente destructora y que sobrevivió tan sólo para dar al visitante una débil idea del esplendor de México en los días e que esta obra realmente bella puso de manifiesto la magnificencia del régimen virreinal. Los interiores fueron impiamente despojados de sus tallas en madera soberbiamente doradas, los grandes retablos fueron despedazados y quemados, y hermosas y viejas telas se arrollaron y, atadas con cuerdas, quedaron olvidadas en el polvo de los pasillos. En su lugar aparecieron, sobre los muros desnudos, alteres sin vida, de afectada forma clásica, los cuales con su ridícula dignidad han destruido todo el encanto de los interiores de las iglesias de México, dejando el encanto de los interiores de las iglesias de México, dejando sólo aquel que proviene de las líneas generales y de los grandes efectos.”<sup>198</sup>

Relacionó el descrédito de estas obras de arte y, en particular, de José de Churriguera a estudiosos como Ceán Bermúdez.<sup>199</sup> Fue por esto que celebró y aplaudió abiertamente el valor que dio Manuel G. Revilla a este tipo de arte, por lo cual decidió incluir enormes citas de su obra *El arte en México...* para referirse a esta manifestación artística.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>197</sup> *Ibidem*.

<sup>198</sup> *Ibidem*, pp. 28 y 29.

<sup>199</sup> Véase en las páginas 6, 7 y 8 del Capítulo Dos de esta investigación lo referente a José Agustín Ceán Bermúdez.

<sup>200</sup> Silvestre Baxter, *op. cit.*, pp. 30-33.

Entre las numerosas cualidades que le halló a la ornamentación del estípite fueron “la rigurosidad del estilo que dio gran libertad al artista lo que dio marcada individualidad y amplia diversidad al dibujo”.<sup>201</sup>

Los edificios que consideró más representativos del arte “churrigueresco” fueron citados y algunos estudiados en este texto, tales como el altar de los Reyes de la Catedral de México, el Sagrario Metropolitano,<sup>202</sup> la iglesia de la Santísima, la fachada de San Francisco, el templo de Tepotzotlán, la parroquia de la Valenciana en Guanajuato y la iglesia de Taxco, entre otros. También la escultura<sup>203</sup> y los retablos<sup>204</sup> de estas características fueron incluidos. Admiró maravillado estos altares y manifestó lo siguiente:

“Este estilo usa maravillosamente la madera. Los altares churriguerescos son tan intrincados, tan complejos y tan difíciles de dibujar que no se comprende cómo pudo el obrero seguir el dibujo y menos aún como fueron ejecutados estos dibujos. La talla es excelente: audaz y fuerte o clara y delicada según el caso lo requería.”<sup>205</sup>

También aprovecho la ocasión para relatar su proceso de elaboración y los materiales empleados.

Sylvester Baxter se refirió al término “churrigueresco” de manera halagadora. Juzgó que este arte poseía algunos defectos que pasaban inadvertidos ante la grandeza de su belleza. Destacó que los monumentos de pilastra estípite habían sido parcamente reconocidos. Indicó que este arte había sido desprestigiado desde el siglo XVIII y que pocos autores –como Revilla- habían intentado difundir su verdadero valor. Por esta razón exhortó a los investigadores y al público en general a analizar estas obras desde otra perspectiva distinta a la tradicional.

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>202</sup> El Sagrario Metropolitano fue descrito y ampliamente elogiado por el autor. *Veáse*. Baxter, p. 34.

<sup>203</sup> Baxter juzgo la sillería del coro de San Agustín como uno de los ejemplo más dignos de la escultura “churrigueresca”

<sup>204</sup> El autor aludió particularmente a los retablos del Convento de Santa Clara en Querétaro para indicar que poseían “suntuosa talla churrigueresca”. *Veáse*, Baxter, p. 36.

<sup>205</sup> Baxter, *op. cit.*, p. 36.

### 3.2.2 Segunda etapa: la institucionalización (ca. 1935-1970)

#### Salazar Monroy, *Santuario de Ocotlán* (1938)

El pequeño texto *Santuario de Ocotlán* fue escrito por el jefe de Oficina de Turismo del Estado de Tlaxcala: Salazar Monroy en 1934.<sup>206</sup> El autor comenzó su obra describiendo, con gran admiración, las torres y cúpulas de la iglesia de Ocotlán. También se refirió al frontis del Santuario, señalando que, sus principales ornatos eran las “columnas<sup>207</sup> churriguerescas y los arcángeles”.<sup>208</sup>

Posteriormente procedió a relatar los antecedentes históricos de la ciudad de Tlaxcala y del templo de Ocotlán. Se remontó hasta la época de los señoríos prehispánicos. De la etapa novohispana, como era de suponerse, rescató el papel que desempeñó Tlaxcala desde la conquista de México Tenochtitlán. Igualmente aprovechó para citar los monumentos novohispanos más sobresalientes. Entre ellos, se encuentran el Santuario de Ocotlán que consideraba una “ornamentadísima joya del utrabarroco”.

Antes de centrarse en la historia artística de Ocotlán dedicó unos cuantos párrafos al análisis del arte con pilastras estípites. Afirmó que el “arte churrigueresco” era un derivado del “barroco”, que tuvo lugar en el último periodo del Renacimiento.<sup>209</sup> Indicó como eran sus principales formas y trazos que “rebasaban las leyes arquitectónicas de las proporciones clásicas”. Incluso mencionó sus características más generales.

“...las impostas, los arquivadas y los frontones, se curvan, y se rompen para dar forma a los ventanales de caprichoso estilo, y a las hornacinas que sirven de abierto nicho a las esculturas.”<sup>210</sup>

---

<sup>206</sup> Salazar Monroy, *Santuario de Ocotlán*, Tlaxcala, s.e., 1934.

<sup>207</sup> Aunque el autor habló de “columnas” en realidad se refería a pilastras estípites.

<sup>208</sup> Salazar Monroy, *op. cit.*

<sup>209</sup> *Ibidem.*

<sup>210</sup> *Ibidem.*

Pensaba que el arquitecto José de Churriguera había convertido las columnas toscanas, jónicas, dóricas y hasta las pilastras en miembros de ornato por “la multiplicidad de adornos, y por su colocación pariada en sus retablos de excesiva talla y abundante plástica”.<sup>211</sup> Este “arte churrigueresco” había acabado con la regularidad clásica. Expresó que las portadas eran altares expuestos al exterior.

El autor manifestó que el Santuario de Ocotlán era “uno de tantos ejemplares del arte churrigueresco” y que también podía ser considerado como “joya del ultrabarroco”. Es decir, consideraba que el “estilo churrigueresco” era equivalente al “estilo ultrabarroco”. Utilizaba ambos términos a manera de sinónimos. En numerosas ocasiones uso los dos términos indistintamente.

Después de unas cuantas aclaraciones sobre el arte que denominó “churrigueresco” procedió a narrar la historia de Ocotlán. Pronunció la leyenda de la aparición celestial y la erección del Santuario en 1670. El texto completo es un elogio al sitio y al monumento. Exaltó el paisaje, los “tesoros artísticos”, la historia, etcétera.

Ya concentrado en la descripción formal del edificio comenzó por detallar el frontis, después las torres, el cañón de la iglesia, la bóveda, la cúpula, el retablo presbiterial con su colaterales, la sacristía, la antesacristía y el camarín. Del frontis destacó lo siguiente

“La profusión de adornos son atrevidos y complicados en la expresión pura del ultrabarroquismo que rompió con la regularidad clásica. El fondo de este tablero lo decoran cestones de flores. El conjunto de este monumental paramento llega la clímax de la plástica, por eso es tan bello y tan estupendamente admirable”<sup>212</sup>

Sánchez Monroy concluyó afirmando que el Santuario de Ocotlán era una obra de profunda concepción religiosa, que plasmó el genio artístico del siglo XVIII.

---

<sup>211</sup> *Ibidem.*

<sup>212</sup> *Ibidem.*

**Manuel Romero de Terreros, “Una casa habitación del siglo XVIII en la ciudad de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1939).**

Entre la vasta producción de Manuel Romero de Terreros se encuentran varios artículos impresos por *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. En 1939 escribió “Una casa habitación del siglo XVIII en la ciudad de México”.<sup>213</sup>

En este texto se refirió a un folleto que había publicado Alberto Le Duc, Roberto Álvarez Espinoza y Jorge Enciso en la Editorial Cultura algunos años atrás. El tema versaba sobre una casa habitación del siglo XVIII. Eduardo Macedo afirmó que la construcción había pertenecido a la Marquesa de Uluapa. Dato que desmintió Romero de Terreros. También mencionó que el escrito de aquellos personajes contenía errores cronológicos. El investigador reseñó la historia del edificio desde el siglo XVI, cuando era un solar, hasta finales del siglo XIX. Aclaró quiénes fueron los propietarios. Además citó el momento en que se levantó el edificio que conocemos actualmente. Esto sucedió entre 1762 y 1766 por iniciativa de don Nicolás Cobián y Valdés.<sup>214</sup>

Resulta curioso que el autor únicamente se refirió a la obra como una casa habitación del siglo XVIII en la ciudad de México sin adjudicarle ningún término estilístico o adjetivo. Solamente subrayó que era “una verdadera joya de la arquitectura virreinal de la décima octava centuria”.<sup>215</sup>

**Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos* (1939)**

Francisco de la Maza realizó, tal como él mismo lo declaró, una breve reseña de San Miguel de Allende. Texto que presentó como tesis profesional para optar por el grado

---

<sup>213</sup> Manuel Romero de Terreros, “Una casa habitación del siglo XVIII en la ciudad de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 4, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939.

<sup>214</sup> *Ibidem*, pp. 64 y 65.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 64.

de Maestro. La publicación tuvo lugar en 1939.<sup>216</sup> Dividió la obra en cuatro apartados: en la primera relató la historia de San Miguel de Allende, en la segunda se ocupó de los edificios novohispanos que considero más sobresalientes, en la tercera estudio el proceso de independencia y en la cuarta parte resumió el estado de la ciudad durante los siglos XIX y XX.

No olvidó contar tanto la fundación de la villa de San Miguel como de sus pueblos, los primeros pobladores, el establecimiento de las órdenes religiosas, la economía, la política y la sociedad. Destacó la importancia del sistema económico de la población. Aspectos que mostraron la tendencia historicista del escritor.

La arquitectura del virreinato halló un amplio campo constructivo en San Miguel de Allende. Fue así como Francisco de la Maza inició por analizar la parroquia. Indicó que la fachada era de “estilo gótico”. Refirió que los retablos originales eran probablemente de madera dorada y realizados en el siglo XVIII. Tales altares fueron quitados para ser substituidos por los retablos de piedra de “estilo neoclásico”. Tal “estilo” fue descrito por el autor como una “detestable moda de fines del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX”.<sup>217</sup> También dijo que era una “moda arquitectónica que reaccionaba contra el churriguerismo en forma brutal, supliéndolo con un neo-clasicismo vacío, sin ambiente ni tradición...”.<sup>218</sup> De diversas maneras juzgó críticamente este tipo de arte.

Al contrario de las opiniones anteriores, Francisco de la Maza exaltó y elogió el arte con ornamentos estípiteos. Como otros autores, lo llamó “churrigueresco”. Dijo que ese “estilo” era un “gusto de la época”.<sup>219</sup> Por ejemplo, señaló que el convento de San Francisco ostentaba una

---

<sup>216</sup> Francisco de la Maza, *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939.

<sup>217</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>218</sup> *Ibidem*.

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 48.

“...fachada, de estilo churrigueresco, es hermosísima, de muy rica y fastuosa labor en piedra que imprime.. en los planos severos del convento y de la iglesia misma una fugitiva danza de piedra en aquella inmovilidad”<sup>220</sup>

Fue tanta la preferencia del escritor por estas formas artísticas que afirmó que la centuria decimioctava fue “el siglo de oro de San Miguel” debido a que en esa época se convirtió en “un joyel de historia y de arte”.<sup>221</sup>

El autor no definió los términos estilísticos que utilizó para referirse a las diversos monumentos de San Miguel de Allende. Sin embargo, se nota la dificultad que tuvo para designar un “estilo” en específico a cada edificio. Por ejemplo, halló que el palacio de los señores Del Canal era de “estilo neoclásico con reminiscencias barrocas”.<sup>222</sup>

#### **José V. Medel, *La capilla del Rosario* (1940)**

El libro *La capilla del Rosario* fue escrito por José V. Medel. Salió a la luz pública en 1940.<sup>223</sup> Este texto representó una documentada monografía de la capilla poblana pues contiene datos históricos y fotografías. El propósito principal del autor fue dar a conocer “una de las tantas bellezas arquitectónicas” del virreinato para incrementar el interés y el amor por ellas. José V. Medel advirtió desde el inicio que no era un crítico de arte por lo que no iba a realizar un análisis profundo de los órdenes arquitectónicos ni de los “estilos”, pues consideraba que esa era tarea de conocedores especializados y críticos.

Debido a que el tema de estudio era la capilla del Rosario, el escritor comenzó por tratar de describirla brevemente. Mencionó que el altar era

“...completamente berniniano por su estructura y decoración, es de figura cuadrada, está situado en el centro del crucero, debajo de la cúpula, sobre dos gradas de cantería bien labrada. Sobre él elévase una pirámide formada de dos cuerpos. El primero compuesto de doce columnas corintias de veteado y translúcido tecali, sentadas sobre una peana

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>221</sup> *Ibidem*, pp. 191 y 192.

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>223</sup> José V. Medel, *La capilla del Rosario*, México, Editorial Puebla, 1940.

cuadrada, tallada y dorada y dispuestas de tres en cada ángulo, con las bases de madera tallada y capiteles dorados sobre los que asienta elegante y portentosa cornisa”.<sup>224</sup>

El párrafo anterior muestra que a pesar de que el autor expresó que no tenía el propósito de examinar los “estilos” no pudo escapar a la tendencia de clasificar estilísticamente los edificios. Fue así como juzgó que el “gusto” ornamental de esta capilla era fundamentalmente “barroco” con “tendencias Churriguera” aunada a “aspectos platerescos mezclados a un vago “bizantinismo” que daban por resultado “un conjunto deslumbrador pero decadente”.<sup>225</sup> Tras lanzar estas afirmaciones explicó porque usó cada uno de los vocablos. Era “barroco” por

“...la gala que se hizo de retorcer fustes de columnas, arrodillarlos, de dar ampulosidad a todos los miembros y de olvidar todos los buenos modelos del antena; empleándose en su lugar hojas sueltas, pechinas, rocallas, pellejos retorcidos y mil otros caprichos, pintoresco uno y complicados otros; caracteres especiales del barroquismo en arquitectura”<sup>226</sup>

De “tendencia Churriguera” por

“...lo grandioso y variado de sus motivos ornamentales: roleos, reredos, follajes, racimos de frutas, aves, querúbes, sirenas, cariátides, mascarones, volutas y entrelaces que prestan una riqueza deslumbrante”<sup>227</sup>

Con “aspectos platerescos” por

“...la magnificencia, finura, exquisitez y delicadeza de los remedos filigranados, aspecto y esplendor de los redorados del maravilloso y deslumbrador conjunto”<sup>228</sup>

Y finalmente de “un vago bizantinismo” por

“...los motivos del estilo mudejar que se advierte: influencias árabe, asiática, oriental, y que se observan respectivamente en lo azulejos que combinan tracerías en los entrepaños del friso o lambrín que abrillante una guarda de azulejos...”<sup>229</sup>

Posteriormente se remitió a hablar del origen de la palabra “barroco”. Indicó que probablemente provenía de la locución “verrucca”, del latín “una verruga”; expresión

---

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>225</sup> *Ibidem*, pp. 53 y 54.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>227</sup> *Ibidem*.

<sup>228</sup> *Ibidem*.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

que aplicaban los joyeros a una perla defectuosa (barocca) y que más adelante se generalizó dedicándose a todo lo “fantástico, raro y decadente”. Aprovechó para aclarar que “barroco” y “rococó” no eran acepciones sinónimas pues algunos las usaban de manera indistinta. Argumentaba que “rococó” se derivaba de la voz francesa “rocaille”, rocalla en español, que se empleaba en el trabajo que imitaba a las rocas.<sup>230</sup> Destacó que la expresión “barroquismo” figuraba como equivalente del “abuso del barroco” y que “encamino al Arte por una senda muy torcida”.<sup>231</sup> Sin embargo, “el barroquismo” en manos de genios originó frutos sin precedentes.

Aseguró que el “estilo Barroco en Arquitectura” formó “escuela”, razón por la que no se le debía condenar como se había hecho. Además de que había producido “excelentes obras como la Capilla del Rosario”.

El autor mencionó los caracteres que distinguían al “barroquismo” en la arquitectura.

“Hízole gala de adulterar arcos y dinteles: esquebrajar entablamentos: mutilar cornisas; retorcer fustes de columnas, arrodillarlos, abalaustrarlos; de abalaustrarlos; de dar ampulosidad a todos los miembros de su lugar, hojas sueltas, pechinas, rocallas, pellejos retorcidos y mil otras incongruencias y caprichos, pintorescos unos, de mal género otros, complicados muchos, y sin razón de ser, todos”<sup>232</sup>

Después de dar las principales características del “barroquismo” optó por analizar el paso de dicho “estilo” por España. Señaló que los introductores y propagadores del “barroquismo”, en territorio hispánico, fueron Pedro de Rivera y José de Churriguera. A este último lo responsabilizó de haber hecho “ostentoso alarde de las licencias que el estilo concedía”, de “adulterarlo” hasta convertirlo en un conjunto de “exageraciones” que iban en contra de todas las leyes de la ornamentación. Fue así como, según Medel, se dio lugar al “estilo” que llevó el nombre del arquitecto. Como pocos autores trato de definir el término “churrigueresco”:

---

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 56.

“El Churrigueresco, sin apartarse en lo fundamental de los cánones greco-romanos, derramó sin freno ni medida los más extravagantes delirios de la fantasía en los miembros arquitectónicos de las construcciones, singularmente en los vanos y balconajes, torciendo y dislocando columnas, frisos, frontones, arcadas y dinteles, llenándolos de flores, frutas, hojas, cintas, figuras humanas y animales sin orden ni concierto, apoderándose de los muros y techos de los interiores, del mobiliario y de la mayor parte de las artes manufactureras, que no parecían sino nueva fauna y flora diabólica de hojarasca embrollada y dislocante.”<sup>233</sup>

En su intento de definición el autor no descalificó las formas artísticas que difundieron Churriguera y sus seguidores. Incluso, realizó una defensa de este arte. Pues alegó que no se le podía juzgar con los mismos criterios del arte de la Antigüedad ni del Renacimiento debido a que la “arquitectura churrigueresca” procedió de acuerdo a las “tendencias en boga”. También indicó que esta arquitectura era “hija de la época en que nació”, es decir, entendió que era producto de sus circunstancias históricas. Añadió que Brasil, Perú y México fueron los centros de mayor profusión del “churriguerismo”.

Para este escritor, José de Churriguera fue el creador del “estilo” arquitectónico del siglo XVIII de ornamentos estípite y sus más fervientes seguidores fueron Jerónimo y Nicolás Churriguera, Alonso Cano, Herrera Barnuevo y Pedro de Rivera. Medel también expresó que el desprestigio de esta arquitectura se debía en gran parte a las descalificaciones que le hicieron los “teorizantes del neoclasicismo”.<sup>234</sup>

Conforme analizó el “estilo churrigueresco” halló que la arquitectura de España y la del Nuevo Mundo tenía notables diferencias. Así, distinguió un “churriguerismo” metropolitano y uno poblano. Asimismo declaró que en América se generó un “churriguera exuberante” al que denominaron “ultrabarroco” el Dr. Atl y Manuel Romero de Terreros.

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 60.

El autor encontró que el “churrigueresco” era una prolongación del “barroquismo”. Ambos eran “estilos” que se diferenciaban únicamente por sus columnas y sus pilastras estípites. Destacó que el “churrigueresco” no aportó nuevos elementos constructivos pues únicamente sirvió como ornato y elemento decorativo. Las construcciones de este tipo de arte fueron numerosas en nuestro país. De tal manera que, Romero de Terreros encontró otra “modalidad” dentro del “churrigueresco”. La llamó “estilo talavaresco”. Empero, José V. Medel estaba en desacuerdo pues subrayó que sus talaveras no formaban parte del sistema constructivo.

La gran cantidad de edificios construidos durante la primera mitad del siglo XVIII se debió que a el país pasó por un periodo de auge, a la riqueza de las comunidades religiosas y al enriquecimiento de la nobleza, según el autor.<sup>235</sup>

Declaró que el “churriguerismo” fue desplazado por el “estilo neoclásico” o “Renacimiento puro”. Este último “estilo” seguía los cánones de Vignola y Palladio.

Después de tantas aclaraciones sobre la terminología estilística aplicada a la arquitectura novohispana, el autor clasificó a la Capilla como “auténticamente Barroca”.<sup>236</sup> El altar mayor de Santo Domingo lo señaló como bello por su “puro estilo churrigueresco”.<sup>237</sup>

A pesar de que el mismo escritor dijo que no profundizaría en el análisis de los vocablos estilísticos aportó varias de sus ideas sobre este tema.

**Rafael García Granados, *Sillería del coro de la Antigua iglesia de San Agustín* (1941)**

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 155.

El historiador Rafael García Granados publicó en 1941 un acucioso estudio titulado *Sillería del coro de la Antigua iglesia de San Agustín*.<sup>238</sup> El autor ofreció noticias históricas y artísticas perfectamente documentadas de esta sillería. La mayor parte de la obra la conforman unas excelentes fotografías en blanco y negro.

Algunas de las fuentes documentales en las que se apoyó el escritor fueron los libros de Manuel Toussaint, Diego Ángulo Iñiguez, Luis MacGregor y Manuel Romero de Terreros, entre otros.

Para describir las formas artísticas que predominaron en esta sillería García Granados hechó mano de la terminología estilística que se acostumbraba utilizar. Así, afirmó que la sillería era de “estilo francamente barroco” y “exento de las extravagancias del churriguera”. Razón por la que situó la manufactura de la obra a mediados o a fines del siglo XVII.<sup>239</sup>

Como puede verse, el erudito investigador se refería a los ornamentos estípite de manera despectiva bajo el vocablo estilístico: “churriguera”.

### **Manuel Toussaint, *Imaginería colonial* (1941)**

Entre la vasta producción de Manuel Toussaint se encuentra el libro *Imaginería colonial* impreso en 1941.<sup>240</sup> El tema en cuestión fue la escultura del virreinato.

Toussaint comenzó por mencionar que la crítica académica había negado en repetidas ocasiones la existencia de una escultura mexicana anterior al establecimiento de la Academia de San Carlos.

Señaló que tras la conquista de México vino un periodo de adaptación en el que los españoles aprovecharon la habilidad y la destreza del indígena para la fabricación de

---

<sup>238</sup> Rafael García Granados, *Sillería del coro de la Antigua iglesia de San Agustín*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1941.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>240</sup> Manuel Toussaint, *Imaginería colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.

varios edificios. La escultura que floreció después la denominó como “plateresca”. En cambio mencionó que las obras escultóricas del siglo XVII eran de “estilo barroco”.

Las describió de la siguiente manera:

“...la gran escultura decorativa, barroco característico de México, da fondo adecuado al dramatismo místico de las estatuas: los templos, capillas y camarines se convierten en joyeles fantásticos cubiertos de relieves en argamasa, pintados y dorados. Lazos, fajas, róleos, verduras, querubines, guerreros, sirenas, se mezclan en este mundo fantástico, propicio a las prácticas religiosas complejas y al ambiente de lujo que respira la colonia. Sin embargo, bajo esta rica envoltura, las líneas arquitectónicas subsisten y dan armonía al conjunto”<sup>241</sup>

La escultura del siglo XVIII la adjudicó al “estilo churrigueresco”. Afirmó que no existieron obras de este “estilo” tan singulares como las realizadas en México.

Describió de manera general las formas de este tipo de escultura

“...estilo de frenesí en que la fantasía se lanza a los más amplios vuelos y en que el espíritu indígena retorna, con su afán de minucia y de cubrir grandes espacios con múltiples pequeños motivos. Nada hay tan mexicano como este estilo –tanto que llega a influir en el arte de la misma metrópoli- que sabe crear un puñado de monumentos máximos sin cuyo conocimiento –dice Sacheverell Sitwell- no puede ser cabal un estudio del barroco en el mundo”<sup>242</sup>

Indicó también que la estatuaria formó parte de este “estilo” y funcionó principalmente como arte decorativo. Halló varias similitudes entre la escultura “churrigueresca” y el arte zapoteca y maya. Expresó que uno de los ejemplos más admirables de la escultura “churriguerista se encontraba en una Capilla de Tepotzotlán:

“En sus formas más adecuadas (la piedra) la expresión plástica gana. En la escultura en madera estofada, la sensualidad es lo predominante, con los oros, la plata, los ricos colores que con una gran exuberancia decoran imágenes y arquitectura, hasta alcanzar proporciones de una selva lujuriosa”<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> *Ibidem.*

<sup>242</sup> *Ibidem.*

<sup>243</sup> *Ibidem.*

Como puede verse, no solamente a la arquitectura de la primera mitad del XVIII se le denominó “churrigueresca” sino también a la escultura de ese periodo.<sup>244</sup>

### **Diego Ángulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano* (1945)**

La obra de Diego Ángulo Iñiguez<sup>245</sup> es un gran intento por abarcar el arte de Hispanoamérica desde la época prehispánica. El autor dividió su estudio cronológicamente y por regiones geográficas. Halló lugar también el arte de las islas de Santo Domingo, Puerto Rico y Jamaica. De México revisó los conjuntos conventuales, las catedrales, los edificios civiles. Las fortificaciones de Cuba y el mar Caribe también fueron revisados. De igual manera se refirió a la arquitectura de Panamá, Perú Colombia y Venezuela. En la obra estuvo presente el análisis de los “estilos”. La obra se basa en una acuciosa investigación documental y bibliográfica.

Desde que Angulo Iñiguez abordó el arte precortesiano de América detectó “una serie de estilos artísticos”. Sus aportaciones sobre el arte novohispano fueron numerosas. También aplicó el término “barroco mexicano” para tratar los edificios de los siglos XVI, XVII y XVIII de nuestro país.<sup>246</sup>

Del “barroco mexicano” abordó sus rasgos más destacados, advirtiendo que no era tarea fácil resumir las características más generales que distinguieron a la “escuela mexicana” de la “peninsular” y de “hispanoamericana”. Señaló que dichas particularidades recaían principalmente en los elementos decorativos, tanto exteriores como interiores.<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> En la obra anterior de Manuel Toussaint en que abordaba el ornato de la pilastra estípite denominó a esta forma artística como barroco churrigueresco. *Veáse* pp. 112-113.

<sup>245</sup> Diego Ángulo Iñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 495.

<sup>247</sup> *Ibidem*, pp. 495-500.

Angulo Iñiguez le dedicó un extenso capítulo a la arquitectura de la primera mitad del siglo XVIII en México. De manera concreta aludió a la introducción de la estípite en territorio mexicano. Situó la llegada de este elemento arquitectónico en 1720.<sup>248</sup> Mencionó que “el estilo” se impuso a mitad de siglo en casi todas las regiones. Este nuevo componente desplazó a las columnas y pilastras salomónicas. Surgió de la “modalidad barroca dieciochesca”. Aunque provino de Sevilla, fue en México donde produjo sus “frutos más sazonados” y da la impresión de ser “más un elemento autóctono que trasplantado”.<sup>249</sup> Indicó que en la Península hubo un arquitecto –Pedro de Rivera- que creó una “importante escuela” en la que empleó sistemáticamente en portadas, casas y templos. En la Nueva España fue Jerónimo Balbás quien introdujo este ornato.<sup>250</sup>

El autor citó las partes que conformaban el “estípite barroco”

“El estípite barroco formado por pirámides truncadas y cubos, con sus ángulos, sus aristas y sus picos, con sus requiebros y sus violentos contrastes de luces y sombras, encarnaba la reacción más completa contra lo curvilíneo de la columna clásica y su exaltación en el orden salomónico de Custodio Durán”<sup>251</sup>

La modificación de las formas artísticas que explicó el autor también la consideró como un “cambio de rumbo en el gusto” con un marcado “amor hacía lo poliédrico”. También destacó cuáles eran las obras más representativas de este arte. La “obra maestra” era el Sagrario Metropolitano fabricado de Lorenzo Rodríguez.<sup>252</sup> Otras construcciones que sobresalieron eran el templo de la Santísima, la Capilla de Balvanera, la iglesia de la Santa Veracruz, la Casa del Conde de Xala, la Capilla del Posito, el templo y exconvento de Tepotzotán y la Enseñanza.<sup>253</sup> A pesar de considerar

---

<sup>248</sup> *Ibidem*, p. 551.

<sup>249</sup> *Ibidem*.

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 558.

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 552.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 566.

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 589.

“grandioso y fastuoso” el arte de la pilastra estípita también pensó que las últimas obras de este tipo llegaron a “imponer una tiranía de este estilo”. De tal modo, que llamó a estas edificaciones “caprichosas monstruosidades del estípita”.<sup>254</sup>

A diferencia de otros autores, Diego Angulo Iñiguez realizó un estudio minucioso de la arquitectura de la pilastra estípita. Pues la analizó de manera formal y sin emplear la terminología estilística. Únicamente describió sus formas y elementos. Fue de gran importancia la obra que realizó Diego Angulo Iñiguez.

### **José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas* (1948)**

En 1948 se publicó el libro *Lo mexicano en las artes plásticas* de José Moreno Villa.<sup>255</sup>

El autor afirmó que su objetivo principal era encontrar los “rasgos diferenciales del arte mexicano”. Para ello se ocupó de estudiar únicamente la escultura del siglo XVI, la arquitectura del XVIII y la pintura del XX. La razón se debió a que consideraba que cada una de las artes plásticas habían tenido su mayor apogeo en las épocas que él señalaba. Indicaba que el arte mexicano había tenido “eclosiones biseculares”, es decir, que cada dos siglos floreció con mayor intensidad un arte en específico.<sup>256</sup>

Resulta importante destacar las ideas que tenía José Moreno Villa de la arquitectura novohispana del siglo XVIII. Si bien, algunas resultan muy extrañas, otras tienen razón en gran parte. Pensaba que la arquitectura del periodo virreinal tuvo su propio proceso, el cual no corrió a la par del europeo.<sup>257</sup> Detectó la diferencia entre el arte “barroco europeo” y el “barroco mexicano”, aunque la explicó. Solamente se limitó a mencionar que el “ultrabarroco” fue un estilo que dominó en los exteriores de los edificios. Estas

---

<sup>254</sup> *Ibidem.*, p. 590.

<sup>255</sup> José Moreno Villa, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

<sup>256</sup> *Ibidem.*, p. 10.

<sup>257</sup> *Ibidem.*, p. 29.

construcciones fueron las que marcaron “el sello mexicano al siglo XVIII”.<sup>258</sup> Subrayó que las obras arquitectónicas más sobresalientes del “estilo churrigueresco” se hallan en la ciudad de Puebla. A pesar de que otros investigadores han señalado por antonomasia al Sagrario Metropolitano. Añadió que el “churriguerismo” fue un arte trasplantado de España y no una manifestación artística originaria de México.<sup>259</sup>

La comprensión del texto de Moreno Villa resulta un tanto compleja por las ideas que manejó. Pues algunas parecen contradecirse. Utilizó los vocablos estilísticos que la historiografía mexicana ya había usado, pero sin definirlos: “estilo gótico”, “estilo románico”, “formas renacentistas”, “barroco europeo”, “barroco mexicano”, “ultrabarroco” y “churrigueresco”.

#### **Luis MacGregor, *México. Arquitectura Civil* (1948)**

En 1948 fue publicado de nueva cuenta un texto más de la serie “Monografías mexicanas”. En esta ocasión el encargado de llevar a cabo esta labor fue el arquitecto Luis MacGregor. El título fue *México. Arquitectura civil*.<sup>260</sup> Los cronistas formaron parte de las principales fuentes que utilizó el autor.

Luis MacGregor realizó un breve análisis de los edificios civiles levantados en los siglos XVI, XVII, XVIII. Las obras del siglo XIX y XX se mencionaron escuetamente. Afirmó que las obras realizadas en el siglo XVII eran de “estilo barroco” y las del siglo XVIII de “estilo churrigueresco”. De manera tajante subrayó que “insensiblemente el churrigueresco se apoderó de las construcciones” con sus “fantasías ornamentales que en realidad constituían verdaderas orgías de la imaginación y del lujo”.<sup>261</sup> Citó los ejemplos de los edificios que juzgó más representativos. Tras este “estilo” arquitectónico llegaron

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>260</sup> Luis MacGregor, *México. Arquitectura civil*, México, s.e., 1949. (Serie Monografías mexicanas, 7).

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 3.

las “sapientes composiciones neoclásicas” a finales del XVIII con el establecimiento de la Academia de San Carlos.<sup>262</sup>

El autor tenía una idea tradicionalista de la arquitectura con estípites.

**Francisco de la Maza, *La ciudad de Durango. Notas de Arte* (1948)**

Uno de los primeros estudios dedicados al arte de la ciudad de Durango fue emprendido por Francisco de la Maza. Se imprimió en 1948.<sup>263</sup> El autor intentó ofrecer una visión general de la ciudad. Citó su fundación y desarrollo en los siglos XVIII y XIX. Consideraba que Durango era una ciudad tanto colonial como porfiriana, pero con diferencias que la hacían única.

De la Maza expresó que la arquitectura de esta ciudad era de “estilo barroco” y “neoclásico”. Aclaró que a pesar de que el “barroco mexicano e hispanoamericano” contenían algunos “defectos arquitectónicos y estilísticos” no debía juzgarse bajo los cánones del arte de Grecia y Roma.

Pues de esa manera resultaba imposible comprender este tipo de arte:

“Si no perdonamos al barroco mexicano e hispanoamericano sus defectos arquitectónicos o estilísticos (o más que defectos diríamos que son maneras de ser de este barroco), si lo queremos medir a la fuerza con la “regla de oro” del clasismo, si exigimos un gusto depurado, nos quedamos sin entenderlo en su rica vitalidad en su sabor incomparable”<sup>264</sup>

Los primeros edificios virreinales que abordó fueron los de orden civil. Refirió que el Palacio del Conde del Valle de Súchil fue construido antes de 1777. Dijo que era de una “extravagancia encantadora” y de un “capricho” que lo hizo único, pues era de

---

<sup>262</sup> *Ibidem.*

<sup>263</sup> Francisco de la Maza, *La ciudad de Durango. Notas de Arte*, México, Imprenta Grama, 1948.

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 12.

“estilo ultrabarroco o churrigueresco mexicano”.<sup>265</sup> Expresó que ese era el “estilo” de la obra porque en la fachada contenía estípites y adornos “rococó”:

“Las pilastras del primer cuerpo se continúan en el segundo es estípites, en correctos y proporcionados estípites que dan la nota churrigueresca. Los adornos del paño central son ramilletes de flores, marcos y roleos de gusto rococó francés, que rodean a un severo nicho –y por lo extraño- que contiene una ondulante y barroca estatua de la Virgen. Termina la fachada con macetones y un yelmo de frente en el centro, entre las interrogaciones en que se atreve a terminar la cornisa<sup>266</sup>”.

El signo más evidente para detectar un edificio de “estilo churrigueresco o ultrabarroco” era la presencia de estípites.

De acuerdo con el autor, la casas posteriores al periodo de Independencia seguían el “estilo neoclásico”, pero sin olvidar los “principios barrocos”.<sup>267</sup>

Del ámbito religioso fueron estudiados el convento de San Francisco y la Catedral de Durango. En la arquitectura del edificio catedralicio De la Maza encontró elementos de varios “estilos”. Indicó que la fachada conservaba su “barroquismo” pero las columnas corintias delataban “recuerdos renacentistas”. Las portadas laterales tenían numerosas columnas salomónicas y pilastras estípites. El autor determinó que la mezcla de tantos “estilos” se debía a que la obra fue realizada en un momento de transición entre el “barroco exuberante”<sup>268</sup> y “el churrigueresco”.<sup>269</sup>

El autor usó varios términos estilísticos y únicamente justificó el empleo del vocablo “churrigueresco” de manera somera. Sin embargo, es posible advertir que no descalificó las formas artísticas que predominaron en el siglo XVIII.<sup>270</sup>

### **Manuel Toussaint, *Catedral de México* (1948)**

---

<sup>265</sup> *Ibidem*.

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>268</sup> Vocablo creado por Manuel Toussaint en su libro *El arte colonial de México*.

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>270</sup> En este texto monográfico Francisco de la Maza continuó empleando el término churrigueresco para referirse al uso de la pilastra estípite y también acuñó el vocablo “estilo ultrabarroco” para señalar este tipo de formas artísticas. *Veáse* p. 142-144.

La serie de “Monografías mexicanas” designó a Manuel Toussaint para realizar la reseña de la *Catedral de México* en 1948.<sup>271</sup> En este pequeño espacio trató de resumir la historia constructiva del “monumento más importante del país”,<sup>272</sup> como él mismo lo declaró. Señaló que la obra también se distinguía por la “amplitud de estilos” que albergaba.

Como buen discípulo del historicismo afirmó que la historia del edificio podía sintetizarse con las noticias más importantes. Por supuesto apoyado en manuscritos novohispanos.

Manuel Toussaint describió de manera breve el exterior y los interiores de la construcción. Subrayó que en el interior había pintura y esculturas de “estilo barroco”. También destacó, como la mayoría de los investigadores, el altar de los Reyes. Indicó que el Sagrario Metropolitano tenía una fachadas “churrigueresca, audaz y mística” que contrastaba con la “serenidad clásica del templo catedralicio”.<sup>273</sup>

Como ya mencione, este texto fue muy efímero al igual que otros textos de la serie “Monografías mexicanas”. Tal vez, a esto se deba que no haya definido las acepciones estilísticas que utilizó. Sin embargo, es posible notar que el término “churrigueresco” fue exaltado.<sup>274</sup>

### **Manuel Toussaint, *Arte colonial en México* (1948)**

Sin duda alguna, la obra *Arte colonial en México* de Manuel Toussaint<sup>275</sup> marcó un parteaguas en los tempranos estudios del arte novohispano. Éste fue el primer intento de

---

<sup>271</sup> Manuel Toussaint, *Catedral de México*, México, Ediciones Arte, 1948. (Serie Monografías mexicanas, 2).

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>274</sup> *Cfr.* pp. 112-113 y 150-151, para tener mayores referencias sobre los textos realizados por Toussaint en los que abordó el uso del término churrigueresco.

<sup>275</sup> Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948.

mayor envergadura por ofrecer una historia del arte virreinal. El texto de Toussaint se basó en una sólida investigación bibliográfica, documental y de campo.

El escritor dividió su libro en cinco grandes apartados: 1) El arte de la Nueva España en tiempos de la conquista. La Edad Media en México (1519-1550), 2) La colonización en la Nueva España. El Renacimiento en México (1550-1630), 3) El arte en la Nueva España durante la formación de la Nacionalidad. El estilo barroco (1630-1730), 4) Orgullo y riqueza. Apogeo del arte barroco (1730- 1781) y, 5) Ideas y realización de la Independencia de México. La Real Academia de San Carlos de Nueva España y el Arte Neoclásico (1781-1821). Se analizó la arquitectura, la pintura, la escultura, las artes menores y el arte popular.

Como puede observarse, la división cronológica llevó consigo la identificación de un “estilo” artístico. Pues consideraba que la única división lógica en la historia del arte virreinal era la que se basaba en épocas históricas porque a través de éstas se expresaron diversas modalidades artísticas.<sup>276</sup> Criticó que en estudios anteriores sobre la materia se hubiese fraccionado el arte de acuerdo con los tres siglos de la presencia hispánica. Argumentó que los “estilos históricos” no respetaron tales divisiones. Por lo tanto, juzgaba necesario crear nuevas apartados que coincidieran con la variación de los “estilos históricos” y de los procesos sociales.

Toussaint ofreció un preámbulo del contenido del libro en la introducción. En el prólogo advirtió que saldrían a la luz pública nuevos monumentos que no incluía su investigación, pero se mostró confiado en haber consignado los de mayor importancia. También expresó que se había generado “cierto desorden” por tratar de agrupar los edificios dentro de un “estilo artístico”, sobre todo en los “barrocos”.<sup>277</sup>

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. XIII.

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. IX.

Toussaint también consideraba que los primeros edificios levantados por los conquistadores eran fortalezas desprovistas de sentido arquitectónico. Después de 1550 se erigieron las obras con manifestaciones renacentistas, que denominó como “arte purista”.<sup>278</sup> Las obras edilicias que continuaron fueron las de “estilo plateresco”. Notables ejemplos de ese tipo de arquitectura eran la iglesia de Yuririapúndaro y el templo dominico de Chimalhuacán.<sup>279</sup> Tras estas construcciones se erigieron templos y habitaciones de “estilo herreriano”.<sup>280</sup> Tales formas artísticas fueron suplantadas por el “barroco”. Todos los términos estilísticos mencionados fueron definidos y fechados.

Según el autor, el “estilo” que prevaleció durante la formación de la nacionalidad mexicana fue el “barroco”. Lo situó entre los años de 1630 y 1730. Aseguró que el “estilo” se elaboró tomando elementos de todas las formas anteriores. También se abordó el origen del término y las razones por las que apareció este arte.

“Barroco, término italiano, *barocco*, significa impuro, mezclado, bizarro, audaz. Es indudable que la causa anterior de este barroco viene a producirse por el abuso de las formas anteriores y por el deseo de renovación que de tiempo en tiempo se ofrece a los hombres, siempre dispuestos a variar y sujetos en todas sus actividades, desde las más elevadas hasta las más baladíes, a ese factor que, al mismo tiempo que es símbolo de destrucción, lleva en sí un germen constructivo: la moda”<sup>281</sup>

Toussaint se percató de que el vocablo tenía una amplia connotación. Razón por la que resultaba difícil llegar a un acuerdo sobre este arte. Agregó que tradicionalmente se ha hablado del “barroco” como una degeneración del “estilo clásico”. Sin embargo, destacó que estas novedades le otorgaron vida y espíritu a la nueva “modalidad artística”. Surgieron como una reacción contra la monotonía de los órdenes. Indicó que el “barroco” nació en Europa pero que en México floreció con gran peculiaridad. En América presentó “varias modalidades” que podían ser distinguidas claramente: a)

---

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>279</sup> *Ibidem*, pp. 57, 58 y 59.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 98.

barroco sobrio, b) barroco rico, y c) barroco exuberante. Estas diferenciaciones aparecieron con “una variación lenta y sistemática”.<sup>282</sup>

“El desarrollo del barroco... comprende tres fases claramente definidas. Comienza siendo sobrio, como importado directamente de España; luego se torna rico, al adquirir mayor preponderancia el ornato, y a fines del siglo XVII alcanza tal lujo en ciertas regiones, que puede calificarse de exuberante”<sup>283</sup>

De acuerdo con el autor, el “barroco sobrio” tuvo lugar a principios del siglo XVII. Parecía una “reproducción del barroco español”. En éste se conservaron los órdenes arquitectónicos pero con alteraciones en las columnas, los entablamentos se rompieron, hubo múltiples resaltos, los soportes se convirtieron en elementos decorativos, entre otras cosas.<sup>284</sup> Algunos de sus edificios más representativos fueron el templo de Jesús María, la iglesia de la Concepción y la Capilla de Balvanera, entre otros.

El “barroco rico” se impuso en el transcurso de los siglos XVII y XVIII. Los exteriores de las construcciones fueron ornamentados con mayor profusión. Al parecer su “desarrollo pareció obedecer al capricho y a la fantasía”.<sup>285</sup>

El investigador designó el vocablo de “barroco exuberante” al arte que rompió los límites de la ornamentación. Tuvo su mayor apogeo a finales del siglo XVIII.<sup>286</sup>

Un lugar especial ocupó la descripción de las formas artísticas que sucedieron al “barroco exuberante”. El escritor también utilizó el término común para referirse a ellas: “estilo churrigueresco”. Tal “estilo” era una de las tantas modalidades del “barroco”.

“Desígnase con el nombre de churrigueresco una modalidad del barroco bien caracterizada... Es el churrigueresco un estilo plenamente ornamental: los planos de los edificios son los mismo del siglo anterior, sólo se cubren los alzados de ornatos, exterior e interiormente.”<sup>287</sup>

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>283</sup> *Ibidem*.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>287</sup> *Ibidem*, p. 147.

El horror al vacío y el excesivo recargo de motivos eran otras de las características principales de este arte. Los elementos que caracterizaron este tipo de arquitectura fueron abordados de manera explícita. También se pronunciaron las diferencias entre el “estilo barroco” y el “estilo churrigueresco”.

“Dos características fundamentales marcan la separación entre estos dos estilos. Primero: en tanto que el barroco respeta aún la estructura visible del edificio, el orden arquitectónico con sus elementos claramente señalados, el churrigueresco va poco a poco perdiendo esa lógica del arte clásico para alterar las proporciones, variar los perfiles, vulnerar el principio básico de toda edificación que exige la ligereza ascendente y el respeto claro por las leyes de la pesantez. El churrigueresco no sólo no es constructivo, sino que parece jactarse de no serlo, cuando llega a sus expresiones de apogeo. Segundo: técnicamente, el churrigueresco cambia el soporte habitual del barroco, o sea la columna, bien salomónica o cilíndrica, pero cubierta de ornatos, por el *estípite*... Su génesis sigue un desarrollo ascendente en complicación, como en todo barroco: es tímido al principio, audaz después, loco al final”<sup>288</sup>

Los elementos que conformaban el novedoso soporte fueron citados uno por uno: el soporte era de sección cuadrada o rectangular formado por pirámides y prismas truncados, paralelepípedos, cartones sobrepuestos, medallones, guirnaldas, ramos, festones.<sup>289</sup>

Toussaint repitió ciertos datos que ya se conocían. Señaló a Jerónimo Balbás como el introductor del estípite en la Nueva España. También se refirió a los edificios novohispanos que consideraba “churriguerescos”, tanto los religiosos como los civiles. Encontró que las construcciones del Estado de Querétaro además de ser de “estilo churrigueresco” tenían una marcada influencia francesa delatada por el exagerado empleo de la “rocaille”. Los retablos de Santa Rosa de Viterbo y Santa Clara eran ejemplos notables.<sup>290</sup>

Algunos años antes había nacido el término “ultrabarroco”.<sup>291</sup> El vocablo contemplaba las obras que se levantaron a finales del siglo XVIII. Edificios

---

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>289</sup> *Ibidem*.

<sup>290</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>291</sup> Como ya se vio, el creador de este término fue el Dr. Atl.

ornamentados sobremanera por estípites. Manuel Toussaint manifestó su desacuerdo en el empleo del término. Argumentó que el “churrigueresco” no fue una modalidad artística que transformara o superara al “barroco”. Además agregó que la denominación “estilo churrigueresco” se derivaba del apellido del arquitecto José de Churriguera. Aunque se sabía que no había sido el creador del “estilo” si fue quien lo rescató y propagó.<sup>292</sup> Por tales razones, juzgaba más apropiado el uso del vocablo “churrigueresco”.

No sobra decir, que para el investigador el “estilo churrigueresco” no solamente se remitía a la arquitectura, sino también a la escultura, a los retablos, al mobiliario, a la orfebrería y plata de la época.

De acuerdo con el escritor, la escultura “churrigueresca” surgió cuando arribó a la Nueva España el artífice Jerónimo de Balbás. La escultura “churrigueresca” más notable la constituían obras como la talla de la fachada de Tepotzotlán y Taxco.<sup>293</sup> Los Estados que más destacaban por la calidad de sus escultores eran Puebla y Querétaro. En menor medida sobresalían los oriundos de Chiapas, Campeche y Yucatán.

No cabe duda que Manuel Toussaint fue uno de los investigadores que analizaron más profundamente el arte de fines del siglo XVIII. Estudió con mayor detalle el empleo del término “churrigueresco”. Partió desde los orígenes de la denominación. Intentó describir y explicar formalmente el empleo de la acepción. No conforme con ello, también expresó las causas históricas que permitieron que estas formas artísticas surgieran. Entendió que dicho arte nació como producto de las circunstancias históricas.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Manuel Toussaint, *op. cit.*, p. 180.

<sup>293</sup> *Ibidem.*

<sup>294</sup> Manuel Toussaint publicó *Catedral de México* en 1948 y la obra *Imaginería colonial* en 1941, en dichas obras empleó el término “churrigueresco” y exaltó las formas de la pilastra estípite.

En resumen, Toussaint justificó ampliamente la utilización de los términos estilísticos en su investigación.

**Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de la Nueva España* (1950)**

En 1950 Francisco de la Maza volvió a dar nota de su interés por el arte virreinal de México. En esta ocasión publicó el libro *Los retablos dorados de la Nueva España*.<sup>295</sup>

Como el título lo indica el tema de estudio fueron los retablos manufacturados durante el virreinato. Sin embargo, el autor no se remitió desde el principio a éstos. Comenzó por ofrecer un panorama breve del proceso histórico de los retablos. Después se introdujo en el análisis de la retablistica novohispana de los siglos XVI, XVII y XVIII.

El origen de la palabra retablo fue explicada.

“El origen de la palabra *Retablo*, con la cual denominamos a los altares de madera dorada, proviene de las voces latinas *retro*, detrás, y *tabula*, mesa o altar, por los pequeños frontales que se ponían en la parte posterior del altar en las primitivas basílicas cristianas, a partir del siglo V, que fue la época en que el sacerdote dejó de celebrar la misa de cara al pueblo. Estos frontales, que eran transportables, tenían por objeto mostrar a la veneración de los fieles las reliquias de los mártires. Comienzan, pues, como relicarios”<sup>296</sup>

De la Maza hizo un recorrido por la retablistica que antecedió a los altares novoespañoles. Fue así como relató la fabricación del retablo “románico”, “gótico”, “medieval”, “renacentista” y “barroco”. Destacó que los más sobresalientes fueron los realizados durante los siglos XIII y XIV en España. Los de Portugal y España marcaron el precedente de los altares “barrocos”. Tras estos llegaron los “neoclásicos”.

Las obras de Castilla, Andalucía y Extremadura fueron consideradas como el antecedente directo de los retablos mexicanos. Por ello explicó las modificaciones en los retablos españoles posteriores al siglo XV. Identificó a Alonso de Berruguete como uno de los artífices que transitaron entre el “estilo renacentista” y el “barroco”. Así, los

---

<sup>295</sup> Francisco de la Maza, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 9.

discípulos de Berruete se encargaron de propagar retablos con tintes de “barroquismo”. En los que cambiaron notablemente los símbolos religiosos y los motivos ornamentales. Los santos y los personajes bíblicos ya no fueron los protagonistas de las obras sino los nuevos adalides del catolicismo como San Francisco y Santo Domingo. Tampoco los benefactores siguieron siendo los mismos pues las organizaciones gremiales tomaron su lugar. Tras el arte de los seguidores de Berruete llegó “la alta marea del Churriguerismo, con José de Churriguera y sus hijos, sobrinos y discípulos”.<sup>297</sup>

El autor explicó lo que “el churrigueresco significó para la madre patria. Aseveró que únicamente fue visto como “un complicado barroco salomónico” y como el “colmo del barroquismo”. Agregó que este arte rebasó por mucho las audacias italianas, francesas y alemanas. De manera tal que pasó al continente americano y fue en México donde mejor floreció “el radiante esplendor del barroco” en la segunda mitad del siglo XVIII. La denominación también arribó a América.

El investigador utilizó el término “Churriguerismo” para referirse a los retablos españoles. Sin embargo, no acordaba su empleo en obras virreinales. Señaló que era “injusticia y una falsedad estilística” debido a que los novohispanos realizaron retablos y fachadas originales. Además de que en México se había ignorado la arquitectura de Churriguera, y éste a su vez ignoró a México. Por tales razones, lanzó una exhortación a “deshacernos del famoso y mal aplicado término”.<sup>298</sup>

Después de la reseña histórica sobre la retablistica De la Maza procedió a relatar la vida de los altares en la Nueva España. Subrayó que todos los retablos fueron diseñados de acuerdo a un “estilo” que los diferenciaba unos de otros.

---

<sup>297</sup> *Ibidem*, pp. 12 y 13.

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 13.

“Los retablos, cualquiera que sea el estilo en que estén concebidos, son cuerpos arquitectónicos que deben estudiarse y diferenciarse como tales, es decir, en función y partiendo de los elementos de arquitectura que presenten”<sup>299</sup>

Entre los aspectos abordados en la obra pueden citarse los costos y el proceso de manufactura de los retablos. Así como la fecha de fabricación, el artífice, el “estilo”, las lienzos que enmarcó, los mecenas y la descripción formal. También mencionó los altares que le parecían más representativos de cada “estilo” y de cada época. De algunos incluyó su esquema, dibujo o fotografía.

De la Maza se remontó hasta el primer altar que hubo en México. Continuó con los del siglo XVI, XVII, XVIII y XIX. Distinguió dos grandes grupos según las columnas utilizadas: “renacentistas” y “barrocos”. Los primeros se situaron en el siglo XVI y principios del XVII. A los últimos los ubicó en la segunda mitad del XVII y durante todo el siglo XVIII. En los “barrocos” halló dos modalidades profundamente distintas: los de columna salomónica y los de pilastra estípite. A la primera modalidad le llamó “Barroco Salomónico” y la fechó de 1650 a 1740. A la segunda le designó “Barroco Estípite” y la apuntó entre los años que van de 1740 a 1790.<sup>300</sup>

Advirtió que a esta modalidad secundaria la habían denominado como “churrigueresca”. Pero resultaba más razonable referirse a ella por su distinción principal: la pilastra estípite. Tal y como ocurrió con la columna salomónica.

Para el autor, la introducción de la pilastra estípite significó el último y definitivo paso que dio el “Barroco”. Sabía que en Grecia y en Roma había sido utilizado el estípite pero ignoraba cuando y en donde se le añadió el capitel. No paso por alto pronunciar los elementos que conformaban la pilastra estípite.

---

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>300</sup> *Ibidem*.

“En esencia, una pilastra estípite consiste en un zócalo sobre el que se eleva la pirámide invertida; tras de ella, después de molduraciones, viene un cubo con medallones que hacen marco a santos, ángeles, flores o motivos ornamentales; luego suben más molduras y todos los juegos decorativos imaginables hasta llegar al capitel que es siempre corintio”<sup>301</sup>

También para De la Maza los introductores del “estípite” en México fueron Lorenzo Rodríguez y Jerónimo de Balbás. Pensaba que la gran difusión del nuevo “estilo” se debió a las múltiples posibilidades espaciales que ofreció.

“Esta pilastra puede recortarse, rehundirse, sobresalir, inventarse cuerpos superpuesto o repetirlos en tamaños distintos; puede formar enorme diversidad de elementos geométricos y separarlos por angostamientos; se construye y reconstruye en cada diferente segmentación; hace pirámides y dados, cuerpos bulbosos y hasta frutos y macetones. Su perfil es lo más movido e inquietante que pueda imaginarse. El volumen y el espacio en la pilastra estípite están vencidos en manos de su artífice”<sup>302</sup>

A pesar de la propagación del estípite su empleo sucumbió en los últimos años del siglo XIX con la fundación de la Academia de San Carlos.

El autor mencionó los altares con estípites que le parecieron más sobresalientes, tanto en la ciudad de México como en otros Estados de la República Mexicana. Indicó que los retablos de Querétaro tuvieron signos y rasgos especiales. Todas las obras citadas fueron descritas formalmente.

Resulta importante analizar el pensamiento de Francisco de la Maza sobre el empleo de la terminología estilística. Juzgó inconveniente la utilización del vocablo “churrigueresco” con argumentos razonables y estudió detenidamente este tipo de arte. Se remontó a buscar los orígenes, describió sus formas y situó la importancia que tuvo la llegada del estípite a la Nueva España.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>303</sup> En este texto Francisco de la Maza continuó alagando las formas de la pilastra estípite tal y como lo hizo en sus obras de 1939 y 1948. Véase pp. 142-144 y 155-157. A diferencia de esos textos, en *Los retablos dorados de la Nueva España* el autor señaló la diferencia entre el arte español y novohispano que llevaba como ornamento pilastra estípite y refirió que al primero debía llamarse barroco churrigueresco y al segundo barroco estípite.

**Manuel Romero de Terreros, *El arte en México durante el virreinato. Resumen histórico* (1951)**

Manuel Romero de Terrero publicó *El arte en México durante el virreinato. Resumen histórico* en 1951.<sup>304</sup> Este manual fue una nueva versión del texto *Historia sintética del arte colonial* que apareció veintinueve años antes, en 1922. En el libro se hizo una reseña de las principales características de las artes plásticas que surgieron en la época virreinal. Las ilustraciones incluidas fueron de las obras que el autor considero más representativas.

El primer capítulo llevó por nombre “Épocas y estilos”. En este apartado el autor relacionó “estilos” artísticos con épocas históricas. Mencionó el predominio del “plateresco” y del “herreriano” durante el siglo XVI. Mientras que en el siglo XVII se impuso el “barroco”. El “churrigueresco” y el “talaveresco” fueron ubicados en el siglo XVIII hasta que llegó a desplazarlos el “neoclásico”. Aunque advirtió que no pretendía señalar periodos definidos porque los “estilos” se confundían y mezclaban unos con otros gradual e imperceptiblemente.<sup>305</sup> Sin embargo, enfatizó en la imposición de ciertos “estilos” en momentos determinados. Tal cuestión mostró una de las problemática que conllevaba el empleo de términos estilísticos.

El segundo capítulo lo dedicó al análisis de la arquitectura. Entre los aspectos que abordó se encuentra la disposición de los edificios, es decir, religiosos y civiles, los materiales constructivos y la ornamentación de las obras. Los elementos ornamentales fueron identificados de acuerdo a los “estilos” ya mencionados.

En esta ocasión ofreció mayores detalles del “estilo churrigueresco”. Se remontó al origen del término. Citó los materiales usados con mayor frecuencia en dichas

---

<sup>304</sup> Manuel Romero de Terreros, *El arte en México durante el virreinato. Resumen histórico*, México, Porrúa, 1951.

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 9.

construcciones: tezontle, argamasa y cantera. Describió someramente el elemento más distintivo del “churrigueresco”: la pilastra estípite. Aunque no definió ni describió formalmente el “churrigueresco” incluyó una nota de José Caveda que coincidía con su pensamiento:

“En él campea una rara inventiva, una variedad inagotable una manera caprichosa y sorprendente de enlazar la ornamentación y acomodarla a las formas más peregrinas; una singular armonía que, escapando el análisis, llama la atención por sus mismos delirios; cierta sutiliza que detiene y distrae al espectador como fruto de imaginaciones fecundas y lozanas”<sup>306</sup>

Tal y como en el texto de 1922, refirió los edificios civiles y eclesiásticos que pertenecían al “estilo churrigueresco”.<sup>307</sup>

Fueron pocas las variantes que presentó esta nueva versión de la *Historia sintética del arte colonial*. Para 1950, el autor nuevamente concebía las formas artísticas como “estilos” y no como meras “modalidades del Estilo Renacimiento”, como afirmó en aquella obra. Continúo utilizando términos estilísticos. Con respecto al vocablo “churrigueresco” brindó más datos. Cabe destacar que siguió apreciando este tipo de arte y usando la denominación estilística de manera imparcial.<sup>308</sup>

### **“20 siglos de Arte Mexicano” en *Artes de México* (1953)**

La revista *Artes de México* editó un número especial referente a la historia del arte mexicano en 1953.<sup>309</sup> Fueron ampliamente abordadas las manifestaciones artísticas de México desde la época prehispánica hasta las originadas tras la Revolución Mexicana. Uno de los principales objetivos de esta publicación era lograr difundirse entre el público no especializado en la materia. Por dicha razón se designó un autor

---

<sup>306</sup> *Ibidem*, pp. 14 y 15.

<sup>307</sup> *Ibidem*, pp. 15-19.

<sup>308</sup> Como puede verse, Manuel Romero de Terreros continuó admirando el empleo de la pilastra estípite, tal y como lo había afirmado en sus escritos de 1916, 1918 y 1922. *Cfr.* pp. 103-107 y 119-121.

<sup>309</sup> “20 siglos de Arte Mexicano. Precolombino, novohispano, siglo XIX, contemporáneo y popular.” en *Artes de México*, Número 1 (Extraordinario), octubre-noviembre de 1953.

para analizar un periodo específico del arte de México. Se estudió el tema de manera tradicional, es decir, se dividió la historia del arte de nuestro país de acuerdo a etapas históricas previamente establecidas: prehispánica, novohispana, siglo XIX y Revolución Mexicana.

Algunos de los colaboradores más importantes que participaron en la elaboración de este proyecto fueron Alberto Ruz, Diego Rivera, Antonio Castro Leal, David Alfaro Siqueiros, Juan O’Gorman, Jorge Enciso, Manuel Toussaint, Justino Fernández, Francisco de la Maza, Carlos Pellicer, José Villagrán García, Wigberto Jiménez Moreno, Salvador Novo, Fernando Benítez y Manuel Álvarez Bravo, entre otros. Entre los redactores de este número destacan Eduardo Noguera, José Mancisidor, Miguel Covarrubias, Joaquín MacGregor, Antonio Rodríguez, Alberto T. Arai, Ignacio Márquez Rodiles y Abelardo Carrillo y Gariel.

Federico Hernández Serrano fue el encargado de escribir acerca del arte virreinal. Estudió brevemente la arquitectura, pintura y escultura novohispana y en menor medida las llamadas “artes menores”. Dedicó mayor atención a las construcciones edilicias. Encontró que la arquitectura de esta época se reveló a través de diversos “estilos”. El “plateresco”, “herreriano”, “barroco” y “neoclásico” fueron algunos. El autor comenzó por ofrecer un sucinto contexto histórico y se refirió a las influencias artísticas que ejercieron países como Portugal, Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y los Países Bajos en España. También se remitió a estudiar la mentalidad medieval de los conquistadores del Nuevo Mundo. La primera traza urbana, los reales de minas, la arquitectura conventual, religiosa y “militar” fueron algunos de los temas que tocó.

Aseveró que las edificaciones del siglo XVI eran “fortalezas” con supervivencias medievales del “gótico”, “románico”, “mudéjar” y de la plástica indígena.<sup>310</sup> Detectó

---

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 22.

que las obras de “estilo plateresco” se caracterizaban por la dureza de sus perfiles recios y las formas emotivas que la dulcificaban. Ejemplo de ello era el ex convento de San Agustín Acolman. Mientras que los conjuntos conventuales de Yuriria y Cuitzeo eran modelos del “plateresco puro”.<sup>311</sup> Los edificios levantados durante los últimos años del siglo de la Conquista y principios del XVII fueron señalados como pertenecientes al “herreriano”. La Catedral del Puebla era el más vivo testimonio de ello.<sup>312</sup> El “barroco” fue el “estilo”, con que el escritor, identificó a la mayoría de los monumentos del segundo siglo del dominio español. Consideró que era el arte nacional por excelencia. Reconoció en él la existencia de un “barroco sobrio”, un “rico barroco criollo” y un “barroco popular”. Pensaba que este último tomaba distintas modalidades de acuerdo a la región en que surgiera. Halló que alcanzó su apogeo tras la segunda mitad del siglo XVII y comienzos del XVIII. Contó sorprendido que resultaba increíble que un arte –como el “barroco”- “tan lleno de fantasías, libertades y composición se superará aún más y no se detuviera” por lo que en México “tomó una modalidad llamada churrigüesca”.<sup>313</sup>

Mencionó que el introductor de esa “modalidad” fue Jerónimo Balbás. Y su obra del altar de los Reyes constituía el prototipo de esa arquitectura de “estilo churrigüesca”. Declaró que la columna dejaba de ser un elemento constructivo de sostén para convertirse en un elemento decorativo en forma de estípite invertido. Los ejemplos más representativos fueron las fachadas “tan bellas y nacionales” de la iglesia de la Santísima, el Sagrario Metropolitano, el colegio de Tepetzotlán, el Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán y la parroquia de Tlaxcala.<sup>314</sup> El “churrigüesca” fue descrito como un “estilo” de “fantasía y riqueza ornamental verdaderamente

---

<sup>311</sup> *Ibidem.*

<sup>312</sup> *Ibidem.*

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 26.

inenarrable”. El arte de finales del XVIII y principios del XIX fue denominado como “neoclásico” y se pensó que floreció como reacción a las “libertades del churrigueresco”. Juzgó las formas de dicho arte como “frías”.<sup>315</sup>

Federico Hernández Serrano utilizó de manera indistinta la palabra “modalidad” y “estilo” para referirse al arte de la pilastra estípite que llamó, tal como muchos otros autores, “churrigueresco”. A pesar de que no justificó el empleo de este término estilístico y utilizó la denominación como tradicionalmente se había usado aduló ampliamente las formas de este arte.

**Víctor Manuel Villegas, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite* (1956)**

En 1956 salió a la luz pública el estudio de Víctor Manuel Villegas titulado *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*.<sup>316</sup> La obra fue publicada por la Universidad Nacional Autónoma de México. El autor investigó la aparición del estípite desde sus más remotos orígenes en Creta, su paso por el mundo clásico, y el Renacimiento, hasta su empleo en los retablos y construcciones de la Nueva España. También revisó la participación de este elemento en diversos países europeos. Además incluyó un esbozo completo de imágenes de estípites, cariátides y pilastras estípites tanto en arquitectura, ornamentación y mobiliario. Sin duda alguna, el texto representa una de las investigaciones más completas sobre el tema.

El escritor mencionó que fue en España donde se produjo un estilo nuevo y propio, conocido como barroco, y que correspondió a Churriguera agregar el pilar estípite en su nueva modalidad.<sup>317</sup> No omitió referir que la pilastra ya contenía influencias

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>316</sup> Víctor Manuel Villegas, *El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1956.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 105.

ornamentales que le habían agregado Miguel Ángel Buonarroti, Borromini, Bernini y Berruguete. También citó los cambios que sufrió el ornamento en España.

Resulta importante destacar que Víctor Manuel Villegas detectó las razones por las que se había desprestigiado el arte con pilastra estípite. Señaló la responsabilidad de Antonio Ponz, Llaguno, Diego de Villanueva, Ceán Bermúdez y Jovellanos.

Al referirse al empleo de la pilastra estípite en las obras de arte novohispano, el autor utilizó la terminología estilística sin definirla ni justificarla. Declaró la existencia de una escuela Churriguera. A su vez indicó que el arquitecto no fue el creador del nuevo estilo que en la Nueva España se conoció como churrigueresco de México, y que también podía ser denominado como una modalidad barroca.

Víctor Manuel Villegas no describió el arte de la pilastra estípite con descalificaciones, al contrario hizo referencia de su “belleza y perfección”.<sup>318</sup>

### **Justino Fernández, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días* (1958)**

En 1958 salió a la luz pública una obra general sobre la historia del arte en México: *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*. Tal esfuerzo fue llevado a cabo por Justino Fernández.<sup>319</sup> Desde el principio, el autor advirtió que la obra no ofrecía novedades a los especialistas pues se trataba de un trabajo sintético que tenía como objetivo principal la difusión.

También aclaró que sus intereses particulares eran el arte y la estética. Por tal razón, dejaba en segundo término los aspectos históricos y arqueológicos.

Destacó que la inserción del arte mexicano en la historia universal era una de las problemáticas más importantes y urgentes de su momento. Prueba de ello era la reciente aceptación del arte indígena, como tal, por la crítica contemporánea. Incluso,

---

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>319</sup> Justino Fernández, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1958.

indicó que el arte de la Nueva España había recibido las denominaciones de “colonial”, “virreinal”, “hispano-mexicano”, entre otras. Expresiones que ponían en tela de juicio la existencia de un arte auténticamente novohispano, pues remitían a actividades derivadas plenamente de Europa. Por lo tanto, reivindicó la presencia de un “arte mexicano” en cada una de sus etapas históricas. Exhortó a la comprensión de éste considerándolo como parte de la historia del arte universal.

La obra se dividió en cuatro grandes capítulos que intentaron resumir la historia del arte en México: 1) Arte indígena y antiguo, 2) Arte en la Nueva España, 3) Arte Moderno y 4) Arte contemporáneo.

Para Justino Fernández, los tres periodos o formas artísticas del virreinato fueron “medieval-renacentista”, “barroco” y “neoclásico”.<sup>320</sup> Sin embargo, subrayó que no existía ninguna forma pura debido a que todas poseían elementos de otras.

“Pero no existe arte medieval puro, ni tampoco, salvo excepciones, renacentista; ni el arte barroco es el mismo a través del tiempo; ni el neoclásico es tan clásico como para que no destiña barroquismos. Además, hay los ecos más antiguos del medievo, como elementos del arte románico; hay dos ecos también del Oriente y aparecen las formas mudéjares; hay, en los primeros tiempos, formas y técnicas indígenas perceptibles, si bien a menudo quedan confundidas con otras; y hay, por último, en todo el arte de la Nueva España una manera distinta de manejar las formas que le dan originalidad, y aun hay las expresiones populares llenas de vigor, de suavidades y de inventiva. De todo eso está hecho el arte de la Nueva España y por ser tan curiosa amalgama, por su exuberancia, riqueza y originalidad, constituye uno de los capítulos más interesantes del arte universal de la Edad Moderna”<sup>321</sup>

El párrafo anterior da muestra de que el autor se percató de la ausencia de formas puras y que todas tenían reminiscencias de momentos artísticos anteriores. Empero, insistió en reconocer tres formas artísticas.

El “barroco” representaba una conjugación múltiple de matices que partían desde las tendencias del “clasicismo” hasta las del “barroquismo desenfrenado”, que otros

---

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 52.

llamaban “ultrabarroco”.<sup>322</sup> Las etapas de la arquitectura “barroca” que reconoció el investigador fueron determinadas de acuerdo a los órdenes arquitectónicos y principalmente a los soportes estructurales (columnas y pilastras). Aclaró que el término “barroco” podía utilizarse “con propiedad” hasta el reconocimiento del “ultrabarroco”, en el que se encontraba el “churrigueresco”.<sup>323</sup> A pesar de tales declaraciones, Justino Fernández empleó el término “ultrabarroco” para referirse a las construcciones más representativas con pilastra estípite del virreinato. Obras que exaltó y elogió ampliamente.

El “ultrabarroco” fue definido como un arte que tuvo como principal novedad el soporte estípite. La libertad de las formas fue llevada a límites insospechados con finalidades decorativas.

“...una libre creación que usa elementos y ciertos principios clásicos arquitectónicos; pero, cuando la libertad es tal que traspasa todos los límites, utilizando formas básicas nuevas, como el apoyo estípite, o convierte el apoyo en mera función decorativa, cuando los órdenes clásicos son apenas reconocibles en medio de la exuberancia ornamental que todo lo invade y las estructuras se proporcionan caprichosamente...”<sup>324</sup>

Entre las modalidades del “ultrabarroco” se hallaban “el churrigueresco”, “la influencia mudéjar”, “el mexicanismo” y el “rococó”.<sup>325</sup> Tales modalidades no fueron definidas, pero si se incluyeron ejemplos de edificios denominados “ultrabarrocos”.<sup>326</sup> La clasificación de las obras dependió de sus formas. Por ejemplo el Santuario de Ocotlán fue juzgado como una “variante original del arte ultrabarroco”; los retablos y la portada de la iglesia de Santa Prisca de Taxco fueron vistas como “maravillas ultrabarrocas”; en Tepetzotlán la fachada se observó como “churrigueresca” mientras

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, pp. 70 y 71.

<sup>323</sup> *Ibidem*, pp. 77 y 78.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>326</sup> *Ibidem*, pp. 78-91.

que los retablos fueron señalados como “ultrabarrocos”, etcétera.<sup>327</sup> Son numerosos los ejemplos que existen sobre la asignación o catalogación de construcciones de acuerdo a sus “formas artísticas” o “estilos”.

Aunque no fueron ampliamente descritos ni definidos todos los términos estilísticos que empleo el autor resulta evidente la valoración que hizo del arte del estípite.

**Pablo C. de Gante, *Tepetzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos* (1958)**

La editorial Porrúa dio a conocer un estudio monográfico del templo y exconvento de Tepetzotlán en 1958. La autoría se debió a Pablo C. de Gante.<sup>328</sup>

La obra constituye una exaltada apología del antiguo colegio jesuita. Se tomaron en cuenta los aspectos geográficos e históricos del pueblo de Tepetzotlán desde la época prehispánica.

La segunda parte del texto esta dedicada exclusivamente al ámbito artístico de la construcción virreinal. Entre los aspectos abordados se encuentran: la planta tanto del convento como de la iglesia; dependencias del monasterio; materiales de construcción; ornato; descripciones de la fachada, torre y retablos, entre otros.

Como ya se mencionó, el monumento fue elogiado ampliamente. La ornamentación de la fachada fue vista como una armonía entre las dos tendencias dominantes que daba una “sensación de belleza perfecta”:

“Si del perfil general pasamos a considerar las líneas maestras sobre que se plasman las exquisitos labores del ornato, llegamos a convencernos de que la sensación de belleza perfecta tiene su origen en el exacto término medio entre la inmovilidad clásica y el torcionismo del churrigüesco, entre una apacibilidad monótona de perfiles... y la violencia perturbadora de los ritmos lineales...”<sup>329</sup>

El vocablo “churrigüesco” fue utilizado por el autor para referirse a las formas del estípite. No hubo un uso peyorativo del término ni una descripción formal.

---

<sup>327</sup> *Ibidem.*

<sup>328</sup> Pablo C. de Gante, *Tepetzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos*, México: Porrúa, 1958.

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 115.

**Manuel González Galván, “Modalidades del barroco mexicano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1961)**

En 1961 apareció publicado el artículo “Modalidades del barroco mexicano” de Manuel González Galván en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*.<sup>330</sup>

La importancia del texto de González Galván radica en el análisis que realizó de las formas artísticas que consideraba parte del “estilo barroco mexicano”. Dichas formas no eran otra cosa que “modalidades”. Reconoció que el “barroco” era uno de los “estilos” que presentaban mayores dificultades para sujetarse a cánones formales por sus múltiples novedades. Observaba en él un “proceso evolutivo” que rompió los límites.<sup>331</sup>

Indicó que era una equivocación intentar definir lo “barroco” porque existía una gran diversidad de obras que no encajaban en la síntesis. También señaló como contradictoria la aplicación del “término genérico barroco” por la cantidad de diferencias y similitudes entre los monumentos.<sup>332</sup> Éstas representaban una barrera para la comprensión del fenómeno artístico. Por tal razón subrayó la necesidad de realizar una “ordenación y catalogación”. Empero, reconoció que esto llevaría consigo la limitación del tema.<sup>333</sup>

El análisis llevado a cabo por el autor se avocó a la arquitectura. Como ya mencione, hallaba que en el “estilo barroco” existían varias tendencias decorativas por lo que describió las modalidades de acuerdo al soporte de los edificios. Advirtió que

---

<sup>330</sup> Manuel González Galván, “Modalidades del barroco mexicano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 30, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961.

<sup>331</sup> *Ibidem*, 39.

<sup>332</sup> *Ibidem*.

<sup>333</sup> *Ibidem*, pp. 39 y 40.

los “términos” que utilizó no tenían la intención de definir o representar el valor esencial del monumento. Como él mismo lo declaró, su trabajo era una “ordenación puramente terminológica” sobre los apoyos arquitectónicos del barroco mexicano (columnas y pilastras) debido a que “todos los estilos históricos” mostraban preferencia por algún elemento arquitectónico”.<sup>334</sup> Por ejemplo, el “gótico” agotó las posibilidades expresivas del arco ojival y de los impulsos ascensionales, el “barroco” creó tantas novedades como pudo en el fuste de sus apoyos con sentido atectónico, simbólico y decorativo. De manera particular, se observó en México la transformación de columnas y pilastras que fueron llevadas a la cima con la creación de la pilastra estípite. De tal manera, el escritor indicó que podían distinguirse por lo menos nueve modalidades de formas distintas en los diseños de los soportes de la arquitectura virreinal. Estas formas tuvieron un proceso cronológico de aparición. El análisis intentaba ofrecer elementos para comprender la arquitectura novohispana y realizar descripciones formales más atinadas.

Las modalidades que refirió González Galván fueron ampliamente descritas y estudiadas. Así, la síntesis de modalidades en el barroco mexicano eran: a) barroco estucado, b) barroco talaveresco, c) barroco purista, d) barroco de estrías móviles, e) barroco tablerado, f) barroco tritóstilo, g) barroco salomónico, h) barroco estípite (conocido como “churrigueresco”), y i) ultrabarroco.<sup>335</sup>

Cuando el autor se refirió al “barroco estípite” resumió sus características principales de una manera muy acertada. Citó los componentes de la pilastra estípite y los antecedentes históricos del término “churrigueresco”. Explicó porque prefería

---

<sup>334</sup> *Ibidem*, pp. 40 y 41.

<sup>335</sup> *Veáse*, pp. 42-59 en donde se halla la descripción detallada de cada una de estas formas.

designarle a esta modalidad “barroco estípite” y no “churrigueresco”. Pensaba que dicho “estilo” produjo obras de suma importancia en la Nueva España.<sup>336</sup>

“Cima de los hallazgos barrocos referidos al fuste arquitectónico. Permanece sujeto a cánones constructivos, pero permite los mayores alardes y posibilidades plásticas, puesto que en sus pilastras los elementos son todos diferentes en diseño geométrico, lo que hace versátil el fuste. Su composición se relaciona con abstracciones del cuerpo humano. Sus mejores obras datan de mediados de la segunda mitad del siglo XVIII, se extiende por todas las regiones del país creando escuelas locales”<sup>337</sup>

Por otro lado, expresó su parecer sobre la utilización del término “ultrabarroco”. Consideró que era la última modalidad del “barroco mexicano”. También tenía como soporte la pilastra estípite. Sin embargo, se encontraba entre una basta decoración que resultaba difícil reconocerla.<sup>338</sup>

“Es anástilo, cierra el ciclo decorativo del estilo. Se caracteriza por su arbitrariedad compositiva, producto de las libertades anteriores. No respeta, como el barroco estucado, las líneas directrices o compositivas de las estructuras que le rodean. Sus obras tiene carácter de mobiliario. Su esplendor imaginativo se agota en sí mismo. Se produce a fines del siglo XVIII. Deja sus mejores obras en el centro de lo que fuera Nueva España y desaparece con la presencia del neoclásico”<sup>339</sup>

La reseña de González Galván resulta de suma utilidad para reconocer los componentes ornamentales y arquitectónicos de los monumentos novohispanos. La dificultad se presenta al tratar de diferenciar las modalidad que mencionó con los “estilos”. Al parecer uso indistintamente esas acepciones. El estudio se realizó sin ejercer ningún tipo de crítica a las obras conocidas por el término “churrigueresco” o “barroco estípite”.

**Francisco de la Maza, “La catedral de Chihuahua” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1961)**

---

<sup>336</sup> Manuel González Galván, *op. cit.*, pp. 54-56.

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 56-59.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 64.

El artículo “La catedral de Chihuahua” fue dado a conocer en la serie de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* en 1961. Francisco de la Maza fue el autor.<sup>340</sup> A pesar de que el tema era el edificio catedralicio de Chihuahua también se incluyeron otras construcciones.

El escritor comenzó por narrar la fundación de Real de Minas, la conversión en Villa (1718) y el nombramiento de ciudad en 1823. Citó la edificación de la primera parroquia, las primeras imágenes, alhajas, vestiduras y objetos de culto que albergó. El primer sacerdote y los donadores también fueron mencionados.<sup>341</sup>

Las construcciones primigenias de los franciscanos y jesuitas también fueron abordadas. Los franciscanos levantaron su primer convento a manera de misión. Para fines del siglo XVIII ya contaban con dos retablos “churriguerescos”. Por su parte, los jesuitas fabricaron un colegio que destacó por su “importancia y grandeza”.<sup>342</sup>

Entre las capillas del siglo XVIII sobresalieron Santa Rita y Guadalupe. De la Maza expresó que la primera tenía una “severa y bella” fachada. Aunque no especificó sus características resulta lógico creer que parte de la ornamentación era de estípites.<sup>343</sup>

El escritor declaró que se conservaban pocos edificios civiles. Uno de ellos era la Casa del Diezmo. Fue construida en los últimos años de la centuria dieciochesca con “caracteres muy marcados del estilo neoclásico”.

“La portada es sencilla, con un recio dintel y jambas lisas. En la clave el anagrama de la Virgen, que llevó una corona imperial, hoy torpemente raspada, por lo que sólo queda la silueta”<sup>344</sup>

---

<sup>340</sup> Francisco de la Maza, “La catedral de Chihuahua” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 30, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961.

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>342</sup> *Ibidem*.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>344</sup> *Ibidem*.

Sobre la catedral reveló los inicios de la fabricación, el primer plano y aspectos arquitectónicos generales. Hizo la descripción formal de la fachada y mencionó cada uno de sus elementos ornamentales y arquitectónicos. No le adjudicó ningún “estilo” a esta portada. Del interior exaltó un “retablo churrigueresco de madera dorada” que no describió.

Este artículo contiene únicamente dos alusiones a términos estilísticos: “churrigueresco” y “neoclásico”. Resulta extraño hallar estas referencias porque el autor había manifestado su rechazo al uso del vocablo “churrigueresco”.<sup>345</sup>

### **Manuel Toussaint, *Paseos coloniales* (1962)**

La obra *Paseos coloniales* de Manuel Toussaint fue dada a conocer en 1962.<sup>346</sup> El libro es una compilación de textos que el autor comenzó a escribir desde 1932. Cada uno de los lugares a los que se hace referencia fueron visitados y recorridos por Toussaint a lo largo de treinta y cinco años aproximadamente. Los primeros viajes fueron realizados a principios de los años 20’s.

Este volumen es una muestra más de las acuciosas investigaciones de Manuel Toussaint pues destaca su labor pionera en el campo de la historia del arte. Además del toque de erudicción que caracteriza a las obras de este autor podemos encontrar cierto sentido literario sustentado en información documental. La bibliografía antigua también formó parte de las fuentes.

Varios temas habían sido rebasados al momento de esta publicación. Sin embargo, forma parte importante del legado de la historiografía novohispana. La arquitectura, pintura y escultura fueron los principales temas que analizó en los recorridos.

---

<sup>345</sup> Francisco de la Maza continuó exaltando el arte de la pilastra estípite como lo hizo en sus textos anteriores. *Cfr.* pp. 142-144, 155-157 y 164-168.

<sup>346</sup> Manuel Toussaint, *Paseos coloniales*, México, Imprenta Universitaria, 1962.

El mismo autor reveló la metodología que siguió: observación de la obra de arte, análisis y síntesis de la observación, la investigación histórica y por último el cotejo.

“...Entonces hacemos el estudio de conjunto, la apreciación del estilo, la síntesis... sigue más tarde la investigación histórica, el acopio de datos, su confrontación para definir la historia del monumento descrito...”<sup>347</sup>

Como puede verse, desde sus investigaciones primigenias Toussaint buscaba y analizaba el “estilo”. Fueron numerosos los monumentos que estudio. Destaca la manera en que empleo la terminología estilista. En algunos casos fue para “clasificar” las obras dentro de un “estilo”. Así sucedió cuando tocó el turno de la Casa del Alfeñique en Puebla. Tras ofrecer datos históricos del edificio, lo describió y clasificó.

“Por su estilo, por el uso de la pilastra sobrecargada de ornatos, este monumento cae dentro de la clasificación churrigueresca, tan abundante en las construcciones domésticas de Puebla, como escasa en otras regiones, como México. Es un ejemplar magnífico cuya gracia dieciochesca contrasta con el severo y elegante barroco del siglo XVII que también existe en gran número en esta beatífica ciudad”<sup>348</sup>

Existen más ejemplos sobre el uso que hizo del término “churrigueresco”. Aunque no lo definió si mencionó someramente algunas de sus características principales. Sobre todo le adjudicó adjetivos calificativos a manera de elogio. En ellos se nota la admiración que le provocó el arte de la pilastra estípite.<sup>349</sup>

Es necesario señalar, que Toussaint advirtió, en cierto grado, la problemática que representaba el uso de términos estilísticos. Prueba de ello fue la exhortación que lanzó para aclarar la confusiones que provocaba.

“...nuestra arquitectura del virreinato... espera aún que se le dé a conocer debidamente, que se diluciden todos sus problemas internos y de intercambio estilístico, y se

---

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. VII.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>349</sup> Como puede verse Manuel Toussaint hizo uso del vocablo “churrigueresco” en la mayoría de sus textos sobre historia del arte novohispano. Únicamente fue en el texto *Arte colonial* en donde señaló que ese tipo de arte era un “estilo ornamental” y una “modalidad del barroco”. También juzgó inconveniente llamarlo “ultrabarroco”. *Veáse* pp. 157-163.

justiprecie, en suma, su papel en la historia del fenómeno constructivo y artístico del mundo”<sup>350</sup>

**Víctor Manuel Villegas, “La tumba del Aleijadinho” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1962)**

Víctor Manuel Villegas publicó en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* un artículo acerca de la existencia de estípites en una provincia de Brasil. El título fue “La tumba de Aleijadinho”.<sup>351</sup>

El tema surgió debido a que Justino Fernández rebatió el título que le dio a su libro *El gran signo formal del barroco* (1956) pues argumentaba que no se conocía la presencia de estos elementos en otros países de latinoamericana. Sin embargo, Villegas informaba lo contrario pues declaró que en la iglesia de Ouro Preto había “estípites churriguerescos” que decoraban el retablo de la tumba de Aleijadinho.<sup>352</sup> Mencionó que se trataba de un “ejemplar desconcertante e inusitado” puesto que constató la ausencia de dichos componentes tanto en territorio brasileño como en Perú, Argentina y Bolivia.

Cabe destacar que el autor halló numerosas similitudes entre la historia social, económica y artística de la región brasileña de Ouro Preto y de Guanajuato durante el virreinato. Ambas fueron zonas mineras. De manera que encontró un surgimiento y desarrollo paralelo en las dos ciudades. Así justificó la sorpresiva aparición de estípites en el retablo de la tumba de Aleijadinho. Indicó que dichos territorios mineros ostentaban las obras “más barrocas de la Colonia”. Agregó que la influencia de Portugal en la arquitectura del virreinato brasileño era tan evidente como la hispánica en la Nueva España. Explicó que las formas de la iglesia de mineral de Rayas, y en

---

<sup>350</sup> *Op. cit.*, Manuel Toussaint, p. 65.

<sup>351</sup> Víctor Manuel Villegas, “La tumba de Aleijadinho” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 31, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 38.

menor media a la de la Compañía, en Guanajuato eran muy parecidas a las del retablo de Ouro Preto.

“...convergencia formal y estilística en los estípites que componen el fondo del retablo de la tumba del Aleijadinho. Son un par de apoyos con el estípite piramidal, truncado invertido, ornamentado a la manera churrigueresca... Casi idénticos apoyos encontramos en la única torre de la iglesia del mineral de Rayas, ahora reconstruida en la ciudad de Guanajuato”<sup>353</sup>

Finalizó el escrito exhortando a los especialistas de la materia a estudiar y analizar las coincidencias de los “únicos estípites churriguerescos” de Brasil con los estípites del “estilo churrigueresco de Guanajuato”.<sup>354</sup>

Como se vio, Víctor Manuel Villegas intentó describir las obras a las que denominó bajo el término “churrigueresco” y dejó claro que se refería a las que contenían estípites. Aunque utilizó el vocablo estilístico no demeritó ese arte. Únicamente lo uso como un referente convencional para indicar a que formas aludía.<sup>355</sup>

### **“Tepotzotlán” en *Artes de México* (1965)**

En 1965 la revista *Artes de México* dedicó su número 62/63 a difundir el arte del colegio y ex convento de Tepotzotlán.<sup>356</sup> Las personas que hicieron posible la publicación de esta edición fueron Gonzalo Obregón, Francisco de la Maza, Carlos Flores Marini y Eugenio Noriega Robles, entre otros.

El encargado de ofrecer el esbozo histórico fue Gonzalo Obregón. Brindó datos de la historia prehispánica, virreinal y decimonónica de Tepotzotlán. Francisco de la Maza fue designado para abordar la historia artística de la obra.

---

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>354</sup> *Ibidem*.

<sup>355</sup> *Cfr.* pp. 173-174, en las que se hallan las denominaciones que Víctor Manuel Villegas utilizó para referirse a la pilastra estípite: barroco churrigueresco, escuela Churrigueresca, estípite churrigueresco mexicano, modalidad barroca dieciochesca, arte Churriguera y arquitectura barroca churrigueresca.

<sup>356</sup> “Tepotzotlán” en *Artes de México*, No. 62/63, Año XII, México, 1965.

De la Maza ubicó la importancia artística que tuvo el monumento durante la época novohispana. Reconoció dos etapas artísticas en la construcción de la obra. La primera tuvo lugar entre 1670 y 1683 cuando se realizaron la iglesia, el colegio y un grupo de pinturas. La segunda corrió de 1755 a 1761 y en ella se levantaron la fachada del templo, los retablos, el camarín y otra porción de lienzos.<sup>357</sup> Subrayó que esta última ocurrió durante la última fase del “Barroco Hispánico”. Para el autor, el llamado “Barroco Hispánico” halló su definitiva apoteosis en México con el “Churrigueresco” o “Barroco Estípíte”. Es decir, cuando la columna salomónica dejó de existir para ser suplida por la pilastra estípíte.<sup>358</sup> También denominó a este tipo de arte “último Barroco”, “Churrigueresco de España” y “Churrigueresco de México”.<sup>359</sup> Cuestionó el hecho de que el “esplendor del churrigueresco” no se diera en Italia.

De tal manera, que el arte de la pilastra estípíte recibió otra vez la connotación de “estilo” y “modalidad” a través de los vocablos “churrigueresco” y “barroco estípíte”. Aunque no definió claramente dichas acepciones estilísticas si describió y puntualizó en que consistía el ornato principal de estas formas.

“El perfil de un estípíte es lo más movido e inquietante que puede haber, reflejo de un hondo tal vez trágico movimiento psíquico de inseguridad que se embriaga de formas para escapar o, al contrario, para identificarse con lo divino. Observemos que una pilastra estípíte es el esquema directo, en rígida geometría pero en consonancia de formas, con un cuerpo humano: la pirámide invertida son el vientre, los muslos y las piernas; el cubo es el tórax; la cabeza, como su nombre lo da, el capitel”<sup>360</sup>

Tampoco olvidó señalar, como tradicionalmente se había hecho, a Jerónimo Balbás como el introductor del “barroco estípíte” en México. Monumentos como el Sagrario Metropolitano, la iglesia de la Santa Veracruz y el colegio de Tepotzotlán le parecieron los más acabados ejemplares de ese arte.

---

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>359</sup> *Ibidem*.

<sup>360</sup> *Ibidem*.

Tepozotlán fue considerado uno de los edificios más representativos del “estilo churrigueresco”, capaz de ostentar armonía, majestuosidad, extravagancia y proporción. Así lo declaró cuando describió formalmente la fachada del inmueble.

“La fachada churrigueresca más grandiosa y armónica, más elaborada, más rica en detalles es, sin duda, Tepozotlán. Las habrá más finas y claras, como las de Guanajuato; más bien ejecutadas, como el Sagrario, pero el conjunto monumental, sobre todo por la torre, sólo Tepozotlán.”<sup>361</sup>

Además de los elogios que refirió tanto a Tepozotlán como a las formas artísticas que componían el llamado “estilo churrigueresco” también manifestó su rechazo al arte de “estilo neoclásico y rococó”. Pensaba que las características principales de ambos eran la severidad y la frivolidad.<sup>362</sup>

De nueva cuenta, Francisco de la Maza aprovechó el espacio que le otorgó *Artes de México* para exaltar el arte novohispano del estípite.

### **Jorge Alberto Manrique, “Historia de las artes plásticas” en *Historia Mexicana* (1965-1966)**

La revista *Historia Mexicana* dio a conocer una serie de importantes artículos sobre los estudios de la históricos en nuestro país. Jorge Alberto Manrique fue el encargado de escribir lo referente a las artes plásticas.<sup>363</sup>

---

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>362</sup> *Ibidem*.

<sup>363</sup> Jorge Alberto Manrique, “Historia de las artes plásticas” en *Historia Mexicana*, Vol. XV, núm. 2 y 3, México, COLMEX, octubre 1965-marzo 1966.

El texto trató básicamente del proceso historiográfico de los estudios del arte en México, destacando la abundante producción de los anteriores veinticinco años (1940-1965). Las causas de este fenómeno eran la revalorización de lo mexicano, la aceptación de los valores rechazados en el pasado y la estabilidad política.<sup>364</sup>

Describió la continuidad que tuvo la escuela impulsada por Manuel Toussaint alrededor de los años 40. Dichos estudios fueron los primeros pasos en la investigación de la historia del arte novohispano. La información que ofrecían era de tipo informativo y descriptivo. Mencionó a los seguidores de esta corriente.

En etapas posteriores se analizó la historia artística bajo otros puntos de vista: a) la interpretación a través del análisis simbólico, b) los estudios historicistas, c) los intentos de aproximación marxistas.<sup>365</sup>

Tras lanzar estas afirmaciones, Manrique procedió a ordenar la bibliografía sobre el arte mexicano. Lo hizo de la siguiente manera: 1) obras, manuales y tratados generales sobre arte mexicano, 2) estudios especiales de arte prehispánico, 3) estudios especializados en arte “colonial” mexicano, 4) estudios de arte moderno y contemporáneo en México, 5) Estudios de arte popular y folklórico, y por último 6) arte no mexicano.<sup>366</sup>

Por último resaltó las “tareas más inminentes de la historiografía artística mexicana” de aquella época. Una de ellas era la problemática de la terminología en el arte prehispánico y novohispano debido a que éstos no eran precisos. También afirmó que era necesario abandonar y liberarse del “localismo” que presentaba la historiografía artística de México. Por otro lado, destacó la urgencia de novedosas teorías y la aparición de trabajos monográficos serios.<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> *Ibidem*, pp 229 y 230.

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 231.

<sup>366</sup> *Ibidem*, pp. 235 y 236.

<sup>367</sup> *Ibidem*, pp. 236 y 237.

El artículo de Jorge Alberto Manrique tiene especial relevancia por el análisis que hizo de los estudios del arte en México. Presentó una visión sintetizada de su estado y necesidades.

**Pedro Rojas, “Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1967)**

En 1967 se publicó el artículo “Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. El autor fue Pedro Rojas.<sup>368</sup> El propósito del texto fue analizar formalmente los elementos que incluía la arquitectura dicióchesca.

El escritor comenzó por expresar lo que entendía por “barroco”. Mencionó que era un “estilo” de las formas en movimiento, dotadas de un poder agónico intenso”.<sup>369</sup> También afirmó que la ornamentación arquitectónica novohispana del siglo XVIII cumplía cabalmente con dicha definición. Señaló que los estudiosos de la arquitectura virreinal habían puesto su atención en examinar la introducción, desarrollo y morfología del ornamento del soporte estípite sin llegar a profundizar. Fueron escasas las investigaciones que ahondaron en el tema. Víctor Manuel Villegas y Manuel González Galván realizaron los trabajos más especializados.<sup>370</sup> Difería del primero en considerar que el estípite era “el gran signo formal del barroco” pues pensaba que era la base del reticulado de composiciones en retablos, portadas y otros elementos decorativos.

La intención de Pedro Rojas era estudiar la ornamentación que formó parte de las portadas y retablos del XVIII y no solamente el estípite. Indicó que éste se hallaba entre

---

<sup>368</sup> Pedro Rojas, “Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 36, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>370</sup> *El gran signo formal del barroco* (1956) y “Modalidades del barroco mexicano” (1961).

molduras, perfiles mixtilíneos y quebrados, follajes, colgaduras, medallones y estatuas, entre otros. Declaró que los ornamentos surgieron como una reacción evocativa del “plateresco” debido al rechazo que se experimentó en España contra los Borbones.<sup>371</sup> Además de las reminiscencias “platerescas” también encontró influencias del “gótico”. Por tal razón juzgó que algunas construcciones de la época pertenecían al “neogótico”. De manera que el “barroco” dieciochesco tenía influjo de “estilos” del XVI y XVII, elementos góticos y formas de la escuela andaluza<sup>372</sup> y balbasiana.<sup>373</sup>

El autor describió ampliamente una serie de formas ornamentales que consideraba estaban presentes en toda construcción novohispana del siglo XVIII: pinjante y guardamalleta, marco con acodos, perfiles mixtilíneos, molduras mixtilíneas, cajeado con labores resaltadas, arquivueeltas cortadas, bocelón liso, soporte estípite y medallones. Tuvo la plena certeza de a través de la observación de estos elementos era posible situar el momento en que se manufacturaron las construcciones, retablos y objetos menores.

Pedro Rojas aludió al estípite sin utilizar el término “churrigueresco” que había sido usado con tanta frecuencia. En el artículo abundan las referencias hacia los elementos ornamentales a través de vocablos formales. La importancia de este texto radica en el intento de mostrar y reconocer la ornamentación que formó parte del arte del siglo XVIII sin concentrarse únicamente en el estípite como unidad distintiva.

### **Francisco de la Maza, *El arte colonial en San Luis Potosí* (1969)**

---

<sup>371</sup> Pedro Rojas, *op. cit.*, p. 26.

<sup>372</sup> Según el autor, la escuela andaluza poseía influencias de las obras de Leonardo de Figueroa.

<sup>373</sup> La “escuela balbasiana” era la que había explotado las posibilidades utilizadas por Jerónimo Balbás, en el Retablo de los Reyes, y los arquitectos “churriguerescos”.

Entre las investigaciones que realizó Francisco de la Maza se encuentra un estudio dedicado al arte virreinal de la ciudad potosina. La Imprenta Universitaria se encargó de publicar *El arte colonial en San Luis Potosí* en 1969.<sup>374</sup>

En el texto se abordaron aspectos históricos y principalmente estéticos. Se aludió a la fundación de la ciudad, a los primeros pobladores, a la economía, a la producción de plata y al proceso independentista, entre otros. También se hizo referencia a la urbanística,<sup>375</sup> a la arquitectura civil y a la religiosa de los siglos XVII, XVIII y XIX.

El autor analizó con especial atención la arquitectura civil. Indicó que gran parte de ésta fue construida en el siglo XVIII y “dentro del Arte Barroco”.<sup>376</sup> Distinguió la influencia arquitectónica que ejerció Morelia en San Luis Potosí, lo cual no significó que las obras de esta última no tuviesen ni personalidad ni distinción. Ofreció generalidades sobre la casa novohispana. Señaló como ejemplos representativos el Palacio de Gobierno, el Teatro Alarcón, la Caja de Agua, la Alhóndiga y el edificio de la Real Caja. De ésta ubicó su construcción en la “época del triunfo del churriguerismo”,<sup>377</sup> describió formalmente la fachada y ciertos elementos arquitectónicos.<sup>378</sup>

La arquitectura religiosa del virreinato también fue incluida en el libro. Se estudiaron obras como la catedral, la iglesia y convento de San Francisco, la Capilla de Aranzazu, la antesacristía de San Agustín, la parroquia de la Compañía y Loreto, la ermita de San Miguelito, la iglesia de la Merced, el Beaterio, la Capilla del Rosario, San Sebastián, San Cristóbal, el Santuario de Guadalupe, el templo del Carmen y el edificio de Las Recogidas.

---

<sup>374</sup> Francisco de la Maza, *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1969.

<sup>375</sup> El autor incluyó varios planos sobre la traza urbana de los años 1593, 1777, 1794 y 1828.

<sup>376</sup> Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 19.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>378</sup> *Ibidem*, pp. 22 y 23.

El vocablo “churrigueresco” fue empleado por De la Maza para ocuparse del altar mayor y la sacristía del oratorio de San Francisco. Pues subrayó que el retablo mayor era “churrigueresco” y la sacristía también.

“La sacristía franciscana es la más suntuosa de San Luis. Hecha con posterioridad a 1750, es churrigueresca, es decir, que sus soportes son pilastras estípites. Para engalanar esta joya arquitectónica, se llenó de pintura en los paños, medios puntos y pechinas.”<sup>379</sup>

De manera similar pensaba sobre la capilla de Aranzazu. Reveló que era “uno de los alardes del churrigueresco”, “uno de los ejemplares más valiosos y raros del país”.<sup>380</sup>

“Los estípites son triples, suceso insólito en el churrigueresco, presentando cinco planos. La puerta de acceso, es de arco mixtilíneo con una poderosa clave con el escudo de Aranzazu, un árbol con una campana y un perro y...”<sup>381</sup>

Como se aprecia en el caso del templo de San Francisco y la capilla de Aranzazu, el término “churrigueresco” se usó para denotar la presencia de estípites.

El lavamanos de la antesacristía de San Agustín también fue identificado como “churrigueresco” por sus estípites.<sup>382</sup>

El santuario de Guadalupe no escapó a las consideraciones del escritor. Afirmó que la fabricación de éste se hallaba en la “encrucijada de los últimos estilos coloniales: el barroco churrigueresco y neoclásico”.<sup>383</sup> Aunque no expresó de manera exacta porque.

La iglesia del Carmen es uno de los monumentos más representativos del arte novohispano de San Luis Potosí. Por tal razón, el autor relató su historia y edificación. Consideraba que la obra reunía elementos artísticos del pasado y de su momento “en un plan de sabia integración, recurriendo al Barroco Salomónico y al Churrigueresco

---

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>380</sup> *Ibidem*, pp. 48 y 49.

<sup>381</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>382</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 69.

metropolitano”.<sup>384</sup> Este “churrigueresco metropolitano” podía distinguirse por el empleo de la pilastra estípite y representaba un símbolo de modernidad en la época de su realización.

“El segundo cuerpo es la modernidad de los años de su construcción, es decir, el triunfo en San Luis de la pilastra estípite. A las columnas de abajo sustituyen cuatro estípites perfectos, con sus prismas invertidos usando muy bellas guardamalletas; sus secciones geométricas con relieves y el cuerpo bulboso que detiene el capitel. Las orlas cambian su decoración por jugosas hojas de acanto.”<sup>385</sup>

Anunció que era una obra única debido a que poseía retablos de piedra.<sup>386</sup> La portada de los Arcángeles destacaba por sus “elaboradas y complicadas” formas. No coincidía con la opinión de Diego Angulo de que tenía numerosas similitudes con el retablo mayor de la Enseñanza pues pensaba que esta última no tenía “orden estípite”.<sup>387</sup>

Como se observa en la reseña de este texto, el autor utilizó el término “churrigueresco” para referirse a formas arquitectónicas y decorativas. También usó el vocablo para identificar un periodo artístico en la historia novohispana. Lo consideró un “estilo” que tenía como signo principal el estípite. Además, a diferencia de otros autores, reconoció que este tipo de arte fue sinónimo de modernidad en el siglo XVIII.<sup>388</sup>

**Francisco de la Maza, *El churrigueresco en la ciudad de México* (1969)**

---

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>385</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>386</sup> *Ibidem*, pp. 73-77.

<sup>387</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>388</sup> *Veáse*, pp. 142-144, 155-157, 164-168 y 180-182, en las que analicé las obras de Francisco de la Maza que se refieren a la ornamentación de la pilastra estípite.

Uno de los estudios más importantes sobre el estípite en la Nueva España lo realizó Francisco de la Maza en 1969.<sup>389</sup> La investigación tuvo por título *El churrigueresco en la ciudad de México*.

El escritor comenzó por señalar que el “barroco” se manifestó principalmente a través de dos apoyos diferentes: la columna salomónica y la pilastra estípite. Indicó que al primero se le ha llamado sin ningún tipo de problema “Barroco Salomónico” y al segundo “Barroco Churrigueresco” con ciertos “tropiezos y oposiciones”.<sup>390</sup> Denominaciones que provenían de un nombre y apellido, un rey hebreo y un arquitecto madrileño.<sup>391</sup>

Refirió la historia del estípite. Mencionó que sus raíces se remontaban a la Antigüedad griega en donde se usaron los pedestales en forma de pirámide invertida que sirvieron para colocar los bustos de héroes y dioses. Los romanos nombraron “estípite” por los troncos que se clavaban en tierra y que estaban agudizados en uno de sus extremos para dividir propiedades. La usaron de la misma forma que los griegos.<sup>392</sup> Indicó que durante la Edad Media no se utilizó. Fue hasta la época del Renacimiento cuando Wendel Dietterlin le añadió un pedazo más de fuste y un capitel. Acción que De la Maza consideró como la creación de un nuevo orden arquitectónico. Los volúmenes se le incluyeron al estípite en la segunda mitad del siglo XVIII por Borromini. El arquitecto madrileño Benito de Churriguera lo mostró con secciones y capitel quedando como la pilastra que conocemos. Sus partes correspondían a un esquema geométrico del cuerpo humano: el capitel con la cabeza, el cubo o sección bulbosa con el pecho, el angostamiento entre el cubo y la parte superior de la pirámide invertida con la cintura y

---

<sup>389</sup> Francisco de la Maza, *El churrigueresco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>391</sup> *Ibidem*.

<sup>392</sup> *Ibidem*, pp. 7 y 8.

la pirámide con las caderas y piernas.<sup>393</sup> El escritor pensaba que cuando Benito Churriguera usó la pilastra estípite en la pira funeraria de María Luisa de Orleans fue el momento decisivo que marcó el gusto formal del “Barroco Hispánico” durante más de cincuenta años. El mencionado arquitecto se convirtió en maestro y guía de su generación. Además de ser el principal difusor del elemento estípite.<sup>394</sup>

A pesar de las opiniones en contra Francisco de la Maza juzgó adecuada la utilización del término “churrigueresco” para las obras del “barroco” que usaban estípites. Advirtió que el “vocablo” apareció en los textos de Antonio Ponz y Jovellanos.<sup>395</sup> El primer autor mexicano que lo acuñó fue el Conde de la Cortina en el *Diccionario manual de voces técnicas de Bellas Artes* en 1848. Detectó que la denominación tenía opositores en España pues únicamente se recurría a ella en algunas excepciones.<sup>396</sup> La creación de la palabra “ultrabarroco” del Dr. Atl le pareció poco adecuada pues argumentó que el “churrigueresco no estaba más allá del Barroco”.<sup>397</sup> Tras estas consideraciones destacó que muchos estudiosos –incluyendosé– habían titubeado ante la utilización del término “churrigueresco” pero creía era el más adecuado mientras no se conociera otro. Afirmó que en la época en que se realizaron las edificaciones se les reconoció como “modernas”.<sup>398</sup>

Aclaró que el vocablo no debía aplicarse únicamente a las obras con estípites sino también a las que tuviesen pilastras muy ornamentadas y que hubiesen sido construidas en el periodo de 1689 a 1730 en España, y de 1725 a 1770 en México debido a que “su sentido y voluntad de forma eran uno solo”.<sup>399</sup>

---

<sup>393</sup> *Ibidem.*

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 9 y 10.

<sup>395</sup> Véase el subtema 1.4 del capítulo 1.

<sup>396</sup> Francisco de la Maza, *op. cit.*, p. 11.

<sup>397</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>399</sup> *Ibidem*, p. 12.

Agregó que el “churrigueresco” no era un solamente un “estilo” arquitectónico sino también escultórico y decorativo que se plasmó en fachadas, torres, portadas, retablos y mobiliario. La importancia de dicho “estilo” radicaba en que tenía una imprescindible tarea arquitectónica que dibujaba sus elementos estructurales. Aludió que no era un “estilo” arquitectónico porque no era una parte estructural ni formaba parte de un sistema de arquitectura.<sup>400</sup> También explicó que no era “correcto” hablar de la existencia de un “churrigueresco mexicano” debido a que no se inventó en la Nueva España sino en la madre patria. Sin embargo, reconoció que fue en México donde alcanzó su mayor esplendor y riqueza. Fue en territorio mexicano donde se levantaron construcciones que no tuvieron parangón como Taxco y Tepotztlán.<sup>401</sup> Incluso comentó que el estípite parecía más un elemento autóctono que trasplantado por haber dado sus mejores frutos aquí.

Posteriormente ofreció la “historia y crítica del barroco churrigueresco” en la ciudad de México. Brindó información sobre los retablos e iglesias que juzgó como “churriguerescos”.

Las fuentes que consideró indispensables para acercarse al estudio del tema fueron *Historia del arte hispanoamericano* de Diego Ángulo, *Arte colonial en México* de Manuel Toussaint, *El gran signo formal del barroco* de Víctor Manuel Villegas y su texto *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*.

El autor elaboró una investigación puntal sobre el arte de la pilastra estípite en la ciudad de México. Justificó el uso que hizo del término “churrigueresco” para referirse a dichas formas artísticas. Pensó que el empleo del estípite podía denominarse como una moda, un gusto de la época, una modalidad y una manifestación del barroco.<sup>402</sup>

---

<sup>400</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>401</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>402</sup> Es importante mencionar que Francisco de la Maza había utilizado en la mayoría de sus textos el término “churrigueresco”, sin embargo en su obra *Los retablos dorados de la Nueva España* de 1950

**Francisco de la Maza, *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos* (1970)**

En 1970 salió a la luz pública el texto *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos* de Francisco de la Maza.<sup>403</sup> Como lo indica el título, la obra era un esbozo histórico y literario acerca de los edificios que pertenecían a la advocación de San Felipe Neri en la capital novohispana.

Fueron pocas las referencias artísticas que relató el autor. Únicamente mencionó que la portada de la iglesia de San Felipe Neri “el Viejo” marcó el inicio del siglo XVIII mexicano debido a que formó parte de los “estilos manieristas y barrocos”. Ejemplares del mismo tipo eran los templos de San Juan de Dios Panotlá, Ocotlán y La Salud.<sup>404</sup> Llegado el momento de describir formalmente las fachas omitió pronunciar el término estilístico “churrigueresco”. Solamente citó las palabras que indicaban los elementos a que hacía referencia. Resulta curioso hallar una publicación de Francisco de la Maza en la que evite pronunciar el vocablo “churrigueresco” al reseñar obras con pilastra estípite.

**Jorge Alberto Manrique, “El neóstilo”: la última carta del barroco mexicano” en *Historia Mexicana*, (1971)**

En 1971 salió a la luz pública un artículo escrito por el maestro Jorge Alberto Manrique sobre el arte novohispano de finales del siglo XVIII en la revista *Historia Mexicana* de el Colegio de México.<sup>405</sup>

---

había exhortado a los estudiosos del arte a eliminar dicho vocablo debido a que le parecía más apropiado usar la acepción “barroco estípite” para los ornatos de la Nueva España. *Cfr.* 164-168.

<sup>403</sup> Francisco de la Maza, *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos*, México, s. e., 1970.

<sup>404</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>405</sup> Jorge Alberto Manrique, “El neóstilo”: la última carta del barroco mexicano, en *Historia Mexicana* 79, enero-marzo 1971, México, El Colegio de México.

El autor definió las formas artísticas de la centuria dieciochesca de la Nueva España bajo la denominación de neóstilo, refirió sus características y obras más representativas. Indicó que el barroco neóstilo tuvo “un decidido y consciente empeño por abandonar la pilastra estípite y el tipo de soluciones disolventes, que parecían no tener más futuro”.<sup>406</sup> Dicha modalidad surgió como reacción contra la tiranía del estípite que sobresalió a mitad del siglo XVIII.

Es importante mencionar las definiciones que ofreció el investigador sobre estilo y modalidad. El primero lo identificó como “un sistema de formas y convenciones válidas de una época y en un sitio determinado, y que responden a necesidades anímicas de ese momento histórico tanto como a lo que podríamos llamar historia interna de las formas, la modalidad estilística responde a esas mismas determinantes, con la única diferencia de que vigencia es más restringida, y por lo tanto su definición necesariamente más vaga”.<sup>407</sup> Por otra parte, la modalidad fue señalada “como la manifestación particular de un estilo en un tiempo o un espacio determinados...; podría decirse que una modalidad es un sub-estilo, esto es, una limitada vigencia de un estilo en un momento o en una época determinados”.<sup>408</sup>

Tras aclarar los vocablos estilo y modalidad, es preciso referir que el autor afirmó que el neóstilo surgió como una rebeldía contra el empleo masivo de la “modalidad estípite del barroco mexicano”.<sup>409</sup> Pues se convirtió en la forma por excelencia de la época virreinal:

“La modalidad estípite se da como proceso que arranca, en su aventura mexicana, de la sustitución simple y llana de la columna salomónica por el estipo, y que a partir de eso llega a transformaciones increíbles tanto del apoyo mismo (...) como de toda la arquitectura; así, en tanto que proceso, esa modalidad tiene un arranque definido y necesariamente va a alguna parte...”<sup>410</sup>

---

<sup>406</sup> *Ibidem*, p. 355.

<sup>407</sup> *Ibidem*, p. 339.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 338.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 341.

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 343.

Además, el maestro Manrique anunció que el periodo en que se utilizó la pilastra estípite también era conocida barroco estípite o churrigueresco.

Como puede apreciarse, la terminología estilística que se empleó en el escrito fue para destacar la presencia de pilastras estípites en la arquitectura.<sup>411</sup>

### **3.2.3 Tercera etapa: la especialización (ca. 1970-ca. 2000)**

**Elisa Vargas Lugo, “El arte colonial en cinco ciudades de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1972)**

El ejemplar 41 de la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* estuvo dedicado a destacar las labores académicas de Francisco de la Maza por motivo de su fallecimiento. Fue así como Elisa Vargas Lugo escribió el artículo “El arte colonial en cinco ciudades de México” en 1972.<sup>412</sup>

La autora hizo referencia a los estudios de arte novohispano que realizó Francisco de la Maza sobre San Miguel de Allende (Guanajuato), Durango, San Luis Potosí, Zacatecas y la ciudad de México. También aludió a las investigaciones acerca de a) nuevos artistas y atribuciones, b) opiniones, conceptos e informaciones de diversas obras y monumentos, c) el uso del término “churrigueresco” y algunos otros, y d) la preservación de arte novohispano. Incluso rectificó datos austeros y erróneos ofrecidos por De la Maza.

Como ya mencione, Vargas Lugo juzgó pertinente considerar el sentido con que De la Maza empleó vocablos que designaban distintos tiempos o formas del “barroco” debido a que no coincidía con la implicación que le dio a la locución

---

<sup>411</sup> *Veàse. Pp.* 188-189. En 1965-1966 salió a la luz pública el texto “Historia de las Artes Plásticas” escrito por Jorge Alberto Manrique en el que advertía sobre la problemática de la terminología estilística en el arte prehispánico y novohispano.

<sup>412</sup> Elisa Vargas Lugo, “El arte colonial en cinco ciudades de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 41, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

“churrigueresco”.<sup>413</sup> Mencionó que el término “barroco salomónico” se había usado con toda precisión debido a que su significado no dejaba lugar a dudas pues se denominaba así a las obras en donde aparecía el apoyo helicoidal.<sup>414</sup> Opinaba que la expresión “tritóstilo” era adecuada al señalar las columnas cuyo fuste se hallaba dividido en tercios según lo había indicado años atrás Manuel González Galván.<sup>415</sup> En cambio, no concordaba con el sentido que le había dado al término “churrigueresco” pues encontraba varias contradicciones. Por un lado, citó que De la Maza aceptó la existencia del “churrigueresco mexicano” a pesar de conocer la historia de la palabra y de los usos que se le habían dado. Además, tal y como otros estudiosos, identificó el momento histórico con una etapa artística caracterizada por la presencia de pilastras estípites. Sin embargo, reveló que en su texto *El churrigueresco en la ciudad de México*<sup>416</sup> el investigador comentó que la expresión debía aplicarse a las obras con pilastras muy ornamentadas aunque no tuviesen estípites.<sup>417</sup>

Por estas razones, Vargas Lugo pensó que era peligroso ampliar la capacidad calificativa del vocablo y aplicarlo a los monumentos que no presentasen estípites. Subrayó que tal situación provocaría caer nuevamente en las confusiones que imperaron cuando Manuel G. Revilla acuñó el término hasta la época de Manuel Toussaint cuando se agruparon bajo dicha denominación obras de muy distintas características entre sí. Por ello, afirmó que era conveniente limitar la connotación de la acepción a los edificios y altares con estípites. De esa manera sería posible que hubiese un entendimiento claro y evitar futuros problemas de comprensión dentro de las “etapas del barroco mexicano” y del continente americano. Por último, agregó que consideraba adecuada el

---

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

<sup>415</sup> *Ibidem*.

<sup>416</sup> *Veáse*, pp. 227-230.

<sup>417</sup> Elisa Vargas Lugo, *op. cit.* p. 81.

señalamiento de De la Maza al anunciar que el “churrigueresco” no era un “estilo” arquitectónico sino escultórico y decorativo.<sup>418</sup>

Esta reseña muestra que Elisa Vargas Lugo veía el ornamento de estípites como el “estilo” conocido como “churrigueresco”. Como un “estilo” escultórico y decorativo más no arquitectónico. Concebía que estas formas artísticas de la centuria dieciochesca formaban parte de una de las etapas del “barroco”. También creyó que era un modalidad y variedad del “barroco”. Los aspectos abordados por la autora son un claro ejemplo de las dificultades a las que se ha enfrentado la historiografía del arte novohispano al tratar de clasificar las obras bajo términos estilísticos que resultan insuficientes.

### **Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano* (1973)**

El texto de *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*<sup>419</sup> de Manuel Toussaint consta de cinco partes. La primera refiere la historia canónica de la Catedral, la segunda trata la historia constructiva del inmueble, la tercera describe el interior y el exterior del monumento, la quinta aborda el Sagrario Metropolitano y en el apéndice se incluyeron documentos, planos, láminas, mapas y fotografías sobre ambas construcciones.

El propósito del autor era ofrecer un trabajo más amplio sobre la Catedral de México y el Sagrario Metropolitano pues algunos años antes había realizado dos investigaciones sobre el edificio. En 1917 escribió un pequeño texto para la serie *Monografías Mexicanas* y en 1924 colaboró con el proyecto de *Iglesias de México* que dirigió el Dr. Atl. Para 1973 las publicaciones sobre el tema eran numerosas pero las más utilizadas fueron las de Isidro Sariñana, Jesús Galindo y Villa, José María Marroquí, Silvestre

---

<sup>418</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>419</sup> Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, (1973).

Baxter, Federico Mariscal, Pablo de Jesús Sandoval, N. Gómez, Luis R. Ruiz, Diego Ángulo Iñiguez, Alberto María Carreño y Violet Le Duc, entre otros.

El escritor comenzó por brindar un contexto histórico. En este indicó que la Catedral de México resumía todo el arte “colonial” de manera armónica y comprendía todos los “estilos” usados durante el virreinato: “herreriano”, “barroco” y “churrigueresco”. Cada “estilo” lo relacionó con una época determinada.<sup>420</sup> Para las descripciones formales se auxilió de la terminología estilística que estableció en su libro *Arte Colonial en México*. Por ejemplo, mencionó que era probable que el altar primitivo hubiese sido de “estilo barroco exuberante” dada la fecha de su edificación.<sup>421</sup>

Sobre el altar de los Reyes comentó su historia constructiva y la descripción formal de la portadas y los retablos. Señaló que fue elaborado para sustituir el “antiguo” ciprés. Se levantó en el “nuevo estilo” pues en vez de colocarle columnas salomónicas de “estilo barroco” el artífice talló estípites y quebró las cornisas.<sup>422</sup> Los detalles que dio del retablo fueron los siguientes:

“El retablo cubre totalmente el ábside, pero deja en su fondo lugar suficiente para poder subir a las partes elevadas y asearlo cuando es necesario. El espacio de la capilla se halla limitado por dos grandes pilastrones que sirven de antas a dos enormes estípites que sostienen la cornisa volada la que se prolonga a manera de imposta por todo el perímetro del retablo, como una razón de la sin razón. Los estípites magníficos decorados en todo sitio que podía permitir decoración con estatuas policromadas, con ángeles, con *cartouches*, con guirnaldas, con molduras que se retuercen en el más sublime de los martirios, parecen ser el prototipo que había de crear toda una arquitectura de retablos y de portadas: el arte que llamamos churrigueresco mexicano”<sup>423</sup>

Como se ve, Toussaint identificó el arte de estípites como un nuevo estilo. Reconoció al estípite como el signo y “prototipo” del “estilo churrigueresco”. Además de considerarlo un “estilo” lo vio como un arte por sí mismo y como una

---

<sup>420</sup> *Ibidem*, p. XXXV.

<sup>421</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>422</sup> *Ibidem*.

<sup>423</sup> *Ibidem*, p. 127.

“modalidad”.<sup>424</sup> Pensaba que dicho “estilo” alcanzó su expresión más audaz en los retablos de Santa Prisca de Taxco y Tepotzotlán. A pesar de que supo que estas formas artísticas fueron creadas en España y traídas a territorio novohispano encontró que aquí tomaron características especiales. Por tal razón se convenció que hubo un “estilo churrigueresco mexicano”. Aclaró que el arte mencionado era decorativo y escultórico más que arquitectónico debido a que tenía como función cubrir estructuras preconcebidas.<sup>425</sup>

Del Sagrario Metropolitano refirió breves noticias históricas, su constructor y algunas de sus particularidades. Calificó el edificio como la “manifestación más perfecta del arte de su época”<sup>426</sup> por el “estilo churrigueresco” que ostentaba. Encontró que sus altares también pertenecían a ese “estilo”.

El arte del siglo XIX lo denominó como “académico” y “neoclásico”. Expuso que este reemplazó las formas de los “viejos retablos barrocos” y “churriguerescos”, es decir, los de estípites. Se percató que en la época los llamaron “montones de leña dorada”.<sup>427</sup>

Manuel Toussaint concibió la historia del arte de la Nueva España a través de la identificación de “estilos artísticos”. Distinguió las formas del estípite como elementos esenciales del “estilo churrigueresco” y usó ese término para exaltar y elogiar ese tipo de arte.<sup>428</sup>

**Federico Sescosse, “La portada lateral de San Agustín en Zacatecas” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1975)**

---

<sup>424</sup> *Ibidem*.

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 249.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>427</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>428</sup> Véase pp. 112-113, 150-151, 157-163, y 182-184, en donde se hizo la revisión de textos historiográficos relacionados con la pilastra estípite y el término “churrigueresco” de Manuel Toussaint.

Federico Sescosse escribió el artículo “La portada lateral de San Agustín en Zacatecas” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* en 1975.<sup>429</sup> Inició el texto refiriéndose a una publicación sobre el tema que apareció en la revista *Caminos de México* en 1954. En ella, Manuel Toussaint afirmó que por “su estilo” la portada correspondía a la segunda mitad del siglo XVII, al periodo artístico que había designado con el nombre de “barroco rico”.<sup>430</sup> Sin embargo, Sescosse refutó tal apreciación pues señaló que la obra era del siglo XVIII porque así lo demostraban sus pilastras estípites de carácter “churrigueresco”.

“Como comentario a la autorizadísima opinión de don Manuel Toussaint debemos afirmar que estamos de acuerdo en su apreciación general y sólo disintimos en algunos detalles; en efecto, y tras de advertir que es evidente que el estilo de la portada no es del siglo XVII sino del XVIII ya que su carácter churrigueresco con pilastras estípites así lo demuestra...”<sup>431</sup>

Mencionó que los elementos que flanquean la calle de la portada no deben llamarse “pilastrones” sino “pilastras-nichos” como los había denominado Joseph Baird. También aclaró que los retablos y fachadas labradas que carecían de los apoyos estípites que en su lugar ostentaban follaje, nichos, cuadro, medallones, angelillos voladores y otros ornamentos podían denotarse con el acertado término “anástilo” que había creado Francisco de la Maza.<sup>432</sup>

Indicó que otros investigadores consideraron que los retablos de Regina Coeli y de la capilla de Azcapotzalco eran del “subtipo anástilo” del “barroco churrigueresco”. Empero, Sescosse pensaba que además de esas clasificaciones hacían falta otras divisiones secundarias para separar los casos en donde la ausencia del apoyo era absoluta –como en los retablos de Santa Clara de Querétaro, la Enseñanza y Santa Prisca

---

<sup>429</sup> Federico Sescosse, “La portada lateral de San Agustín en Zacatecas” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 44, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1975.

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 23.

de Taxco- de aquellos en que la ausencia era aparente, es decir, donde el fuste del estípite solo se había diluido perdiendo sus formas clásicas para transformarse en la superposición de nichos, medallones y demás.<sup>433</sup> Explicó que existían retablos y fachadas “verdaderamente anástilos” y otros “pseudoanástilos” y subrayó que la portada lateral de San Agustín de Zacatecas era un ejemplo del “subtipo anástilo verdadero”.

Las declaraciones anteriores muestran las dificultades que enfrentó el autor al intentar catalogar las obras de arte bajo vocablos estilísticos pues necesitó de divisiones y subdivisiones. El empleo que hizo del término “churrigueresco” fue para referirse a los ornamentos con pilastra estípite que consideró el “signo especial del barroco churrigueresco”.<sup>434</sup>

### **José Ignacio Echeagaray, *El paisaje barroco de México* (1976)**

En 1976 se editó el texto *El paisaje barroco de México* preparado por José Ignacio Echeagaray. La publicación corrió a cargo de Fomento Cultural Banamex.<sup>435</sup> El libro contiene información escueta sobre el arte novohispano de los siglos XVII y XVIII pues básicamente fue un trabajo gráfico que tuvo como uno de sus propósitos principales la difusión.

La bibliografía en que se basó el escritor fueron *El arte colonial de México* de Manuel Toussaint, *Las artes industriales en la Nueva España* de Manuel Romero de Terreros, *Historia general del arte mexicano* (tomo II) de Pedro Rojas, *La historia gráfica de la Nueva España* de José R. Benítez y *La decoración simbólica de la Capilla del Rosario* de Francisco de la Maza.

Ignacio Echeagaray comenzó por tratar de aclarar lo que entendía por “estilo barroco” y “churrigueresco”.

---

<sup>433</sup> *Ibidem*.

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>435</sup> José Ignacio Echeagaray, *El paisaje barroco de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1976.

“Finalmente, conviene aclarar que en este volumen se entiende por <<barroco>> el estilo que emplea preponderadamente la columna salomónica, por oposición al denominado <<churrigueresco>> y en el cual campea la columna estípite. Si en alguna de las láminas aparece este último elemento, en ello debe verse un ejemplo de la transición de un estilo al otro, dentro de un mismo conjunto arquitectónico”

Como lo demuestra el párrafo anterior el autor consideraba que el “estilo barroco” se distinguía por el uso de la columna salomónica y el “churrigueresco” por el empleo de la “columna” estípite. Pensaba que las formas artísticas podían distinguirse a través de los estilos debido a que estaban sujetos a cambios o a pasar por etapas de transición.

La pintura, escultura, literatura y arquitectura fueron abordadas brevemente. Al ser analizado el arte de la construcción, de manera específica, se mencionó que tuvo constantes desarrollos marcados por los “estilos”. De nueva cuenta se identificó la presencia de los estípites como señal del “estilo” dieciochesco”.

“...el desarrollo iniciado, desde el siglo XVI con la llegada de los maestros españoles, italianos y flamencos, se prolongará –fomentado por los gremios, a través de los obradores en que conviven europeos, criollos, indios y mestizos- hasta más allá de la primera mitad del siglo XVIII, cuando las columnas salomónicas de las portadas, altares y retablos se mezclan, a veces dentro de un mismo conjunto, con las estípites, características de otro estilo y otra época –la última en la historia de la Nueva España- que será la más rica y compleja y también la más próxima a una decadencia, anunciada a tambor batiente con el surgimiento del <<neoclásico>>”<sup>436</sup>

**Eduardo Báez Macías, “El testamento de Don Miguel Rivera Saravia, arquitecto del siglo XVIII” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1976)**

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* publicó en 1976 el documento testamentario de un arquitecto novohispano hallado por Eduardo Báez Macías.<sup>437</sup> El manuscrito de Don Miguel Rivera Saravia, quien fue arquitecto, maestro

---

<sup>436</sup> *Ibidem*, s. n. p.

<sup>437</sup> Eduardo Báez Macías, “El testamento de José Miguel Rivera Saravia, arquitecto del siglo XVIII” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 46, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

ensamblador y carpintero, revela la última voluntad del artífice y la relación que tenía con Lorenzo Rodríguez. Este último fungió como su albacea durante varios años.

En el testamento se encontraron noticias sobre la actividad artística del arquitecto durante la centuria dieciochesca, que Eduardo Báez identificó como la época de la “soberbia arquitectura churrigueresca”.<sup>438</sup>

Aunque fueron escasas las referencias que hizo el investigador hacia el arte de la pilastra estípite puede verse que lo consideró suntuoso. También se observa que utilizó el vocablo para manifestar el aprecio que sintió por ese tipo de obras.

### **José Ignacio Echeagaray, *El paisaje churrigueresco de México* (1977)**

Fomento Cultural Banamex volvió a publicar una obra sobre el arte novohispano del siglo XVIII en 1977. El texto llevó por título *El paisaje churrigueresco de México* y fue escrito por José Ignacio Echeagaray.<sup>439</sup> Las láminas y fotografías que contenía el libro fueron numerosas. El objetivo principal era exponer gráficamente aspectos sobresalientes de la Nueva España como el medio físico, el ambiente humano y la expresión plástica –preferentemente arquitectónica y monumental-.

Echeagaray justificó el tema de estudio argumentando que el “churrigueresco” o “barroco estípite” fue el “estilo” característico del arte mexicano del siglo XVIII, correspondiente al apogeo del virreinato.<sup>440</sup>

Concibió este tipo de arte en sentido organicista pues consideraba que tuvo su propio génesis y desarrollo. Mencionó que la arquitectura “barroca” se caracterizó por el empleo de la columna salomónica, misma que “evoluciona” a partir de los primeros

---

<sup>438</sup> *Ibidem*, p. 187.

<sup>439</sup> José Ignacio Echeagaray, *El paisaje churrigueresco de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1977.

<sup>440</sup> *Ibidem*, s.n. p.

años del siglo XVIII, hacia la “modalidad” del uso de la “columna” o pilastra estípíte.<sup>441</sup> No olvido describir las particularidades de la pilastra: el fuste tenía forma de pirámide invertida y remataba en complicados capiteles corintios ya en medallones, ángeles, atlantes, cabezas de querubín o ya en cualquiera otra de las mil combinaciones que la fantasía le dictaba al artista.<sup>442</sup>

Como otros estudiosos, señaló a José Benito Churriguera como el primer artista que recurrió a la utilización del estípíte a manera de pilastra en el retablo de la iglesia del convento de San Esteban en Salamanca. Lo responsabilizó de iniciar formalmente con un nuevo “estilo” al que le dio su nombre. Halló que los continuadores fueron sus hermanos Joaquín y Alberto, así como Pedro de Ribera, Andrés García de Quiñones, Narciso Tomé e Ignacio Vergara. Indicó que la novedad formal de los Churriguera recibió una calurosa acogida en la Nueva España. Estas formas aparecieron primeramente en el altar del Perdón y en el retablo de los Reyes. Pensaba que la duración del “estilo” perduró hasta finales de la centuria.<sup>443</sup>

El autor subrayó que el “estilo churrigueresco” se adaptó a todas las variantes imaginables hasta que se impusieron nuevas “modalidades” que llegaron a verdaderos excesos como en los retablos del Santuario de la Virgen de Ocotlán en Tlaxcala, Santa Prisca de Taxco, Tepetzotlán o en San Agustín, Salamanca en Guanajuato.

Relató que la perfección de la pilastra estípíte podía observarse en el altar de los Reyes donde era posible mirarla a una escala gigantesca y apreciar la relación armónica que guardaba con las pinturas, esculturas y demás ornamentos del templo.

Juzgó que la culminación del “churrigueresco novohispano” estaba en la fachada del Sagrario Metropolitano debido a que mostraba la “evolución del estilo plenamente

---

<sup>441</sup> *Ibidem*, s.n.p.

<sup>442</sup> *Ibidem*.

<sup>443</sup> *Ibidem*.

incorporado a la estética del arte nacional”.<sup>444</sup> Este monumento y San Felipe Neri el Nuevo expresaban cierta “moderación” a pesar de la “exuberancia” del “estilo”. Cualidades que no exponían otros edificios “churriguerescos” del último tercio del siglo, como las fachadas de la Santísima Trinidad de la capital novohispana, la de San Diego de Alcalá en Guanajuato y la del Carmen en San Luis Potosí. Construcciones que denotaron los últimos “avances” del “barroco estípite” que entraba en franca decadencia debido a sus complicados rebuscamientos. Según Echeagaray, fue entonces cuando la pilastra comenzó a perder su función arquitectónica ensanchándose y expandiéndose hasta acabar por ser absorbida por los propios retablos que se convirtieron en “enormes placas repujadas y doradas”.<sup>445</sup>

El escritor finalizó refiriendo que “el churrigueresco” imprimió durante más de sesenta años un “sello distintivo y único” al arte novohispano.

José Ignacio Echeagaray entendió el arte de la pilastra estípite como un carácter especial del virreinato. Lo reconoció a través de la denominación de “barroco estípite” y de la locución estilística “churrigueresco”. Recurrió al empleo del término para indicar la presencia del estípite y las formas que lo rodearon.<sup>446</sup>

**Ilmar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII* (1980)**

---

<sup>444</sup> *Ibidem.*

<sup>445</sup> *Ibidem.*

<sup>446</sup> *Veáse.* pp. 206-208 en donde José Ignacio Echeagaray mencionó que el empleo estípites formaba parte del “estilo churrigueresco”.

En 1980 se dio a conocer el libro *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII* de Ilmar Luks.<sup>447</sup> La autora se propuso analizar e interpretar el fenómeno decorativo de la arquitectura mexicana del siglo XVIII. El texto se dividió en dos secciones. En la primera parte se dedicó a tratar cuestiones teóricas y estéticas de escultura novohispana. La segunda parte contiene un catálogo en el que se examinaron las edificios por la presencia de grutescos, figuras humanas y animales.

Ilmar Luks consideró que el arte escultórico de la segunda mitad de la centuria dieciochesca difundió un incontenible impulso de decorar y llenar los espacios arquitectónicos hasta llegar a “un delirio ornamental superficial”.<sup>448</sup> Mencionó que dicho suceso había sido denominado como <<churrigueresco>> o <<ultrabarroco>> por la mayoría de los historiadores del arte hispanoamericano. Tales vocablos representaban un mero ejemplo de los numerosos términos que se habían creado para designar a las formas artísticas.<sup>449</sup> Señaló la inconveniencia de utilizar terminologías estilísticas debido a que resultaban insuficientes para abordar las obras.

“...todos estos términos carecen en mayor o menor grado de los sentidos precisos histórico-artísticos conferidos a ellos por las categorías establecidas y consagradas del arte occidental”<sup>450</sup>

También indicó que la decoración mexicana del siglo XVIII no era ni “churrigueresca” ni “indígena”, como la habían visto la mayor parte de estudiosos, puesto que era el resultado del sincretismo de los elementos tradicionales de la raza

---

<sup>447</sup> Ilmar Luks, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1980.

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>449</sup> La autora mencionó los siguientes: “barroco indígena”, “barroco popular”, “barroco mestizo”, “barroco provincial”, “arte tequitqui”, “arte culto”, “arte popular”, entre otros.

<sup>450</sup> Ilmar Luks, *op. cit.*, p. 14.

indígena y europea.<sup>451</sup> Además argumentó que en su fabricación se había conjuntado la participación activa de todos los estratos sociales.<sup>452</sup>

La escritora concluyó que la terminología usada por los historiadores del arte hispanoamericano era inexacta y estaba mal empleada por lo carecía de objetividad. Pensaba que el meollo del asunto no se encontraba en inventar nuevos vocablos sino en “tratar de aclarar cuáles son las categorías aplicables a los productos artísticos novohispanos”.<sup>453</sup> Creía que las categorías artístico-estilísticas perdían su vigencia a causa la peculiar situación político-social de la Nueva España.

Tras revisar el libro *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII* puede notarse que Ilmar Luks se oponía al empleo de términos estilísticos. Afirmó que su uso desvirtuaba el justo valor de las obras ya que cada una tenía orígenes y características particulares.

**Vicente Mendiola Quezada, *Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* (1982)**

Vicente Mendiola Quezada presentó un estudio, sobre las construcciones virreinales del Estado de México, titulado *Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* en 1982.<sup>454</sup> La obra trató cuatro siglos de arquitectura de esta provincia mexicana.

En el contenido del libro se puede apreciar la utilización de términos estilísticos. Por ejemplo, el autor consideró que el siglo XVIII había sido la época del “ultrabarroco”. Arquitectura que llamó “churrigueresca” y “rococó francés”.

---

<sup>451</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>452</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>453</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>454</sup> Vicente Mendiola Quezada, *Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1982.

“El siglo dieciocho es el siglo del ultrabarroco” en la arquitectura mexicana y más específicamente del ultrabarroco conocido como churrigüesco, equivalente al rococó francés”.<sup>455</sup>

Como se observa, Vicente Mendiola Quezada usó las tres denominaciones como sinónimos y las ubicó en la centuria dieciochesca. Cuando intentó explicar los orígenes de ese arte recurrió al texto *Historia de la Arquitectura Española* de Andrés Calzada. Repitió varias de las ideas de Calzada pues transcribió párrafos completos de su manual.<sup>456</sup> Pensó que el “barroco” se había adaptado mejor en la América Española a pesar de ser un arte importado porque poseía originalidad, ímpetu y destreza caprichosa.<sup>457</sup> Indicó que cada región le imprimió formas originales. Definió cuatro grupos de “churrigüesco o ultrabarroco” de acuerdo a la zona de procedencia: Castilla, Andalucía, Galicia y Levante. Responsabilizó a Donoso como el primer artífice que empleó los estípites. Lo señaló como el “promotor y precursor inmediato del churrigüera”. Halló que los sucesores de Donoso fueron José de Churrigüera, Pedro de Ribera y Narciso Tomé. Dijo que Churrigüera se mostró más sobrio y contenido en su arquitectura que en sus retablos debido a que era más ensamblador que arquitecto. Escribió que Pedro de Ribera fue el “verdadero representante del churrigüerismo exaltado” puesto que sus obras estaban llenas de “fantasía y de imaginación desbocada”.<sup>458</sup> Juzgó que el “estilo churrigüera” más “extravagante” alcanzó su pleno desarrollo en nuestro país. El autor tomó las afirmaciones anteriores de Andrés Calzada.

Quezada Mendiola escribió que México recibió la influencia de Churrigüera en pleno siglo XVIII, tanto en sus formas como en su regionalismo. De manera que cada

---

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>456</sup> *Veáse*, pp. 67, 68 y 69.

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>458</sup> *Ibidem*, p. 69.

ciudad creó sus propias características al punto que era posible hablar de “churriguera de México, de Puebla, de Querétaro, de Guanajuato, etc.”<sup>459</sup>

A juicio del investigador, el templo de Tepotzotlán fue el edificio de mayor magestuosidad que se levantó en el Estado de México. Lo denominó como el “más bello churriguera”. Refirió que el “ultrabarroco” que surgió en la entidad tuvo un sello completamente indígena con motivos reminiscentes de la ornamentación azteca.<sup>460</sup>

Mencionó que las formas características de la arquitectura religiosa del siglo XVIII eran plantas y estructuras más ricas que las del siglo XVII, las columnas clásicas se transformaron en estípites<sup>461</sup>, abundantes ornamentos vegetales, presencia de la *rocaille* francesa, guardamalletas, óculos, nichos, cúpulas y torres. Los materiales utilizados fueron el tezontle, la cantera, la chiluca y el recinto.<sup>462</sup>

Vicente Mendiola Quezada utilizó la términos estilísticos para describir las formas de las construcciones novohispanas dieciochescas con estípites y para el resto de la arquitectura virreinal. Uso el vocablo “churrigueresco” y “ultrabarroco” para designar a retablos y edificios con estípites, sin destacar las diferencias que otros estudiosos han pronunciado sobre ambosos conceptos. No incluyó cargas peyorativas ni despectivas a la acepción pero tampoco expuso claramente la significación que le dio.

### **Clara Bargellini, *La catedral de Chihuahua* (1984)**

En 1984 se dio a conocer un estudio monográfico de la catedral de Chihuahua realizado por Clara Bargellini.<sup>463</sup> En la obra se abordaron aspectos de la nueva parroquia y sus antecedentes, así como los materiales y el desarrollo de la construcción. El objetivo

---

<sup>459</sup> *Ibidem*, pp. 69 y 70.

<sup>460</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>461</sup> Describe los estípites de acuerdo a su etimología latina: del latín *stipes*, tronco. Pilastra cuyo elemento característico lo constituye una pirámide truncada, con la base menor hacia abajo.

<sup>462</sup> Vicente Mendiola Quezada, *op. cit.*, pp. 70, 71, 72 y 73.

<sup>463</sup> Clara Bargellini, *La catedral de Chihuahua*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984. (Monografías de Arte, 13).

primordial de la autora fue integrar un estudio analítico de las formas del edificio a través de las fuentes documentales e historiográficas.<sup>464</sup>

En el libro se dio nota del arquitecto Nicolás Marín quien se encargó de levantar los primeros cimientos de la fábrica y de diseñar el modelo de los retablos para los cruceros y el altar mayor en el último cuarto del siglo XVIII. Los trabajos fueron suspendidos en 1791 debido a la muerte del artífice. Fue hasta siguiente año cuando su hijo Ignacio Marín continuó con el proyecto. En septiembre de 1792 el retablo mayor había sido concluido. Se elaboró en piedra. A juicio de Clara Bargellini, fue este el último con estípites del país y lo identificó como un retablo estípite novohispano.<sup>465</sup> En la actualidad resulta sumamente difícil apreciarlo en su totalidad puesto que en 1930 se le antepuso un nuevo altar en “estilo neocolonial”.<sup>466</sup>

El retablo de Nuestra Señora de los Dolores y el de San José fueron colocados en los cruceros, izquierdo y derecho respectivamente. La escritora señaló que éstos eran de diseño “clasicista” y que el estípite había desaparecido. Los únicos “elementos churriguerescos” eran las guardamalletas y las reiteraciones del remate.

Como se puede apreciar, Clara Bargellini consideró que el altar mayor de la catedral de Chihuahua era un ejemplo de retablo estípite, y al mismo tiempo, lo reconoció como “churrigueresco”. Aunque no explicó la definición se entiende que lo consideraba así por la abundancia de elementos ornamentales y de los estípites. Uso el término para referirse a las formas artísticas de la obra dieciochesca de Chihuahua sin atribuirle ningún tipo de carga peyorativa ni descalificativa.

**Elisa Vargas Lugo, *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología* (1986)**

---

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>465</sup> *Ibidem*, pp. 73 y 74.

<sup>466</sup> *Ibidem*. La autora no explicó lo que entendía por “estilo neocolonial”.

El libro *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología* fue dado a conocer en 1986.<sup>467</sup> La obra fue dirigida por Elisa Vargas Lugo y contó con la colaboración de José Guadalupe Victoria y Manuel González Galván, entre otros. El texto aborda los elementos estructurales, ornamentales e iconológicos de las portadas de cinco edificios novohispanos de la ciudad de México.<sup>468</sup>

Elisa Vargas Lugo declaró que decidió emprender el estudio de las portadas de las iglesias que formaban parte del “conjunto denominado barroco estípite o churrigueresco”<sup>469</sup> debido a la importancia que éstas tuvieron en el arte virreinal. Señaló que las construcciones con estípites representaron la culminación de la “escuela” que formaron Jerónimo Balbás y Lorenzo Rodríguez. También mencionó que el primer estudio sobre el estípite en la capital de la Nueva España lo realizó Aline Loucheim en 1941 cuando escribió una tesis de maestría.<sup>470</sup> Vargas Lugo consideró que fue en este trabajo donde se habló por primera vez de la existencia de una “escuela churrigueresca capitalina” y se utilizó el vocablo “churrigueresco” para identificar al “barroco estípite”. Reconoció que a partir de ese momento se usó el término “churrigueresco” para referirse a la arquitectura de pilastra estípite. Subrayó que Loucheim detectó la falta de análisis serios sobre ese tipo de arte puesto que no se había tratado el tema desde el punto de vista del análisis y la definición. En la tesis se aludió a la palabra “ultrabarroco” que inventó el Dr. Atl. Aline Loucheim pensaba que las denominaciones

---

<sup>467</sup> Elisa Vargas Lugo, *et. al.*, *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986. (Cuadernos de historia del arte, 31).

<sup>468</sup> Las portadas que se analizaron fueron de las siguientes construcciones: Sagrario Metropolitano, San Felipe Neri el Nuevo, Santísima Trinidad, Santa Veracruz y Capilla de Balvanera del Convento de San Francisco.

<sup>469</sup> Elisa Vargas Lugo, *op. cit.*, p. 14.

<sup>470</sup> Aline Loucheim, *The Church Facades of Lorenzo Rodríguez: A Focal Point for the Study of Mexican Churrigueresque Architecture*, New York University, 1941, *cit. por* Elisa Vargas Lugo *et. al.*, *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986. (Cuadernos de historia del arte, 31).

que se le habían atribuido al estípite no eran específicas ni suficientemente precisas para explicar el “estilo”.<sup>471</sup>

Para Elisa Vargas Lugo las portadas del Sagrario fueron el modelo de inspiración para fabricar el conjunto de fachadas estípites que constituyeron las “joyas del churriguerismo”.<sup>472</sup> El edificio de Tepotzotlán también representaba un ejemplo de esas obras, así como también la “escuela estípite del Bajío” que pertenecía a las “modalidades regionales” del “estilo”.<sup>473</sup> Posteriormente indicó que era necesario estudiar a fondo las soluciones formales y ornamentales derivadas de las portadas capitalinas para comprender la trascendencia artística del “carácter churrigueresco”.<sup>474</sup>

El análisis formal de las obras con estípite estuvo a cargo de Manuel González Galván. El investigador describió este tipo de arte como una “modalidad”.<sup>475</sup> Las partes fueron ampliamente detalladas por Mariano Monterrosa, Guillermina G. de Lemoine y Elisa Vargas Lugo.<sup>476</sup> En la parte correspondiente al estudio de los elementos ornamentales de los edificios de la segunda mitad del siglo XVIII, los autores, Marco Díaz y Patricia Mejía, los denominaron como construcciones del “barroco estípite”.<sup>477</sup>

El libro *Portadas churriguerescas de la ciudad de México* fue elaborado por distintos autores por lo que cada uno se refirió de manera distinta a la arquitectura de estípites. Elisa Vargas Lugo utilizó indistintamente las palabras “barroco estípite”, “churrigueresco”, “modalidad churrigueresca”, “churriguerismo”, “escuela churrigueresca” y “carácter churrigueresco”. Por su parte, Manuel González Galván habló sobre el estípite como una “modalidad churrigueresca”. Marco Díaz y Patricia Mejía usaron el término “barroco estípite”. Aunque los estudiosos brindaron

---

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>472</sup> Elisa Vargas Lugo, *et. al.*, p. 15.

<sup>473</sup> *Ibidem*.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 46.

nombramientos distintos a este tipo de arquitectura no definieron ni justificaron el empleo que hicieron de los vocablos.<sup>478</sup>

**José Guadalupe Victoria, “Retablística novohispana en el Estado de Hidalgo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1986)**

En 1986 José Guadalupe Victoria escribió el artículo “Retablística novohispana en el Estado de Hidalgo” en la revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*<sup>479</sup> con el objetivo de ahondar en los estudios de la retablística virreinal y dar a conocer obras que permanecían en el anonimato. Consideraba que los trabajos sobre el tema eran bastante escasos.

El autor comenzó por señalar que el arte hispanoamericano se caracterizaba por su originalidad y singularidad. Pensaba que las creaciones más originales del arte occidental se hallaban en el Nuevo Mundo.<sup>480</sup> Indicó que a pesar de que las raíces de dichas expresiones artísticas se encontraban en la Península en Hispanoamérica tomaron un rumbo totalmente diferente. Por tal razón, no le resultaba extraño hablar de “escuelas” y “estilos” regionales tanto en América del Sur como en México, Centroamérica y el Caribe.

Los monumentos artísticos hidalguenses ya habían sido estudiados por el investigador en el *Catálogo de retablos Novohispanos del Estado de Hidalgo*. En la reseña mencionó que la mayor parte de los altares virreinales habían sido víctimas de la destrucción. Se conservaban pocos del siglo XVI, algunos más del XVII y sobre todo

---

<sup>478</sup> Cfr. pp. 199-201, en donde se revisó el texto “El arte colonial en cinco ciudades de México” de Elisa Vargas Luga. En dicho apartado la investigadora identificó que la presencia de pilastras estípites formaban parte del “estilo churrigueresco” o de la “modalidad estípite” que existió en la Nueva España.

<sup>479</sup> José Guadalupe Victoria, “Retablística novohispana en el Estado de Hidalgo” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 57, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

<sup>480</sup> *Ibidem*, p. 63.

del XVIII. Ejemplos de la centuria dieciochesca eran los retablos de Apam, Santa María Nativitas en Coahtepéc y Nuestra Señora del Carmen en Ixmiquilpan.

Destacó que la pilastra estípíte fue el apoyo más notable del retablo de Apam. La pilastra-nicho fue el elemento que sobresalió en el altar mayor de Atotonilco de Tula. A las obras subsecuentes se les retiró la pilastra-nicho por lo que fueron conocidas como de “tipo anástilo”<sup>481</sup>, debido a que poseían estructuras carentes de apoyo en las que dominaba la planimetría. Refirió que los retablos del siglo XIX habían sido denominados como “neoclásicos” por la historiografía novohispana”. Sin embargo, le parecía que eran obras difíciles de situar cronológicamente.

José Guadalupe Victoria ubicó los retablos de acuerdo a las formas artísticas que los delineaban y por el momento de su manufactura. Por ello reconocía la diferencia de las obras a través de “escuelas y estilos”. Fue somera la utilización de terminología estilística a pesar de que el autor la aceptaba. Al parecer ya encontraba los primeros tropiezos de clasificación al distinguir la variedad del arte virreinal.

**Manuel González Galván, “Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la catedral de Morelia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1988)**

En este artículo Manuel González Galván<sup>482</sup> intentó hacer una interpretación aproximada del proyecto que tenía Isidoro Vicente de Balbás para fabricar los retablos mayor y de los Reyes de la catedral de Valladolid de Michoacán. Declaró que se trataba de una “ideal reconstrucción”.<sup>483</sup> Comenzó por incluir el documento íntegro en el que Balbás describió la manufactura del retablo de los Reyes. En el manuscrito el artista detalló los elementos que llevaría su obra y mencionó la presencia de soportes estípítes.

---

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>482</sup> Manuel González Galván, “Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la catedral de Morelia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 59, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.

<sup>483</sup> *Ibidem*, p. 94.

Únicamente los denominó estípites sin agregarles otro vocablo ni connotación alguna.<sup>484</sup>

Dicha situación refleja la manera en que se llamaba a las obras con estípite en su tiempo. Posteriormente refirió que la abundancia de esculturas era una característica del “barroco estípite”<sup>485</sup> que practicaban Jerónimo Balbás y su hijo Isidoro Vicente Balbás. A través de la observación de una litografía del antiguo ciprés González Galván pudo deducir que la obra de Vicente Balbás estuvo influida por la de su padre Jerónimo Balbás.

“Es natural y consecuentemente que la obra del padre influya en la del hijo y así ambos se afilian estilísticamente a la modalidad del barroco estípite o churrigueresco”<sup>486</sup>

Más adelante, aludió a los estípites del retablo de los Reyes y del Ciprés. También señaló que representación de pabellones y cortinajes era imprescindible en el “esplendor del churrigueresco”.<sup>487</sup>

Por último, indicó que el actual ciprés de la Catedral era del siglo XIX y que pertenecía a la “corriente de intención neoclásica”.<sup>488</sup>

Como puede verse, el investigador identificó como “barroco estípite” al proyecto de retablo de la Catedral de Valladolid que dibujó Isidoro Vicente Balbás. A pesar de que el propio artífice habló únicamente de estípites en su obra sin mencionar cánones estilísticos, el escritor consideró que el altar se ajustaba “estilísticamente a la modalidad del barroco estípite”.<sup>489</sup>

---

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>485</sup> Ya se mencionó la definición que ofreció Manuel González Galván sobre el barroco estípite en su artículo “Modalidades del barroco mexicano”.

<sup>486</sup> Manuel González Galván, *op. cit.*, p. 97.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>489</sup> *Veáse* pp. 178-180, en donde se analiza el artículo “Modalidades del barroco mexicano” de Manuel González Galván. El autor nombró la presencia de la pilastra estípite como una modalidad del barroco mexicano. Así mismo indicó que los estípites formaban parte del periodo del “barroco mexicano”, “churrigueresco” y “ultrabarroco”.

**Martha Fernández García, “El neóstilo y las primeras manifestaciones de la ilustración en la Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (1993)**

La revista *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* publicó en 1993 un artículo escrito por Martha Fernández acerca de arte virreinal de finales del siglo XVIII que fue denominado como “neóstilo”.<sup>490</sup> La autora comenzó por explicar lo que entendía por el vocablo “neoclásico”, lo concebía como uno de los movimientos artísticos ligados con la Ilustración.<sup>491</sup> También consideraba que el “neóstilo” había figurado durante esa época. No olvidó señalar que Jorge Alberto Manrique acuñó y definió el término “neóstilo”. Martha Fernández pensaba, al igual que el investigador, que esa arquitectura era una “modalidad artística”.<sup>492</sup> Indicó sus características principales y mencionó algunos ejemplos de tales edificios. Describió sus formas y las relacionó con el arte novohispano que llamaba “barroco salomónico” y “barroco estípite”.

“Ahora bien, el neóstilo retomó formas, recurso y artificios anteriores, pero he dicho –repetiendo a Manrique– que lo hace con un nuevo sentido y a veces llegó más lejos que sus modelos. Tal audacia la consiguió gracias a que ésta resultó ser una modalidad más informada que sus antecesoras y, por lo tanto, más consciente de las posibilidades del barroco, por lo que pudo reforzar precisamente el barroquismo de las obras”.<sup>493</sup>

La investigadora finalizó coincidiendo con Jorge Alberto Manrique pues afirmó que el “neóstilo” era una modalidad del arte novohispano que se había apartado de las formas tradicionales.

A través del análisis de este artículo es posible notar la utilización que hizo Martha Fernández de algunos vocablos estilísticos. Si bien, justificó el empleo de los términos “neóstilo” y “neoclásico” no sucedió lo mismo con “barroco”, “barroquismo”, “barroco

---

<sup>490</sup> Martha Fernández, “El neóstilo y las primeras manifestaciones de la ilustración en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 64, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 40.

salomónico” y “barroco estípite”. Tampoco se refirió de manera específica a la palabra “churrigueresco” pero si a las formas del estípite.

## CONCLUSIONES

Tras estudiar el término “churrigueresco” en la historiografía del arte novohispano considero que la terminología estilística ha sido producto de dos cuestiones: por una parte, la necesidad de clasificar, sistematizar y ordenar la producción artística; por otro lado, los afanes de clasificación que permeaban en el siglo XIX no han sido reflexionados ni analizados críticamente por los historiógrafos. Dichas situaciones se han reflejado en la repetición de términos estilísticos que no han sido definidos y por la constante idea de que constituyen signos de origen, desarrollo o decadencia de determinada sociedad. Por lo tanto, las obras de arte no pueden ser analizadas bajo denominaciones establecidas por la historiografía de los siglos XVIII, XIX, y XX sin una revisión detenida y metódica de su origen, sentido y significado.

A través del estudio del vocablo “churrigueresco” pude percatarme que aún permanecen vigentes conceptos, ideas y denominaciones utilizados desde el siglo XVIII para referirse a esta manifestación artística. Al hacer un recuento sobre lo que la historiografía ha referido del tema es posible encontrar que permanecen prejuicios, referencias peyorativas y descalificadoras.

Este término se utilizó en diccionarios, obras historiográficas, libros de viajeros, eruditos e historiadores del arte, por ello dividiré las conclusiones en los diferentes tipos de textos que analicé en la investigación.

### a) Diccionarios

Durante los siglos XVIII y XIX se realizaron diccionarios y obras historiográficas en Europa que denominaron a la arquitectura de la pilastra estípita como una degeneración y corrupción del gusto. Tal situación fue provocada por la exaltación que prevalecía sobre el clasicismo.

En los diccionarios del siglo XVIII hallé únicamente significados de la palabra estípite y una indicación sobre la existencia del “estilo Churriguera” sin contar con su definición correspondiente. En lo que respecta a los diccionarios del siglo XIX, encontré alusiones demeritorias hacía el arte de la pilastra estípite. Resulta notable que las acepciones son descritas a partir de los póstulados que escribió José Agustín Cean Bermúdez en el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Las acepciones sobre el “churrigueresco” en los diccionarios realizados por Francisco de Paula Mellado (1846), Pedro Martínez López (1857) y Luis P. Ramón (1887) contienen de manera casi idéntica lo escrito por Ceán Bermúdez.

#### b) Obras historiográficas de los siglos XVIII y XIX

Las obras historiográficas de los siglos XVIII y XIX también muestran la manera en que se abordó y catalogó la pilastra estípite. El enemigo más enconado de este tipo de arte estuvo representado por Antonio Ponz en su libro *Viaje a España* (1772-1744).

La obra de Ponz marcó una influencia sin precedentes hacia la pilastra estípite. Además de que le precedió una generación de estudiosos que manifestaron su desprecio de manera constante hacia este arte. Ejemplo de ello, fueron las obras publicadas por sus discípulos Melchor Gaspar de Jovellanos (1781) y Eugenio Llaguno y Amirola (1799).

En los textos historiográficos de la centura decimonónica el panorama no es distinto puesto que se publicaron obras en las que se aborda la arquitectura de la estípite de manera peyorativa. Así lo hicieron Isidro Bosarte (1802), José Caveda, Marcelino Menéndez y Pelayo (1883-1884) y Danvila Jaldero (1896). Dichos escritores señalaron el arte con pilastra estípite con los siguientes calificativos: “mal gusto”, “formas bárbaras”, “depravador de la arquitectura”, etcétera.

c) Publicaciones periódicas y obras historiográficas en la Nueva España

Las publicaciones periódicas e historiográficas del siglo XVIII en la Nueva España distaron de las ideas que se tenían en el Viejo Mundo en torno a la arquitectura estípite. En el ámbito novohispano se admiraba el arte de la pilastra estípite. Se le concebía como un “orden compuesto” y una forma “moderna de ejecutar el arte”.

En la *Gazeta de México* del los años de 1728, 1735, 1736, 1737 y 1738 se exaltaron de manera fehaciente las obras que contenían estípites. Se describían como objetos majestuosos, primorosos y proporcionados que habían sido fabricados a la usanza “moderna”. Las editoriales del *Mercurio de México* también destacaron los edificios con tales características.

Los autores que escribieron la historia de recintos artísticos se mostraron admirados ante la pilastra estípite. Algunos de ellos fueron fray Fray Antonio Díaz del Castillo (1730), José Antonio Villaseñor (1746), Campos Martínez (1761), Juan Manuel de San Vicente (1768), Juan de Viera (1777) y fray Agustín Morfi (1778).

Sin embargo, el escenario cambio durante el siglo XIX cuando llegó a México el pensamiento que exaltaba las formas clásicas. Los estudiosos mexicanos comenzaron a rechazar su pasado artístico. Señalaron como obras de mal gusto las ejecutadas durante la centuria dieciochesca.

Pocos autores mexicanos como Ignacio Carrillo y Pérez y Manuel G. Revilla manifestaron su gusto por la pilastra estípite. Extranjeros como la condesa Paula Kolonitz, Désire Charnay y Eduard Gibbons expresaron su embelesamiento ante estas obras.

d) Diccionarios y obras historiográficas del siglo XX

Algunos de los diccionarios publicados en el siglo XX también se analizaron con la finalidad de observar las definiciones que ofrecían acerca del vocablo “churrigüesco”. En su mayoría contenían las mismas acepciones que se habían difundido desde el siglo XIX. Incluso fueron escritas con las mismas palabras. Por ello, pude determinar que fueron copiadas de los diccionarios que les precedieron sin que los autores se percataran de la repetición que venía ocurriendo desde la centuria dieciochesca.

El siglo XX se caracterizó por la especialización de los estudios de la Historia del Arte novohispano. La generación de principios de 1900 escribió acerca del arte novohispano con criterios que obedecían a rescatar del olvido las edificaciones virreinales.

A partir de la década de 1930 aumentó la producción de publicaciones sobre arte virreinal. Fueron varias las formas en que se abordó el estudio de la pilastra estípite. Autores como Manuel Toussaint, el doctor Atl, José Juan Tablada y Sylvester Baxter evitaron descalificarla. Fue entonces cuando surgieron nuevas denominaciones como “ultrabarroco”, “neoplateresco”, “barroco disoluto” y “barroco estípite”.

Durante la época que va de 1935 a 1970 el término fue identificado con nuevas terminologías como “barroco exuberante”, “anástilo”, “neogótico”, “barroco estípite” y “barroco churrigüesco”. Vocablos que no han sido suficientes para describir al arte estípite.

Por lo tanto, es necesario replantear los parámetros bajo los que se estudia el arte novohispano y vislumbrar nuevas metodologías en donde quepan todas las manifestaciones artísticas que tuvieron lugar durante la época.

Resulta inaplazable brindar otro lugar a la arquitectura de la pilastra estípite en el ideario de la historiografía universal.

## FUENTES CONSULTADAS:

Acevedo, Jesús, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Editorial México Moderno, 1920.

Alemaný y Bolufer, José, *Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española*, Barcelona, Sopena, 1919.

Alonso, Martín, *Diccionario histórico y moderno de la Lengua Española. Siglos XII al XX. Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*, España, Ediciones Aguilar, 1989.

Álvarez, Manuel Francisco, *Ratificaciones históricas relativas a la iglesia de Loreto y Catedrales de México y Puebla*, México, Talleres Gráficos de la Nación-Diario Oficial, 1925.

Ángulo Iñiguez, Diego, *Historia del arte hispanoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945.

Anónimo, "La Arquitectura colonial en México" en *Revista de Revistas*, vol. VI, No. 288, México, 31 de octubre de 1915, p. 10, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México. 1896-1921, Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Atl, Dr., *Iglesias de México. Cúpulas*, vol. I, México, Secretaría de Hacienda, 1924.

-----, *Iglesias de México. Catedral de México*, vol. II, México, Secretaría de Hacienda, 1924.

-----, *Iglesias de México. Tipos ultra-barrocos. Valle de México*, México, Secretaría de Hacienda, 1925.

-----, *Iglesias de México. Tipos poblanos*, vol. IV, México, Secretaría de Hacienda, 1925.

Báez Macías, Eduardo, Documento de la "Real disposición para desterrar las deformidades arquitectónicas de los edificios" de 1777, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 31, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.

-----, "El testamento de José Miguel Rivera Saravia, arquitecto del siglo XVIII" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 46, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

Bajo Pérez, Elena, *Diccionarios. Introducción a la historia de la lexicografía del español*, España, Ediciones Trea, 2000.

Bargellini, Clara, *La catedral de Chihuahua*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984, (Monografías de Arte, 13).

Baxter, Sylvester, *La arquitectura hispano colonial en México*, México, (s. e.), 1934.

Baz, Gustavo, “Arqueología colonial”, en *El Domingo*, México, 10 de agosto de 1873, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II*, Tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

Bédat, Claude, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1744-1808. Contribución al estudio de las influencias estilísticas y la mentalidad artística en la España del siglo XVIII*, pról. Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, Fundación Universidad Española, 1989.

Beltrami, J. C., *Le Mexique*, París, 1830, 2 vols., *cit. por* Justino Fernández en *El retablo de los Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

Benítez, José R., *Las catedrales de Oaxaca, Morelia y Zacatecas*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934.

Bosarte, Isidro, *Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Burgos*, t. I, Madrid, Imprenta Real, 1804, (Edición facsímil, Madrid, Ediciones Turner, 1978).

Carrillo y Pérez, Ignacio, *La Universidad de México en 1800*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1946.

Caveda, José, *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España*, 1848, *cit. por* Francisco de la Maza en *Cartas Barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

Cañas, Alberto, “Del libro inédito *Saturnino Herrán. Pintor mexicano*”, en *El Universal Ilustrado*, No. 5, México, 9 de octubre de 1919, pp. 15-18, *cit. por* Xavier Moysén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Carrillo y Gariel, Abelardo, “Monumentos del arte colonial” en *El Heraldo Ilustrado*, No. 6, México, 15 de octubre de 1919, *cit. por* Xavier Moysén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Charnay, Désiré, *México, 1858-1861. Recuerdos e impresiones de viaje*, traducción y nota de Víctor Jiménez, México, Banco de México, 1994.

Ceán Bermúdez, José Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800.

Díaz del Castillo, Antonio, fray, *Mano religiosa del M.R.P. Fr. Joseph Cillero*, México, 1730.

Díez Barroso, Francisco, *El arte en Nueva España*, México, (s. e.), 1921.

*Diccionario de autoridades*, Real Academia Española, t. 1, (Edición Facsímil), Madrid, Gredos, 1726-1739., t.1.

*Diccionario de la lengua española*, 22ª. Ed., México: Larousse, 2001.

*Diccionario Enciclopédico Larousse en color*, Dirección General de Marta Bueno, México, Editorial Larousse, 2001.

*Diccionario Enciclopédico QUILLET en ocho tomos*, Buenos Aires, Jackson, Inc., 1960.

*Diccionario Enciclopédico U.T.E.H.A.*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1951.

*Diccionario Hispánico Universal. Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española*, México, Jackson Editores, 1979.

*Diccionario Porrúa de Historia, Biografía y Geografía de México*, 6ª. ed. corregida y aumentada, México, Editorial Porrúa, 1964.

Echeagaray, José Ignacio, *El paisaje barroco de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1976.

-----, *El paisaje churrigueresco de México*, México, Fomento Cultural Banamex, 1977.

El tocayo de Clarita, “Si el mérito es conocido, ¿por qué no se ha de elogiar?” en *Diario de México*, lunes 4 de junio de 1810, cit. por Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I. (1810-1850)*, t. I México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

Fabres, Laura, *Pedro Henríquez Ureña, crítico de América*, Caracas, Ediciones de la Casa Bello, 1989.

Fernández, Justino, *Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días*, México, Porrúa, 1958.

-----, *El retablo de los reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

Fernández Arenas, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*, 2ª. Ed., Barcelona: Editorial Anthropos, 1986.

Fernández de Lizardi, “Diálogo entre un francés y un italiano sobre la América Septentrional”, “El Pensador Mexicano”, México, 1º de enero de 1813, t. II, No. 13, p. 103. Reproducido en el No. 15 de la Biblioteca del Estudiante Universitario, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1940, *cit. por* Justino Fernández en *El retablo de los reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

Fernández García, Martha, “El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 64, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

*Gacetas de México*, México, 1949, vol. I, Introducción de Francisco González de Cossío, Secretaría de Educación Pública. Testimonios Mexicanos. Historiadores, No., *cit. por* Justino Fernández en *El retablo de los Reyes*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

Galí Boadella, Monserrat, “Introducción” a la edición de *Iglesias de México. Tipos poblanos*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades-Benemérita Universidad de Puebla, 2000.

Galindo y Villa, Jesús, *La plaza mayor de la ciudad de México*, t. V, México, Imp. del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1914.

Gamio, Rodrigo, “Alberto Fuster, el pintor del alma jarocho” en *Revista de Revistas*, No. 488, México, 7 de septiembre de 1919, p. 20, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México, 1896-1921, Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Gante, Pablo C. de, *Tepetzotlán. Su historia y sus tesoros artísticos*, México, Porrúa, 1958.

García, Genaro, y Antonio Cortés, *Arquitectura en México. Iglesias*, México, Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1914.

García Cubas, Antonio, *El libro de mis recuerdos*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.

García Granados, Rafael, y Luis MacGregor, *La ciudad de Oaxaca*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1933. (Serie, Monografías mexicanas de arte).

-----, *Xochimilco*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1934. (Serie, Monografías mexicanas de arte).

-----, *Sillería del coro de la antigua iglesia de San Agustín*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1941.

*Gran Espasa Ilustrado*, México, Espasa, 2001.

Gibbons, Eduard, “La Catedral de México” en *El Artista*, t. II, México, 1874, cit. por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

-----, *Guadalajara (La Florencia mexicana). Vagancias y recuerdos. El salto de Juanacatlán y el mar chapálico*, México, (s/e.), 1893.

González Galván, Manuel, “Modalidades del barroco mexicano” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 30, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961.

-----, “Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la catedral de Morelia” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 59, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1988.

González Obregón, *La vida en México en 1810*, México: Editorial Innovación, 1979, Edición primigenia, 1911.

Henríquez Ureña, Pedro, “Homenaje a un pueblo en desgracia”, en *Revista de revistas*, No. 272, México, 11 de julio de 1915, p. 11, cit. por Xavier Moysén en *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Jaldero, Danvila, *Historia y Arte*, 1896, cit. por Francisco de la Maza en *Cartas barrocas desde Castilla y Andalucía*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.

Jovellanos, Melchor Gáspar de, *Elogio de D. Ventura Rodríguez*, Madrid, 1781.

Kolonitz, Paula, condesa, *Un viaje a México en 1864*, México, SEP, 1974.

Llaguno y Amirola, Eugenio, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, ilustradas y acrecentadas con notas de Ceán Bermúdez, 5 vols., (1799), Madrid, Turner, 1977. (facsimilar).

Liber-Varo, “Estudios estéticos. Dedicados al muy Ilustre vicario general don José M. Armas”, en *El Nacional*, México, jueves 11 de septiembre de 1890, No. 62, cit. por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y*

*documentos III*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

Luks, Ilmar, *Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII*, Caracas, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1980.

MacGregor, Luis, *México. Arquitectura civil*, México, (s.e.), 1949. (Serie Monografías mexicanas, 7).

-----, *Actopan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1955. (Memorias del Instituto Nacional de Antropología e Historia).

Madoz, Pascual, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar*, t. VII, Madrid, 1847-1850.

Manrique, Jorge Alberto, "Historia de las artes plásticas" en *Historia Mexicana*, vol. XV, No. 2 y 3, México, Colegio de México, octubre 1965-marzo 1966.

Mariscal, Federico, *La patria y la arquitectura nacional. Resúmenes de las conferencias dadas en la casa de la Universidad Popular Mexicana del 21 de octubre de 1913 al 29 de julio de 1914*, México, 1915.

Martínez López, Pedro, *Novísimo diccionario de la lengua castellana*, París, Bouret, 1857.

Marroquí, José María, *La ciudad de México*, 2ª. ed., México, Editor Jesús Medina, 1969, vol. 3, (facsimilar, 1900).

Maza, Francisco de la, *San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939.

-----, *La ciudad de Durango. Notas de Arte*, México, Imprenta Grama, 1948.

-----, *Los retablos dorados de Nueva España*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

-----, "La catedral de Chihuahua" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 30, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961.

-----, *La ciudad de Cholula y sus iglesias*, México, Imprenta Universitaria, 1959. (Estudios y fuentes del arte en México, IX).

-----, "La catedral de Chihuahua" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 30, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1961.

"Retablos de México" en *Artes de México*, No. 106, Año XV, México, 1968.

Rojas, Pedro, "Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 36, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1967.

-----, *El arte colonial en San Luis Potosí*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Imprenta Universitaria, 1969.

-----, *El churrigüesco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

-----, *Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos*, México, (s. e.), 1970.

Medel, José, *La capilla del Rosario*, México, Editorial Puebla, 1940.

Mellado, Francisco de Paula, *Diccionario de Historia y Geografía*, t. 2, Madrid, Establecimiento Tipográfico, 1846.

Mendiola Quezada, Vicente, *Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1982.

Menéndez y Pelayo, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1943.

Mier, Sebastián B., "Apéndice D" en *México en la Exposición Universal Internacional de París, 1900*, París, Imprenta de J. Dumoulin, Calles des Grands-Augustins, 5, 1901, p. 220, cit. por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. 1896-1921. Estudios y documentos III. (1879-1902)*, t. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

*Monografías mexicanas de arte. Iglesias y conventos de la ciudad de México*, México, Secretaría de Educación Pública, 1920.

Montero Alonso, José, Francisco Azorín García y José Montero Padilla, *Diccionario de Madrid, Historia, personajes, monumentos, instituciones, calles, literatura, teatro, cine, periodismo, arte, gastronomía, deportes, toros, fiestas populares*, Madrid, Rubiños, 1860. (Edición facsimil, 1997.)

Moreno Villa, José, *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1948.

Morfi, Juan Agustín de, fray, *Viaje de indios y diario del Nuevo México (1778)*, México, Porrúa, 1935.

Moyssén, Xavier, *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

-----, *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Musacchio, Humberto, *Milenios de México*, México, Raya en el Agua, 1999.

Palacios, Enrique Juan, “De romería por el país del arte”, en *El mundo Ilustrado*, México, 15 de noviembre de 1908, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica del arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos (1896-1913)*, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Peñafiel, Antonio, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Estado de Guerrero*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1908.

-----, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Estado de Morelos*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1909.

-----, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Estado de Tlaxcala*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1909.

-----, *Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana. Las cinco ciudades coloniales de Puebla: Cholula, Huexotzingo, Tepeaca, Atlixco y Tehuacan*, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1909.

Pérez Hernández, José María, Alfredo Chavera y Manuel Orozco y Berra, *Diccionario geográfico, estadístico, histórico, biográfico de industria y comercio de la República Mexicana*, México, Imprenta de Villanueva y Villageliu, 1875.

Ponz, Antonio, *Viaje a España*, Madrid, Editor Aguilar, 1947. (facsimilar)

Ramón, Luis P., de, *Diccionario Popular Universal de la Lengua Español, artes, biografía, ciencias, historia, geografía, literatura y mitología*, dirigida y compilada por Luis P. de Ramón, Barcelona. Imprenta y Librería Científica del heredero de Don Pablo de Ribera, 1887, (facsimilar).

Rejón de Silva, Diego Antonio, *Diccionario de las nobles artes para la instrucción de los aficionados y uso de los profesores*, Murcia, Cajamurcia, 1985. (Edición facsímil, 1796).

Revilla, Manuel G., “El realismo en el arte contemporáneo” en *El siglo XIX*, México, martes 26 de febrero de 1878, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II. (1810-1858)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

-----, “Exposición XXII de la Escuela Nacional de Bellas Artes”, en *El Nacional*, miércoles 13 de enero de 1892, t. XIV, núm. 161, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini, en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos.*, t. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

-----, *El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Oficinas Tipográficas, Secretaría de Fomento, 1893.

-----, “Las Bellas Artes en México en los últimos veinte años” en la *Guía descriptiva de la República Mexicana*, 1898, pp. 99-108, *cit. por* Xavier Moysén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos I (1896-1913)*, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

-----, “Arquitectura. Don Lorenzo de Hidalga”, en *El arte y la ciencia*, México, septiembre de 1901, vol. III, No. 6, p. 83, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II. (1810-1858)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

-----, “Joyas arquitectónicas. La casa del Alfeñique en Puebla” en *La vanguardia*, Orizaba, Veracruz, 15 de mayo de 1915, *cit. por* Xavier Moysén en *La crítica de arte en México 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

Rodríguez Navas, M., *Diccionario completo de la Lengua Española*, Madrid, Saturnino Calleja, Editor, 1906.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I. (1810-1850)*, t. I México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

-----, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos II. (1810-1858)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

-----, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos III*, t. III, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

Rojas, *Historia General del arte mexicano. Época colonial*, México, Editorial Hermes, 1963.

Romero de Terreros Manuel, *Arte Colonial*, t. 1, México, Imprenta de J. Balleca, 1916.

-----, *Arte Colonial*, t. 2, México, Imprenta de J. Balleca, 1918,

-----, *Residencias coloniales de México. Monografías mexicanas de arte*, México, Secretaría de Hacienda, 1918.

----, *Historia sintética del arte colonial en México (1521-1821)*, México, Porrúa, 1922.

----, “Una casa habitación del siglo XVIII en la ciudad de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1939.

-----, *El arte en México durante el virreinato. Resumen histórico*, México, Porrúa, 1951.

Salazar Monroy, *Santuario de Ocotlán*, Tlaxcala, (s.e.), 1934.

San Vicente, Juan Manuel de, *Exacta descripción de la Magnífica Corte Mexicana, Cabeza del Nuevo Americano Mundo, significada por sus esenciales partes para el bastante conocimiento de su grandeza*, México, (s. e.), 1768.

Sescosse, Federico, “La portada lateral de San Agustín en Zacatecas” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 44, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1975.

Tablada, José Juan, *Historia del arte en México*, México, Aguilas Ed., 1927.

“Tepotzotlán”, en *Artes de México*, No. 62/63, Año XII, 1965.

Terreros y Pando, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Edición Facsímil (1786-1793), Madrid, Editorial Arcos Libros, 1987.

Torre Villar, Ernesto de la, *Breve historia del libro en México*, 3ª. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Torres, Antonio, “Academia Nacional de San Carlos” en *El siglo XIX*, No.. 422, México, miércoles 12 de marzo de 1862, *cit. por* Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México, Estudios y documentos II. (1810-1858)*, t. II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

Toussaint, Manuel, “Artes plásticas en México” en *México Moderno*, vol. 1, No. 2, México, 1º de octubre de 1920, pp. 186-188, *cit. por* Xavier Moyssén en *La crítica de arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos II (1914-1921)*, t. II, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

-----, *Imaginería colonial*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.

-----, *Catedral de México*, México, Ediciones Arte, 1948. (Serie Monografías mexicanas, 2).

-----, *Arte Colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1948.

-----, *Paseos coloniales*, México, Imprenta Universitaria, 1962.

-----, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, (1973).

Valle-Arizpe, Artemio del, *Historia de la ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, México, Editorial Pedro Robredo, 1946.

Vargas Lugo, Elisa, “El arte colonial en cinco ciudades de México” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 41, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

“20 siglos de Arte Mexicano. Precolombino, novohispano, siglo XIX, contemporáneo y popular”, en *Artes de México*, No. 1 (Extraordinario), octubre-noviembre de 1953.

-----, *et. al.*, *Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986. (Cuadernos de historia del arte, 31).

Valzania, Antonio, *Instituciones de Arquitectura*, 1802. (s/e).

Victoria, José Guadalupe, “Retablística novohispana en el Estado de Hidalgo”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 57, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986.

Villegas, Víctor Manuel, “La tumba de Aleijadinho”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 31, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1962.

Zamora Vicente, Alonso, *Diccionario moderno del español usual*, Madrid, Sader, 1975.

Zayas, Rafael de, “Camilo Carot”, en *El Diario Ilustrado*, t. I, No. 5, México, 11 de noviembre de 1906, *cit. por* Xavier Moysén en *La crítica del arte en México. 1896-1921. Estudios y documentos (1896-1913)*, t. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999.

## FUENTES ELECTRÓNICAS

Cuadernos críticos de Geografía Humana, <http://www.ub.es/geocrit/geo31.htm.com>

Repositorio de épocas históricas, <http://www.eha.boj.org/repositorio/epocas-estilos/miscelanea/msg00007.html>

Lugares del saber, [http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/patrimonio/lugaresdelsaber/gabinete\\_natural\\_arquitectura.com](http://www.madrimasd.org/cienciaysociedad/patrimonio/lugaresdelsaber/gabinete_natural_arquitectura.com)

## HISTORIOGRAFÍA EUROPEA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX

### El término churrigueresco en los diccionarios del siglo XVIII

AUTOR Y OBRA	AÑO	ACEPTO	RECHAZO	DEFINICION	ADJETIVOS	¿COMO USO EL TERMINO O PARA QUÉ?	TIPO DE PUBLICACIÓN
Diccionario de Autoridades	1726-1739	*	*	Únicamente definió la palabra "estípite"	*	Para describir la forma	Diccionario
Esteban Terreros y Pando, <i>Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana</i>	1786-1793	*	*	Solamente definió la palabra "estípite"	*	Para describir la forma	Diccionario
Diego Antonio Rejón de Silva, <i>Diccionario de las nobles artes para instrucción de los aficionados y uso de los profesores</i>	1796	*	*	Refirió la existencia de estilos de arquitectura, entre los que resalta el Borromino y el Churriguera; y a los diversos modos de ejecutarse la arquitectura	No emitió juicio	*	Diccionario

### El término churrigueresco en los diccionarios del siglo XX

AUTOR Y OBRA	AÑO	ACEPTO	RECHAZO	DEFINICION	ADJETIVOS	COMO USO EL TERMINO	TIPO DE PUBLICACIÓN
José Agustín Ceán Bermúdez, <i>Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España</i>	1800	*	si	Arte de mal gusto	Rídica casta de artistas que profanó los órdenes de la arquitectura y el decoro y seriedad del adorno; mal gusto	Usó la terminología para identificar la arquitectura de otros momentos	Diccionario
Francisco de Paula Mellado, <i>Diccionario de Historia y Geografía</i>	1846	*	si	Churrigueresco, término inapropiado por no corresponder a su origen	Obras tan malas como algunos suponían; desacreditó la dignidad de la arquitectura; Churriguera inventor de esa rídica casta	*	Diccionario
Pascual Madoz, <i>Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones en ultramar</i>	1847-1850	*	*	*	*	*	Diccionario

Pedro Martínez López, <i>Novísimo diccionario de la lengua castellana</i>	1857	*	si	Churrigueresco, Churriguerismo y churrigueristas	El término churrigueresco lo aplicó a los adornos que consideró como ejemplos de capricho, puestos con profusión y sin arte en las obras de arquitectura; Churriguerismo: sistema de ornamentación de mal gusto y sobrecargado; obras de extravagancia	*	Diccionario
Luis P. Ramón, <i>Diccionario Popular Universal de la Lengua Española, artes, biografía, ciencia, historia, geografía, literatura y mitología</i>	1887	*	si	Churrigueresco, churriguerista; género de arquitectura mal proporcionado y contrario a las buenas reglas del arte	Churrigueresco se aplicó a los adornos de capricho, puestos con profusión y sin arte en las obras de arquitectura; churriguerismo: sistema de ornamentación de mal gusto y sobrecargado; obras de extravagancia	*	Diccionario

#### El término churrigueresco en obras historiográficas de los siglos XVIII y XIX

AUTOR Y OBRA	AÑO	ACEPTO	RECHAZO	DEFINICION	ADJETIVOS	COMO USO EL TERMINO	TIPO DE PUBLICACIÓN
Diego de Villanueva, <i>Cartas críticas sobre los errores y defectos de las fábricas que en Madrid se construían</i>	1766	*	si	*	Arquitectura decadente y tradicionalista	No lo mencionó	Historiográfica
Antonio Ponz, <i>Viaje a España</i>	1772-1794	*	si	Estilo churrigueresco y neoplatanesco	Tendencia a la decoración excesivas, corrupción del gusto, despilfarro, género de disparates en materia arquitectónica, obras mal hechas, monstruosidades, mezcla de todos los órdenes, quebrantando y confusión de sus miembros, aborto de la fantasía, sectarios de la ridícula casta	Para referir la presencia del estípite	Historiográfica
Melchor Gaspar de Jovellanos, <i>Elogio de Don Ventura Rodríguez</i>	1781	*	si	Arquitectura borrominesca	Símbolo de decadencia, aberración, delirio, pedantesco y sin gracia, pervertidor y depravador,	Severa crítica a la arquitectura no clásica	Historiográfica

Eugenio Llaguno y Amirola, <i>Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración</i>	1829	*	si	Gusto artístico; churriguerismo; doctrina y gusto	Retroceso y decadencia; depravación, desarreglo de la fantasía; gentes bárbaras; corruptores del buen gusto	Citó el origen del churriguerismo para deslindar a España de considerarse la creadora del churriguerismo	Historiográfica
Antonio Valzania, <i>Instituciones de Arquitectura</i>	1802	si	*	*	*	Propusó la invención de nuevos órdenes y formas ornamentales; la belleza no consistía en la mera reproducción de los antiguos órdenes	Historiográfica
Isidro Bosarte, <i>Viage artístico a varios pueblos de España con el juicio de las obras de las tres nobles artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Viaje a Segovia, Valladolid y Búrgos</i>	1804	*	si	*	Depravación del gusto, corrupción, formas bárbaras y arbitrarias	*	Historiográfica
José Caveda, <i>Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España</i>	1848	si	*	Arte borrominesco; nuevo género	Novedades; originalidad, armonía	Consideró inconveniente juzgar a Churriguera con las reglas del arte grecorromano	Historiográfica
Marcelino Menéndez y Pelayo, <i>Historia de las ideas estéticas en España</i>	1883-1884	*	si	Estípite	El ornamento convirtió a Madrid en la Atenas y metrópoli del mal gusto	Críticas al empleo del estípite	Historiográfica
Danvila Jaldero, <i>Historia y Arte</i>	1896	si	*	Aceptó el término churrigueresco por costumbre, también lo consideró un género arquitectónico	*	Atacó a Ponz y a Jovellanos; las obras de Churriguera tenían influencia de Bernini, Borromini, Guarini y del plateresco	Discurso

**El término churrigueresco en las publicaciones periódicas y obras historiográficas del periodo novohispano**

<b>AUTOR Y OBRA</b>	<b>AÑO</b>	<b>ACEPTO</b>	<b>RECHAZO</b>	<b>DEFINICION</b>	<b>ADJETIVOS</b>	<b>¿COMO USO EL TERMINO O PARA QUÉ?</b>	<b>TIPO DE PUBLICACIÓN</b>
Gazeta de México	1728	si	*	*	Fachadas hermosas	*	Publicación periódica
Fr. Antonio Díaz del Castillo, <i>Mano religiosa del M.R.P. Fr. Joseph Cillero</i>	1730	si	*	Orden compuesto	Fachadas majestuosas; retablos hermosos; ornamentación rica; primorosos estípites	Para indicar la presencia de estípites y pilastras	Publicación periódica
Segundo Quince de Enero	1734	si	*	Estripite	Arte primoroso; arte elegante; soberbios estípites	Para referir la presencia de estípites y pilastras	Publicación periódica
Gazeta de México	1735	si	*	*	Obras dignas de admiración	*	Publicación periódica
Gazeta de México	1736	si	*	Arte moderno	Suntuoso	*	Publicación periódica
Gazeta de México	1737	si	*	*	Arte proporcionado, agradable; obras extraordinarias	*	Publicación periódica
Gazeta de México	1738	si	*	Obras a la moderna	Hermoso	*	Publicación periódica
Mercurio de México	1740	si	*	Obras a la moderna	Exquisito	*	Publicación periódica
Mercurio de México	1741	si	*	*	Armonía	*	Publicación periódica
José Antonio Villaseñor, <i>Teatro Americano</i>	1746	si		Obras a la moderna	Suntuoso	*	Publicación periódica
Campos Martínez, <i>Amorosa contienda</i>	1761	si	*	Orden compuesto	Simetría	*	Publicación periódica
Juan Manuel San Vicente, <i>Exacta descripción de la magnífica Corte Mexicana, Cabeza del Nuevo Americano Mundo</i>	1768	si	*	Orden compuesto	Arte bello peregrino	*	Publicación periódica
Juan de Viera, <i>Breve y compendiosa narración de la Ciudad de México</i>	1777	si	*	Orden compuesto	Arte bello, maravilloso	*	Publicación periódica
Fr. Agustín Morfí, <i>Viaje de indios y diario del Nuevo México</i>	1778	*	si	Género arquitectónico	Arte de mal gusto, sin belleza, adornos impertinentes	*	Publicación periódica

**El término churrigueresco en las obras historiográficas, libros de viajeros y crónicas del siglo XIX**

AUTOR Y OBRA	AÑO	ACEPTO	RECHAZO	DEFINICION	ADJETIVOS	COMO USO EL TERMINO	TIPO DE PUBLICACIÓN
Ignacio Carrillo y Gariel, <i>La Universidad de México en 1800</i>	1800	si	*	Orden compuesto	Arte al punto de la perfección, bellísima, delicada, vistosa	*	Obra histórica
El tocayo de Clarita, <i>Diario de México</i>	1810	*	si	*	*	*	Publicación periódica
Joaquín Fernández de Lizardi, <i>El Pensador Mexicano</i>	1813	*	si	Hechura antigua	Arte poco delicado, cargazón, hechura antigua, digna de desprecio; el Retablo de los Reyes era un acopio de leña dorada, indecente	*	Publicación periódica
J.C. Beltrami, <i>Le Mexique</i>	1830	si	*	*	Arte valiente, majestuoso, de grandiosidad y riqueza	*	Publicación periódica
Eduardo Rivière, <i>Antonino y Anita</i>	1851	si	*	Estilo de la conquista; Capiteles de orden compuesto	Majestuoso, fantástico	*	Publicación periódica
Antonio Torres, <i>El Siglo XIX</i>	1862	*	si	*	*	*	Publicación periódica
Desiré Charnay, <i>México: 1858-1861. Recuerdos e impresiones de viaje</i>	1863	*	si	Mal gusto	Extremado mal gusto; magnífico espécimen del arte	*	Relato de viaje
Paula Kolonitz, <i>Un viaje a México en 1864</i>	1864	si	*	*	Arte sobrecargado de ornatos; riqueza de fachadas	*	Relato de viaje
Gustavo Baz, <i>El Domingo</i>	1873	*	si	*	Combinaciones aéreas y fútiles; caos, atentados al buen gusto arquitectónico	*	Publicación periódica
Eduard Gibbons, <i>El Artista</i>	1874	si	*	Estilo Churriguera, constituido por el orden compuesto; Gibbons fue el primero en mencionar el término churrigueresco en México	Crítica a quienes lo juzgaron mal, defiende a Churriguera; arte de belleza, grandeza	*	Publicación periódica
Liber-Varo, <i>El Nacional</i>	1890	*	si	Estilo churrigueresco, derivación del estilo barroco	Obras con verdaderas marañas de líneas confusas	*	Publicación periódica
Manuel Revilla, <i>El Nacional</i>	1892	si	*	Estilo churrigueresco, derivación del estilo barroco	Riqueza, finura; defiende a Churriguera	*	Publicación periódica
Eduard Gibbons, <i>Guadalajara (La Florencia Mexicana). Vagancias y recuerdos. El salto de Juanacatlán y el mar chapálico</i>	1893	si	*	Estilo Churriguera, forma, género, orden	*	*	Publicación periódica
Manuel Revilla, <i>El arte en México en la época antigua y durante el gobierno virreinal</i>	1893	si	*	Estilo Churrigueresco, estilo barroco y estilo churriguera	Riqueza de formas; finura	Para indicar la presencia de estípites	Obra histórica

**CAPITULO 3**  
**El término churrigueresco en la historiografía mexicana del siglo XX**

**AÑOS: 1900-1927**

AUTOR Y OBRA	AÑO	ACEPTO	RECHAZO	DEFINICION	ADJETIVOS	COMO USO EL TERMINO	TIPO DE PUBLICACIÓN
José Ma. Marroquí, <i>La ciudad de México</i>	1900	*	si	Formas de estilo Churriguera	Responsabilizó a Churriguera de "la contaminación del arte".	Para referirse a la presencia de estípites	*
Sylvester Baxter, <i>La arquitectura hispano colonial en México</i>	1901	si	*	Estilos históricos; estilos artísticos; estilos dominantes: barroco y churrigueresco. Estilo churrigueresco: manifestación que llevó las tendencias del libre Renacimiento al gran libertinaje arquitectónico.	Estilo especial del virreinato; estilo grandioso e impuro, de méritos indiscutibles, excelentes cualidades, irregularidades fundamentales, formas impuras y pervertidas; la rigurosidad del estilo dio gran libertad al artista. Relacionó el descrédito de este arte con Ceán Bermúdez y aplaudió a Revilla por defenderlo	Para referirse a los diversos tipos de edificios y a su ornamentación; de manera alagadora; distinguió claramente el churrigueresco de España y el virreinal. Indicó que el churrigueresco era de origen español y se hallaba en España y en sus dominios coloniales	Historiográfica
Manuel Gustavo Revilla, en <i>El Arte y la Ciencia</i>	1901	si	*	Estilo churrigueresco	Consideró un gran acierto preservar el estilo de los antiguos retablos churriguerescos muestras ostensibles y sobresalientes en su línea.	*	*

Antonio García Cubas, <i>El libro de mis recuerdos</i>	1904	si	*	Estilo churriguera	Profusión de adornos, complicados detalles; combinaciones de rectas y curvas, perfecta simetría que ofrecía un hermoso aspecto.	Definió el término. Se apoyó en la terminología estilística que ya habían usados otros autores. Dio las características del estípite sin epítetos ni descalificativos, señaló sus formas, no expresó lo que pensaba de este arte; mencionó que eran admirables sus formas; repudió la destrucción de estas obras; explicó la causa de la mala fortuna de la obra de Churriguera; analizó críticamente el término y explicó el origen del desprestigio.	Historiográfica
Enrique Juan Palacios, <i>El mundo ilustrado</i>	1908	*	*	Traza churriguera; apariencia o aspecto churriguera	Armonía de una estrofa; elegantes frisos, bella puerta, airosas curvas, magnífico rosetón; elegantes conjuntos artísticos.	No ejerció valoración	Revista
Antonio Peñafiel, <i>Ciudades coloniales y capitales de la República Mexicana</i>	1914	si	*	Estilo de arquitectura churrigueresco	Arte de los más original del genio de los inteligentes artistas; buen gusto; exalta varias obras pero también critica las que le parecieron mal ejecutadas	Para ofrecer al lector una idea de las formas de la arquitectura y de la ornamentación; para identificar las diversas modalidades artísticas. No definió ni justificó el empleo de terminología.	Historiográfica
Luis González Obregón, <i>La vida en México en 1810</i>	1911	si	*	Estilo Churriguera	Arte elegante de gran belleza	No lo definió ni lo usó peyorativamente, solo lo describió brevemente.	Historiográfica
Federico Mariscal, <i>La patria y la arquitectura nacional</i>	1915	si	*	Churriguera mexicano; Arquitectura churrigueresca; dio sus características del arte que denominó churrigueresco.	Arte extremadamente bello; el rasgo más original de la arquitectura novohispana; arte que tuvo por origen la fantasía extraordinaria del arquitecto Churriguera; arquitectura excesiva pero elegante.	Realizó ensayo de clasificación de las obras arquitectónicas; intentó concientizar sobre la importancia de obras virreinales; reconoció que no existían estilos puros y prefirió hablar de modalidades, como el churriguera mexicano.	Historiográfica
Jesús Galindo y Villa, <i>La plaza mayor de la ciudad de México</i>	1914	si	*	Fachadas churriguerescas	Fachadas hermosas	Para identificar el edificio	Historiográfica

Genaro García y Antonio Cortés, <i>Arquitectura en México. Iglesias</i>	1914	*	*	*	*	Usó el término para identificar iconográfica y formalmente a la arquitectura. Usó los términos para clasificar estilos. Empleó la palabra estilo como sinónimo de tendencia, forma, carácter, tipo y género. Se percató de que los edificios no podían esteriotiparse ni delimitarse en un solo estilo porque presentaban elementos de varios. Consideró el arte como producto de las circunstancias.	Historiográfica
Manuel Gustavo Revilla, "Joyas arquitectónicas. La casa del Alfeñique en Puebla" en <i>La vanguardia</i>	1915	si	*	Molduras churriguerescas	Profusos ornatos y molduras churriguerescas	Refirió la mala fortuna crítica de este arte, argumentó que cuando los especialistas se hallaban inmersos en los estudios del arte eran capaces de encontrar belleza en todas las obras de arte.	Publicación periódica
Pedro Henríquez Ureña, "Homenaje a un pueblo en desgracia" en <i>Revista de revistas</i>	1915	si	*	Etiquetas churriguerescas; edificios churriguerescos	Interesantísimos adornos	Consideró que las etiquetas adheridas al arte eran absurdas porque cada una de las obras se construyó de acuerdo a las necesidades de su entorno y la crítica formaba parte del reflejo del contexto de los investigadores; desmintió descalificaciones atribuidas. Indicó que Revilla inició la defensa de este arte.	Publicación periódica
Marion Wilcox, "La arquitectura colonial en México" en <i>Revista de revistas</i>	1915	si	*	Periodo churrigueresco	Obras de origen español que se desarrollaron extraordinariamente en las colonias americanas. Las señaló como obras de extravagancia que abandonaron la sencillez en estructura y prefirieron la mera ornamentación	Para denominar y diferenciar las formas artísticas de la arquitectura de cada siglo	Publicación periódica

Manuel Romero de Terreros, <i>Arte Colonial</i> , t. 1	1916	si	*	Estilo churrigueresco	Obras de origen español que se desarrollaron extraordinariamente en las colonias americanas; extravagancia que abandonó la sencillez en estructura y prefirió la mera ornamentación	Para referirse a las diversas formas artísticas de las obras españolas; dió características principales del churriguera. Justificó el empleo del término.	Historiográfica
Manuel Romero de Terreros, <i>Arte Colonial</i> , t. 2	1918	*	*	Estilo churrigueresco	Arte extravagante y florido. Obras en las que Churriguera volcó el cofre de sus riquezas.	Defendió la pilastra estípite y denunció a los detractores del arte. Advirtió que los adeptos comenzaban a aparecer. Usó el término justificadamente.	Historiográfica
Manuel Romero de Terreros, <i>Residencias coloniales. Monografías mexicanas de arte</i>	1918	si	*	Estilo churrigueresco	Verdaderas obras de arte	Para designar arquitectura de pilastra estípite sin descalificación y exaltar sus formas.	Historiográfica
Rodrigo Gamio, "Alberto Fuster, el pintor del alma jarocho" en <i>Revista de revistas</i>	1919	si	*	Construcción churrigueresca	Arte virreinal el genuino arte representativo	Para difundir el arte novohispano	Publicación periódica
Alberto Cañas, "Del libro inédito de Saturnino Hernán. Pintor mexicano" en <i>El Universal Ilustrado</i>	1919	si	*	Churriguerías	Obras arquitectónicas con elementos procedentes del modelo que propagó Churriguera. "Churriguerías de prolija unción encantadora".	La describió como ornamentación de la pilastra estípite. No le dio carga peyorativa.	Publicación periódica
Abelardo Carrillo y Gariel "Monumentos del arte colonial" en <i>El Heraldo Ilustrado</i>	1919	si	*	Arte churrigueresco	Edificio de ricas tallas, riquísima ornamentación, creaciones fantásticas y bellos motivos ornamentales.	Describió las formas. No lo señaló como un estilo sino como un arte.	Publicación periódica
Jesús Acevedo, <i>Disertaciones de un arquitecto</i>	1920	si	*	Estilos; estilo y tendencia significaban lo mismo. Monumentos churriguerescos.	Obras de buen gusto y juicio impecable; monumentos churriguerescos que forman parte del arte nacional hecho de razón oculta y de riqueza fastuosa.	Usó estilos para diferenciar la arquitectura; relacionó la ornamentación de un edificio con un estilo; clasificó por estilos.	Historiográfica
Manuel Toussaint "Artes plásticas" en <i>México Moderno</i>	1920	*	*	Barroco mexicano y churrigueresco	*	Advirtió la problemática que implicaba usar terminología estilística; se queja de las investigaciones que le precedían carecían de información; muchas obras no podían ser clasificadas en ninguno de estos	Publicación periódica

<i>Monografías mexicanas. Iglesias y conventos de la ciudad de México</i>	1920	*	*	Estilo churriguera mexicano; tipo churriguera mexicano	Profusa decoración en retablos	Clasificaciones tipológicas y de términos estilísticos; mencionó en que consistía el estilo; sin desprecio a este arte	Historiográfica
Francisco Diez Barroso, <i>El arte en Nueva España</i>	1921	si	*	Estilo neoplateresco. Las palabras estilos, tipos, escuelas, tendencias, influencias y géneros se usaron como sinónimos en su obra.	Neoplateresco provenía de la escuela borrominesca; advirtió que el estilo se ha señalado con descalificaciones; obras con unidad, armonía y proporción; neoplateresco era arquitectura con estructura barroca influida por el estilo plateresco y espíritu gótico.	Libro informativo y descriptivo; intentó clasificar las formas y caracterizar estilos; el neoplateresco provenía de la escuela borrominesca llena de fantasía con ornamentación al capricho del artista; injustas críticas que era necesario acabar con ellas y juzgarse según su momento histórico.	Historiográfica
Manuel Romero de Terreros, <i>Historia sintética del arte colonial en México (1521-1821)</i>	1922	*	*	Las formas ornamentales de la arquitectura no eran estilos sino modalidades del Renacimiento. Modalidad churrigueresca. Distinguió diferencias entre Churriguera de España y Churriguera mexicano. Arquitectura churrigueresca y edificaciones churriguerescas.	Churrigueresco: exageración del barroquismo. Las obras caóticas fueron producidas por sucesores de Churriguera.	Reconoció que el nombre había sido blanco de críticas	Historiográfica
Manuel Francisco Álvarez, <i>Ratificaciones históricas relativas a la iglesia de Loreto y Catedrales de México y Puebla</i>	1925	*	*	Estilos artísticos; estilo Churriguera; estilo francés decadente	*	No definió ni describió ningún estilo solo citó ejemplos de cada uno de ellos. Lo usó para indicar las formas artísticas a las que aludía.	Historiográfica

Dr. Atl, et. al., <i>Iglesias de México</i>	1924-1927	si	*	Reconoció la existencia de dos estilos: los furiosamente ornamentales y los desesperadamente áridos, de los primeros provenía el churrigueresco. Escuela Churriguera; estilo, tendencia, tipo, modalidad y gusto los usó como sinónimos. Creó el término <b>ultrabarroco</b> .	Churriguera fue el creador de un bizarro sistema decorativo inspirado en las obras de Guarino Guarini, dicho sistema decorativo era una mezcla del Gótico y del Renacimiento; el arte de Churriguera y sus discípulos es más un arte ornamental que un arte constructivo. Consideró que el estilo correspondió al carácter ostentoso de la época y fue exportado a las colonias españolas especialmente a México, donde se transformó rápidamente.	Se percató de que los investigadores anteriores se afanaron en construir un sistema de clasificación estilístico en el que no era posible colocar todas la construcciones existentes debido a que las formas artísticas eran múltiples y respondían a diferentes circunstancias. Señaló que los edificios novohispanos se intentaron clasificar bajo parámetros europeos. Consideró inconveniente que las obras se hubiesen juzgado por simples detalles ornamentales y no por su carácter general. Aseguró que muchas construcciones necesitaban nuevas denominaciones. Criticó la inconveniencia del sistema de clasificación estilística y no dudó en utilizar el término churrigueresco. Utilizó la terminología para señalar a que tipo de arte se refería. Propuso el término ultrabarroco.	Historiográfica
José Juan Tablada, <i>Historia del arte en México</i>	1927	si	*	Estilos arquitectónicos: estilo Churrigueresco.	Churrigueresco: el tercer estilo del virreinato durante el siglo XVIII. Lo describió "más vehemente, más expresivo y de una riqueza pródiga en formas y colores", los materiales deseaban expresar una opulenta magnificencia; bella y suntuosa ornamentación de piedra.	Abordó el arte según el orden social al que pertenecieron los edificios y según su estilo. Lo usó para identificar las diversas manifestaciones y formas artísticas. La utilizó para aludir a edificaciones con pilastra estípíte.	Historiográfica

**AÑOS: 1935-1970**

AUTOR Y OBRA	AÑO	ACEPTO	RECHAZO	DEFINICION	ADJETIVOS	¿CÓMO USO EL TERMINO, O PARA QUÉ?	TIPO DE PUBLICACIÓN
Salazar Monroy, <i>Santuario de Ocotlán</i>	1938	si	*	Arte churrigueresco: derivación del barroco.	Ocotlán: ornamentadísima joya del ultrabarroco de caprichoso estilo, multiplicidad de adornos, excesiva talla y abundante plástica. Arte churrigueresco acabó con la regularidad clásica.	Indicó sus formas y trazos que rebasan las leyes arquitectónicas de las proporciones clásicas. Señaló características generales. Empleó la palabra arte churrigueresco como sinónimo de ultrabarroco y churrigueresco.	Divulgación
Francisco de la Maza, <i>San Miguel de Allende. Su historia. Sus monumentos</i>	1939	si	*	Arte churrigueresco. El autor uso la palabra estilo sinónimo de gusto de la época.	Siglo XVIII, siglo de oro en San Miguel de Allende joyel de historia y arte.	Exaltó y elogió el arte con ornamentos estípiteos. No definió términos estilísticos. Enfrentó dificultades para designar estilos.	Historiográfica

José V. Medel, <i>La capilla del Rosario</i>	1940	si	*	Usó como sinónimos las palabras: gusto ornamental, estilo, modalidad, tendencia Churriguera, barroquismo y ultrabarroco.	Tendencia Churriguera: por lo grandioso y variado de sus motivos ornamentales, riqueza deslumbrante y exuberante.	Intentó clasificar y describir estilos a pesar de que afirmó que no deseaba hacerlo. Señaló el origen del término en España: el churrigueresco sin apartarse en lo fundamental de los cánones greco-romanos derramó sin freno ni medida los más extravagantes delirios de la fantasía en los miembros arquitectónicos de las construcciones. No lo descalificó, lo defendió mencionando que era producto de su momento histórico y que no debía juzgarse con los cánones de la Antigüedad ni del Renacimiento. Detecto el desprestigio del que había sido objeto este arte. Lo considero un arte decorativo y no arquitectónico.	Divulgación
Rafael García Granados, <i>Sillería del coro de la Antigua iglesia de San Agustín</i>	1941	*	si	Estilo Churriguera	Estilo churriguera: arte lleno de extravagancias.	Usó la terminología para describir las formas artísticas.	Historiográfica
Manuel Toussaint, <i>Imaginería colonial</i>	1941	si	*	Estilo churrigueresco	Arte de admirable exuberancia.	Para describir el empleo de la pilastra estípite.	Historiográfica
Diego Ángulo Iñiguez, <i>Historia del arte hispanoamericano</i>	1945	*	*	Usó las palabras gusto, escuela y estípite barroco indistintamente.	Estípite dio impresión de ser más elemento autóctono que trasplantado. Arte grandioso y fastuoso, llegó a imponer tiranía con sus caprichosas monstruosidades.	Realizó análisis de los estilos. Acuciosa investigación documental y bibliográfica. Se refirió a los estilo artísticos. Mencionó origen y formas. Afirmó que surgió de la modalidad barroca dieciochesca. Trató de no usar terminología estilística y describir formas y elementos.	Historiográfica

José Moreno Villa, <i>Lo mexicano en las artes plásticas</i>	1948	*	*	Estilo churrigueresco y churriguerismo.	No los usó	Churriguerismo formaba parte de un arte trasplantado de España y no de una manifestación artística originaria de México. Usó vocablos estilísticos para definir formas.	Historiográfica
Luis MacGregor, <i>México. Arquitectura civil</i>	1948	*	si	Estilo churrigueresco	Insensiblemente el churrigueresco se apoderó de las construcciones con sus fantasías ornamentales que en realidad constituían verdaderas orgías de la imaginación y del lujo.	Lo usó para criticar fuertemente el empleo de estípites en arquitectura y en ornamentación.	Monográfica
Francisco de la Maza, <i>La ciudad de Durango. Notas de Arte</i>	1948	si	*	Estilo ultrabarroco o churrigueresco mexicano	Extravagancia encantadora de un capricho único.	Mencionó que a pesar de que el barroco mexicano e hispanoamericano contenía algunos defectos arquitectónicos y estilísticos, y más que defectos eran maneras de ser que no debían juzgarse bajo los cánones del arte de Grecia y Roma porque sería imposible comprender ese tipo de arte. Usó varios términos y solo justificó el empleo del vocablo churrigueresco de manera somera.	Historiográfica
Manuel Toussaint, <i>Catedral de México</i>	1948	si	*	Construcciones churriguerescas.	Fachada churrigueresca, audaz y mística.	No definió los términos estilísticos que usó.	Historiográfica

<p>Manuel Toussaint, <i>Arte colonial en México</i></p>	<p>1948</p>	<p>si</p>	<p>*</p>	<p>Estilo churrigueresco: una de las tantas modalidades del barroco, es un estilo plenamente ornamental. Juzgó inadecuado el uso del término ultrabarroco y consideró más apropiado el empleo del término churrigueresco.</p>	<p>Exuberante, audaz y loco.</p>	<p>Obra que marcó parteaguas en estudios de arte novohispano, sólida investigación bibliográfica, documental y campo. El autor hizo división cronológica la relación con estilos artísticos y épocas históricas, por ello consideraba necesario necesario crear nuevos apartados que coincidieran con la variación de los estilos históricos y de los procesos sociales. Detectó que se había generado desorden por tratar de agrupar los edificios dentro de un estilo artístico. Todos los términos fueron definidos y fechados. Definió y mencionó a que denominaba como arte churrigueresco y describió sus formas.</p>	<p>Historiográfica</p>
<p>Francisco de la Maza, <i>Los retablos dorados de la Nueva España</i></p>	<p>1950</p>	<p>si</p>	<p>*</p>	<p>Usó el término churriguerismo para retablos españoles. Detectó dos modalidades en retablos barrocos: el barroco salomónico y el barroco estípite o modalidad churrigueresca.</p>	<p>No los usó</p>	<p>Lanzó exhortación para deshacernos del mal aplicado término de churriguerismo por que solo correspondía a retablos españoles. Describió sus formas. Juzgó inconveniente llamarlo churrigueresco y prefirió denominarlo barroco estípite.</p>	<p>Historiográfica</p>

Manuel Romero de Terreros, <i>El arte en México durante el virreinato. Resumen histórico</i>	1951	si	*	Estilo churrigueresco	Transcribió nota de José Caveda: "rara inventativa, variedad inagotable, manera caprichosa y sorprendente de enlazar la ornamentación, formas peregrinas, singular armonía que llama la atención por sus delirios, fruto de imaginaciones fecundas y lozanas".	Relacionó estilos artísticos con épocas históricas. Declaró que no pretendía señalar periodos definidos porque los estilos se confundían y mezclaban unos con otros gradual e imperceptiblemente. Dio detalles del estilo churrigueresco. No definió el término ni describió sus formas.	Historiográfica
"20 siglos de Arte Mexicano" en <i>Artes de México</i> ; Federico Hernández Serrano se encargó de escribir sobre arte virreinal	1953	si	*	Modalidad churrigueresca como sinónimo de estilo churrigueresco.	Churrigueresco: fantasía y riqueza ornamental verdaderamente inenarrable.	Según el autor la arquitectura de la época virreinal se reveló a través de los estilos. El barroco lo dividió en barroco sobrio, rico barroco criollo y barroco popular, tal como lo hizo Toussaint. Mencionó que el barroco estaba lleno de fantasías, libertades y composición se superó aún y no se detuvo por lo que en México tomó una modalidad llamada churrigueresca.	Divulgación
Víctor Manuel Villegas, <i>El gran signo formal del barroco. Ensayo histórico del apoyo estípite</i>	1956	si	*	Escuela Churriguera, barroco churrigueresco en México, estípite churrigueresco en México, modalidad barroca dieciochesca, arte Churriguera y arquitectura barroca churrigueresca.	Belleza y perfección.	Usó las denominaciones para referir la presencia de la pilastra estípite.	Historiográfica

Justino Fernández, <i>Arte Mexicano. De sus orígenes a nuestros días</i>	1958	si	*	Barroquismo desenfadado que otros llamaron ultrabarroco; entre las modalidades del ultrabarroco se hallaba el churrigueresco.	Lo exalotó y elogió.	No existieron formas puras porque todas poseían elementos de otras, todas tenían reminiscencias de momentos históricos anteriores, empero reconoció la formas artísticas. Ultrabarroco lo usó para referirse a las construcciones más representativas con pilastra estípite.	Arte general
Pablo C. Gante, <i>Tepotztlán. Su historia y sus tesoros artísticos</i>	1958	si	*	Churrigueresco	Armonía entre las dos tendencias dominantes que daba una sensación de belleza perfecta.	Lo usó para referirse a formas con estípite.	Historiográfica
Manuel González Galván, "Modalidades del barroco mexicano" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1961	*	*	Barroco estípite conocido como churrigueresco y ultrabarroco, última modalidad del barroco mexicano.	*	Trató de realizar ordenación y catalogación porque existía gran diversidad de obras que no encajaban. Declaró que su trabajo era una ordenación puramente terminológica sobre los apoyos arquitectónicos. Mencionó los componentes de la pilastra estípite y sus antecedentes históricos.	Publicación periódica
Francisco de la Maza, "La catedral de Chihuahua" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1961	si	+	Churrigueresco	Severa y bella fachada	Para mencionar la presencia de pilastra estípite	Publicación periódica
Manuel Toussaint, <i>Paseos coloniales</i>	1962	si	*	Churrigueresca; estilo churrigueresco.	Elogio	Usó la terminología para clasificar las obras dentro de un estilo. No definió churrigueresco solo dio algunas de sus características principales. Advirtió la problemática que representaba el uso de términos.	Historiográfica
Víctor Manuel Villegas, "La tumba de Aleijadinho" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1962	si	*	Estípites churriguerescos; manera churrigueresca y estilo churrigueresco.	No demeritó ni elogió.	Lo usó como referente convencional para indicar a las formas que aludía.	Publicación periódica

Tepetzotlán en <i>Artes de México</i>	1965	si	*	Barroco estípite como sinónimo de churrigueresco. También lo denominó último barroco y churrigueresco de México.	Esplendor, armonía, majestuosidad, extravagancia y proporción.	No las definió ni las describió. Puntualizó en que consistía el ornato principal de estas formas.	Publicación periódica
Jorge Alberto Manrique, "Historia de las Artes Plásticas" en <i>Historia Mexicana</i>	1965-1966	si	*	*	*	Datos informativos y descriptivos. Mencionó las maneras en que se habían realizado estudios de Historia del Arte. Detectó que una de las tareas más inminentes era la problemática de la terminología en el arte prehispánico y novohispano. Presentó visión sintetizada de la Historia del Arte y de sus necesidades más apremiantes.	Publicación periódica
Pedro Rojas, "Formas distintivas de la ornamentación barroca mexicana del siglo XVIII" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1967	si	*	*	*	Su propósito fue analizar formalmente los elementos ornamentales que incluía la arquitectura dieciochesca. Aludió al churrigueresco sin utilizar la palabra estilo, lo hizo a través de la descripción de las formas, la usó para mostrar y reconocer las formas con estípite.	Publicación periódica
Francisco de la Maza, <i>El arte colonial en San Luis Potosí</i>	1969	si	*	Churriguerismo, churrigueresco, barroco churrigueresco y churrigueresco metropolitano. Definió churrigueresco como símbolo de modernidad en su época.	Suntuosa joya arquitectónica.	Usó el término para denotar la presencia de estípites. Lo usó para referirse a formas arquitectónicas y decorativas, y para identificar periodo artístico en historia novohispana.	Historiográfica

Francisco de la Maza, <i>El churrigüesco en la ciudad de México</i>	1969	si	*	Estilo churrigüesco y barroco churrigüesco. El empleo de la pilastra estípite la consideró moda, gusto de la época, modalidad y manifestación del barroco.	En la época fueron edificaciones modernas.	Historia del estípite, origen del nombre churrigüesco, antecedentes: Wendel Dietterlin le añadió un fuste y un capitel al estípite, acción que juzgó como la creación de un nuevo orden arquitectónico; los volúmenes los incluyó Borromini en el siglo XVIII; Churriguera lo mostró con secciones y capitel quedando con la pilastra que conocemos. Juzgó adecuado el uso del término churrigüesco para obras del barroco con estípites; el vocablo apareció en los textos de Ponz y Jovellanos; en México lo utilizó el Conde de la Cortina. El término ultrabarroco le pareció inadecuado, pues no lo consideraba un estilo arquitectónico sino escultórico y decorativo. Pensaba que era inconveniente el empleo del término para referirse a formas que empleaban el estípite.	Historiográfica
Francisco de la Maza, <i>Los templos de San Felipe Neri de la Ciudad de México, con historias que parecen cuentos</i>	1970	*	*	*	*	Omitió pronunciar el término churrigüesco	*

### AÑOS 1970-2000

AUTOR Y OBRA	AÑO	ACEPTO	RECHAZO	DEFINICION	ADJETIVOS	¿CÓMO USO EL TERMINO, O PARA QUÉ?	TIPO DE PUBLICACIÓN
--------------	-----	--------	---------	------------	-----------	-----------------------------------	---------------------

Jorge Alberto Manrique, "El neóstil: la última carta del barroco mexicano" en <i>Historia Mexicana 79</i>	1971	*	*	Modalidad estípide del barroco mexicano, barroco estípide y churrigueresco.	La tiranía del estípide	Para señalar la presencia de la pilastra estípide y referir las formas artísticas que existieron antes del neóstil	Publicación periódica especializada
Elisa Vargas Lugo, "El arte colonial en cinco ciudades de México", en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1972	*	*	Estilo churrigueresco, modalidad y variedad del barroco.	No usó adjetivos	Juzgó pertinente considerar el sentido con que De la Maza empleó el vocablo para la pilastra estípide; no coincidió con el uso de la locución "churrigueresco"; afirmó que era conveniente limitar la conotación de la acepción a los edificios y altares con estípites; el churrigueresco era un estilo escultórico y decorativo más no arquitectónico.	Publicación periódica especializada
Manuel Toussaint, <i>La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano</i>	1973	si	*	Estilo churrigueresco, modalidad y estilo churrigueresco mexicano. Estilo decorativo y escultórico no arquitectónico.	Estípites magníficos; arte por si mismo; el Sagrario Metropolitano manifestación más perfecta del arte de su época por el estilo churrigueresco que ostentaba.	Para señalar las presencia de estípites	Historiografía especializada
Federico Sescosse, "La portada lateral de San Agustín en Zacatecas" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1975	*	*	Carácter churrigueresco y barroco churrigueresco. Consideró la capilla de Azcapotzalco del subtipo anástilo del barroco churrigueresco, algunos retablos eran verdaderamente anástilos y otros pseudoanástilos o del subtipo anástilo verdadero.	No lo demeritó ni desprecio esas formas artísticas	Pensaba que hacían falta más clasificaciones y divisiones secundarias para separar los casos en donde la ausencia del apoyo era absoluta de aquellos en que la ausencia era aparente. Usó el término para referirse al empleo de ornamentos con pilastra estípide que consideró el signo especial del barroco churrigueresco.	Publicación periódica especializada
José Ignacio Echegaray, <i>El paisaje barroco de México</i>	1976	*	*	Estilo barroco: el que usa la salomónica; estilo churrigueresco el que usa la columna estípide.	No lo demeritó ni desprecio	Lo utilizó para referirse al empleo de la pilastra estípide	Difusión

Eduardo Báez Macías, "El testamento de Don Miguel Rivera Saravia, arquitecto del siglo XVIII" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1976	si	*	Arquitectura churrigueresca	Soberbia arquitectura churrigueresca. Arte suntuoso.	Lo utilizó para referirse al empleo de la pilastra estípite, y para manifestar el aprecio que sintió por estas obras.	Publicación periódica especializada
José Ignacio Echegaray, <i>El paisaje churrigueresco de México</i>	1977	si	*	Estilo churrigueresco o barroco estípite; estilo característico del arte mexicano del siglo XVIII, correspondiente al apogeo del virreinato. Modalidad, nuevo estilo.	Perfección de la pilastra estípite, exuberancia del estilo; sello distintivo y único del arte novohispano	Churriguera el primero en utilizar el estípite a manera de pilastra, lo responsabilizó de iniciar formalmente con un nuevo estilo. El autor empleo el término para indicar la presencia del estípite y las formas que lo rodearon.	Difusión

<p>Ilmar Lucks, <i>Tipología de la escultura decorativa hispánica en la arquitectura mexicana del siglo XVIII</i></p>	<p>1980</p>	<p>si</p>	<p>*</p>	<p>No lo usó</p>	<p>Delirio ornamental superficial</p>	<p>Realizó un estudio sobre el fenómeno decorativo de la arquitectura mexicana del siglo XVIII. Señaló la inconveniencia de utilizar terminologías estilísticas porque resultaban insuficientes para abordar las obras. la decoración no era ni churrigueresca ni indígena era el resultado del sincretismo de los elementos tradicionales de la raza indígena y europea y en su fabricación se había conjuntado la participación de todos los estratos sociales. La terminología era inexacta y mal empleada porque carecía de objetividad, no se trataba de inventar nuevos vocablos sino de aclarar las existentes. Se opusó al empleo de términos estilísticos porque desvirtuaban el justo valor de las obras ya que cada una tenía orígenes y características particulares.</p>	<p>Historiografía especializada</p>
<p>Vicente Mendiola Quezada, <i>Arquitectura del Estado de México en los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX</i></p>	<p>1982</p>	<p>si</p>	<p>*</p>	<p>Ultrabarroco, churrigueresco y rococó francés. Usó los tres términos de manera indistinta. Identificó cuatro grupos de churrigueresco o ultrabarroco.</p>	<p>Churriguerismo exaltado, fantasía e imaginación desbocada, churriguera extravagante y majestuosidad.</p>	<p>Empleó los términos para describir las obras con estípites.</p>	<p>Historiográfica</p>
<p>Clara Bargellini, <i>La catedral de Chihuahua</i></p>	<p>1984</p>	<p>si</p>	<p>*</p>	<p>Elementos churriguerescos</p>	<p>No le atribuyó cargas peyorativas pero tampoco lo exaltó.</p>	<p>Estudio analítico de las formas del edificio a través de las fuentes documentales e historiográficas; no explicó la definición.</p>	<p>Historiográfica</p>

Elisa Vargas Lugo, <i>Portadas churriguerescas de la ciudad de México. Formas e iconología</i>	1986	si	*	Barroco estípite o churrigueresco, escuela, fachadas estípites, escuela estípite del Bajío, modalidades regionales y carácter churrigueresco.	Joyas del churriguerismo	No definió ni justificó su empleo.	Historiográfica
José Guadalupe Victoria, "Retablistica novohispana en el Estado de Hidalgo" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1986	*	*	Escuelas y estilos	*	No le resultaba extraño hablar de escuelas y estilos regionales en América, sin embargo fue somera la utilización de la terminología.	Publicación periódica especializada
Manuel González Galván, "Una glosa reconstructiva ideal. El antiguo ciprés barroco de la catedral de Morelia" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1988	si	*	Barroco estípite, churrigueresco, modalidad.	Esplendor del churrigueresco	Analizó un documento de Isidro Vicente de Bálbos donde solo habla de soportes estípites, pero González Galván lo nombró barroco estípite.	Publicación periódica especializada
Martha Fernández García, "El neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en la Nueva España" en <i>Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas</i>	1993	*	*	Churrigueresco, barroco estípite y modalidad.	*	Para referir la presencia de estípites	Publicación periódica especializada