



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL PROCESO CREATIVO EN LA OBRA DEL ARQUITECTO NOVOHISPANO
MIGUEL CUSTODIO DURÁN (CA. 1680 – CA. 1746)

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
EDGAR ANTONIO MEJÍA ORTIZ

TUTOR PRINCIPAL:
DRA. MARTHA RAQUEL FERNÁNDEZ GARCÍA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

TUTORES:
DR. JOSÉ ANTONIO TERÁN BONILLA
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS HISTÓRICOS, INAH
DR. OSCAR HUMBERTO FLORES FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA,
CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO DEL AÑO 2018



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.

AGRADECIMIENTOS

En la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de México, en el mes de junio a 2018 años del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo, expresaré en estas páginas que aunque de forma breve, ofreceré mi más sincero y humilde agradecimiento a todos aquellos que de manera directa e indirecta motivaron mi avance y superación en mi camino durante el proceso de la Maestría en Historia del Arte.

Al Padre Eterno en toda su Gloria, a la Inmaculada Virgen María, Santa Madre de Dios siempre pura, a Cristo, fruto bendito, hijo del Hombre, humildemente les doy gracias por brindarme la sabiduría, la razón, la paciencia y la templanza para llevar por buen destino este ejercicio que enriqueció mi conocimiento y al mismo tiempo dotó de luz el camino de mi vida.

A mi madre y padre, Leticia Trinidad Ortiz Waldo y Juan Antonio Mejía Vázquez; a mis hermanos Juan Antonio Mejía Ortiz e Israel Antonio Mejía Ortiz, por todo su amor, su cariño, sus deseos, sus alegrías y tristezas; por todo el apoyo incondicional que me ofrecen en cualquier proyecto que deseo emprender; a Milan, su compañía y hermoso ronroneo era todo lo que podía pedir en el mundo en esas noches de estudio... a todos ellos, mi familia, les debo la vida misma.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, a la Facultad de Filosofía y Letras, al Posgrado en Historia del Arte y al Instituto de Investigaciones Estéticas, gracias por el trazo firme en esta fábrica de conocimientos que se está construyendo desde lo más profundo del ser.

Especial agradecimiento a mi Tutora, la Dra. Martha Raquel Fernández García por su paciencia, sus consejos, sus observaciones y recomendaciones al leer cada entrega que le hacía de mi investigación; por ser más que una guía académica, un ejemplo de vida, pues las enriquecedoras conversaciones en su cubículo del Instituto de Investigaciones Estéticas al mismo tiempo que nutrían considerablemente mi ensayo académico, me proporcionaban una gran capacidad crítica de todo el material documental recabado, así como para establecer una correcta metodología de interpretación en el análisis y estudio documental y bibliográfico de la arquitectura novohispana.

Al Dr. José Antonio Terán Bonilla, por todos sus sabios consejos tanto teóricos como técnicos para comprender a los edificios históricos desde su materialidad, misma que sustentó parte de esta investigación y que fue de gran importancia para la elaboración de este proyecto académico, además de que valoro mucho el apoyo recibido por él durante todo este proceso de maestría.

Al Dr. Oscar Humberto Flores Flores, quien me encaminó por el erudito conocimiento académico de la arquitectura de la ciudad de México durante el periodo novohispano, además de que su correcta y siempre muy grata guía, encausaron en mí una visión amplia y razonada del objeto arquitectónico-histórico-artístico.

Por consiguiente, quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca otorgada para la realización de este trabajo de investigación, así también agradezco al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México que me permitió hacer una breve estancia de investigación en las ciudades de Madrid y Sevilla, España, con lo que no solamente expandí mis horizontes, sino también aumente mis posibilidades intelectuales.

A todos los grandes investigadores que dentro de sus seminarios, dejaron una flama eterna en mi saber durante mis estudios de Especialización y Maestría en Historia del Arte, con sus palabras, sus comentarios o discusiones, impregnaron con tal gracia mi acertado camino hacia la historia del arte mexicano: a la Dra. Martha Raquel Fernández García, Dr. José Antonio Terán Bonilla, Dr. Oscar Humberto Flores Flores, a la Mtra. Elena Isabel Estrada de Gerlero, Dra. Clara Bargellini Cioni, Dr. Eduardo Báez Macías, Dr. Jaime Cuadriello, Dra. Paula Mues Orts, Dra. Consuelo Maquivar, Dr. Pablo Escalante, Dr. Cuauhtémoc Medina, Dr. Oscar Molina Palestina, Dr. Esteban García Brousseau, Dr. Sergio Rodríguez Blanco y el Dr. Iván Ruiz; no puedo dejar de agradecer la amistad, el apoyo y las enseñanzas que recibí en España del Dr. Rafael López Guzmán, la Dra. Yolanda Guasch Marí, el Dr. Francisco Herrera y el Dr. José Roda Peña. A todos mi eterno agradecimiento.

Asimismo deseo mostrar mi gratitud y reconocimiento toda la gente del Archivo General de la Nación, al Archivo General de Notarías de la Ciudad de México, así como también al Archivo General de Indias de Sevilla y a la Biblioteca Nacional de España; extensivo es mi agradecimiento a toda la gente que labora y prestó su enorme ayuda en la Biblioteca “Justino Fernández” del Instituto de Investigaciones Estéticas, a la Biblioteca “Manuel Orozco y Berra” de la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, a la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Biblioteca “Luis Unikel” del Posgrado de la Facultad de Arquitectura.

Por último, pero no menos importante, mi total agradecimiento a las muy queridas amistades de estudios académicos, que se convirtieron en un sustento emocional a través de su compañía en reuniones, viajes y de sus muy agradables e interesantes charlas que cada día enriquecen mi existencia: a Marco Polo Juárez por su entrañable amistad; a Catalina Pérez, Adriana Alonso, Areli Murcia, Olimpia Delgado, Julián Briones, Christian Miguel Ruiz, Claudia Marín, Erika González, Verónica Herrera, Agustín Solano, Mario Sarmiento, Diana Méndez Tenorio y a Maese Matus.

A todos aquellos que por una omisión involuntaria no mencioné en estas breves líneas quiero expresarles mi más grato agradecimiento por sus palabras, sus abrazos, sus buenos deseos, sus oraciones, sus sonrisas.

EL PROCESO CREATIVO EN LA OBRA DEL ARQUITECTO NOVOHISPANO
MIGUEL CUSTODIO DURÁN (CA. 1680 – CA. 1746)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN _____	Pág. 03
MIGUEL CUSTODIO DURÁN (CA. 1680 – CA. 1746) _____	Pág. 06
ANTECEDENTES EUROPEOS DE LA PILASTRA SALOMÓNICA U ONDULANTE _____	Pág. 19
ANTECEDENTES E INFLUENCIAS LOCALES EN LA OBRA DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN _____	Pág. 24
POSIBLES INFLUENCIAS DE LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA EN EL PROCESO CREATIVO DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN _____	Pág. 41
OTRAS FUENTES CREATIVAS EN LA OBRA DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN _____	Pág. 61
CASOS DE ESTUDIOS EN LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN _____	Pág. 66
Obras documentadas	
<i>Ex templo del ex hospital de San Lázaro, Ciudad de México</i> _____	Pág. 67
<i>Templo del ex hospital de San Juan de Dios, Ciudad de México</i> _____	Pág. 88
Obras atribuidas	
<i>Capilla de la Inmaculada Concepción o “Capilla de los Medina Picazo” en el templo de Regina Coeli, Ciudad de México</i> _____	Pág. 104
<i>Parroquia de San Gabriel Arcángel de Tacuba, Ciudad de México</i> _____	Pág. 116
<i>Ex Capilla del Orden Tercero de Franciscanos, Cuautitlán, Estado de México</i> _____	Pág. 120
CONCLUSIONES _____	Pág. 123
ARCHIVOS Y BIBLIOGRAFÍA _____	Pág. 134

**EL PROCESO CREATIVO EN LA OBRA DEL ARQUITECTO NOVOHISPANO
MIGUEL CUSTODIO DURÁN (CA. 1680 – CA. 1746)**

Édgar Antonio Mejía Ortiz

Universidad Nacional Autónoma de México,
Maestría en Historia del Arte, Facultad de Filosofía y Letras
edanmeor@gmail.com

INTRODUCCIÓN

El periodo comprendido durante el siglo XVII y todo el XVIII en Nueva España, fue un tiempo que se distinguió por mostrar una serie de transformaciones culturales que se visualizaron notablemente en las diferentes prácticas artísticas; demostró a la vez un cambio en el pensamiento novohispano con respecto a su propia realidad americana y su situación frente al mundo, propiciado por un reflejo de identidad criolla¹, que si bien es cierto que se cultivó desde el siglo XVI, es en este periodo donde estos procesos hacen evidente esta nueva realidad del ser americano novohispano², el criollo “... es el que se siente novohispano, americano, y que por tanto no se siente europeo...”³, ya no es más español pero reconoce esta herencia cultural⁴.

¹ Edmundo O’Gorman, *Meditaciones sobre el criollismo*, México: Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, S.A., 1970. Sobre el *criollismo*, Edmundo O’Gorman nos aclara dos cuestiones, que “Nueva España... Es un ente histórico...” y que como tal, “... su ser se originó por trasplante de la civilización occidental.”, por lo que esta nueva *identidad*, “... será un proceso mediante el cual el novohispano hizo suyas las circunstancias con la consiguiente transformación de su ser. Se trata, pues, de un proceso dialéctico que se resuelve en la progresiva americanización del ser hispánico originalmente trasplantado al Nuevo Mundo. [...] la transfiguración, pues, de una España en el nuevo Mundo en una España del Nuevo Mundo.” Sin embargo advierte que este proceso trasciende incluso, hasta la época independiente.

² *Ibidem*. O’Gorman comenta que la “... segunda mitad del siglo XVII en que los escritores, ya en plena madurez criolla, parecen imantados por la interna e incontenible necesidad de ponderar, en extremos de lo inverosímil, todo cuanto pertenece a la naturaleza y a la cultura de la que, dotada de un pasado clásico, ya llaman patria.”

³ Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la ilustración” en *Historia General de México*, Tomo II, México: El Colegio de México, 1977, pág. 359.

⁴ *Ibidem*, pág. 361. Manrique comenta que: “Para el criollo el problema se plantea en términos verdaderamente profundos, ontológicos [...] Este hombre que ya no se siente europeo [...] no puede, sin embargo, dejar de sentirse de alguna manera español. Pero su modelo a seguir no puede ser otro que Europa. *Es* y al mismo tiempo *no es* europeo [...] es precisamente ese hombre en busca de un nombre y un rostro”.

Estos procesos de cambio, además de reflejarse en la vida social de Nueva España, repercutieron de manera directa en el arte y en las transformaciones urbanas-arquitectónicas, tanto así que exigió que las teorías artísticas provenientes de Europa, ya sea de España, Francia o Italia sufrieran cambios considerables al modificarlas para poder ser aplicadas a esta realidad americana, incluso se crean tratados novohispanos que tienen como referencia a otros europeos del mismo tema pero el contenido está completamente relacionado con la actualidad en Nueva España bajo una tradición artística ya consolidada en el siglo XVIII. Por ejemplo, de esta misma centuria, en el ámbito de la pintura se conoce: *El Arte Maestra. Discurso sobre la Pintura. Muestra el modo de perfeccionarla con varias invenciones y reglas prácticas pertenecientes a esta materia*⁵ de autor anónimo pero atribuido a José de Ibarra; y en el ámbito de la arquitectura, también en el mismo periodo del siglo XVIII, se conoce el tratado *Architectura mechanica conforme la práctica de esta ciudad de México*⁶, también de autor anónimo pero de igual manera atribuido al arquitecto Lorenzo Rodríguez. Ambos tienen una cualidad en común, muestran ya un pensamiento influido por ideas ilustradas⁷ que se enriquece con una demostración de

⁵ Para efecto y conocimiento de este tratado novohispano remitimos al lector a dos fuentes de estudio: Mirna Soto, *El Arte Maestra. Un tratado novohispano*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005; y Paula Mues Orts, *El Arte Maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts. Colecc. Estudios en torno al arte No. 1. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

⁶ El documento original se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Remitimos a los estudios de este tratado realizados por: Mardith K. Shuetz, *Architectural practice in Mexico City. A Manual for journeyman Architects of the Eighteenth Century*, Tucson: The University of Arizona Press, 1987; Martha Fernández, “El neóstilo y las primera manifestaciones de la Ilustración en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, núm. 64, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, pp. 31-45; y, Luis Javier Cuesta Hernández, “La teoría de la arquitectura en la Nueva España. La arquitectura mecánica conforme a la práctica de esta Ciudad de México en su contexto” en *Revista destiempos.com*, no. 14, año 3, mayo-junio 2008, pp. 442-459.

⁷ Aunque se sabe que del siglo XVII existió el famoso tratado de fray Andrés de San Miguel estudiado ampliamente por Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.); y de igual manera, de finales del siglo XVIII, se sabe del *Tomo IV* de Alexandro de la Santa Cruz y, *Dell'Ordine Dórico* de Pedro José Márquez, (*Apud*: Martha Fernández, “Arte y cultura masónica en el México barroco” en *REHMLAC+*, Vol. 8, no. 2, diciembre 2017-abril 2017, pág. 154.) del que ya se han realizado estudios (Oscar Flores Flores, (Coord.) *El*

conocimientos teóricos del quehacer artístico, cimentados en una tradición práctica proveniente desde el siglo XVI que causa, precisamente, este devenir novohispano en donde los procesos artísticos están en constante evolución, y que se extenderá en toda la centuria decimoctava.

Bajo estos términos es necesario destacar que es precisamente en este periodo de cambio, durante la segunda mitad del siglo XVII todo el XVIII, donde tiene presencia la corriente artística del barroco en territorio novohispano que se extenderá hasta la llegada de la Academia de San Carlos en 1783⁸. Las noticias del “viejo continente” llegan con mayor rapidez a tierras americanas⁹, pues con la venida de religiosos y el arribo de artistas hispanos, especialmente de la región andaluza al nuevo continente desde el siglo XVI, trajeron consigo ideas, enseñanzas, libros, tratados y estampas que fueron el principal apoyo para realizar sus labores y que fueron retomados por los novohispanos.

Nueva España logró manifestar con mayor claridad una creatividad de naturaleza local arraigada desde el siglo XVI como bien lo marca Santiago Sebastián al mencionar que: “Mucho se ha discutido acerca si este barroco colonial es o no una manifestación

clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014). Pero no es sino el tratado *Architectura Mechanica y El Arte Maestra*, los que, inmediatos a la temporalidad de Miguel Custodio Durán, reflejan ese “pensamiento ilustrado” en cuanto a la liberalidad del arte en la primera mitad del siglo XVIII.

⁸ Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009.

⁹ Como bien lo hace notar José Antonio Terán Bonilla en el caso del *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* de Sebastián Serlio Boloñés cuando comenta que desde la segunda mitad del siglo XVI, este tratado de gran uso y difusión en territorio hispano fue de igual manera en territorio novohispano incluso hasta el siglo XIX; en: *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura de Sebastián Serlio Boloñés. Traducido del toscano al romance castellano por Francisco de Villalpando, arquitecto, Toledo, en casa de Juan de Ayala, 1552*, Edición Facsimilar, Estudio preliminar de José Antonio Terán Bonilla, México: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Biblioteca Nacional, Editorial LunArena, 2006. También véase: Luis Javier Cuesta Hernández, “Conforme al arte de arquitectura. Un intento de explicación a la presencia de Serlio en Nueva España y sus contextos” en *Cuadernos de Arte de Granada*, núm. 41, Granada, España: Departamento de Historia del Arte y Música, 2010, pp. 63-76.

americana, pero, desde el momento en que fue expresión de la sociedad colonial de los imperios español y portugués en el Nuevo Mundo, hay que responder afirmativamente”¹⁰, lo cual confirmó aún más esta configuración creativa que, en el transcurso del siglo XVII se inspira en modelos europeos que podían visualizarse por medio de los tratados de arquitectura y que en el siglo XVIII, los maestros de arquitectura e incluso dentro de los gremios, existe una libertad creadora, ello no quiere decir que se hayan dejado de usar los mismos tratados, sino todo lo contrario, eran necesarios para reafirmar la teoría arquitectónica practicada en Nueva España.

MIGUEL CUSTODIO DURÁN (CA. 1680 – CA. 1746)

Es durante este panorama ya barroco entre el siglo XVII y el XVIII en Nueva España, donde se sitúa el arquitecto novohispano Miguel Custodio Durán¹¹. Natural de la Ciudad de México, su fecha de nacimiento y muerte están datadas aproximadamente hacia 1680¹² y 1746¹³ respectivamente. Contrajo matrimonio con Úrsula Téllez Girón “hija legítima de don Nicolás Téllez Girón y de doña Micaela de Morales”¹⁴, no tuvieron descendencia¹⁵.

Se sabe que, por una parte, su educación fue impulsada desde el ámbito familiar; los padres de Miguel Custodio fueron Beatriz Gómez de la Fuente quien contrajo

¹⁰ Santiago Sebastián, *El barroco Iberoamericano*, Prólogo de Marcelo Fagiolo Dell’Arco, Madrid: Ediciones Encuentro S.A., 1990, pág. 32.

¹¹ También es conocido como Miguel Ángel Durán Sarmiento y Valladares. Cfr.: Glorinela González Franco, “El arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano y Durán y su familia” en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 4, tercera época, mayo-agosto 2005, pág. 64

¹² “Probable año de nacimiento de Miguel Custodio, puesto que su padre declaró el 5 de marzo de 1707, que su hijo varón mayor tenía entonces más de veinticinco años”. En: Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, núm. 61, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, pág. 233.

¹³ Año en el que dio poder para testar a su esposa y en el que probablemente haya muerto. En: Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 233.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 240.

¹⁵ *Apud*: Glorinela González Franco, “El arquitecto Ildefonso... *op. cit.*,

matrimonio con el maestro de arquitectura José Durán de Almendrarejo¹⁶ (1655-1707¹⁷), quien para 1694¹⁸, estaba realizando la traza de la antigua Basílica de Guadalupe, (Fig.1) y en 1685 declaró ser maestro de alarife y arquitectura, confirmándolo en el año 1707 al decir ser maestro del arte de arquitectura¹⁹. Custodio Durán fue el mayor de siete hijos²⁰, dos de sus hermanos también fueron arquitectos, Gregorio Durán y Fernando Durán,²¹ quienes con seguridad, igualmente fueron aprendices en el taller de su padre, pues el mismo Miguel Custodio Durán lo declaró para sí mismo en el año de 1712: “Digo que desde que tengo uso de razón me apliqué y destiné a el trabajo de dicho arte de arquitectura con Joseph Durán mi padre difunto, maestro que fue de él, y de mayor pericia y suficiencia que los que ha habido en este Reino, con quien trabajé personalmente y lo aprendí perfectamente”²².

¹⁶ “En 1685 fue testigo en autos y presentado como español, cuando declaró ser ‘maestro de alarife y arquitectura...”. Glorinela González Franco, *et. al. Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*, vol. I Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994, (Colecc. Fuentes), pág. 143. Por otra parte, el bisabuelo de Miguel Custodio Durán “obtuvo el cargo de alcalde mayor de Tetepango...”Cfr. Archivo Histórico del Distrito Federal. Títulos Nobiliarios, vol. 3288, exp. 10, f. 234v. En: Glorinela González Franco, “El arquitecto Ildefonso de Inieta...” *op. cit.*, pág. 64.

¹⁷ Glorinela González Franco, “El arquitecto Ildefonso de Inieta...” *op. cit.*, pág. 62.

¹⁸ Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México: Azabache, 1992, pág. 135.

¹⁹ Glorinela, *et. al. Artistas y artesanos... op. cit.*, pág. 144.

²⁰ “Josefa, Sebastián de 23 años, Gregorio de 21, María de 18, Fernando de 16, Francisco de 15 y Miguel Ángel de más de 25, quien también fue maestro de arquitectura y firmaba como Miguel Custodio Durán.”: Glorinela, *et. al. Artistas y artesanos... op. cit.*, pág. 143.

²¹ Glorinela González Franco, “El arquitecto Ildefonso de Inieta...” *op. cit.*, pág. 63.

²² Archivo Histórico del Distrito Federal, Arquitectos, leg. 1, exp. 1, fol. 6. En: María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pedro de Arrieta y su tiempo” en *Pedro de Arrieta (1692-1738)*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pág. 36.

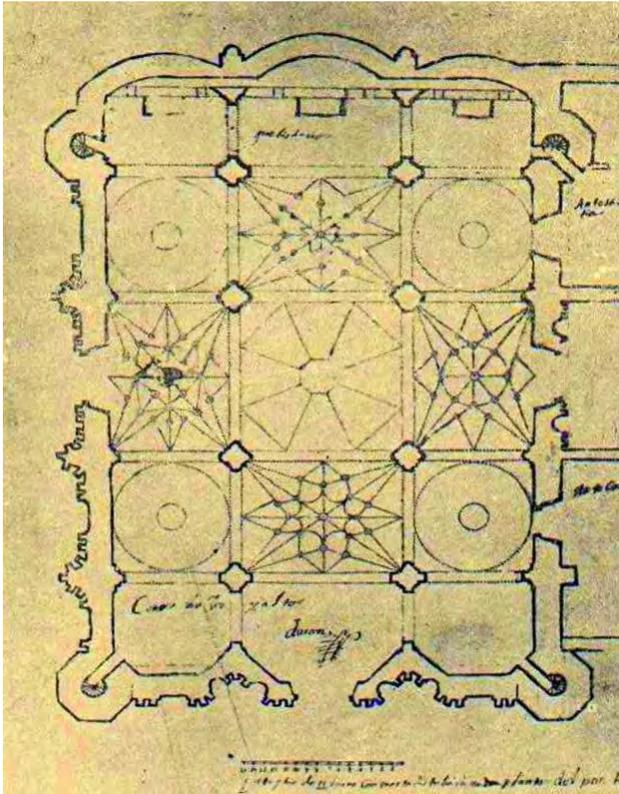


Fig. 1.- Planta arquitectónica del templo del Santuario de Guadalupe, en la villa de Guadalupe, Ciudad de México. Autor del proyecto: José Durán. Siglo XVII.

Razón de esta declaración fue porque en el mismo año fue examinado por el gremio de albañiles, sin embargo, al tener dificultades para hacerlo, Custodio Durán interpuso una queja el 14 de julio del mismo año y en la cual argumentó que al solicitar a los veedores del gremio examinarse por tener conocimientos suficientes adquiridos con su padre José Durán, respondían con motivos frívolos no poder hacerlo:

“... Y hallándome con esta suficiencia, y cargado de obligaciones para mantenerme y sustentarlas he pretendido examinarme, y habiendo ocurrido a los veedores pidiéndoles el examen, se excusan con pretextos frívolos, solo por hacerme la mala obra y vejación y quitarme las obras que se me ofrecen hacer, queriendo solo ellos ser maestros y que los oficiales que lo aprendimos y reventamos en el trabajo perezamos.”²³

²³ Archivo Histórico del Distrito Federal, Arquitectos, leg. 1, exp. 1, fol. 6. En: María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pedro de Arrieta y su tiempo”... *op. cit.*, pág. 36.

Finalmente, recibió respuesta del maestro veedor Joseph de Mata quién comentó que por no poder estar presente no podía examinar a Durán por lo que mandó se llamara a otro maestro veedor que ocupara su lugar y así se hizo, Nicolás de Mesa fue notificado el 18 de julio de 1712 quien respondió que ya estaba próximo a hacer el examen²⁴.

Hasta el momento no hemos encontrado la carta de examen de Custodio Durán, sin embargo, el año de este acontecimiento queda también confirmado en una declaración que realizó su abogado Baltasar de Vidaurre en el año de 1742 y en la cual dice de Durán: “ser el único, el día de hoy en este reino a más que lo hace constar el ejercicio de cuarenta y seis años y treinta de maestro examinado, criado en este terreno con original conocimiento de sus pisos, corrientes y situaciones, que es el primer fundamento para que salga un operario arquitecto con toda perfección”²⁵.

Además de los trabajos que Durán realizó de manera independiente como por ejemplo la contratación de una obra en la calle de Regina en el año 1720²⁶ y la contratación para hacer una casa en la calzada de San Antonio Abad en el año de 1728²⁷, entre otras que nombraremos posteriormente, también compartió escenario con otros grandes maestros arquitectos, entre ellos Pedro de Arrieta, José Eduardo de Herrera, Antonio Álvarez, Manuel Álvarez, Miguel de Ribera, el ingeniero Luis Diez Navarro y Lorenzo Rodríguez con quien tuvo una disputa en el año de 1741 cuando Rodríguez dijo que Durán había cometido un error en la altura de la cúpula de la iglesia de San Sebastián, a lo que éste último respondió diciendo que él sólo la trazó pero que los religiosos la habían construido

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Archivo General de la Nación, Desagüe, v. 11, expo. 62, fs. 15v y 16. Citado en: Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 238.

²⁶ Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 233.

²⁷ *Ibidem*, pág. 234.

para ahorrarse gastos pero que posteriormente recurrieron a él para corregir los errores en la fábrica.²⁸ El segundo pleito que tuvieron fue cuando en 1742 Custodio Durán se hizo cargo de la obra del palacio de Huehuetoca, la cual estuvo dirigida anteriormente por Rodríguez, por lo que el primero comentó de Lorenzo Rodríguez que: “ni es maestro examinado ni aprobado”²⁹ y que él mismo lo reprobó al examinarlo, por lo que Rodríguez contradujo: “la ciencia arquitectónica la traje muy amplia desde los reinos de España [...] el mismo Durán firmó y juró mi carta de examen en esta ciudad”³⁰, a lo que Durán contestó que sí lo había aprobado con la recomendación de que durante seis meses trabaje con un maestro.³¹ Finalmente Custodio Durán se encargó de reparar y finalizar la obra del palacio y de dos casas más, recibiendo la cantidad de cinco mil setecientos pesos³².

Sin embargo, estos dos maestros de arquitectura, junto con otros de la talla de José Eduardo de Herrera e Ildefonso de Iniesta Bejarano, presentan el 26 de abril de 1746 una serie de reformas a las Ordenanzas de Albañilería,³³ aun cuando anteriormente Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel Joseph de Rivera, Manuel Álvarez, Joseph Eduardo de Herrera y Francisco Valdez, ya habían presentado el 7 de diciembre del año 1735³⁴ una serie de normativas que complementarían y actualizarían las Ordenanzas establecidas en el año 1599.

²⁸ *Apud.:* *Ibidem*, pág. 238.

²⁹ Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal, Desagüe (040), Contenedor 04, Volumen 11. 1742, 21 f.; Cfr.: Heinrich Berlin, “Three Master Architects in New Spain” en *The Hispanic American Review*, vol. 27. Núm. 2 EE. UU.: Duke University Press, mayo, 1947, pág. 379. Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 238.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Apud in:* Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 233.

³² Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Cajas 1000-1999, Caja 1960, Exp. 009, año de 1742, 4 f.

³³ *Apud in:* Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 239.

³⁴ Ana Eugenia Reyes y Cabañas, “Las ordenanzas de arquitectura de la ciudad de México de 1735” en *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera época, no. 1, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero, 2004, pp. 41-50.

Se tienen noticias de los varios e importantes cargos que Miguel Custodio Durán ejerció dentro del gremio de arquitectos, los cuales fueron los siguientes: Maestro Mayor de Arquitectura, Maestro y Veedor en el arte de arquitectura y alarife, Maestro en las Artes de Arquitectura civil y militar, maestro y veedor en el arte de arquitectura civil, ingeniero en la arquitectura militar y medidor de tierras y aguas y valuador de ellas, maestro de arquitectura civil y política, todo ello entre 1713 y 1745³⁵. Sin duda es un personaje crucial para el entendimiento de la historia de la arquitectura novohispana, ya que como lo menciona Diego Angulo Íñiguez, “... llena con su actividad uno de los capítulos más interesantes de la arquitectura mejicana [*sic*] de la primera mitad del siglo [XVIII]”³⁶.

No se hablará en esta ocasión de todas las obras, reconocimientos, pagos, inspecciones, intervenciones, tasaciones y otras tantas actividades de este arquitecto, puesto que además de no contar con el espacio suficiente en este escrito, cada actividad de Durán merece un estudio independiente, además de que parte de estas labores ya las han mencionado otros autores³⁷, pero sí se abordará la importancia que representó el nombre de Miguel Custodio Durán y su característico estilo para la arquitectura novohispana de inicios del siglo XVIII, donde podemos observar en su obra arquitectónica una madurez intelectual que se fortaleció desde las últimas dos décadas del siglo XVII y dónde su formación estuvo impregnada de un continuo aprendizaje desde su niñez; estas enseñanzas logró transmitir las

³⁵ Glorinela González Franco, *et. al.*, *Artistas y artesanos... op. cit.*, pág. 144.

³⁶ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II, Barcelona: Salvat Editores, 1946, pág. 536.

³⁷ Véase: Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán” *op. cit.*; y González Franco, Glorinela, *et. al.* *Artistas y artesanos... op. cit.*

a otras generaciones, pues sabemos que tuvo bajo contrato de cuatro años a Juan José Altamirano como aprendiz de cantero³⁸.

Finalmente la temporalidad constructiva de Miguel Custodio Durán llegó a finales del siglo XVII y con ello otras innovaciones arquitectónicas que implementaron un nuevo paradigma dentro de las transformaciones urbanas de la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XVIII. Éste arquitecto desarrolla una vertiente estilística única dentro de sus contemporáneos y sirve de inspiración para el desarrollo arquitectónico posterior en las demás ciudades, pueblos y villas de todo el territorio de Nueva España que fomentó procesos locales³⁹ bajo esta liberalidad creativa del barroco durante el siglo XVIII, factor de gran importancia para que el mismo Custodio Durán se expresara libremente mediante la ondulación de los elementos arquitectónicos como pilastras, entablamentos o pináculos y que, se puede decir, recursos que también usó Pedro de Arrieta, los cuales dieron libertad a cierta rigidez⁴⁰ geométrica que éste último expresaba en su obra, como por ejemplo el uso del octógono tanto en planta⁴¹ como en sus elevaciones⁴².

³⁸ Mina Ramírez Montes, *Catálogo de documentos de Arte en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México*, núm. 15, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990. Referencia 140, pág. 22. Tomado en: José Antonio Terán Bonilla, “La importancia de los gremios de albañiles y/o arquitectos de las ciudades de México y Puebla en la actividad constructiva novohispana” en *Novahispania*, No. 4, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pág. 209.

³⁹ “Así pues, el proceso radial de estilos, formas y soluciones particulares, aunado al hecho de que el barroco, por su misma razón de ser, es un estilo muy poco sujeto a normas, propició la aparición y el desarrollo de modalidades locales”. Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la Ilustración”... *op. cit.*, pág. 411.

⁴⁰ No en el sentido demeritorio, pues coincidimos con Luis Javier Cuesta Hernández cuando menciona que Pedro de Arrieta pudo servirse de excepcional manera de tratadistas y artistas como Vredeman de Vries, Caramuel, Guarini, Miguel Ángel, Rubens, Tosca y Serlio. Cfr.: Luis Javier Cuesta Hernández, “La teoría de la arquitectura... *op. cit.*, pág. 453.

⁴¹ Recordemos la portada de la antigua Basílica de Guadalupe que sobresale en semi octógono y la planta de sus torres, las cuales son octogonales; por otra parte, se puede recordar la planta en “*pan coupé*” o achaflanada del Palacio de la Inquisición, la cual ofrecer al edificio mayor presencia dentro de la Plaza de Santo Domingo, pues se trata de un edificio dedicado a la Santa Inquisición, y al mismo tiempo, haya servido también para configurar su gusto personal por esta figura de ocho lados.

⁴² Hay que mencionar también en este rubro los accesos tanto principales como laterales de la antigua Basílica de Guadalupe que son en semi octógono, así como lo remates de las portadas del crucero con vanos octogonales. También hay que destacar que estos accesos están a la misma altura, no correspondiendo a los

Miguel Custodio Durán es tal vez uno de los arquitectos más sobresalientes de finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII en la Ciudad de México, fue un gran militante de su gremio y su actividad constructiva fue abundante. Los cargos, anteriormente señalados, que no fueron pocos ni menos notables, nos dan a conocer la importancia de su nombre en toda la primera mitad del siglo XVIII. También se sabe que su obra es vasta, entre sus labores de carácter civil está un balneario con lavandería y baños de placer en 1733⁴³; una casa de ejercicios espirituales de San Ignacio de Loyola en 1744⁴⁴; la certificación, medición, tasación, reparo y fábrica de la calzada llamada de la Tlaxpana del palacio de Chapultepec a la ciudad;⁴⁵ y otra es la propuesta que realizó para el desagüe de Huehuetoca, estado y condición actual en el año 1743.⁴⁶ Otras obras de carácter religiosos dadas a conocer por Heinrich Berlin a partir de una declaración del mismo Custodio Durán en el año de 1742 son: el templo de ex hospital de San Lázaro, el templo del ex hospital de San Juan de Dios, el Santuario de Chalma, el templo de Atitalaquia y Real del Monte⁴⁷. Otra construcción descrita por el mismo Durán y publicada por Mina Ramírez Montes⁴⁸ fue la capilla de la cofradía del Escapulario de Nuestra Señora del Carmen en la iglesia de San Sebastián de los carmelitas. Una empresa constructiva de gran relevancia pero que

esquemas catedralicios donde el acceso de la portada central de la fachada principal tenía que ser de mayor altura que las laterales, es decir las procesionales; posiblemente Arrieta así lo decidió resolver al no concebir esta edificación bajo un estricto programa catedralicio, por lo que podríamos decir que tuvo completa libertad de diseño.

⁴³ Archivo General de la Nación, protocolos de Juan Antonio de Arroyo y de Felipe Muñoz de Castro, 19-XII-1732. En: Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, vol. II, México: Fundación Cultural Bancomer A.C., 1995, pág. 118.

⁴⁴ Archivo General de la Nación, protocolos de Juan Antonio de Arroyo y de Felipe Muñoz de Castro, 1º - XII.1744, f. 486. En: Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, vol. II, ... *op. cit.*

⁴⁵ Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal. Expediente 004, Obras Públicas, Caja 5227. Año 1743.

⁴⁶ Archivo General de la Nación. Instituciones Coloniales, Gobierno Virreinal. Desagüe (040), Contenedor 4, vol. 11. Expediente 12, año 1743.

⁴⁷ Heinrich Berlin, "Three Master Architects in New Spain" ... *op. cit.*, pág. 379.

⁴⁸ Archivo de Notarías de la Ciudad de México, Notario Juan Francisco Benítez de Trigueros, año 1741, f.3; en: Mina Ramírez Montes, "Miguel Custodio Durán" ... *op. cit.*, pág. 241-242.

acertadamente se le atribuye es la capilla de la Inmaculada Concepción, también llamada “Capilla de los Medina Picazo” en el templo de Regina Coeli⁴⁹; otra atribución que le asigna a nuestro artífice es la parroquia de la Purísima Concepción en Zumpango de la Laguna, propuesta por Luis Brozon Mac Donald⁵⁰. (Fig. 2)

A esta lista de atribuciones podemos agregar dos más; la primera es la parroquia de San Gabriel Arcángel, Tacuba, Ciudad de México (Fig. 3), que si bien no podemos decir que realizó la fábrica del templo por falta de documentación que lo acredite, es probable que haya participado en la traza de la portada lateral de la misma, en la que podemos observar su característico estilo ondulante además de otros elementos que revisaremos más adelante. Cabe mencionar la posibilidad de que Pedro de Arrieta haya tenido participación en esta portada lateral, ya que el acceso está enmarcado por un arco semi octogonal. La segunda atribución es el antiguo templo ubicado a un costado de la actual catedral de Cuautitlán, Estado de México, actualmente ya derruido; esta edificación delata las ondulaciones de las pilastras en la portada principal.

En esta misma línea, el hecho de atribuir una obra arquitectónica a Miguel Custodio Durán no solo es por el carácter formal de la línea ondulada, sino es bajo una observación de carácter técnico en la fábrica material de las fachadas o portadas, pues bajo estos términos, cabe mencionar la portada porciúncula de la parroquia de Santiago Apóstol en Tuxpan, Michoacán⁵¹, (Fig. 4) en la que el segundo cuerpo presenta pilastras con estrías ondulantes y en el interior del templo también hay otra portada que da a una capilla y tiene,

⁴⁹ Gonzalo Obregón, *La capilla de los Medina Picazo en la iglesia de Regina Coeli*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971, pp. 17-27, en: Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 232.

⁵⁰ Luis Brozon Mac Donald, “Dos portadas ‘abocinadas’ en el valle de México” en *Boletín de Monumentos Históricos*, no. 3, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979, pp. 15-24.

⁵¹ Agradezco enormemente a la Dra. Martha Fernández por hacer de mi conocimiento la existencia de esta parroquia, así como también el haberme proporcionado fotografías de la misma.

igualmente, pilastras ondulantes y líneas en zigzag en el primer tercio del fuste; además de que se trata de una obra de Pedro de Arrieta, ya analizada por Martha Fernández⁵², podemos observar que las ondulaciones que generan sus estrías son cerradas y delgadas, a diferencia de las de Durán que son mayormente anchas y de ondulación más abierta; además de que formalmente el remate de la portada de la capilla interior de la parroquia de Tuxpan es casi idéntico al remate de la portada lateral del templo de Santo Domingo de la ciudad de México, obra atribuida a don Pedro de Arrieta. Con lo anterior observamos en cada artífice una clara distinción en la traza y fábrica de las estrías ondulantes, mismas que son consecuencia del estilo personal del arquitecto y que corresponde a su experiencia constructiva a un nivel teórico y práctico. Este análisis técnico-constructivo es de suma importancia considerarlo para lograr atribuir obras arquitectónicas a un artífice cuando se carezcan de documentos que comprueben tal autoría.

Como se ha mencionado, no es interés hacer un catálogo de sus obras pero sí es conocer la procedencia tanto teórica como formal de las mismas, es por ello que, al realizar una revisión histórico-arquitectónico, nos será posible encontrar las posibles fuentes de inspiración de Custodio Durán a partir del análisis que realizaremos, a partir de la tipología arquitectónica tan peculiar y distintiva que nos permiten ver sus obras. En referencia particularmente a dos sistemas, el primero es el abocinamiento de la portada en el templo de San Juan de Dios y el segundo es el constante uso de la pilastra ondulante con estrías. (Fig. 5)

⁵² Martha Fernández, *La parroquia de Santiago Tuxpan, Michoacán. Pedro de Arrieta*, Michoacán: H. Ayuntamiento de Tuxpan, Secretaría de Turismo, 2009.



Fig. 2.- Portada de la parroquia de la purísima Concepción, Zumpango de la Laguna. Tomada de: Joaquín Bérchez, *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México: Grupo Azabache, 1992.



Fig. 3.- Portada de la parroquia de San Gabriel Arcángel, Tacuba, Ciudad de México.



Fig. 4.- Portada porcíuncula de la parroquia de Santiago Apóstol en Tuxpan, Mich.
Foto: Martha Fernández.



Fig. 5.- Pilastra ondulante en la portada del templo de San Juan de Dios, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

En esta revisión inicial, no quisiéramos dejar a un lado la labor de Miguel Custodio Durán como medidor de tierras, aguas y valuador de ellas; nos referimos al mapa propiedad de la Mapoteca “Manuel Orozco y Berra” que lleva por título: *Mapa de la nueva provincia poblada de bárbaros, situada en la costa del seno mexicano, desde el puerto de Tampico hasta la provincia de Texas*⁵³ (Fig. 6), el mapa tiene la firma visible de Miguel Custodio Durán y la fecha del 22 de febrero de año de 1744, es decir dos años antes de su muerte. El mapa tiene 77.5cm x 68cm de dimensiones; contiene en la esquina superior izquierda el escudo real con corona y del cual pende el toisón; la mitad superior del mapa muestra la orografía e hidrografía de los dominios indígenas en los territorios de Texas, Nuevo Santander y el Nuevo Reino de León; se observan figuras humanas a los que posiblemente se refieran como bárbaros y que son indígenas con arcos y flechas y otros personajes que están agrupados; se dibujan animales y escasas edificaciones en todo el mapa; en la parte media del lado derecho se distingue el norte junto con la rosa de los vientos; la parte inferior del mapa está localizada la descripción del mismo que incluye el año en que se realizó el documento y la firma de Miguel Custodio Durán. No se observa la escala gráfica que posiblemente debió estar en varas castellanas o en leguas, pero por lo deteriorado del mapa es posible que haya desaparecido.⁵⁴

⁵³ *Mapa de la nueva provincia poblada de bárbaros, situada en la costa del seno mexicano, desde el puerto de Tampico hasta la provincia de Texas*. Autor: Miguel Custodio Durán. Año: 1744. Propiedad: Mapoteca “Manuel Orozco y Berra”, SAGARPA. Fuente electrónica: http://bdmx.mx/detalle/?id_cod=54 Consultado el 06 de agosto del año 2017.

⁵⁴ *Apud.*: Octavio Herrera Pérez, *El Noreste cartográfico: Configuración histórica De Una región*. Monterrey, México: Fondo Editorial de Nuevo León, 2008; Juliana Barr, "Geographies of Power: Mapping Indian Borders in the 'Borderlands' of the Early Southwest." en *The William and Mary Quarterly*. Vol. 68, No. 1, 2011, pp. 5-46. Fuente electrónica: doi:10.5309/willmaryquar.68.1.0005. Consultado el 06 de Agosto del año 2017.



Fig. 6.- Mapa de la nueva provincia poblada de bárbaros, situada en la costa del seno mexicano, desde el puerto de Tampico hasta la provincia de Texas. Autor: Miguel Custodio Durán. Año: 1744. Propiedad: Mapoteca "Manuel Orozco y Berra", SAGARPA.

ANTECEDENTES EUROPEOS DE LA PILASTRA SALOMÓNICA U ONDULANTE

Ahora bien, es necesario revisar los factores externos inmediatos que pudieron haber contribuido, de forma indirecta, a la actividad constructiva de Miguel Custodio Durán, nos referimos al reino de España, en donde, al igual que en Nueva España, imperó el uso de la columna salomónica aun habiendo estípites. No profundizaremos con hacer un recorrido por la historia de la arquitectura española y el uso del soporte helicoidal, puesto que de eso ya se han ocupado otros autores⁵⁵, lo único que se abordará es, precisamente, las similitudes entre aquella arquitectura hispana y ésta arquitectura novohispana de inicios del siglo XVIII, pero para lograrlo sí retomaremos a los estudiosos del arte hispanoamericano.

Referencia indudable para el estudio de la arquitectura salomónica española es el ya muy conocido arquitecto Leonardo de Figueroa (1654⁵⁶-1730), personaje de gran innovación arquitectónica y constructiva en Sevilla, España, fue el creador de un “auténtico estilo sevillano”⁵⁷. Una de sus obras más tempranas es el ex convento de San Pablo (1691-1700), en Sevilla, hoy parroquia de La Magdalena, donde este prolífico arquitecto registró innovaciones tecnológicas, constructivas, arquitectónicas y ornamentales; estuvo al tanto de toda la reconstrucción del templo, donde incluso, además de fabricar las primeras columnas salomónicas en exteriores⁵⁸, es decir ya no solamente en retablos; realizó en el claustro

⁵⁵ Por citar algunos: Antonio Bonet Correa, *Andalucía barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona: Edición Polígrafa, 1978; George Kubler, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII” en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, tomo XIV, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1957.

⁵⁶ José Manuel Higuera Meléndez, “Leonardo de Figueroa: Orígenes, aprendizaje y comienzos del maestro del barroco sevillano” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Primer y segundo bimestre núm. 114-115, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, pp. 9-44. Página web: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/boletin_114_115.pdf [Consultado el 07 de marzo del año 2017]

⁵⁷ Antonio Bonet Correa, *Andalucía barroca... op. cit.*, pág. 81.

⁵⁸ Cabe mencionar aquí que es Leonardo de Figueroa el primero en trazar columnas salomónicas en exteriores, es decir en las fachadas o en diversos elementos arquitectónicos de los templos, ya no solo en retablos como se ha mencionado, situación que sucedió de forma muy similar en la capital de la Nueva España fue con el arquitecto Cristóbal de Medina Vargas, quien, como se verá más adelante, también fue el

mayor del convento la pilastra salomónica u ondulante⁵⁹ (Fig. 7 y 8), constructivamente similar a lo que Miguel Custodio Durán haría posteriormente en la capital novohispana. En esta obra Leonardo de Figueroa aplicó estos dos elementos de su estilo personal que propagaría por toda la región andaluz, ya sea por él mismo o ejercida por otro artífice pero por influencia de Leonardo. Se debe destacar que fue él, según Sancho Corbacho, quién trazó y fabricó la primer cúpula con tambor incluido de toda la región⁶⁰, “... algo realmente insólito hasta entonces en Sevilla, pero que aquí inaugura Figueroa, como algo característico y sustancial de sus cúpulas...”⁶¹.

primero en este virreinato en exteriorizar la columna salomónica. En el caso de Leonardo de Figueroa debemos decir que no solo fue el primero en exteriorizar este soporte en la ciudad de Sevilla o en la región Andaluz, sino en toda España; ya que anteriormente solo se hacían en interiores como por ejemplo las más antiguas registradas están realizadas en plata y se ubican en el sagrario del altar mayor de la catedral de Sevilla, obra del orfebre Francisco Alfaro y que datan de 1594; después del siguen las realizadas en la capilla de las Reliquias de la Catedral de Santiago de Compostela del entallador Bernardo Cabrera en el año 1625, la cual dice Antonio Bonet Correa son más antiguas que las de Bernini en San Pedro y de las cuales se derivan todas las salomónicas españolas e hispanoamericanas. Posteriormente en 1630 se hacen presentes en la región de Andalucía en el retablo mayor de la iglesia de la Compañía de Granada, de mano del jesuita Francisco Díaz de Ribero y, en 1637 se realizan los soportes en el retablo mayor de la Cartuja de Jerez de la Frontera. Fue Bernardo Simón de Pineda quien realizó las columnas salomónicas ubicadas en el retablo mayor del Hospital de la Caridad de Sevilla en 1670 y, para 1693, José Benito Churriguera hace el retablo mayor del templo de San Esteban de Salamanca. Es en la iglesia del Noviciado de Sevilla dedicada a San Luis Rey de Francia que Leonardo de Figueroa, entre 1699 y 1700, fabrica columnas salomónicas tanto en el interior como en el exterior del templo; no conforme, ondula la cornisa interior de la cúpula del crucero. *Apud in*: María Faustina Torre Ruíz, *Estudio sobre la columna salomónica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, 1970; Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid: Consejo Superior de investigaciones Científicas, 1984; Antonio Bonet Correa, *El barroco en España y México*, Prol. De George Kubler y René Taylor, México: Universidad de Guanajuato, Escuela de Arquitectura, 1967.

⁵⁹ Las más tempranas de España según: George Kubler, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII” *op. cit.*, pág. 118, 123. En: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas... op. cit.*, pág. 155.

⁶⁰ *Apud*: Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII... op. cit.*, pág. 58.

⁶¹ Jesús Rivas Carmona, *Arte hispalense. Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*, Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1994, pág. 66.



Fig. 7 y 8.- Patio del ex convento de San Pablo de Sevilla, España, obra de Leonardo de Figueroa ahora destruida. Fotos: Archivo de la Universidad de Sevilla

Cabe mencionar que la innovación de la pilastra ondulante en el caso de Leonardo de Figueroa fue algo muy similar a lo que sucedió con su contemporáneo pero en tierras mexicanas Miguel Custodio Durán, esta coincidencia de carácter formal refuerza los vínculos culturales entre la región de Andalucía y Nueva España⁶², particularmente con la Ciudad de México y la Puebla de los Ángeles, en donde en ésta última ciudad ya se había planteado una versión de esta ondulante creación arquitectónica y ornamental en la llamada

⁶² Al respecto nos dice Sancho Corbacho: “A lo largo de la evolución de la arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII se puede apreciar claramente en los arquitectos un deseo de realizar composiciones originales, no solo en plantas y alzados, sino en la combinación de materiales y motivos ornamentales, que prestan continuada variedad al estilo”. Antonio Sancho Corbacho, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII... op. cit.*, pág. 13. Por otra parte, haciendo un vínculo con lo anterior, estamos de acuerdo con Martha Fernández cuando dice: “... la obra arquitectónica construida en México durante la época virreinal fue resultado de todo un proceso recreativo, pero sobretodo creativo por parte de sus alarifes.”. Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana” en Alberto Dallal (Ed.), *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006, pág. 324.

“casa de las bóvedas” (1684-1685⁶³) realizada por Diego de la Sierra, incluso antes de que Figueroa iniciara los trabajos para el ex convento de San Pablo en Sevilla; y de manera casi inmediata a esta casa poblana, en la ciudad de México ya se tenía un caso similar de pilastra ondulante en la portada del Antiguo Seminario Conciliar de México (Fig. 9), obra del bohemio Simón Boruhradsky, también llamado Simón de Castro, fabricada a finales del siglo XVII y fue, posiblemente junto con la obra de Diego de la Sierra, el medio de inspiración que Custodio Durán encontraría para sus obras arquitectónicas posteriores. Tiempo después de terminados los trabajos en el ex convento de San Pablo, en Sevilla, la casa de las bóvedas en la ciudad de Puebla y el Seminario en la Ciudad de México; el mismo Custodio Durán fabricó en la capital novohispana esta misma composición formal: “la pilastra ondulante” en la portada lateral del templo del ex hospital de San Lázaro (1721-1728).



Fig. 9.- Portada del Antiguo Seminario Conciliar de la Ciudad de México. Fotografía tomada de: Joaquín Bérchez, *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México: Grupo Azabache, 1992.

⁶³ Martha Fernández, “Una casa salomónica en Puebla de los Ángeles, México” en *Academia XXII*, Primera Época, año 5, núm. 9, México, agosto 2014-enero 2015, pág. 52.

Siendo Custodio Durán, un hombre que por sus cargos dentro del gremio se mostraba inquieto, con hambre de conocimiento; fue, este momento de cambio en los procesos culturales, tanto para él como para sus contemporáneos, algo tan necesario en la renovación creativa que permeaba a los arquitectos novohispanos de finales del siglo XVII y principios del XVIII, lo que incrementó este arraigo criollo por medio de una sólida tradición constructiva.

Con lo anterior no queremos afirmar que la obra de Leonardo de Figueroa influyó en la fábrica material de Miguel Custodio Durán, ya que no hay documentación alguna que lo acredite, pero sí queremos enfatizar que el empleo de la pilastra ondulante en estos dos artífices fue por poco simultáneo, lo que puede decirnos que la posible razón de estas coincidencias entre estos dos artífices sea, precisamente, la búsqueda de las innovaciones constructivas y tecnológicas en la arquitectura tanto en España como en Nueva España, mismas que fueron por iguales creativas al iniciar el siglo XVIII.

La experiencia, la enseñanza, la teoría, las matemáticas, la literatura y la crítica arquitectónica, provocó el estudio y análisis de los tratados de arquitectura, que, en el caso de la práctica, ocasionó que esta ondulación de las formas que marcó Miguel Custodio Durán en sus obras, no quedará sólo en las pilastras o en los fustes de las columnas, sino que posteriormente lo aplicó a entablamentos, frontones y pináculos como en el templo del ex hospital de San Juan de Dios, la capilla de los Medina Picazo en el templo de Regina Coeli, y en la portada y capilla de leprosos del templo de San Lázaro, ofreciéndole a Nueva España elementos de producción que enriquecieron la tradición de los artificios del barroco novohispano.

ANTECEDENTES E INFLUENCIAS LOCALES EN LA OBRA DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN

Se debe resaltar la influencia que Miguel Custodio Durán tuvo de otros arquitectos, grandes maestros constructores tanto novohispanos como peninsulares que probablemente fueron medios de inspiración técnica. El primero es su padre de quien aprendió el arte de arquitectura como ya hemos visto y que además intervino en la traza de la antigua Basílica de Guadalupe y en el templo del Colegio jesuita en Tepotzotlán entre 1670 y 1682⁶⁴, donde terminó las “... bóvedas y tribunas, la capilla de San José, el entierro de los patronos, antesacristía y sacristía”⁶⁵, hechos que enfatizaría en Custodio Durán la producción arquitectónica novohispana con arraigo criollo a partir de la tradición constructiva novohispana y familiar.

Este sentimiento criollo, como ya se mencionó, es el reconocer el pasado histórico y a partir de ello establecer un panorama propio de identidad. Es oportuno, entonces, mencionar al arquitecto Diego de la Sierra (*ca.*1656-*ca.*1711), nativo de la ciudad de Sevilla, quien a la edad de los catorce años ya se encontraba en la ciudad de México⁶⁶ y además fue contemporáneo a José Durán. De este primero se tienen noticias proporcionadas por Martha Fernández de que don Diego realizó los arcos torales del mismo templo jesuita de Tepotzotlán (Fig.10) según información de Simón de Castro y Diego Rodríguez en el año de 1689⁶⁷, por lo que se puede pensar que José Durán debió haber conocido de forma personal a De la Sierra por haber trabajado en el mismo sitio casi al mismo tiempo y así

⁶⁴ Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco*, Presentación de Pedro Ramírez Vázquez y Prólogo de George Kubler, México: SAHOP, 1981, pág. 108.

⁶⁵ Efraín Castro Morales, “El patronato de Tepotzotlán”, conferencia dictada en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México, el 12 de agosto de 1982. En: Martha Fernández, *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986, pp. 69-70.

⁶⁶ Martha Fernández, *Retrato hablado... op. cit.*, pág. 21.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 70.

también por pertenecer ambos al mismo gremio de la ciudad de México. Por otra parte, también existe una relación entre ambos al compartir un pasado peninsular⁶⁸. Custodio Durán, al ser el hijo mayor, es probable que haya conocido a De la Sierra y al paso de los años, durante su periodo de formación haya estado al tanto de su actividad constructiva tanto en la ciudad de México como en la Puebla de los Ángeles.

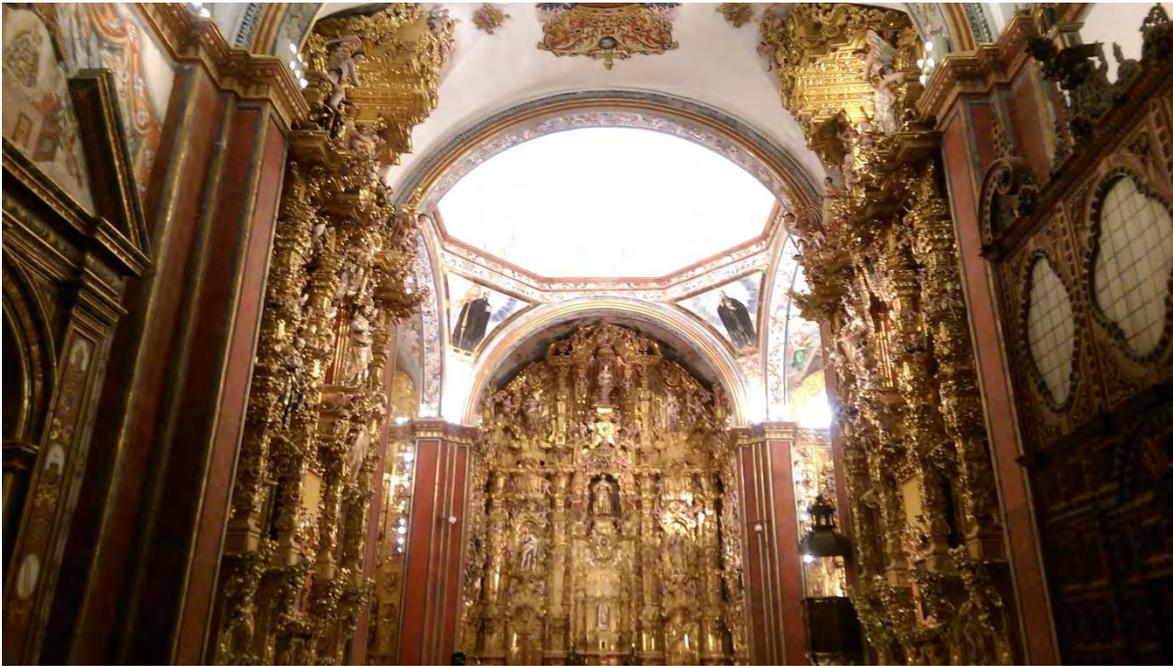


Fig. 10.- Interior del templo de San Francisco Javier, Tepotzotlán, Estado de México.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

⁶⁸ “El arquitecto Ildefonso de Iniesta, su nieto [*de José Durán*], señaló con respecto a los antepasados de Joseph Durán que el alférez Alonso Durán, quien arribo ‘de los reinos de Castilla’ a la Nueva España, tuvo un hijo llamado Alonso Durán de Rojas. Éste contrajo matrimonio con María de los Ángeles, con quien tuvo dos hijos: Juan Antonio y Fernando Durán [su] bisabuelo, padre que fue de don Joseph Duran...” *Las cursivas son mías*. Archivo Histórico del Distrito Federal, Títulos Nobiliarios, vol. 3288, exp. 102, f. 244v. En: Glorinela González Franco, “El arquitecto Ildefonso de Iniesta...” *op. cit.*, pp. 62-63.

Por otra parte, Ana Lorenia García Martínez menciona que toda una dinastía de arquitectos novohispanos comienza con el mismo José Durán y que otros arquitectos y personajes de renombre criollos lograrán emparentarse con los Durán, ejemplo de ello va a ser Ángel Álvarez probablemente de la dinastía de artistas de “Los Álvarez” contraerá matrimonio con Josefá, hija mayor de don José Durán, y su hija menor, María, se emparentará con José Miguel de Iniesta, descendiente de conquistadores; Ana Lorenia García planteará la posibilidad de que el mismo José Durán tendrá relación familiar con algún virrey de Nueva España, ya sea con don Gaspar de la Cerda Sandoval Silva y Mendoza VIII conde de Galve (1688-1696) o posiblemente con don José Sarmiento de Valladares conde de Moctezuma (1696-1701). Cfr: Ana Lorenia García Martínez, *La Vanguardia Americana. Tradición arquitectónica novohispana y modelos importados en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII: el caso de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, Ciudad de México*. Tesis para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 2005.

Se coincide con Martha Fernández cuando dice de Diego de la Sierra que “... su formación personal y artística debió adquirirla de este lado del Atlántico”⁶⁹, sin embargo es importante recordar dos cosas, la primera que él había llegado a Nueva España en plena juventud por lo que, se puede pensar que pudo haber laborado a lado del mismo José Durán, padre de Miguel Custodio Durán, o por lo menos pudo haber trabajado en el mismo taller; la segunda situación es que en el momento en que llega a la Ciudad de México, de inmediato se integra a la actividad constructiva⁷⁰. Si bien es cierto que se forma en Nueva España, no se puede desligar su conocimiento previo de la arquitectura sevillana, hablando especialmente de la tradición española de la columna salomónica, arraigada desde finales del siglo XVI e inicios del siglo XVII⁷¹.

Dada la variedad interpretativa de este soporte arquitectónico en la región andaluza⁷², Diego de la Sierra decide, a su leal saber y entender, trasladar y reinterpretar la columna salomónica a las formas novohispanas como un orden arquitectónico, es decir a las estrías móviles y zigzagueantes tanto en pilastras como en columnas, arcos y bóvedas, pues “... las estrías [móviles] remiten al perfil ondeante de las columnas helicoidales...”⁷³; herencia que dejó, sin duda, en el característico estilo de Custodio Durán al implementar éste la pilastra ondulada con estrías móviles en varias de sus edificaciones.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Según Efraín Castro, a la edad de veintitrés años, en el año de 1679, De la Sierra estaba trabajando en Tepotzotlán y a los veintisiete, en 1683, se contrató como “... arquitecto principal de la portería y el claustro del hospital de San Pedro”: Efraín Castro Morales, “El patronato de Tepotzotlán”, *op. cit.* En: Martha Fernández, *Retrato hablado...* Op. cit. pág. 22.

⁷¹ Cfr.: Fernando Marías Franco, “Alonso Cano y la columna salomónica” en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argenteria, Visor dis, S. A., 1999, pp. 291-321.

⁷² Cfr: *Ibidem*.

⁷³ Martha Fernández, “Una casa salomónica... *op. cit.*, pág. 61.

Dentro de las posibles influencias que Miguel Custodio Durán tuvo en su etapa de formación en cuanto a la interpretación de la columna salomónica en Nueva España y su posterior aportación arquitectónica del orden ondulante, es necesario e imprescindible mencionar al maestro de arquitectura y veedor el gremio Cristóbal de Medina Vargas Machuca (1635-1699), primer y principal difusor de este soporte helicoidal en la ciudad de México.

Con respecto a lo anterior, Martha Fernández apunta que al exteriorizar la columna salomónica en tres proyectos de Medina Vargas, se puede hablar del “... triunfo de la arquitectura barroca en la Nueva España”⁷⁴, o por lo menos en la Ciudad de México, que, si bien es cierto que ya se conocía éste soporte por medio de retablos, “la novedad radica en haberlos utilizado por primera ocasión en portadas, en haberlos sacado al exterior de los templos; en tanto que el éxito que alcanzaron se debió [...] al hecho de que entre las portadas que escogió para introducir la salomónica, se encuentran precisamente las catedralicias.”⁷⁵ Y así lo hizo, pues en el segundo cuerpo de las portadas laterales de la fachada principal de la catedral de México (Fig.11 y 12) son obras de Medina Vargas efectuadas entre 1684 y 1689, también el remate de la portada oriente y poniente (Fig. 13 y 14) del mismo monumento catedralicio terminadas en 1688 y 1689⁷⁶ respectivamente. Otra obra de gran importancia y representativa de este arquitecto es el templo de Santa Teresa la Antigua (Fig.15) en la Ciudad de México, donde en sus portadas gemelas, realizadas entre

⁷⁴ Martha Fernández, *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990, pág. 67.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ *Apud.*: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

1682 y 1689⁷⁷ está la presencia de sus helicoides, similares las del segundo cuerpo a las dibujadas por Juan de Caramuel en la Lámina LIX, Parte III.



Fig. 11 y 12.- Segundo cuerpo de la portada lateral izquierda (arriba) y segundo cuerpo de la portada lateral derecha (abajo) de la fachada principal de la catedral de México, Ciudad de México.

Fotos: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

⁷⁷ Por citar algunos ejemplos donde Medina Vargas implemento su soporte helicoidal, ya que no es interés de este estudio revisar la intensa actividad constructiva del arquitecto Cristóbal de Medina Vargas ni realizar una cronología de su obra puesto que ya ha sido realizado por Martha Fernández en su obra: *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*.



Fig. 13 y 14.- Remate de la portada oriente (arriba) y poniente (abajo) de la catedral de México, Ciudad de México. Fotos: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 15.- Portadas gemelas del ex templo de Santa Teresa la Antigua, Ciudad de México.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

Al haber dispuesto las columnas salomónicas en la catedral suscitó la transformación arquitectónica en las demás edificaciones. Estas nuevas formas, al mismo tiempo que fueran aceptadas, sirvieron de ejemplo para el uso de otros artífices como lo señala el Mtro. Jorge Alberto Manrique:

“... la iglesia mayor es, por su gran prestigio, el punto de donde irradia la distribución de las modalidades artísticas. Lo que es la metropolitana por lo que toca al territorio todo de Nueva España, y los son las otras sedes episcopales para las regiones cuyo centro son. La aceptación general de las formas manieristas depende sin duda del hecho de que fueron aplicadas en las

catedrales, y el desarrollo y difusión posterior del estilo barroco tiene que ver con ello.”⁷⁸

Con todo esto, Cristóbal de Medina Vargas continuó su labor constructiva hasta 1699, año en el que fallece, sin embargo en su labor predominó la búsqueda de nuevas formas arquitectónicas que provocaran movimiento, verticalidad, juego de luces y sombras, y con ello, el encuentro del soporte por medio de columnas pero con estrías móviles en el fuste como en el templo de San Bernardo⁷⁹ de la Ciudad de México (Fig.16), construido por el arquitecto Juan de Cepeda⁸⁰ y que fue una tipología que, según Martha Fernández, se asemeja a lo que realizó posteriormente Medina Vargas para su obra, en donde encontró además posibles elementos tomados de la Parte IV, Lámina IX o XVI del tratado *Architectura civil, recta y oblicua* de Juan Caramuel por el hecho de esviajar los plintos o pedestales del segundo cuerpo, y de la Lámina XXXXVIII del tratado *Regla de las cinco ordenes de arquitectura* de Vignola para la composición, también, del segundo cuerpo (Fig. 17 y 18).



Fig. 16.- Portada del templo de San Bernardo, Ciudad de México.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

⁷⁸ Jorge Alberto Manrique, “Del barroco a la ilustración”... *op. cit.*, pág. 410.

⁷⁹ “La primera piedra del templo actual de ese convento de monjas se puso el 24 de junio de 1685, se bendijo el 18 de junio de 1690 y se dedicó el 24 del mismo mes y año”. En: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas... op. cit.*, pág. 318.

⁸⁰ Elisa Vargas Lugo, *Las portadas religiosas de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pág. 72-73. En: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas... op. cit.*, pág. 318.

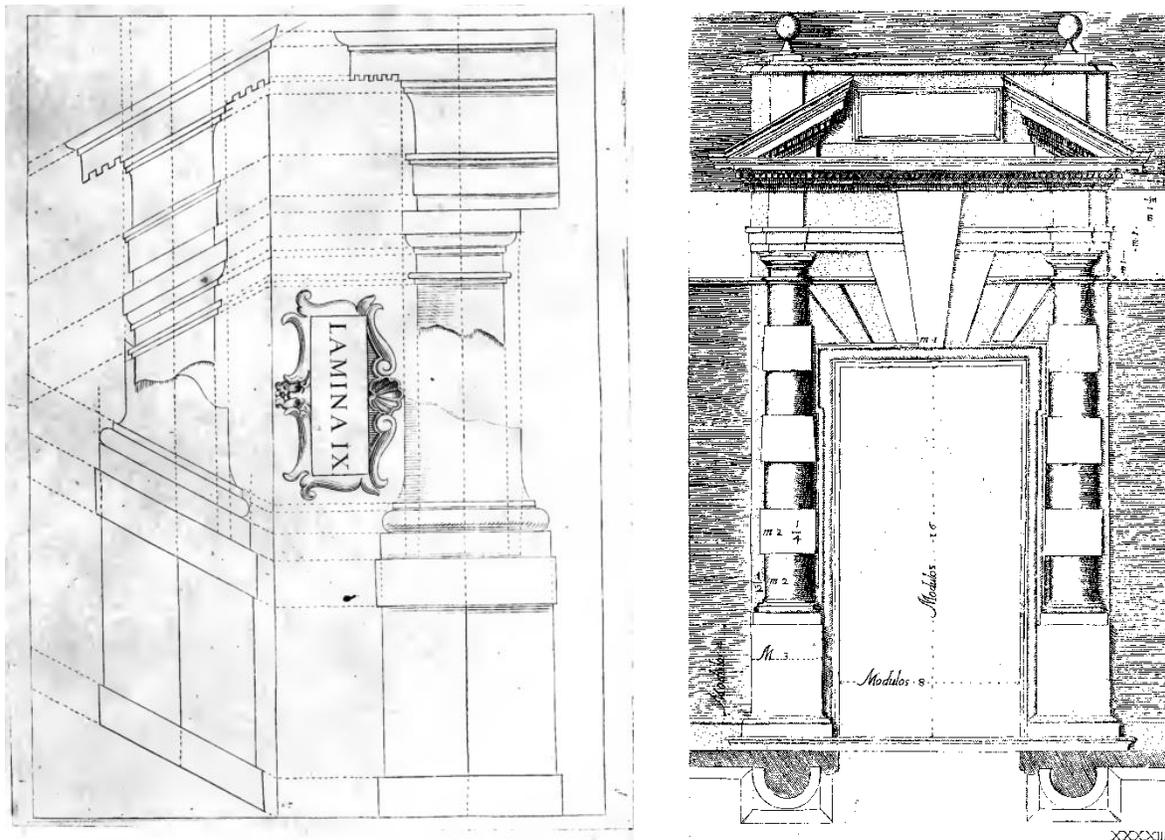


Fig. 17 y 18.- Lámina IX del tratado *Arquitectura civil recta y oblicua* (1678) de Juan Caramuel (Izquierda). Lámina XXXVIII del tratado *Regla de las cinco ordenes de arquitectura* (1593) de Iacoma da Vignola (derecha).

Esas nuevas búsquedas de Medina Vargas podrían encausarse al mismo Pedro de Arrieta (ca. 1659⁸¹-1738), otro personaje de gran importancia para este importante proceso en la arquitectura de Nueva España entre el siglo XVII y el XVIII. Por mencionar algunas obras de Arrieta de mayor importancia son: el levantamiento del antiguo Santuario de Guadalupe (Fig. 19), el edificio de la Santa Inquisición (Fig. 20) y el templo de La Profesa (Fig. 21), los tres en la ciudad de México. Al reconocer la fecha de nacimiento de Arrieta, se distingue que fue sólo seis años menor que don José Durán y murió treinta y un años después que este último, por lo que podemos decir que a pesar de estas diferencias de edad, fueron los dos completamente contemporáneos. Cabe mencionar que es probable que hayan compartido, además de la temporalidad, a un mismo discípulo, nos referimos a Miguel

⁸¹ María Concepción Amerlinck comenta que en el año de 1684 Pedro de Arrieta contrae matrimonio, por lo que plantea “la posibilidad de que si se hubiera casado al alcanzar la mayoría de edad, los 25 años en ese entonces, su nacimiento podría situarse en 1659”: María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pedro de Arrieta y su tiempo”... *op. cit.*, pág. 35.

Custodio Durán⁸², ya que al morir José Durán en el año 1707, Custodio Durán tendría 27 años y probablemente éste vería en Arrieta una figura paterna puesto que Arrieta y Custodio Durán, documentalmente coincidieron en varias ocasiones en sus labores arquitectónicas.



Fig. 19.- Fachada del Santuario de Guadalupe, Ciudad de México. Foto: Javier Hinojosa; tomada de: Joaquín Bérchez, *Arquitectura Mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México: Grupo Azabache, 1992.

⁸² En este sentido, coincidimos con Concepción Amerlinck, más allá de la temporalidad, hasta la fecha no hay documentación que pruebe esta relación entre Pedro de Arrieta y José Durán, sin embargo no descartamos la posibilidad de que Arrieta haya visto en José Durán un ejemplo a seguir profesionalmente y no en una relación maestro-alumno como lo señaló Guillermo Tovar de Teresa, ya que los dos pertenecieron a una misma generación. Planteamiento realizado por: Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, vol. I, México: Fundación Cultural Bancomer A.C., 1995, pp. 143-144. Consultado en: María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pedro de Arrieta y su tiempo”... *op. cit.*, pág. 36.



Fig. 20.- Portada del Palacio de la Santa Inquisición, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

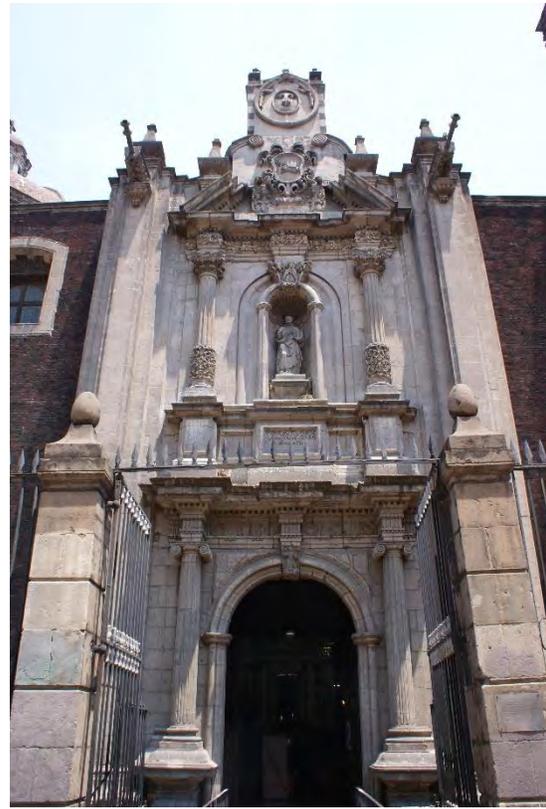


Fig. 21.- Portada lateral del templo de La Profesa, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

Arrieta, en su actividad constructiva se observa un arraigo todavía a los esquemas manieristas del segundo tercio del siglo XVII, pues posiblemente conoció grabados o estampas del tratadista alemán Wendel Dietterlin, quien propone en varias de sus láminas cerrar los vanos con arcos semioctogonales (Fig. 22), además, en la lámina 4 del tratado *Architectura. Von Außtheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen* (1598) indica cómo trazarlos (Fig. 23); sin embargo, la simetría, ritmo y proporción de sus elementos constructivos y ornamentales, así como en los materiales empleados, fue lo que le otorgan esas cualidades barrocas “de amplia base matemática [...] se somete este esquema a una peculiar paráfrasis compositiva en donde lo geométrico señorea también en la composición

planimétrica”⁸³, algo que indudablemente, Custodio Durán aprendería de él y de sus grandes obras al combinar estas enseñanzas para realizar un propio lenguaje arquitectónico y constructivo.

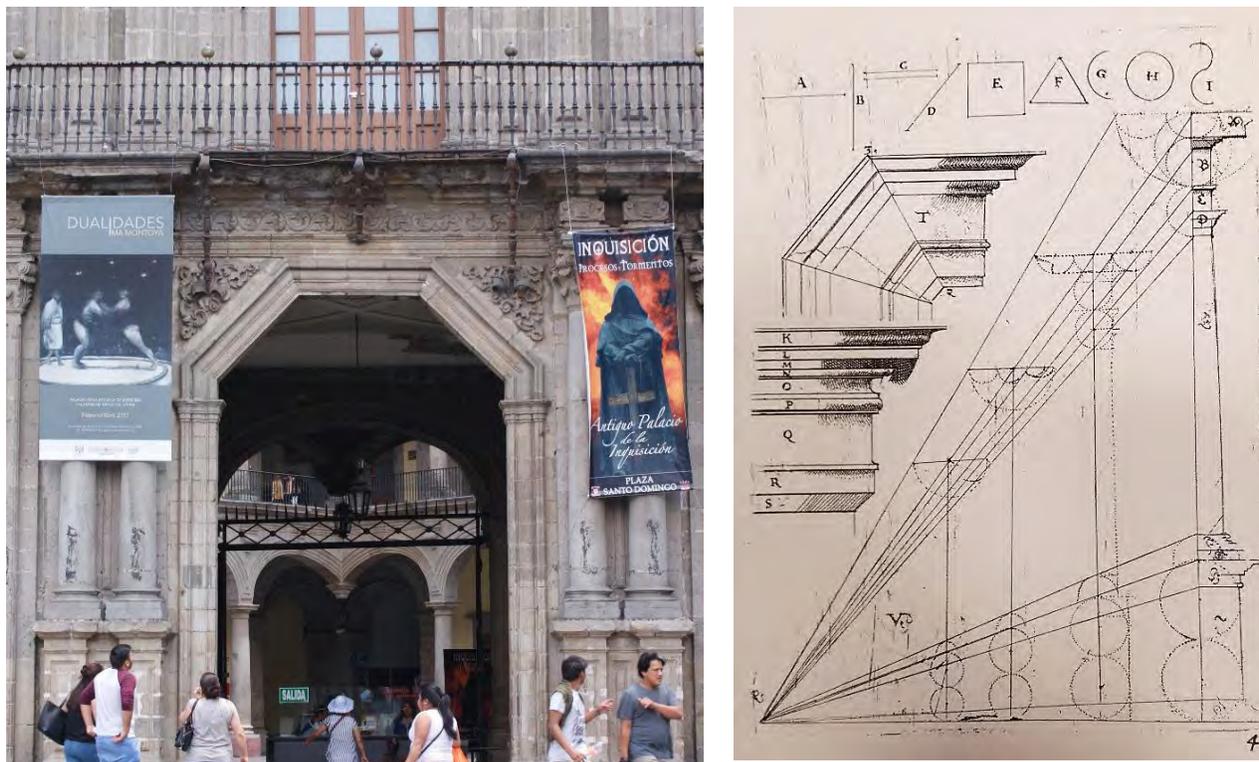


Fig. 22 y 23.- (Izquierda) Primer cuerpo de la portada del antiguo Palacio de la Inquisición, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Lámina 4 del tratado de arquitectura *Architectura. Von Auftheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen* (1598) de Wendell Dietterlin. Tomado de: Dietterlin, Wendel, *The fantastic engravings of Wendel Dietterlin*. New York: Dover Publications, Inc. 1968.

Este aprendizaje que Miguel Custodio Durán adquirió mediante su formación y medio de inspiración arquitectónica, se refleja en las referencias que tiene de este último personaje. Mientras Arrieta, por ejemplo, en planta arquitectónica expone la portada en un semioctógono al paramento de la fachada de la Basílica de Guadalupe, Custodio Durán remete la portada en el templo del ex hospital de San Juan de Dios (Fig. 24 y 25). Cuando Arrieta utiliza elementos del gótico como los baquetones en el interior del templo de La

⁸³ Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII... op. cit.*, pág. 151-152.

Profesa; Custodio Durán, en el mismo templo juanino abocina la portada a la manera de las catedrales góticas y no sólo eso, los nichos superiores del primer cuerpo están resueltos con un medio dodecágono y usa baquetones para enmarcar los mismos (Fig. 26 y 27); ambos arquitectos, nos permiten visualizar en sus obras a dos tratadista en común, Juan Caramuel y Guarino Guarini, ya que Durán usa la ondulación en pilastras y Arrieta baquetones góticos⁸⁴. Este aspecto “gotizante” en la obra de Durán ya nos lo advertía Diego Angulo Íñiguez⁸⁵, aunque no hay que olvidar que la planta arquitectónica que proyecta su padre, José Durán, para la basílica del Tepeyac, contiene bóvedas nervadas a la manera gótica, por lo que su formación con éste último, pudo haber dejado secuelas posteriores, visibles en la etapa constructiva tanto de Arrieta como de Durán.

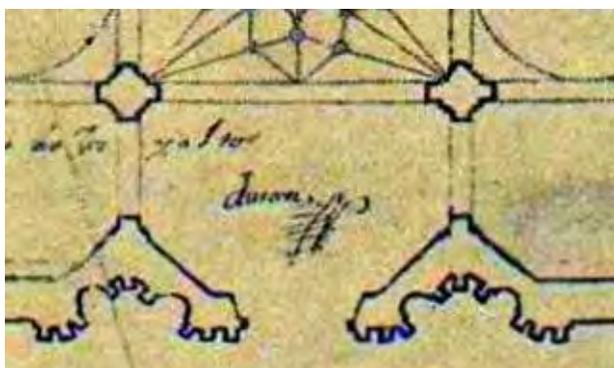
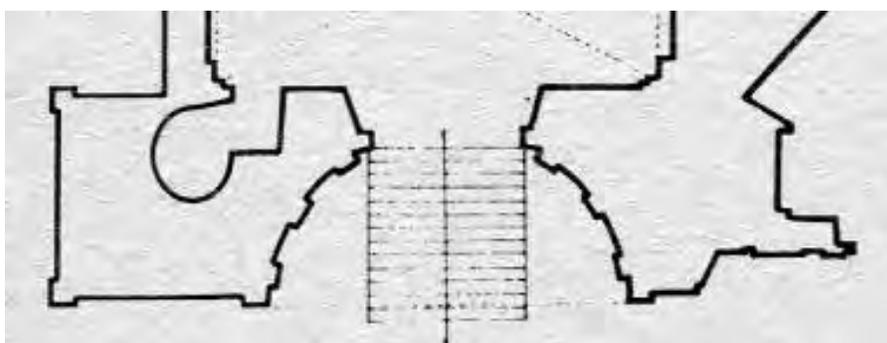


Fig. 24 y 25.- Planta Arquitectónica de la fachada del Santuario de Guadalupe, Ciudad de México (izquierda). Planta arquitectónica de la fachada del templo de San Juan de Dios, Ciudad de México (derecha).



⁸⁴ Javier Gómez Martínez, *Historicismos de la Arquitectura Barroca Novohispana*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1997, pág. 117 y 118. A su vez, el autor nos remite a: Bérchez, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII... op. cit.*, pág. 154; y nos advierte que previamente Enrique Marco Dorta ya “... había señalado una ‘vuelta hacia el gótico’ porque ‘las jambas parecen baquetones góticos y el arco termina en forma conopial’”.

⁸⁵ Diego Angulo Íñiguez, *et. al.*, *Historia del arte hispanoamericano... op. cit.*, pp. 538-540; Para profundizar aún más en los aspectos góticos en la arquitectura barroca novohispana, remitimos al lector ver también: Javier Gómez Martínez, *Historicismos de la Arquitectura... op. cit.*



Fig. 26 y 27.- (izquierda) Interior del templo de La Profesa, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Portada del templo de San Juan de Dios, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

A estos dos arquitectos los encontramos relacionados bajo causas iguales. La primera fue que al hacer el proyecto de reconstrucción del edificio contiguo al Palacio de los Virreyes como Casa de Moneda, bajo la dirección del ingeniero Nicolás Peynado Valenzuela en el año 1731, el superintendente José Fernández de Veitia Linaje, al siguiente

año inició un proceso legal al ver ciertas irregularidades en dicha reconstrucción, por lo que mandó hacer dictámenes de las obras a reconocidos arquitectos de la época, entre ellos: José Eduardo de Herrera, Miguel Custodio Durán y Antonio Álvarez; por la opinión de éstos, se consideró despedir a Peynado Valenzuela ya que no satisfizo su intervención en dicha Casa, resultado de ello fue que el mismo Fernández de Veitia volvería a convocar, entre otros arquitectos, a Pedro de Arrieta y Miguel Custodio Durán, para que presentaran sus proyectos de adecuación y conclusión para la Casa de Moneda, pero ninguno quedó a excepción del ingeniero Luis Diez Navarro, quien continuó después de que José Eduardo de Herrera hiciera una intervención a la Casa⁸⁶.

La segunda ocasión en que Arrieta y Durán comparten créditos es cuando Felipe V decide mudar la Real Cárcel, así como la sala de crimen por haber un contagio o epidemia, a Pedro de Arrieta le correspondió hacer el reconocimiento y a Miguel Custodio Durán la

⁸⁶ Cfr.: Heinrich Berlin, “Artífices de la catedral de México” en *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. 11, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944, pp. 19-39; Castro Morales, Efraín, *Palacio Nacional de México. Historia de su arquitectura*, México: Museo Mexicano, 2003; María Concepción Amerlinck de Corsi, “Palacio Nacional, una obra de nunca acabar” en *Memorias*, vol. II, México: Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras, Correspondiente de la Real Española, 2005, pp. 59-68; María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pedro de Arrieta y su tiempo”... *op. cit.*, pág. 41; Oscar Flores Flores, “Notas sobre la relación laboral de los arquitectos Pedro de Arrieta y José Eduardo de Herrera y algunos comentarios sobre la arquitectura en la ciudad de México en la primera mitad del siglo XVIII” en *Primer Coloquio de alumnos de la Maestría en Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte, 2003, pp. 43-62; Oscar Flores Flores, *Reflexiones sobre los tratados de arquitectura y su influencia en la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVIII: los testimonios del arquitecto José Eduardo de Herrera en torno a la construcción de la Real Casa de Moneda*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte, 2007; Oscar Flores Flores, *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, 2011; Oscar Flores Flores, “La Real Casa de Moneda de la Ciudad de México. Escenario arquitectónico de un conflicto gremial en la primera mitad del siglo XVIII” en Gustavo Curiel, (Ed.) *XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La metrópoli como espectáculo: la ciudad de México, escenario de las artes*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013, pp. 225-257; Oscar Flores Flores, “Consideraciones sobre la reconstrucción de la Casa de Moneda y la participación de Pedro de Arrieta y José Eduardo de Herrera” en *Boletín de Monumentos Históricos. Homenaje a Leonardo Icaza Lomelí*, Primera Parte, Tercera Época, núm. 27, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero-abril, 2013, pp. 171-182.

construcción de la cárcel interna⁸⁷. La tercera ocasión fue en la creación de unas nuevas Ordenanzas para el gremio de arquitectos, presentadas al Cabildo el 20 de febrero de 1736 y aprobadas el 8 de junio del mismo año por el arzobispo y virrey don Juan Antonio de Vizarrón y Eguiarreta, entre los que firman están Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel José de Rivera, Manuel Álvarez, Manuel M. Juárez, Francisco Valdés y José Eduardo de Herrera⁸⁸. Posteriormente, el 15 de julio de 1737, estos mismos se encuentran firmando un plano al óleo de la ciudad de México para poder valuar propiedades bajo un mismo criterio⁸⁹ (Fig. 28). Arrieta, además de ser el primero en firmar, lo hace como maestro de arquitectura del reino, el Real Palacio y la fábrica material de la Catedral, y, por último cabe mencionar que al morir Arrieta, el 18 de julio de 1739, nombran a Miguel Durán como maestro de obras del Hospital de Jesús y en el que permanecería hasta 1745⁹⁰. Sin duda, los ejemplos anteriores son una prueba notable de la influencia que Arrieta ejercía en estos maestros del arte de arquitectura, en especial a Miguel Custodio Durán⁹¹.

⁸⁷ Archivo General de la Nación, Obras públicas, vol. 35, exp. 5, fol. 232-290. En: María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pedro de Arrieta y su tiempo”... *op. cit.*, pág. 47. Cfr.: Castro Morales, Efraín, *Palacio Nacional...* *op. cit.*

⁸⁸ María Concepción Amerlinck de Corsi, “Pedro de Arrieta y su tiempo”... *op. cit.*, pág. 47.

⁸⁹ *Ibidem*, pp. 49-50. Cfr.: Francisco de la Maza y Luis Ortiz Macedo, *Plano de la Ciudad de México de Pedro de Arrieta, 1737*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

⁹⁰ Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 237.

⁹¹ Por limitaciones de espacio, se ofrece una semblanza muy breve sobre esta dinámica laboral entre todos estos arquitectos que contribuyeron, en gran medida, al mejoramiento de la actividad constructiva de la ciudad de México. Para mayor amplitud en el tema, ofrecemos al lector la siguiente referencia bibliográfica: Oscar Flores Flores, *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, 2011.



Fig. 28.- Plano de la Ciudad de México, 1737. Autores: Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Miguel José de Rivera, José Eduardo de Herrera, Manuel Álvarez y Francisco Valdena. Museo del Castillo de Chapultepec. Imagen tomada de: Lombardo de Ruíz, Sonia, *Atlas Histórico de la Ciudad de México*, con la colaboración de Yolanda Terán Trillo. Editor: Mario de la Torre, México: Smurfit, CONACULTA, INAH, 1996.

POSIBLES INFLUENCIAS DE LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA EN EL PROCESO CREATIVO DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN

La teoría arquitectónica sufrió transformaciones en los procesos de cambio en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVII y los inicios del siglo XVIII, pues la liberalidad del arte en este periodo barroco novohispano se articula con los indicios de una *Ilustración* novohispana “... movimiento que se inició a principios del siglo XVIII, pero cuyas manifestaciones –aunque solamente fuera en teoría- se pueden encontrar hasta principios del siglo XIX”⁹², dicho movimiento provocó que la forma de diseñar se enfocara más a procesos geométricos y por tanto matemáticos acompañados por conocimientos de lingüística, obras clásicas, de religión y otros más de autores novohispanos que delatan esta presencia local en el arte de arquitectura, muestra de ello es la biblioteca del contemporáneo a Miguel Custodio Durán, el arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1700⁹³-1758), donde es posible encontrar títulos, además de los recurrentes tratados de arquitectura como Vitruvio, Serlio, Vignola, Palladio, Cristóbal de Rojas, Diego López de Arenas, también tuvo el *Compendio Matemático* del padre Vicente Tosca, *Geometría* de Euclides, textos de Ovidio, Virgilio y Aristóteles, entre tantos más⁹⁴. Afortunadamente,

⁹² Martha Fernández, “El arte: de la Ilustración novohispana a la Ilustración en México” en Hugo Arciniega, et. al. (Coords.) *El arte en tiempos de cambio. 1810, 1910, 2010*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012, pág. 36.

⁹³ Fecha aproximada proporcionada por Oscar Flores Flores en: *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, 2011. Con relación al año de nacimiento del arquitecto José Eduardo de Herrera se podrá ver una discrepancia de un año, el mismo autor nos explica que: “La razón de haber modificado mi planteamiento original [la del título de la tesis], se debe a que [en] 1726 José Eduardo de Herrera obtuvo su carta de examen, por lo que tendría entonces la edad de 26 años, un rango más cercano al que tuvo su padre cuando se examinó. Sin pretender afirmar que este hecho es suficiente para sustentar esta idea, debe recordarse que una práctica común en la organización gremial novohispana, era una etapa previa de aprendizaje, aunque en las *Ordenanzas...*, no especifica el número de años destinados a este proceso.” *Ibidem*, pág. 278.

⁹⁴ Para mayor información sobre el arquitecto y su biblioteca: María del Carmen Olvera C., “La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal en México” en *Boletín de Monumentos Históricos*, no. 6, México: Instituto

también conocemos los libros que tuvo Jerónimo de Balbás, también contemporáneo a Custodio Durán, en el que podemos observar que el primero se sirvió de autores como Vignola, Arphe y Villafañe, López Arenas, padre Vicente Tosca y Vitruvio, así como otros de matemáticas, navegación, fábrica de teatros modernos en Roma y varias estampas⁹⁵. Otro caso por demás conocido, anterior a Miguel Custodio Durán es el del arquitecto novohispano de principios del siglo XVII, Melchor Pérez de Soto (1606-1655), quien poseía una biblioteca de poco más de mil quinientos libros, según inventario realizado por la inquisición; entre ejemplares de medicina, ciencia y matemáticas estaban otros de arquitectura, es decir de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola, López Arenas, Palladio, Arfe y Villafañe, Prado y Villalpando, Diego de Sagredo y Domenico Fontana⁹⁶ y, de quien se sabe realizó una especie de “tratado crítico” ahora inexistente⁹⁷; ahora bien, posterior a Durán, están los textos que propone el autor del tratado novohispano *Architectura Mechanica*, que sugiere que un maestro en el arte de la arquitectura debe tener el *Compendio Matemático* del padre Vicente Tosca; *Astronomía Universal* de Serrano, el tratado de padre fray Lorenzo de San Nicolás *Arte y uso de arquitectura*, y, también de

Nacional de Antropología e Historia, 1981, pp. 33-40; Oscar Flores Flores, *Reflexiones sobre los tratados de arquitectura... op. cit.*; y Oscar Flores Flores, *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758)... op. cit.* Este último autor hace un estudio sobre los libros en la biblioteca del arquitecto y nos proporciona el título completo y la posible edición que José Eduardo de Herrera pudo haber tenido y leído.

⁹⁵ Ligia Fernández Flores, “Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto político y militar” en Gustavo Curiel, (Ed.) *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Historia del Arte en Memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, Fomento Cultural Banamex, 2011, pp. 423-470.

⁹⁶ Cfr.: Manuel Romero de Terreros, *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, México: Librería de Pedro Robredo, 1920.

⁹⁷ Se sabe de ello por causa del mismo inventario realizado por la Inquisición que versa: “libro de a cuarto manuscrito, con algunas hojas sueltas, que comienza: *Tratado de la destreza práctica en declaración de algunos lugares oscuros que tiene el libro Jerónimo Sánchez de Carranza por estar en teórica, por el maestro Melchor Pérez de Soto*”: Guillermo Boils M., “Entre los libros y el andamio: Melchor Pérez de Soto, arquitecto novohispano” en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, No. 12, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1991, pp. 59-65.

importancia un Wolfio⁹⁸ del que dice: “tan especial que no hay más que desear en la materia”⁹⁹, y otros autores más.

Todo lo anterior demuestra el eminente conocimiento y aprendizaje de los arquitectos del periodo novohispano, no solo de su arte, sino en un nivel cultural superior referido a las ciencias naturales, exactas, filosóficas, médicas, etcétera.

Ahora bien, como lo demuestra tanto la biblioteca de Melchor Pérez de Soto, la de José Eduardo de Herrera y los libros sugeridos por el tratado *Architectura Mechanica*; también debe tenerse en cuenta para el caso de Miguel Custodio Durán, la biblioteca que probablemente debió haber tenido su padre, José Durán, a la que con seguridad tuvo acceso y posiblemente heredaría. Con todo ello, podemos aventurarnos a decir que Miguel Custodio Durán tuvo precisamente una formación de carácter científico, donde se sirvió de textos, tratados, estampas e indudablemente de otros libros más que solo los tratados de arquitectura, pues no hay que olvidar los títulos que ostentaba en su quehacer profesional¹⁰⁰, lo que denota un conocimiento sumamente extenso del dicho arte de arquitectura, pues el tratado anteriormente mencionado dice que el examen de un *architecto*, la parte teórica, “... se reduce a la Geometría práctica, algebra, Architectura, y Cortes de Cantería”¹⁰¹, que aunque como se ha mencionado, este documento es posterior a Miguel Custodio Durán, nos remite a una tradición en la formación de un arquitecto que se gesta con muchos años de anterioridad, conocimiento que se transmite también del maestro al aprendiz: “La formación teórica del aprendiz se basa en los conocimientos que el maestro

⁹⁸ En realidad se refiere al filósofo y matemático Johann Christian Freiherr von Wolff (1679-1754) Cfr.: Ana Lorenia García Martínez, *La Vanguardia Americana... op. cit.*, pág. 257.

⁹⁹ Mardith K. Shuetz, *Architectural practice in Mexico City... op. cit.*, pág. 102.

¹⁰⁰ Entre los más destacados: Maestro y Veedor en el arte de arquitectura y alarife, Maestro en las Artes de Arquitectura civil y militar, ingeniero en la arquitectura militar, medidor de aguas y tierras y valuador de ellas.

¹⁰¹ Mardith K. Shuetz, *Architectural practice in Mexico City... op. cit.*, pág. 101.

posee de las ciencias implicadas con la arquitectura, Aritmética, Geometría, Dibujo, etc., y en el aprovechamiento de su biblioteca, pues al vivir el aprendiz en casa del maestro, se le supone con tiempo suficiente para leer y estudiar los libros que éste le facilitara”¹⁰²; como probablemente sucedió con José Durán, su padre, o con Pedro de Arrieta, quien “manejó grabados, modelos y tratados de diversas épocas y latitudes e hizo tal síntesis que, lejos de parecer anacrónicos o intemporales, se integran en su expresión plástica, resignificándose, siempre acordes con la estética barroca. Al plasmar su propia impronta, Pedro de Arrieta marcó en sus obras nuevas rutas al barroco”¹⁰³.

Lo anterior, nos permite reflexionar con cierta profundidad sobre el proceso creativo de nuestro artífice, ya que las referencias literarias con las que se puede ubicar la obra de Miguel Custodio Durán están precisamente en los tratados de arquitectura que abordan la columna salomónica. Desde el de Iacome da Vignola, *Regla de los cinco ordenes de arquitectura* (1562); (Fig. 29) el de Sebastián Serlio, *Libro Extraordinario* (1583); el del benedictino fray Juan Ricci *Pintura sabia* (1655) (Fig. 30) y *Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero* (1663) y, en mayor medida el del teatino Guarino Guarini, *Disegni d’architettura civile et eclesiástica* (1686) y *Architettura civile* (1737) (Fig. 31) y, el de Juan Caramuel, *Arquitectura civil recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Jerusalén* (1678) (Fig. 32). Además se debe rescatar

¹⁰² Ma. Victoria García Morales, *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991, p. 137. Tomado de: José Antonio Terán Bonilla, “La enseñanza de la arquitectura en la Nueva España durante el periodo barroco” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001, pág. 215.

¹⁰³ María Concepción Amerlinck, “Pedro de Arrieta, su origen y testimonio” en *Boletín Monumentos Históricos*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Núm. 6. 1981. p. 27. Tomado de: José Antonio Terán Bonilla, “La enseñanza de la arquitectura... *op. cit.*, pág. 216.

el *Compendio Mathematico* del teólogo y matemático Tomás Vicente Tosca (1721), donde cita a Caramuel tanto de forma escrita como dibujada.

En este sentido, no podemos dejar de mencionar que a su vez, estos tratadistas también tuvieron otras fuentes de inspiración, especialmente en el trazo y composición de lo que conocemos como “columna salomónica”, que si bien es cierto que el baldaquino de la Basílica de San Pedro en Roma realizado por Bernini fue un gran promotor de este orden arquitectónico, recordemos que ya existían edificaciones en la arquitectura del románico que usaban columnas de fuste helicoidal, entorchado o con estrías en zig-zag u odulantes; como bien lo menciona Martha Fernández:

“Como se sabe, los tratadistas no siempre o no necesariamente proponían formas o soluciones novedosas, sino que compendiaban, explicaban y ordenaban lo que ya se había venido haciendo a lo largo de la historia, como pudo ser el caso de las estrías ondeantes y zigzagueantes que se utilizaron en iglesias medievales europeas. De esta manera, aunque pareciera un tanto fuera de lugar plantear en las obras novohispanas la presencia no de modelos “modernos” o contemporáneos, sino de fuentes más antiguas, tal vez románicas y góticas, resulta sugestivo ampliar la discusión en ese sentido.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ Martha Fernández, “Una casa salomónica... *op. cit.*, pág. 59.



Fig. 29.- Portada del tratado *Regla de las cinco ordenes de arquitectura* de Iacome da Vignola (1562).

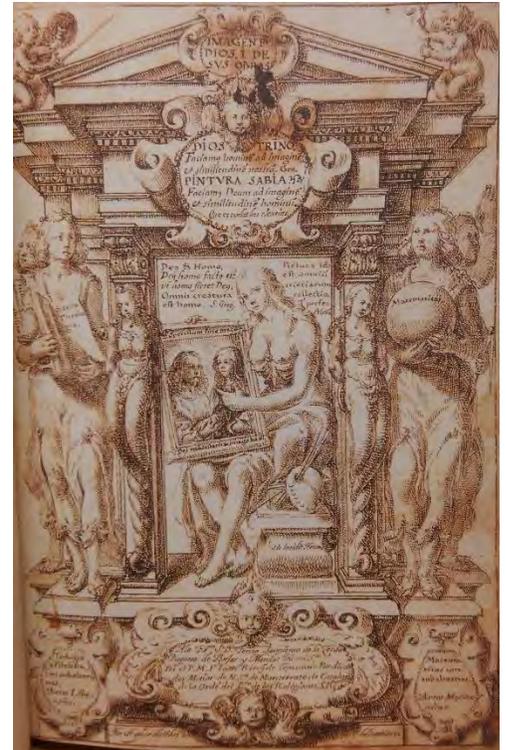


Fig. 30.- Portada del tratado *Pintura sabia* de fray Juan Ricci (1655).



Fig. 31.- Portada del tratado *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica* de Guarino Guarini (1686).



Fig. 32.- Portada del tratado *Arquitectura civil recta y oblicua considerada dibuxada en el Templo de Jerusalén* de Juan Caramuel (1678).

Aunque estas sean la referencias inmediatas respecto a la obra arquitectónica de Durán, también hizo uso de otros autores, pues como bien comenta Martha Fernández “... por más que un arquitecto pudiera tener predilección por un tratadista en concreto, no dejaba de utilizar e incluso recomendar la obra de otros tratadistas, por lo que en realidad todos asimilaban conceptos, teorías y propuestas de varios tratados”¹⁰⁵; incluso en el siglo XVI, los religiosos que con saber poco o nada sobre la fábrica material, retomaron los tratados de arquitectura para realizar sus edificación, pues así lo menciona fray Juan de Torquemada: “... hice una bóveda en el convento de Santiago Tlatelulco [...] sin tener maestros que amaestrasen lo uno ni lo otro, sino yo solo, que por haber de salir con ello tuve necesidad de muy grande estudio en cosas de arquitectura [...] aprovechándome de los libros que de esto tratan [...]”¹⁰⁶.

El arquitecto Juan Gómez de Trasmonte, aparejador, veedor y maestro mayor de la catedral de México, nacido en Extremadura, España hacia el año de 1595¹⁰⁷, también demostró su conocimiento de la arquitectura romana, los tratados de arquitectura y de su inteligencia en la actividad constructiva novohispana al proponer como soluciones óptimas para cerrar el crucero de la catedral de la capital novohispana¹⁰⁸ los machones de los cruceros de obras italianas, es decir San Pedro de Roma tomado de Sebastián Serlio, San Lorenzo El Escorial y el Jesús de Roma; de los cuales dice tanto de San Pedro como de El

¹⁰⁵ Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso creativo... *op. cit.*, pág. 315.

¹⁰⁶ fray Juan de Torquemada, *Monarquía Indiana de los veintiún libros rituales y monarquía indiana, con el origen y guerras de las indias Occidentales, de sus poblaciones, descubrimiento, Conquista, conversión y maravillas de la misma terra, 1615*. Edición preparada por el Seminario para el Estudio de Fuentes de Tradición Indígena, bajo la coordinación de Miguel León-Portilla, 7 vols. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1975 (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 5), vol. I, pág. XXIX, “prólogo general y primero de toda la *Monarquía indiana*, 1ª. Ed., 1615. Revisado en: Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso creativo... *op. cit.*, pág. 294.

¹⁰⁷ Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 257-258.

¹⁰⁸ Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII... op. cit.*, pág. 84.

Escorial “...son grandes los machos [...] conforme a lo que hoy se practica, pero como conozco lo uno reparo lo otro”¹⁰⁹, en cambio, del Jesús de Roma comenta que es de “...planta de edificio moderno [...] los pilares del Crucero tienen de grueso más de más de veinte pies y en diferente forma que los demás de cuerpo del edificio [...] el macizo de los cuatro pilares del Crucero vienen a ser como tres y media a una, cuya proporción es la [que] más se llega.”¹¹⁰ Con ello queda demostrado que Gómez de Trasmonte eligió lo más óptimo tanto de los tratados de arquitectura, en este caso Serlio, como de otras edificaciones, para solucionar constructiva y estructuralmente cubrir el crucero de la catedral de la ciudad de México que ya estaba en proceso de construcción cuando él llega como maestro mayor de la misma.

Por otra parte, es de mencionarse el caso del maestro arquitecto Rodrigo Díaz de Aguilera, quien para 1656 se desempeñó como aparejador mayor de la Catedral de México y que por Manuel Toussaint¹¹¹ sabemos que poseyó el tratado de Marco Pollion Vitruvio y al cual, le escribió al margen ya sea su propia traducción o algunos comentarios sobre la relación entre lo mencionado por este tratadista y la actividad constructiva novohispana, como por ejemplo, cuando Vitruvio se refiere a la “piedra de esponja o pómez pompeyana”¹¹², Díaz de Aguilera comenta: “Estas arenas que aquí pone Vitruvio con las calidades que expresa es propiamente el tesontlali que usamos en esta ciudad de México. Léase con cuidado todo este capítulo.”; con ello, observamos en Díaz de Aguilera un

¹⁰⁹ *Apud in*: Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso creativo... *op. cit.*, pág. 303.

¹¹⁰ Luis G. Serrano, *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su majestad Felipe II*, prólogo de José Gorbea Trueba, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Arquitectura, 1964, lám. 12e. Revisado en: Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso creativo... *op. cit.*, pág. 303.

¹¹¹ Manuel Toussaint, “Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII” en *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1950, pp. 85-88.

¹¹² Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso creativo... *op. cit.*, pág. 310.

estudio y reflexión sobre la relación de los materiales constructivos italianos mencionados por Vitruvio, a los obtenidos en Nueva España y sus posibles aplicaciones¹¹³.

En el caso de Miguel Custodio Durán, su entendimiento tanto teórico como práctico de la arquitectura y de sus fuentes de conocimiento como son los tratados de arquitectura, quedó sustentado en un testimonio realizado por el mismo Durán y publicado por Oscar Flores, sobre un dictamen que realizó para una demolición en la capilla del Rosario del templo de Santo Domingo de la ciudad de México en el año de 1733:

“... recelándose de las quiebras y quarteaduras que padecen estas fabricas que nuevamente se hallan executadas en esta Ciudad de Mexico, por su situación y plano pantanoso mui semejante a el de la Ciudad de Epheso en la Asia menor (y otros muchos de que se compone el globo terrestre en que abitamos) mas en este de Epheso fue llamado por la Diosa Diana aquel insigne Architecto Hesifonte proponiéndole quele edificase un templo que estubiese seguro y defendido de los terremotos y de las ymundaciones, el qual con su buen juicio elijio un suelo pantanoso y edifio con rarabiloso artificio el magnifico Templo de Diana a ciento quarenta y una vara de longitud y setenta y tres varas de latitud (que solo el referido causa admiración) guarnecido con sientos y veintisiete columnas cada una de ellas de veinte varas de alto y estas en dos plantas por esar guarnecida dicha fabrica por defuera con dos corredores altos y en sus intercolumnios muchas y crecidas estatuas, y todo su rodapié cercado de gradas para subir al templo y assi con razón mereció el renombre de una de las maravillas del Mundo. Pues si esta fabrica tan grande que se fundo como

¹¹³ Apud in: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas... op. cit.*, pág. 33-36.

trescientos años antes de Nuestra Redenpcion y duro tantos siglos que fundamentos y con que solides la fabricaría su artífice. Pues ahora digo qué dificultad tiene en este plan pantanoso de Mexico fundar una Capilla que comparada con el Templo de Diana no llegara a vigesima parte de su peso; la dificultad está en que la execute el que no tuviere conocimiento y reglas de Hesifonte a quie siguió Marco Vitrubio aquel famoso arquitecto giego, pues este y otros muchos nos enseñan el modo de edificar en semejantes lugares y no sujetándose a su Doctrina se serrara la obra de esta Capilla de Nuestra Señora del Rosario abriéndose sus bóvedas y paredes después de acabadas [...]"¹¹⁴

Con ello, como lo dice Oscar Flores, queda manifestado el nivel de su conocimiento y erudición pues, no solamente es posible que esta recomendación lo haya retomado del tratado de Vitruvio, sino que también cabe la posibilidad de que este pasaje haya sido extraído de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo, o, del tratado de fray Lorenzo de San Nicolás¹¹⁵ que tuvo bastante difusión en América, especialmente en Nueva España pues "... es el primer teórico que accede a la noción conceptual de la *propiedad de los materiales*. Probablemente este aspecto de su obra sea la causa del éxito de Fray Lorenzo en Latinoamérica, donde las regiones de alta sismicidad hacen inexcusable el estudio cuidadoso de los materiales"¹¹⁶. De cualquiera manera, queda demostrada la capacidad intelectual de nuestro artífice y de otros arquitectos como el mismo José Eduardo de

¹¹⁴ "Quaderno de diligencias que se ysieron con ocasión de haber comenzado la Cofradia del Rosario, a demoler la Capilla de este título, para fabricarla de nuevo", Archivo General de la Nación, *Inquisición*, vol. 869. Citado en: Oscar Flores Flores, "La conformación de un sustrato clasicista en el arte de la Nueva España" en Rodríguez Ortega, Nuria y Miguel Taín Guzmán (Coords.) *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, pág. 652.

¹¹⁵ Oscar Flores Flores, "La conformación de un sustrato clasicista... *op. cit.*, pp. 641-658.

¹¹⁶ Hanno Walter Kruft, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Tomo I. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Versión española de: Pablo Diener Ojeda, Madrid: Alianza Editorial, pág. 299.

Herrera¹¹⁷ al aplicar conocimientos técnicos e históricos a sus valoraciones constructivas-arquitectónicas.

Por otra parte, en otros documentos sucede lo contrario, donde Miguel Custodio Durán, no señala el uso de textos, tratados o ejemplos como referencia o fuente de inspiración, por ejemplo, con fecha posterior al anterior, otro documento publicado por Mina Ramírez Montes¹¹⁸ trata sobre el alzado de la capilla del Carmen en la Iglesia de San Sebastián, Custodio Durán informa sobre el proceso en que llevará la obra, pero lo explica de manera formal y sumamente técnica, aun así demuestra su amplio conocimiento en el arte de la arquitectura y la fábrica material, pero en ningún momento, de manera directa o indirecta, hace referencia a un tratado de arquitectura, un autor u otra fuente de inspiración que le pudiera servir para la traza o fábrica de dicha capilla.

“Cd, de México, 11 de julio de 1740

Senografía o Perspectiva

Razón de la distribución y planta de la capilla que actualmente se está labrando en el convento de Nuestra Señora del Carmen, la cual se compone en su longitud, de veintidós varas que corren de septentrión al mediodía, quedando por esta parte su presbiterio muy capaz, de siete varas de hueco y el cuerpo de dicha capilla se compone de trece varas diámetro y en ella quedan cuatro huecos para cuatro altares, fuera del que ha de llevar su presbiterio, el cual ha de quedar descubierto con una bóveda, a modo de concha para su mayor lucimiento y el cuerpo de dicha capilla va en figura ochavada y ésta ha de

¹¹⁷ Oscar Flores Flores, *El arquitecto José Eduardo de Herrera... op. cit.*

¹¹⁸ Archivo de Notarías de la ciudad de México, Not. Juan Francisco Benítez de Trigueros, año 1741, f. 3. En: Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán” *op. cit.*, pp. 241-142.

quedar cubierta con un cimborrio, con su sotabanco y en él han de quedar una orden de ventanas y otra orden de ellas en su media naranja, para que por ellas se comunique bastante luz y si se quisieren ahorrar las ventanas de su sotabanco se pueden dejar en su lugar, por la parte anterior; unos nichos para colocar en ellos algunos santos de la orden, la media naranja llevará su claraboya con su linternilla por donde también se le comunicará bastante luz.

Desde el pavimento de dicha capilla a lo más alto de su media naranja quedará en veintidós varas, que es suficiente elevación con que quedará muy garbosa. Por la parte interior irá adornada con sus arquitrabes, frisos, y cornisas para su mayor hermosura, asimismo la arquitectura que le corresponde por lo exterior de ella, todo lo cual tendrá de costo, perfectamente acabada, la cantidad de veinte mil pesos, esto es desde sus cimientos hasta su coronación.

Y así lo declaro y para que conste lo firmé en 11 de julio de 1740 años.

Miguel Custodio Durán [rúbrica]¹¹⁹

En otro documento de archivo, también de carácter técnico realizado por Miguel Custodio Durán, describe el reconocimiento de un sitio entre la iglesia y el convento religioso de Santo Domingo en cuyo sitio se ha determinado edificar la Capilla de Nuestra Señora del Rosario; pues aunque no indica el sitio ni la fecha, es de suponer que tenga relación con el documento anteriormente citado publicado por Oscar Flores; sin embargo, a diferencia de éste último, el “reconocimiento” que ofrece Custodio Durán está enfocado más a la fortaleza del edificio y recomendaciones constructivas que a lo formal u ornamental.

¹¹⁹ *Ibidem*.

“Miguel Durán Maestro en el Arte de Arquitectura, civil ingeniero en la arquitectura, Militar, Apreciado de Aguas y Tierras y Apreciador de ellas. Digo que habiendo reconocido y medido el sitio que se haya; entre la Iglesia del Convento de Religiosos de Nuestro Padre Santo Domingo, tiene de oriente, a occidente, veinte varas, y del medio día al septentrión, cuarenta y siete, en cuyo plano se determina plantar una Capilla de Nuestra Señora del Rosario, y las oficinas de que necesita como se irán distribuyendo.

Primeramente en el cuadro de veinte varas por cada lado se pueden hacer una Capilla de tres naves con sus ocho bóvedas que tengan de diámetro siete varas cada una en el medio su cimborrio del mismo claro, este ha de ir más elaborado para su ornato, asimismo para darle sus ventanas, por donde comunique la luz, toda esta obra puede ir formada sobre cuatro pilastras, que las sustenten, y en el intervalo, de las que caen, del occidente se puede poner el altar mayor, para que por el hueco, de la bóveda de atrás se pueda colocar a Nuestra Señora así como la colocan en la Capilla que hoy se haya, aunque tiene el inconveniente de que cuando poco [...] del Pueblo, por quitarle siete varas de hueco, desde dicho altar mayor, a la pared del oriente no obstante de esta planta se puede formar, en el dicho terreno [...] sola una bóveda, con su banco y sotabanco que llamamos cimborrio con sus ventanas claraboyas para la comunicación de la luz, quedando la capilla de veinte varas en cuadro, sin pilastra alguna, en su distancia, que solo cargue dichas bóvedas, o cimborrio y que haga sus empujes

en la [...] mayor y en las que se formaren de nuevo formándole sus estribos en las partes que conveniere, con que quedará muy perfecta [...]"¹²⁰

Como se ha dicho, los medios de conocimiento en el gremio de albañiles o arquitectos son diversos y, bajo esta dinámica, observamos que los referentes inmediatos a la obra de Custodio Durán, por su característico estilo ondulante, son los tratados de arquitectura tanto el de fray Juan de Ricci como de Guarino Guarini. El tratado de Ricci, monje benedictino, se editó póstumamente hasta 1913 y no hay registro alguno de que sus láminas o grabados hayan llegado a Nueva España, sin embargo, no se descarta la posibilidad de que Durán haya visualizado alguna de sus obras por medio de sus dibujos, tanto deagn la *Pintura sabia* de 1665 (Fig. 49), como del *Breve tratado de arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero* de 1663. En este sentido, en caso de que Ricci hubiese llegado a tierras americanas, fue de manera indirecta importante para Nueva España, ya que los tratados que fueron referencia para la pintura novohispana del siglo XVII y XVIII como *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho, *Museo Pictórico* de Antonio Palomino, los tres de origen español como el benedictino, mencionan a Ricci como parte importante de su bagaje cultural.¹²¹ Una vez dicho lo anterior, es viable pensar que estas posibles referencias arquitectónicas de Ricci en la obra de Durán hayan llegado hipotéticamente por el lado del arte de la pintura y de pintores españoles que venían a Nueva España, sobre todo por las referencias en los

¹²⁰ Archivo General de la Nación, Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Cajas 5000-5999, Caja 5119, Expediente 062, s/a, 4 f.

¹²¹ David García López, "La teoría artística de fray Juan Ricci" en Gil-Díez Usandizaga, I. (Coord.) *El pintor Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en la Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pág. 67. El autor cita a Palomino cuando se refiere a Ricci como: "con mucha erudición, e inteligencia profunda de la Pintura, y de todas las artes, que la ilustran". Cfr.: David García López, *Arte y pensamiento en el barroco: Fray Juan Ricci de Guevara (1600-1681)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2009.

tratados de estos pintores hispánicos que fueron tomados en cuenta por los pintores novohispanos, prueba de ello fue *El Arte Maestra*¹²² del que ya se ha hecho referencia.

Por otra parte, esta hipótesis puede ser apoyada por las noticias proporcionadas por Joaquín Bérchez y Fernando Marías cuando dicen que:

“Por el propio Ricci se sabe que un discípulo suyo, Gaspar de Zúñiga, latinista al que encarga Ricci la traducción al latín de su texto y alabado grabador que llegó a abrir sus dibujos ‘en láminas de plata con tan nuevo corte que siendo de buril, no parecía buril, ni aguafuerte, sino mi pluma’, marcha a México en el séquito del virrey Marqués de Mancera, y que debió fallecer en fecha que no precisa pero en todo caso anterior a 1663, año de la carta dirigida desde Roma a la Duquesa de Béjar a quien relata estas circunstancias.”¹²³

En el mismo orden de ideas, también existe información proporcionada por Juan Antonio Ramírez¹²⁴ y Antonio Martínez Ripoll¹²⁵ sobre la trascendencia de la obra del *Discurso sobre el templo de Salomón* de Pablo de Céspedes escrito en 1604 y que estuvo inédito hasta el año de 1800¹²⁶, y en el cual acepta que el tipo de columna usada en el

¹²² *Apud.*: Myrna Soto, *El Arte Maestra... op. cit.*

¹²³ Joaquín Bérchez y Fernando Marías, “Fray Juan Andrés Ricci y su Arquitectura Teóloga en el Contexto Barroco” en Fernando Marías y Felipe Pereda (Edits.) *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Toledo, España: Antonio Pareja Editor, 2002, pág. 118. Según los autores, dicho extracto fue tomado de: Salvador Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia” en *Archivo español de arte*, Tomo 72, no. 285, 1999, pág. 12; por otra parte, los autores también cuestionan si el tal Zúñiga tuviera algo que ver con el grabador Zúñiga de la ciudad de Puebla y de quien Francisco Pérez de Salazar hace referencia en su obra: *El Grabado en la Ciudad de Puebla de los Ángeles*, México: 1953, pp. 12, 20-25.

¹²⁴ Juan Antonio Ramírez, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid: Nerea, 1991, pág. 125-126. Citado en: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas... op. cit.*, pág. 91.

¹²⁵ Antonio Martínez Ripoll, “Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando” en *El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1987, pág. 156. Citado en: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas... op. cit.*, pág. 91.

¹²⁶ Publicado por: Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, t. V. Citado en: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas... op. cit.*, pág. 91.

templo de Jerusalén es la que se conserva en el Vaticano y que se encuentra en San Pedro de Roma; lo anterior es importante ya que según Juan Antonio Ramírez y Martínez Ripoll, además de que esta obra de Céspedes es precursora del *Orden salomónico entero* de fray Juan Ricci, una copia del *Discurso...* fue realizada por Juan de Alfaro a mediados del siglo XVII y otorgada a la duquesa de Béjar, doña Teresa Sarmiento, discípula de Ricci quien dedicaría su *Tratado de la Pintura Sabia* a ella y que seguramente por medio de la duquesa conocería el tratado de Céspedes¹²⁷.

Esto resulta interesante, puesto que nos proporciona una pauta para seguir la búsqueda de más datos que puedan desahogar esta hipótesis, la cual además de provocar una línea de investigación de la arquitectura barroca en Nueva España, se podría demostrar la reciprocidad intelectual tanto de pintores y arquitectos en sus fuentes documentales como medios de inspiración y de enseñanza¹²⁸.

En cambio, por otro lado, la obra *Architettura civile* de Guarino Guarini se editó en 1737, pero no hay que olvidar que con anterioridad se publicaron sólo sus láminas bajo el título *Disegni d'architettura civile et ecclesiastica* en el año 1686; por lo que, con respecto a la temporalidad de las obras de Miguel Custodio Durán, el templo del ex hospital de San Juan de Dios, de fecha aproximada a 1729¹²⁹, el templo del ex hospital de San

¹²⁷ *Apud*: Martha Fernández, *Cristóbal de Medina Vargas...* *op. cit.*, pág. 91. Recomendamos la anterior obra para profundizar en el tema.

¹²⁸ Aunque no es específico el caso, se sabe de la relación, por ejemplo, del arquitecto Pedro de Arrieta y del pintor José de Ibarra. En: María Concepción Amerlinck de Corsi, "Pedro de Arrieta y su tiempo" en *Pedro de Arrieta (1692-1738)*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pág. 51.; en otros términos, vemos al Maestro pintor Nicolás Rodríguez Xuarez haciendo el inventario y avalúo de pinturas de don Buenaventura de Medina y Picazo y, realizando el avalúo de las fincas pertenecientes a éste último al Maestro de Arquitectura Miguel Custodio Durán en el año de 1731. Cfr. Gonzalo Obregón, *La capilla de los Medina Picazo...* *op. cit.*, pág., 67 y 79.

¹²⁹ Diego Angulo Íñiguez, *et. al.*, *Historia del arte hispanoamericano...* *op. cit.*, pág. 538.

Lázaro de 1721-1728¹³⁰ y la capilla de los Medina Picazo en el templo de Regina Coeli que data de 1731¹³¹ dedicada en 1733¹³², es mayor la posibilidad y la certeza de que haya llegado Guarini Guarini (1686) a Nueva España, tal vez no el tratado completo, pero sí sus láminas por medio de grabados o estampas sueltas que pudieron haber llegado en los embarques desde España o, por medio de otras artes o ciencias como por ejemplo la pintura.

Con relación a la probable llegada de las láminas de Guarini a Nueva España, podríamos citar la hipótesis que mantiene Juan Antonio Ramírez¹³³, René Taylor¹³⁴ y Rudolf Wittkower¹³⁵, en la cual los investigadores señalan que, de haber realizado Guarino Guarini el proyecto del templo de Santa María de la Divina Providencia de Lisboa, el italiano debió pasar por la península ibérica entre 1658 y 1659 según Juan Antonio Ramírez¹³⁶, y en el que probablemente, podemos agregar, Guarini dejó parte de su trabajo, es decir láminas o grabados, durante su trayecto o su estancia en Lisboa, y a partir de esta región, sus dibujos sueltos debieron tal vez haber viajado a tierras americanas¹³⁷.

Podrían existir todavía varias hipótesis que podrían explicar este suceso, pero al no haber documentación de archivo que lo confirme, permanecerán en calidad de hipótesis; en

¹³⁰ *Íbidem.*

¹³¹ *Idem.*

¹³² Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 235. Una inscripción en la portada ofrece la fecha de su dedicación, el 15 de noviembre de 1733.

¹³³ Juan Antonio Ramírez, “Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el ‘Orden Salomónico Entero’” en *Goya. Revista de Arte*, núm. 160, Madrid, 1981. Citado en: Martha Fernández, “Guarino Guarini en Nueva España” en *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2011, pp. 66-67.

¹³⁴ René Taylor, “Santa Prisca en el contexto barroco” en *Santa Prisca restaurada*, México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990. Citado en: Martha Fernández, “Guarino Guarini... *op. cit.*

¹³⁵ Rudolf Wittkower, *Arte arquitectura en Italia, 1600/1750*, versión española de Margarita Suárez-Carreño, Madrid: Cátedra (Manuales de Arte Cátedra), 1995. Citado en: Martha Fernández, “Guarino Guarini... *op. cit.*

¹³⁶ Juan Antonio Ramírez, “Guarino Guarini... *op. cit.*, pág. 207. Citado en: Martha Fernández, “Guarino Guarini... *op. cit.*

¹³⁷ *Apud in:* Martha Fernández, “Guarino Guarini... *op. cit.*, pág 67.

este caso, se toma como principal referencia la temporalidad de las obras que son las que aportan un parámetro a seguir en el estudio de la obra de Miguel Custodio Durán. Aun así, es visiblemente mayor la influencia de Guarini en Durán, pues podemos observar con claridad los planteamientos del italiano en las obras arquitectónicas del novohispano.

Dentro de este panorama enigmático de la arquitectura del primer tercio del siglo XVIII, se puede llegar a ciertas disertaciones, no definitivas pero sí dispuestas a transformarse, sobre la fuente principal de inspiración de nuestro arquitecto, cuestión que se mencionará más adelante.

Podemos plantear hipotéticamente la posible influencia de fray Juan Ricci en Nueva España, pues la edición de su *Tratado de Arquitectura acerca del Orden Salomónico Entero* de 1663, fue más temprano que las obras arquitectónicas novohispanas que pueden delatar el uso de este tratado, tal es el caso de la obra llamada *Casa de las Bóvedas* del arquitecto sevillano Diego de la Sierra, construida entre 1684 y 1685 en la ciudad de Puebla; otro caso es el de Carlos García Durango (ca. 1618-1685) con el templo de San Cristóbal en la misma ciudad poblana. (Fig. 33 y 34) Para ambos casos, Martha Fernández ha estudiado sus relaciones con las obras de Ricci y Guarini¹³⁸, del primer tratadista comenta que, tratándose el caso de Diego de la Sierra, Carlos García Durango, y aquí incluyo también a Miguel Custodio Durán, no pudieron basar sus propuestas arquitectónicas en Ricci ya que, como lo dice la investigadora, el soporte principal en la obra de éste tratadista es la columna helicoidal "... elemento central en la propuesta de Ricci, que justificaba el empleo de otros elementos arquitectónicos con perfil ondeantes. En las obras novohispanas que se han citado, el elemento fundamental son únicamente las

¹³⁸ Martha Fernández, "Guarino Guarini... *op. cit.*, pp. 59-86.

estrías móviles”¹³⁹; en cambio, el *ordine ondeggiante*, como lo mencionó Guarini, en el caso específico de Durán es más probable todavía que exista una referencia inmediata, ya que el tratado *Disegni d’architettura civile et eclesiástica*, fue publicado en 1686.

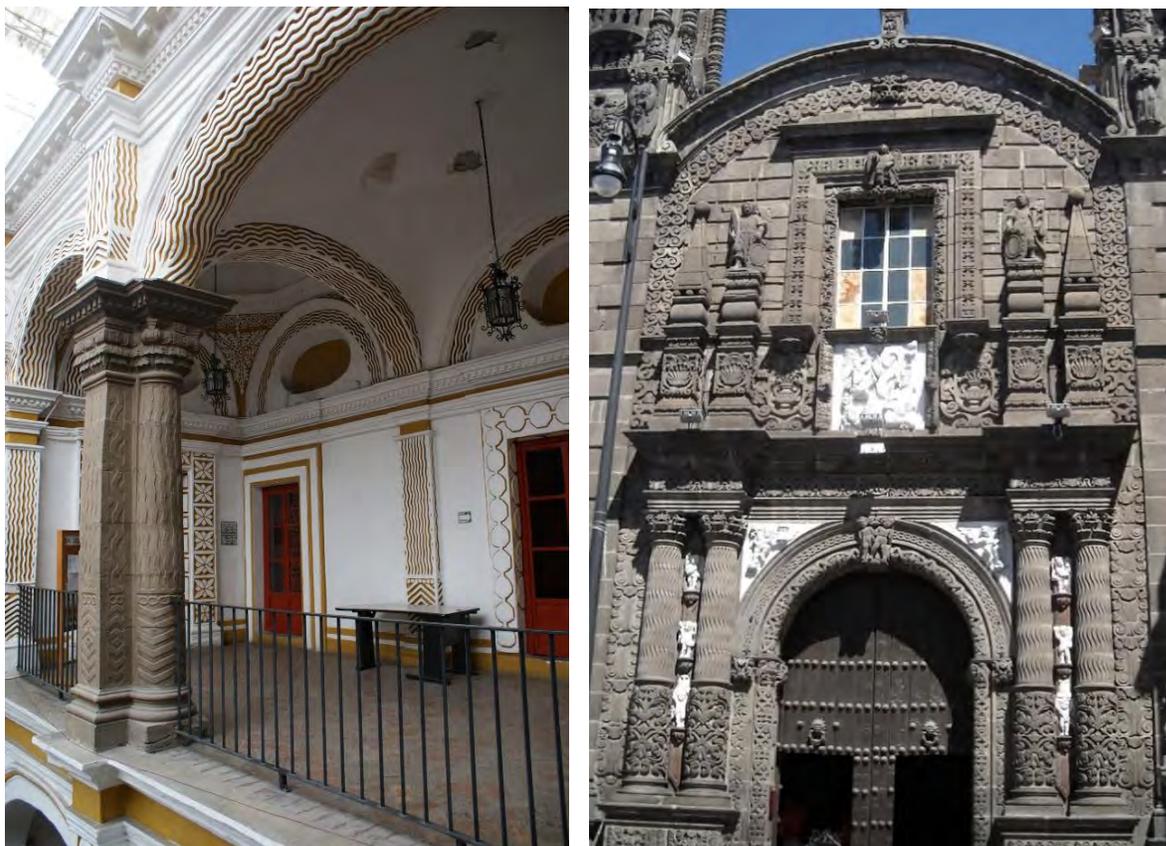


Fig. 33 y 34.- (Izquierda) Interior de la “Casa de las bóvedas”. Ciudad de Puebla, México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Portada del templo de San Cristóbal, Ciudad de Puebla, México. Foto: Édgar Antonio Mejía

Por otra parte, Martha Fernández nos advierte que el uso de las estrías ondulantes de estos arquitectos novohispanos proviene de una tradición más temprana localizada en los retablos, ejemplo es el del templo del Convento de Santa Clara de la ciudad de México realizado por el ensamblador Manuel de Velazco fechado en 1673 y otro es el del templo del Colegio de San Ramón de la mano de Pedro Maldonado fabricado en 1680 en la misma capital del virreinato, que son, incluso, también anteriores a la publicación de los dos

¹³⁹ Martha Fernández, “Una casa salomónica... *op. cit.*, pág. 58. Incluso aquí, Martha Fernández plantea la posible inspiración formal y simbólica de la arquitectura románica y gótica.

tratados de Guarini¹⁴⁰, por lo que también es posible pensar que el medio de inspiración tendría un desarrollo en la tradición constructiva local de la Ciudad de México, pues podemos citar por ejemplo la portada tanto exterior como interior de la sacristía del templo de San Agustín de la ciudad de México, la cual tiene pilastras cajeadas que contienen en su interior estrías ondulantes y que se terminó hacia el año 1579¹⁴¹.

Lo anterior resulta interesante ya que son precisamente estos arquitectos quienes estuvieron por completo formados de manera intelectual y técnicamente en Nueva España, y sus obras son las que pudieron, de alguna manera, influir de manera inmediata en un sentido formal, constructivo y científico, en el carácter arquitectónico de la obra de Miguel Custodio Durán.

Hasta ahora no se menciona en la documentación publicada de archivo, referencia alguna tanto de Ricci o Guarini en las pocas bibliotecas de artífices novohispanos que se han localizado tanto del siglo XVII y XVIII, tampoco se tienen registros de haber tenido tratados, dibujos o grabados de estos autores italianos, pues como se planteó anteriormente, en un interés de novedad e innovación en esta carrera constructiva de fin del siglo XVII e inicios del XVIII, Custodio Durán adquirió, como lo mencionó Guillermo Tovar de Teresa: “... pasión por la línea ondulante, sinuosa, que se vuelve un distintivo propio de su estilo”¹⁴² y que, al interpretar las obras mismas de Durán como propiamente un documento histórico, podemos hacer la relación directa con el *ordine ondeggiante* de Guarino Guarini.

¹⁴⁰ Martha Fernández, “Guarino Guarini en Nueva España”... *op. cit.*, pág. 84.

¹⁴¹ Eduardo Báez Macías, “El convento de San Agustín de la Ciudad de México. Noticias sobre la construcción de la iglesia” en *Anales del instituto de investigaciones Estéticas*, No. 63, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992, pp. 35-55.

¹⁴² Guillermo Tovar de Teresa, “Del barroco salomónico al barroco estípito. Consideraciones sobre un documento relativo al gremio de arquitectos de la ciudad de México en 1733” en *Cuadernos de arte colonial. Museo de América*, núm. 3, Madrid: Ministerio de Cultura, octubre 1987, pág. 124.

OTRAS FUENTES CREATIVAS EN LA OBRA DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN

Los estudios que tratan sobre los medios de producción arquitectónica, marcan a los tratados de arquitectura como principal fuente de inspiración de los artífices, y en sociedades como la novohispana que fue parte del imperio español es mayor todavía, pues se abre camino mediante la constante intervención de artistas provenientes de otras latitudes; aun con ello logró consolidarse por medio de modelos arquitectónicos locales de arquitectos de la talla de Cristóbal de Medina Vargas, Pedro de Arrieta y el mismo Miguel Custodio Durán.

Estos modelos arquitectónicos sirven como medio para atribuir obras arquitectónicas, como el caso del maestro en el arte de arquitectura Miguel Custodio Durán con la pilastra ondulante, sin embargo en ocasiones, dentro de la labor de investigación, se tratan de forzar la idea de que una obra sea idéntica, parecida o similar a un modelo proveniente de los tratados de arquitectura como fuentes de inspiración, pero debemos recordar que los procesos creativos, al inicio, van acompañados de esas fuentes que son necesarias, pero después, con la experiencia constructiva, el resultado que genera la traza, manifiesta señales de originalidad y complejidad que no precisa señalar de manera específica algún medio gráfico; con ello no se quiere dar a entender que el arquitecto, en este caso, no se vale de la teoría, sino que necesita aun más de ella, de los tratados, para establecer una continuidad en ese proceso creativo y original, dando como resultado una libertad creadora en este ámbito novohispano¹⁴³.

¹⁴³ *Apud in:* Martha Fernández, “La presencia de los tratados en el proceso creativo...”, *op. cit.*; Martha Fernández, “Guarino Guarini...” *op. cit.*, pág. 83.

En la Nueva España, a partir de este desarrollo intelectual, suceden cuatro momentos clave para el gremio de arquitectos que están acompañadas de las aportaciones que Custodio Durán, de manera directa o indirecta, contribuye y dan sustento a este periodo, sobre todo durante la primera mitad del siglo XVIII.

El primero, es en el año 1733¹⁴⁴ cuando Miguel Custodio Durán y José Eduardo de Herrera, entre otros, envían al virrey de Casa Fuerte una carta donde se comprometen y piden se les apruebe supervisar a los Maestros de Arquitectura para que no hagan mal uso de dicho arte. El segundo momento es en 1735¹⁴⁵ donde Miguel Custodio Durán se reúne junto con otros maestros veedores, Pedro de Arrieta y José Eduardo de Herrera, por mencionar algunos, para, entre otras cosas, "... elevar la calidad de las construcciones y procurar que los arquitectos se responsabilizaran de sus actos en provecho de la sociedad"¹⁴⁶. El tercer momento es en el año de 1746 con las reformas que, también Miguel Custodio Durán ahora con José Eduardo de Herrera, Miguel de Espinoza y Lorenzo Rodríguez, intentaron hacer a las *Ordenanzas de Albañilería* de 1599, haciendo hincapié en que se deben llamar *Reales Ordenanzas del Arte de Arquitectura*¹⁴⁷. Por último, el cuarto momento es con el tratado anónimo *Architectura mechanica conforme la práctica de en esta ciudad de México* que ya se ha citado y que presenta de manera clara la formación arquitectónica bajo un pensamiento intelectual *ilustrado* novohispano, además de que dicho

¹⁴⁴ Guillermo Tovar de Teresa, "Del barroco salomónico al barroco estípite..." *op. cit.*, Se encuentra el documento completo; José María Lorenzo Macías, "Pedro de Arrieta y las ordenanzas del gremio de arquitectura" en *Primer Coloquio de Alumnos de la Maestría en Historia del Arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, marzo 2003, pp. 63-72.

¹⁴⁵ Ana Eugenia Reyes y Cabañas, "Las ordenanzas de arquitectura de la ciudad de México de 1735"... *op. cit.*

¹⁴⁶ Martha Fernández, "Maestro mayor y militante del gremio" en *Pedro de Arrieta. Arquitecto (1692-1738)*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, pp. 53-59.

¹⁴⁷ Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal.... Op. cit., Incluye Ordenanzas de 1599 y las reformas de 1746.*

tratado es evidencia de una tradición constructiva novohispana que se gestó bajo el ejercicio de la práctica ejercitado desde el siglo XVI, y que en el tiempo en el que Miguel Custodio Durán fue examinado, hacia el año de 1712, fue posiblemente bajo algunos términos que posteriormente se plasmarían en el tratado *Architectura mechanica*.

Todo esto en un claro ejemplo de la perfección en esa capacidad creativa e intelectual de los arquitectos novohispanos del siglo XVIII, pero sin lugar a dudas es un hecho que proviene desde los arquitectos, alarifes o maestros de albañilería de Nueva España desde siglo XVI y que se extiende hasta el siglo XIX.

Precisamente este carácter de innovación y valía constructiva y arquitectónica sustenta nuestra hipótesis, ya que a lo largo del presente documento se ha revisado que en la formación arquitectónica de Miguel Custodio Durán, los aspectos salomónicos están presentes en su crecimiento intelectual a través de su aprendizaje en el gremio de arquitectos, rodeado de grandes maestros del arte de arquitectura de la segunda mitad del siglo XVII, mismos que le sirvieron de referencia práctica al momento de aplicar éste saber en la fábrica material, como bien lo comenta José Antonio Terán: “En cuanto a la práctica del oficio, el aprendizaje la adquiriría en las obras contratadas por su maestro, pues a ellas acompañaba. Ahí, el maestro le enseñaba de manera verbal y visual los secretos del oficio, bagaje cultural que se ampliaba al haber un contacto con el mundo de la construcción”¹⁴⁸; con ello, damos a entender que estas peculiaridades arquitectónicas de Custodio Durán fueron aprendidas conforme a la práctica tanto en el taller de su padre como la suya misma, es decir de su propio ingenio.

¹⁴⁸ José Antonio Terán Bonilla, “La enseñanza de la arquitectura... *op. cit.*, pág. 216.

Por otra parte, esta valía constructiva debía estar sustentada por medio de la teoría arquitectónica novohispana, misma se puede observar, por ejemplo, en la renovación de las Ordenanzas de Albañilería presentadas ante Cabildo el año de 1736 y las reformas y adiciones a las mismas presentadas en el año 1746 (en ambas figura el nombre de Miguel Custodio Durán, entre otros), y posteriormente el resultado teórico de esta práctica constructiva se vio reflejado en el tratado anónimo *Architectura Mechanica* de mediados del siglo XVIII, que si se lee con atención, se podrá ver que en la mayoría de su contenido, proporciona información sumamente técnica sobre la fábrica material novohispana; de igual forma se puede apreciar esta valía al analizar la fábrica material de estos artífices y que se fortaleció con el continuo estudio de los tratados de arquitectura que sirvieron como fuente de conocimiento de arquitecturas europeas que no pudieron conocer los alarifes novohispanos.

Los tratados de arquitectura continuaron siendo como desde el siglo XVI en Nueva España, una fuente de inspiración al momento del trazo y de la fábrica, pero los arquitectos novohispanos no se conformaron con eso, incluso, reinterpretaron los tratados, la teoría de los mismos y sus modelos fueron abstraídos de diferentes autores, como el caso de Miguel Custodio Durán, que retomó, como lo veremos más adelante, a Serlio, Vignola, Caramuel, Villafañe, Dietterlin, Guarini y posiblemente a Ricci; resultado de todo ello fue la concepción de una arquitectura sumamente local, novohispana, criolla, es decir, Durán retomó a teóricos tanto españoles como italianos o alemanes, pero la gran diferencia radicó en la práctica, en la fábrica material como lo menciona Martha Fernández:

“Los arquitectos novohispanos abrevaron en los tratados, pero no se sirvieron de ellos para copiarlos de manera servil, sino que los analizaron, los

interpretaron, los combinaron entre sí, los asimilaron y, en fin, los utilizaron como puntos de partida para desarrollar su propia tradición y llevar su arquitectura a la modernidad artística de su tiempo. Ello, claro está, no podía dar como resultado una arquitectura europea en la Nueva España, sino que la obra arquitectónica construida en México durante la época virreinal fue resultado de todo un proceso recreativo, pero sobre todo creativo por parte de sus alarifes.”¹⁴⁹

Es por ello que tanto los talleres como los maestros de arquitectura que estaban a cargo de los mismos, desempeñaron un papel importante al momento de realizar sus diseños y construcciones, ya que el razonar los tratados los llevó a realizar algo muy similar a una crítica de la teoría arquitectónica plasmada en los mismos, y además, como resultado de todo ello, una contribución novohispana, es decir un análisis del contenido teórico de los tratados para poderlo aplicar tanto de forma teórica como práctica en tierras de la Nueva España como mejor les conviniera, tal es el caso del aparejador mayor de la catedral de México, Rodrigo Díaz de Aguilera, quien estuvo vigente durante la primera mitad del siglo XVII y que se sabe, por Manuel Toussaint, que el artífice realizó una serie de comentarios tanto de carácter crítico como constructivo del tratado de Vitruvio¹⁵⁰, y por otra parte, como resultado de ese proceso creativo, teórico y crítico, tenemos el anteriormente citado dictamen ejercido por Durán para la capilla del Rosario del Templo de Santo Domingo, el que conviene recordar en este momento y dice:

¹⁴⁹ Martha Fernández, “La presencia de los tratados... op. cit., pág. 324.

¹⁵⁰ Manuel Toussaint, “Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 18, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1950, pp. 85-88.

“... Pues ahora digo qué dificultad tiene en este plan pantanoso de Mexico fundar una Capilla que comparada con el Templo de Diana no llegara a vigesima parte de su peso; la dificultad está en que la execute el que no tuviere conocimiento y reglas de Hesifonte a quien siguió Marco Vitrubio aquel famoso arquitecto griego, pues este y otros muchos nos enseñan el modo de edificar en semejantes lugares y no sujetándose a su Doctrina se serrara la obra de esta Capilla de Nuestra Señora del Rosario abriéndose sus bóvedas y paredes después de acabadas [...]”¹⁵¹

No olvidemos el ya mencionado tratado anónimo novohispano de mitad del siglo XVIII *Architectura Mecánica Conforme a la Práctica de esta Ciudad de México*, que es donde se imprime el conocimiento de esta tradición técnica, constructiva y arquitectónica de estos arquitectos novohispanos.

Lo anterior lleva a pensar que, precisamente Miguel Custodio Durán implementó esta tradición teórica y técnica novohispana durante la primera mitad del siglo XVIII. La innovación constructiva y ornamental la adquirió con el auge de la columna salomónica en la Ciudad de México y sus interpretaciones de finales del siglo XVII mediante su propio conocimiento abrevado con toda seguridad en su sabio juicio y comprensión de varios de los tratados de arquitectura, los cuales, como veremos más adelante, seguramente conoció ampliamente, lo que le aseguró a Custodio Durán un vasto conocimiento del arte de la arquitectura.

CASOS DE ESTUDIO EN LA OBRA ARQUITECTÓNICA DE MIGUEL CUSTODIO DURÁN

¹⁵¹ “Quaderno de diligencias que se ysieron con ocasión de haber comenzado la Cofradia del Rosario, a demoler la Capilla de este título, para fabricarla de nuevo”, Archivo General de la Nación, *Inquisición*, vol. 869. Citado en: Oscar Flores Flores, “La conformación de un sustrato clasicista... *op. cit.*, pág. 652.

Ya hemos establecido las posibles fuentes de inspiración que Miguel Custodio Durán tuvo durante su etapa de formación como aprendiz, oficial y maestro examinado, así como la personalidad que le otorgó a cada una de sus edificaciones por medio de su trazo tan peculiar: la pilastra ondulante; gracias a ello, actualmente podemos distinguir su estilo y atribuirle, en algunos casos y cuando no existe documentación que lo compruebe, ciertas obras arquitectónicas que probablemente sean de su mano.

Como se ha dicho, la pilastra ondulante y la ondulación de las cornisas es una de las peculiaridades específicas con las que se puede reconocer de inmediato la obra de Miguel Custodio Durán, pues estos artificios los vemos presentes en sus obras tanto documentadas como atribuidas, de las cuales, nos ocuparemos de estudiar solamente cinco de ellas y, por medio de los vestigios arquitectónicos que las mismas nos permiten observar, trataremos de dilucidar sus posibles fuentes de inspiración ubicadas especialmente en los tratados de arquitectura; las obras las dividiremos en dos partes, las documentadas como son: los templos de los ex hospitales de San Lázaro y de San Juan de Dios;¹⁵² y las atribuidas que son: la capilla de la Inmaculada Concepción del templo de Regina Coeli; la portada lateral de la parroquia de San Gabriel Arcángel en Tacuba, Ciudad de México y la antigua iglesia adjunta a la actual catedral de Cuautitlán, Estado de México.

Ex templo del ex hospital de San Lázaro, Ciudad de México

El templo del ex hospital de San Lázaro, fundación hecha por Hernán Cortés entre 1521 y 1524, fue administrado por el Dr. Pedro López y refundado en el año de 1572; se ubicaba este conjunto en las afueras de la ciudad, en la parte oriente, por la zona de las Ataranzas

¹⁵² Existen más edificaciones que retoman esta cualidad formal, pero para efecto de este ensayo académico nos enfocaremos sólo en estos tres ejemplos que son los más representativos de Miguel Custodio Durán y que están ubicados en el primer perímetro del Centro Histórico de la Ciudad de México.

por haber sido un hospital para leprosos. El templo fue intervenido por Miguel Custodio Durán aproximadamente entre 1721 y 1728, ya que se tiene una declaración testimonial donde “se menciona al maestro albañil Miguel Durán, trabajando en la iglesia de San Lázaro de esta ciudad”¹⁵³, probablemente contratado por la Orden de San Juan de Dios quienes administrarían el hospital a partir de 1721 o por Don Buenaventura de Medina y Picazo quién, además de poner a los juaninos a cargo, costearía esta reedificación, dedicando el templo en el año de 1728¹⁵⁴. En este mismo periodo, el hospital también sufrió modificaciones, por lo que es probable que Custodio Durán haya tenido participación en esta intervención.

La portada del templo se compone de dos cuerpos, un remate y tres calles (Fig. 35); toda está fabricada y labrada en piedra de chiluca con muros de mampostería de piedra recubierta en el exterior con tezontle y ladrillo; el primer cuerpo tiene el acceso en la calle central enmarcado por un arco de medio punto con arquivoltas, en la clave tiene un alto relieve con la posible imagen del Arcángel Rafael; las enjutas están ornamentadas con roleos y motivos florales; las jambas que sostienen el arco están cajeadas. A cada lado hay columnas pareadas con capitel de orden corintio y el fuste tiene ondulantes estrías y contraestrías verticales en el primer tercio, los pedestales que soportan las columnas no tienen ornamentación alguna por el estado de deterioro en el que se encuentra el inmueble. En el intercolumnio de cada lado hay un nicho con venera enmarcado con hojarasca, arriba de estos, tienen un medallón ovalado decorado con roleos. El entablamento es quebrado,

¹⁵³ Archivo General de la Nación, Ramo: Matrimonios, Vol. 93, exp. 15, fs. 89v.-90r. Citado en: Rubén Maldonado Mares y Raquel Pineda Mendoza, *Catálogos de Documentos de Arte 18. Archivo General de la Nación, México*, Ramo Matrimonios, tercera parte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pág. 53, ficha número 3588.

¹⁵⁴ Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, Tomo I, Fundaciones del Siglo XVI, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Cruz Roja Mexicana, 1990, pp. 253-254.

tiene un arquitrabe, un friso con alto relieve en formas vegetales semicirculares y mascarones por arriba de los capiteles de las columnas; toda la cornisa se ondula junto con sus modillones. (Fig. 36 y 37)



Fig. 35.- Portada del Templo de San Lázaro.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz



Fig. 36.- Primer cuerpo de la portada del Templo de San Lázaro.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz



Fig. 37.- Detalle del primer cuerpo de la portada del Templo de San Lázaro.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz

El segundo cuerpo posee un gran basamento que contiene dos altos pedestales en cada calle lateral y, dentro de sus dados cajeados, hay relieves con motivos vegetales al igual que en las calles, solo que además, en éste último incluye un cartela ovalada y ornamentada con roleos; en la calle central apenas y se distingue una inscripción enmarcada con relieves vegetales y molduras, sin embargo debido a su deterioro ya no es posible saber su contenido.

Arriba de cada pedestal hay una columna tritóstila, con capitel de orden corintio; tiene ornamentación vegetal en el primer tercio del fuste y el resto son estrías verticalmente ondulantes; en los intercolumnios hay un nicho con venera, ambos están enmarcados con unas molduras ondulantes que parecieran ser baquetones que están frente a pilastras igualmente ondulantes; en la base del nicho, hay una peana ornamentada con hojas de acanto y la cara de un niño rodeada por la moldura. (Fig. 38)

En toda la calle central existe un gran relieve tallado en piedra de chiluca, se trata al parecer de la presencia de seis ángeles; todos rodean un nicho similar a los descritos anteriormente sólo que éste tiene dos querubines en la peana; toda la escena está cubierta y enmarcada por un gran cortinaje que se desprende de un dosel. Por las condiciones de deterioro en la que está todo el inmueble, apenas y logran distinguirse los personajes ya que además, como fondo, se esculpieron muchos pliegues de esta gran cortina. (Fig. 39)



Fig. 38.- Segundo cuerpo de la portada del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 39.- Detalle de la calle central del segundo cuerpo de la portada del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 40.- Detalle de la calle lateral izquierda del segundo cuerpo de la portada del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 41.- Detalle de la calle lateral derecha del segundo cuerpo de la portada del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 42.- Detalle del nicho central del segundo cuerpo de la portada del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.

Desgraciadamente el remate no existe en la actualidad, el cual, al observar la presencia de esta portada, debió ser de gran factura, posiblemente mixtilíneo con una cornisa ondulante y con la presencia de la Santísima Trinidad.

La fachada del templo está incompleta, se conserva la portada sin el remate y el cubo lateral derecho sin la torre campanario; dicho cubo está fabricado en piedra de tezontle con rafas de chiluca con una cornisa ondulante con la que da inicio el tercer tercio de todo el cuerpo. (Fig. 43 y 44) Sabemos que sí tenía un campanario por una litografía de principios del siglo XX publicada por Antonio García Cubas en *El Libro de mis recuerdos*,¹⁵⁵ en la que se puede apreciar que su fábrica fue similar a la que tiene el templo del ex hospital de San Juan de Dios, obra también de Custodio Durán. (Fig. 45 y 46)



Fig. 43.- Vista actual del cubo de la torre del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.

¹⁵⁵ Antonio García Cubas, *El Libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotograbados*. Parte primera. Los Monasterios, México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904, pág. 124.



Fig. 44.- Vista actual del cubo de la torre del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.

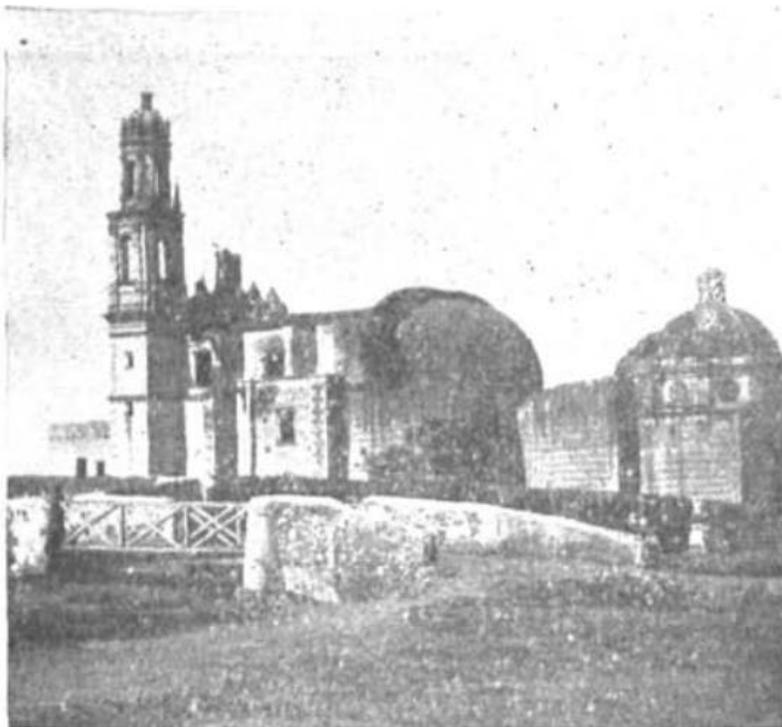


Fig. 45 y 46.- Vista posterior del templo de San Lázaro y detalle de la torre. Litografía tomada de: *El Libro de mis recuerdos* de Antonio García Cubas.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.

De lo que aún está de pie en el interior del templo, podemos apreciar el primoroso trabajo que realizó nuestro alarife. La planta arquitectónica del templo (Fig. 47) es de una sola nave compuesta por tres tramos unidos con arcos formeros de medio punto, estriados y fabricados en piedra de chiluca; cada tramo está cubierto con bóveda de medio cañón con lunetos fabricadas con ladrillo y tezontle, en los lunetos se abren ventanas rectangulares; tiene un crucero en el tercer tramo; el presbiterio está cubierto por una bóveda semiesférica en fabricada con los mismos materiales; el primer tramo alberga el coro y el sotocoro que estuvo cubierto con una bóveda rebajada de arista y un arco escarzano también estriado, en la actualidad solo quedan vestigios de ello; (Fig. 48) los dos tramos siguientes tienen arcos fajones de medio punto ornamentados con ovas y con roleos en las claves, todo realizado con piedra de chiluca. Las bóvedas están soportadas por un entablamento en piedra de chiluca que recorre todo el templo, tiene arquitrabe, friso ornamentado con relieves vegetales que son expulsados por la boca de mascarones, similares a los de la portada; la cornisa es recta. Los gruesos muros de mampostería de piedra y ladrillo absorben todavía y con gran eficiencia la carga del edificio y son ayudados por grandes pilastras de orden toscano, de las cuales sobresalen medias muestras también de orden toscano con estrías en el fuste, fabricado todo en chiluca. (Fig. 39)

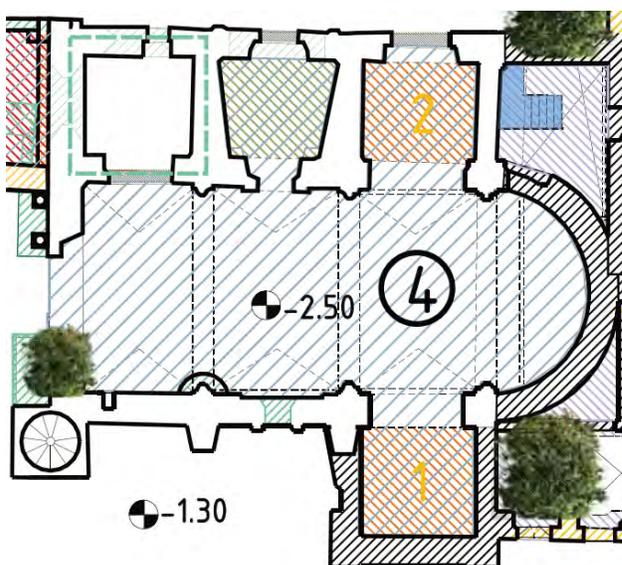


Fig. 47.- Planta arquitectónica del templo de San Lázaro. Tomada de la tesis *Re-arquitectura post-colonial. Ex hospital de San Lázaro* de Jesús Eduardo Bautista Sandov76



Fig. 48.- Vista del interior hacia el coro del templo de San Lázaro.
Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.

En el segundo tramo de la nave, de lado del Evangelio, quedan restos de una portada de dos cuerpos que daba acceso a una capilla lateral, enmarcada bajo un arco fajón de medio punto, el primer cuerpo de la portada tiene otro medio punto sobre jambas y, a cada lado, pilastras ondulantes con capitel de orden corintio realizadas en piedra de chiluca; el segundo cuerpo sólo tiene una gran ventana rectangular con arco rebajado. (Fig. 49, 50 y 51)

Otra portada, también en el segundo tramo pero del lado de la Epístola y en la parte exterior del templo, da cuenta del trabajo de Custodio Durán en esta empresa; igualmente casi destruida, se compone de un cuerpo, similar a la portada del interior y un remate, el cual está compuesto por un basamento que incluye cuatro pedestales que sostiene las pilastras y pináculos superiores; en la parte central hay un nicho con venera y un pequeño baquetón a cada lado acompañado relieves con motivos vegetales y roleos; le sigue a los laterales una especie de pilastra con capitel de orden corintio y el fuste contiene diversas formas, desde una cara de niño, tres grandes roleos y un mascarón con cara de león. Para finalizar este remate, en los extremos tiene un bajo relieve en forma de roleos y un pináculo en alto relieve que al mismo tiempo que se ondula y termina con una esfera en forma de granada, cierra una cornisa ondulante y un frontón curvo, quebrado y con un querubín en la parte del tímpano. (Fig. 52, 53 y 54)



Fig. 49.- Vista de la portada de la capilla ubicada en el segundo tramo de la nave del templo de lado del Evangelio del templo de San Lázaro. Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 50 y 51.- Detalles de la portada de la capilla ubicada en el segundo tramo de la nave del templo de lado del Evangelio del templo de San Lázaro donde se pueden apreciar restos de las pilastras ondulantes. Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 52, 53 y 54.- Portada exterior y detalles el primer cuerpo y del segundo cuerpo del templo de San Lázaro.

Fotos: Edgar Antonio Mejía Ortiz



La capilla de los leprosos que está en la parte posterior del templo, exenta al mismo, es de planta cuadrada, el diseño de sus medias muestras es similar a la del templo, los arcos torales están estriados y las pechinas tiene forma de diamante; el entablamento que une estos cuatro arcos tiene un arquitrabe realizado en yesería, un friso ornamentado con motivos vegetales y una cornisa que se ondula en todo lo largo, de aquí se desplanta el tambor de planta octogonal con cuatro ventanas en la misma forma geométrica, soporta una cúpula que arranca desde otra cornisa también ondulada, le remata una linternilla de planta octogonal. (Fig. 55)



Fig. 55.- Vista del intradós de la cúpula de la capilla exenta al templo de San Lázaro.

Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

Con respecto a este templo, los tratados que identificamos, los cuales pudieron haber servido como fuente de inspiración a Miguel Custodio Durán son cuatro fundamentalmente, Serlio, Vignola, Villafañe, Guarini y, posiblemente, de Dietterlin. Del Boloñés se sirvió nuestro arquitecto para la composición de la portada, pues podemos

identificar el primer cuerpo relacionado directamente con la lámina LXXIII v., del “Libro Tercero” del *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* (Fig. 56 y 57); por otra parte, de este mismo tratadista es probable que haya tomado la ornamentación de los frisos de la lámina LXVI del “Libro Cuarto” del mismo tratado (Fig. 58 y 59). Tal vez de Vignola tomó textualmente la columna de orden dórico de la lámina XIII de su tratado *Regla de las cinco ordenes de architectura*, donde la realizó con todo y las ovas en el *ovolo* o equino y la flor de lis en el *collarino* del capitel, y que se pueden apreciar en las medias muestras de columnas que están en los muros interiores del templo (Fig. 60 y 61). De Juan de Arphe y Villafañe, el primer tercio de las columnas ubicadas en el segundo cuerpo de la portada del templo de San Lázaro son similares a las del tratadista en la foja 10 v. del *Libro Cuarto* de su tratado *Varia Commensuración para la Esculptura, y Architectura*, probablemente, de esta misma lámina haya retomado también el ornamento de los frisos (Fig. 62 y 63). Finalmente, es posible que de Guarini, tuvo oportunidad de ponerlo en práctica tanto en las columnas de la portada con sus estrías ondulantes como en el hecho de proporcionarle movimiento a las cornisas tanto de la misma portada como del interior del tambor de la capilla exenta y de la portada lateral, mismos que recuerdan a la lámina IV de su tratado *Disegni d'Architettura civile* (Fig. 64, 65 y 66); esta misma ondulación nos remite a la cornisa realizada en interior del tambor de la Real parroquia de Santa María Magdalena en Sevilla, España (Fig. 67, 68 y 69). De Dietterlin posiblemente pudo haber usado su lámina número 16 de su tratado *Architectura. Von Auftheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen*, para los relieves con roleos que rematan el remate de la portada lateral del templo de San Lázaro (Fig. 70 y 71).

DE LAS ANTIGVEDADES.

Viendo tratado de tantas cosas antiguas, y no foliaméte asiendolas dicho por escríptas pero anotado en delfico muy cierto la forma y maneras como ellas estan hechas lo mas propiamente q yo he podido. Tambien era razon q trate y muestrafe algunas de las mejores y mas antiguas q se fueron hechas por los romanos, y de algunos otros que son dexado de dezir della en las cosas paffadas en lo tratado y moftrodo del soberano edificio de San Pedro de Roma, y de otras cosas quando tratamos delos tiempos fagados. Verdade ramone fe puede tener por cierto q este Buianice fue el refutador de la buena architettura por muchos años con ayuda de muchos segundio pofitiffe maxime como nos dan fe las tan excelentes obras hechas en Roma por las manos del vno y del otro, entre las quales la figura aqui baxo moftada es vas della, la qual fe hizo para va alrededor en Vhelde en el jardin del papa. En ella concurren dos excelentes cosas, la una es la fortaleza q es de gran perpetuidad, por fe los pilaftrones hechos de tanto ancho y grueso, y la otra es en ello tan excelente orden q se ve y ricos compartimientos. Y de mas dello fe ofrece proporcion en todas las cosas. En la obra de q tratamos y moftro aqui embaxo fue medida a palmos antiguos, q son vnos palmos repartidos por minutos. E fe palmo fe hallara en la plana paffada numero cinco. Y de los palmos tiene cada arco de ancho diez y ocho, y de otros tantos palmos son los pilaftrones por manera q viene a fe diez y ocho palmos el grueso, y otros diez y ocho el espacio. La fite de cada pilaftrón es dividida en once partes, una parte es la pilaftrera o labo q fe dice en claro, q son dos en cada pilaftrón, y dos partes tiene de grueso cada colina, q son fey partes, y dos partes los pilaftrones de los encañamientos, y tres partes tiene de ancho el mismo encañamiento. Y desta manera fe repartidas las once partes. El alto del piedefestal tiene por la mitad del ancho del pilaftrón. Y el alto de la Vafa de fe piedefestal es de otro tanto como la pilaftrera del arco, q es de una parte de las once. Y el alto de la Cornija del piedefestal tiene menor la nona parte q la Vafa. Y el alto de la colina es la Vafa y capitel tiene nueve gruesos de la colina, y la vna parte mas. La Vafa tiene por medio grueso de colina. Y el capitel tiene por vn grueso de colina y la feptima parte mas q tiene la colina, denias de los nueve gruesos. Esta feptima parte es para el abaco o tablero del capitel. El alto del Architrave y del Friezo, y de la Cornija, es dello mismo q tiene de alto el piedefestal de la Vafa. Y este alto es partido en once partes, q son partes tiene el architrave, y tres el Friezo, por q es llano y lineal. Las quatro partes q restan tiene la Cornija. El medio círculo del arco tiene de roca el grueso de la pilaftrera o labo. El alto del hueco del arco tiene dos veces mas q tiene de ancho. Y en feo fe de meter el alto de la imposta del arco, la qual a de fe de medio grueso de colina. Y los encañamientos y los quadros de encima de los estancias muy buena proporcion.

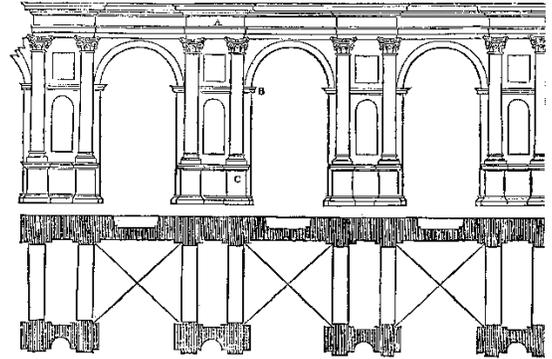


Fig. 56 y 57.- (Izquierda) Primer cuerpo de la portada del templo de San Lázaro. Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz. (Deracha) Lámina LXXIII v, del “Libro Tercero” del *Tercero y Quarto Libro de Architectura* de Sebastián Serlio Boloñés (Derecha).

LIBRO QVARTO

LXVI

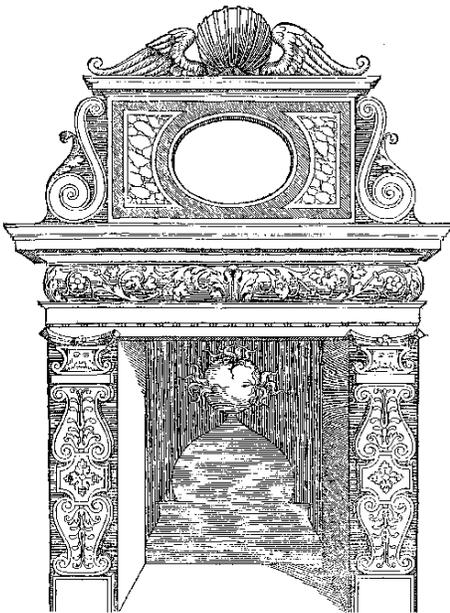


Fig. 58 y 59.- (Izquierda) Lámina LXVI del “Libro Quarto” del *Tercero y Quarto Libro de Architectura* de Sebastián Serlio Boloñés. (Derecha) Detalle del friso de la portada del templo de San Lázaro.

Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz.

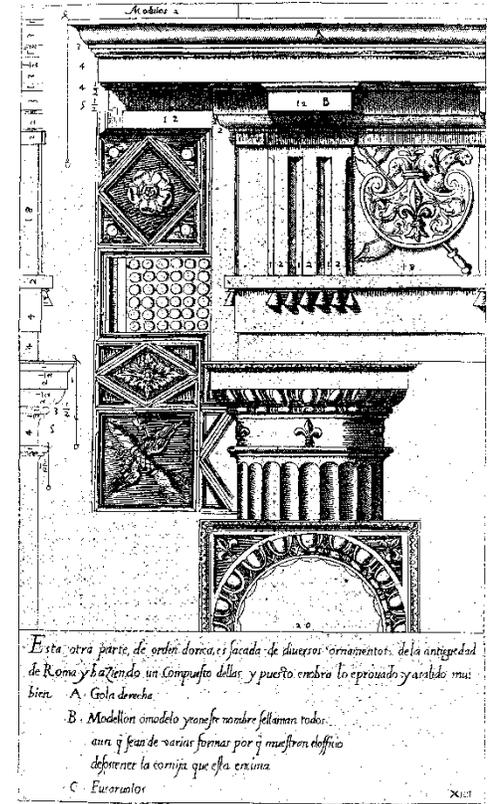
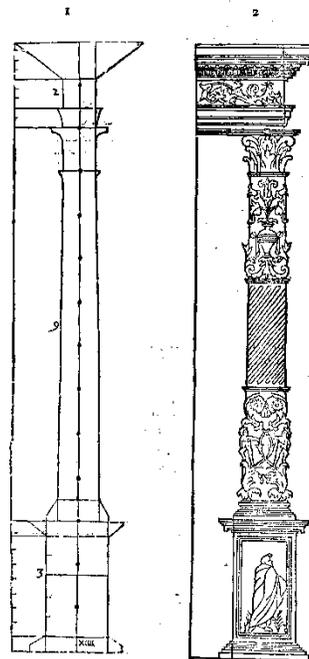


Fig. 60 y 61.- (Izquierda) Detalle de la media muestra de columna de orden toscano del interior del templo de San Lázaro. Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Lámina XIII del tratado *Regla de las cinco ordenes de arquitectura* de Iacome da Vignola.



246 LIBRO QUARTO.



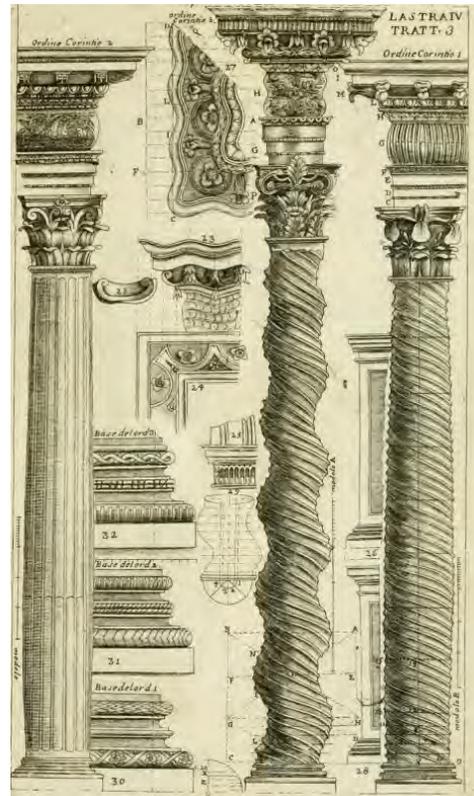


Fig. 64, 65 y 66.- Detalle de las cornisas de la portada y del intradós del tambor de la capilla exenta al templo de San Lázaro. Fotos: Edgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Lámina 44 del tratado *Pintura sabia* de fray Juan Ricci.



Fig. 67.- Vista del intradós de la cúpula de la Real parroquia de Santa María Magdalena en Sevilla, España. Con la cornisa ondulante. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

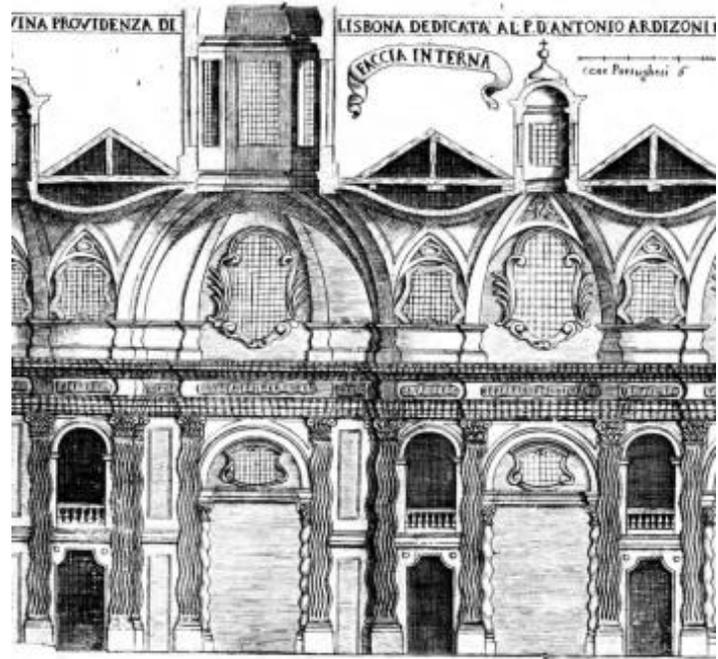


Fig. 68 y 69.- (Izquierda) Detalle de la portada exterior del templo de San Lázaro. (Derecha) Detalle de la Lámina 18 del tratado *Disegni d'Architettura civile et eclesiástica* de Guarino Guarini.

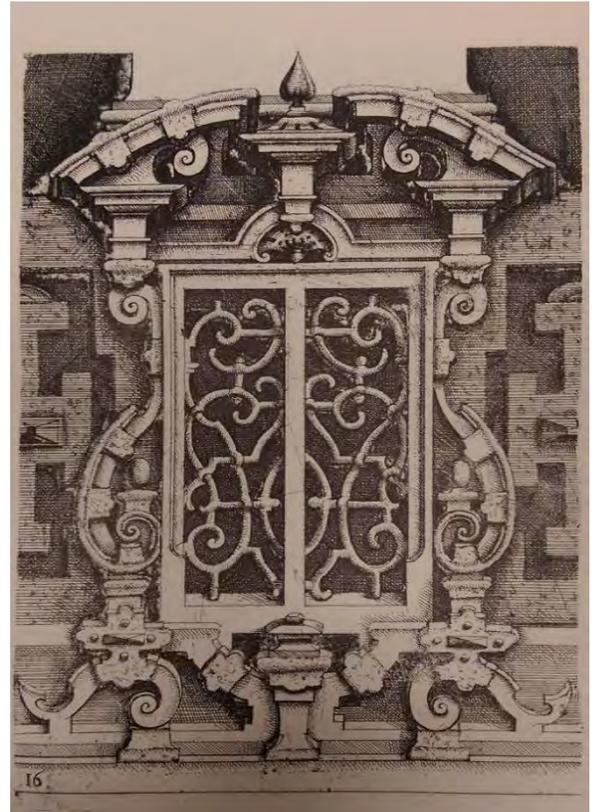


Fig. 70 y 71.- (Izquierda) Detalle de la portada lateral del templo de San Lázaro. Foto: Edgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Lámina número 16 del tratado *Architectura. Von Auftheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen* de Wendel Dietterlin.

Sin duda, otra de las fuentes que pudo haber retomado no provenían de tratados, sino de las mismas obras arquitectónicas ya realizadas con anterioridad, pues el poner estrías ondulantes en los fustes de las columnas y solamente estriar los arcos del interior del templo es un claro ejemplo de las influencias que pudo haber provocado Diego de la Sierra con varias de sus obras, especialmente la “Casa de las bóvedas” en la Puebla de los Ángeles. (Fig. 72 y 73)



Fig. 72 y 73.- (Izquierda) Interior de la “Casa de las bóvedas” en la Ciudad de Puebla, México. (Derecha) Detalle del interior de las bóvedas del templo de San Lázaro. Fotos: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

Templo del ex hospital de San Juan de Dios, Ciudad de México

Para el templo de San Juan de Dios de la Ciudad de México, Miguel Custodio Durán participó aproximadamente en el año 1729 en la edificación completa del mismo que formó parte del conjunto arquitectónico del Hospital de Nuestra Señora de los Desamparados fundado por el señor Pedro López y cedido a la orden hospitalaria de los juaninos el 25 de febrero de 1604 y quienes, como se ha dicho, también se encargaban del hospital y templo de San Lázaro; bajo el mecenazgo de don Francisco Sáenz y con el Lic. Gabriel Soria se levantó este templo dedicándolo en el año de 1647¹⁵⁶ y, a expensas del primero, se realizó un retablo mayor el 14 de agosto de 1650¹⁵⁷. Es probable que Custodio Durán haya participado en la reedificación del hospital que tuvo lugar a principios del siglo XVIII¹⁵⁸, obra patrocinada por el Padre Francisco Barradas¹⁵⁹.

Del templo, sabemos que durante el siglo XVII tenía alfarje y el hospital se cubría con una cubierta a dos aguas¹⁶⁰, sin embargo, el incendio ocurrido el 10 de marzo de 1766¹⁶¹ destruyó todo el interior del templo, por lo que días después, el 18 de marzo del mismo año el prior Guillermo Gamboa pidió al virrey recursos para su reconstrucción, pero no fueron otorgados, quedándose el templo en las mismas condiciones e incluso peores con el gran sismo ocurrido en el año 1800 que dejó a la edificación aún más deteriorada; pero

¹⁵⁶ Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, Tomo II, Fundaciones del Siglo XVII-XVIII, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Cruz Roja Mexicana, 1990, pág. 30.

¹⁵⁷ Martín del Guijo Gregorio, *Diario de sucesos notables*, Vol. 1, pág. 121. Revisado en: Barreiro Perera, Olga María, *Hospital e iglesia de San Juan de Dios en la Ciudad de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de filosofía y Letras. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, 1985, pág. 32.

¹⁵⁸ Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, Tomo II... *Op. cit.*, pág. 30.

¹⁵⁹ Olga María Barreiro Perera, *Hospital e iglesia de San Juan de Dios... Op. cit.*, pág. 21.

¹⁶⁰ Francisco de la Maza, *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Cultura, 1985, pág. 57

¹⁶¹ Adrián Quiroz Rodiles, *Breve historia del hospital de Morelos*, México: Departamento de Salubridad, 1933, pág. 44. Revisado en: Olga María Barreiro Perera, *Hospital e iglesia de San Juan de Dios... Op. cit.*, 44.

para fortuna del templo juanino, en el año de 1815 ya se encontraba en buenas condiciones, pues sabemos que contenía retablos dorados posiblemente con características barrocas, tres mayores y ocho menores y estaba cubierto el templo, al parecer, no por las actuales bóvedas de platillo, sino por viguerías:

“La iglesia se había envigado de nuevo, tenía tres retablos mayores y ocho medianos, todos de talla y dorados, había bancas, confesionarios y en el coro sillería para la comunidad. Las pinturas del presbiterio mostraban la vida y muerte del Santo granadino. La sacristía se hallaba regiamente provista de ornamentos de brocado, damasco, muselina, Bretaña, encajes y vasos sagrados.”¹⁶²

La fachada del templo es más interesante todavía, sin duda una de las mayores expresiones del barroco de la ciudad de México de principios del siglo XVIII. Tiene una sola torre campanario del lado izquierdo. La portada, fabricada toda en piedra de chiluca, se encuentra por debajo de un gran medio punto que remarca aún más el abocinamiento de la misma en una especie de nicho de grandes magnitudes. Se compone de dos cuerpos y un remate. El primer cuerpo de cinco calles es de gran altura, pues es el doble del segundo cuerpo (Fig. 74). Al centro, está el acceso que se abre con un arco de medio punto sobre jambas de orden toscano con el fuste cajeadado, en la clave tiene la figura en relieve de San Rafael Arcángel, las enjutas están ornamentadas con roleos. A cada lado del acceso hay tres pilastras salomónicas, es decir onduladas con el fuste cajeadado, todas ellas con capitel de orden dórico y sobre pedestales con el dado igualmente cajeadado; cada calle cuenta con dos nichos con peanas ornamentadas con motivos vegetales; cada nicho ubicado en la parte

¹⁶² Josefina Muriel, *Hospitales de la Nueva España*, Tomo II... *Op. cit.*, pág. 31.

inferior está enmarcado por una venera y roleos, los de la parte superior tienen pequeños baquetones y venera en forma poligonal, todo ellos resguardan esculturas fabricadas en piedra de chiluca, de las cuales, en la parte inferior se puede identificar a la derecha del acceso a San Pablo y a Santo Domingo en la calle externa; del otro lado a San Pedro y a San Benito. En la parte superior de este mismo cuerpo están, en el mismo orden, San Agustín y San Ignacio de Loyola a la derecha, y a la izquierda San Francisco y San Fernando rey de León y Castilla¹⁶³. Cierra este primer cuerpo con un entablamento quebrado con arquitrabe, friso ornamentado con roleos y motivos vegetales y una pronunciada cornisa.



Fig. 74.- Primer cuerpo de la portada del templo del ex hospital de San Juan de Dios.

Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

¹⁶³ Como guía iconográfica para poder identificar las esculturas de los santos dispuestos en toda la portada del templo de San Juan de Dios, nos apoyamos en: Olga María Barreiro Perera, *Hospital e iglesia de San Juan de Dios... Op. cit.*, pág. 38-39.

El segundo cuerpo (Fig.75), como ya se ha mencionado, es de menor altura, tiene siete calles separadas por pináculos flameantes u ondulados que rematan con esferas en forma de granadas, símbolo del santo patrono¹⁶⁴ (Fig. 76) (estos pináculos son similares a los ya vistos en el templo de San Lázaro y a los que veremos en la capilla de los Medina Picazo); estos mismos flanquean a cinco nichos, cuatro laterales y uno central, todos con venera y roleos, los laterales tienen pequeñas jambas y peanas semicirculares con hojas de acanto como ornamentos, contienen las esculturas fabricadas en piedra de chiluca de Santa Teresa de Jesús y San Felipe Neri, a la derecha y, del lado opuesto están San José con el Niño Jesús y San Bruno; el nicho central, poco más grande, tiene a cada lado un pequeño baquetón (como en San Lázaro) realizado con roleos en su fuste y una peana con motivos vegetales y más roleos, contiene la escultura de San Juan Dios santo patrono del templo, es resguardado a cada lado por una pilastra salomónica con el fuste cajeado y con capitel de orden corintio.

El remate está compuesto por una gran venera que tiene al centro una ventana coral en forma octogonal. Cabe mencionar que toda la portada está fabricada en piedra de chiluca a excepción del remate que tiene un recubrimiento de argamasa. (Fig. 77)

¹⁶⁴ “En Gaucín (Málaga) tiene lugar el fundamental encuentro con el Niño Jesús, que le indicará el rumbo de su destino cuando, mostrándole una granada abierta coronada por una cruz le dice: <<Juan de Dios, Granada será tu cruz>>”, para el año 1538, llega a la ciudad de la Alhambra: Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos*, Madrid: Akal/Itsmo, 2011, pág. 242.



Fig. 75.- Segundo cuerpo de la portada del templo del ex hospital de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 76.- Detalle del nicho central del segundo cuerpo de la portada del templo del ex hospital de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 77.- Remate de la portada del templo del ex hospital de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

La torre campanario se compone de un cubo, dos cuerpos y un remate (Fig. 78). El cubo, recubierto con tezontle, culmina con un entablamento en piedra de chiluca con el friso ornamentado a base de roleos y motivos vegetales. El primer cuerpo, de planta cuadrada, tiene un arco de medio punto a cada lado flanqueado por pilastras pareadas ondulantes con capitel de orden dórico; cierra un entablamento quebrado en piedra de chiluca con relieves en formas vegetales; existen en este cuerpo cuatro pináculos de reducidas dimensiones. El segundo cuerpo es de planta octogonal, en cuatro de sus lados tiene cuatro arcos de medio punto y, en las otras cuatro caras hay tres pilastras ondulantes con estrías en el fuste que siguen la misma línea ondula y tienen capitel de orden dórico, frente a estas pilastras hay un pináculo que se ondulan, de forma similar a los de la portada

principal; culmina con un entablamento quebrado con relieves vegetales en el friso y pináculos en forma de conos; el cupulín, seccionado en ocho partes por gruesas molduras que terminan en roleos, tiene cuatro lucarnas, remeta con cruz en piedra de chiluca.



Fig. 78.- Torre campanario del templo del ex hospital de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 79.- Fachada del templo del ex hospital de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

El templo probablemente sea del siglo XVII, con modificaciones constructivas y espaciales en el siglo XVIII y con otras ornamentales durante el siglo XIX. La planta arquitectónica, (Fig. 80) es en forma de cruz latina con brazos muy cortos, se compone de tres tramos cubiertos con arcos fajones de medio punto fabricados en piedra de chiluca y bóvedas vaídas o “de pañuelo” al igual que el presbiterio realizadas en mampostería de piedra y ladrillos; el crucero está cubierto con una cúpula octogonal con lucarnas en forma de medio octógono enmarcadas en el extradós con una gruesa moldura y rematadas con tres pináculos cada una, resaltan las aristas con gruesas molduras; la linternilla es peraltada de planta octogonal, tiene pilastras de orden toscano y cuatro vanos en pequeños medios puntos, le corona un entablamento con pináculos y un cupulín con molduras y una cruz de piedra de chiluca, todo lo anteriormente descrito está fabricado en ladrillo y argamasa. La cúpula no tiene tambor, descansa sobre un entablamento fabricado en piedra de chiluca con el friso ornamentado con relieves vegetales similares a los frisos del templo de San Lázaro; todo descansa sobre pechinas que están cubiertas con deterioradas pinturas de caballete del siglo XVIII con imágenes de los Evangelistas; a su vez, la pechinas son recibidas por arcos torales de medio punto que descansan sobre pilastras de orden toscano con el fuste cajeadado, fabricados en piedra de chiluca.

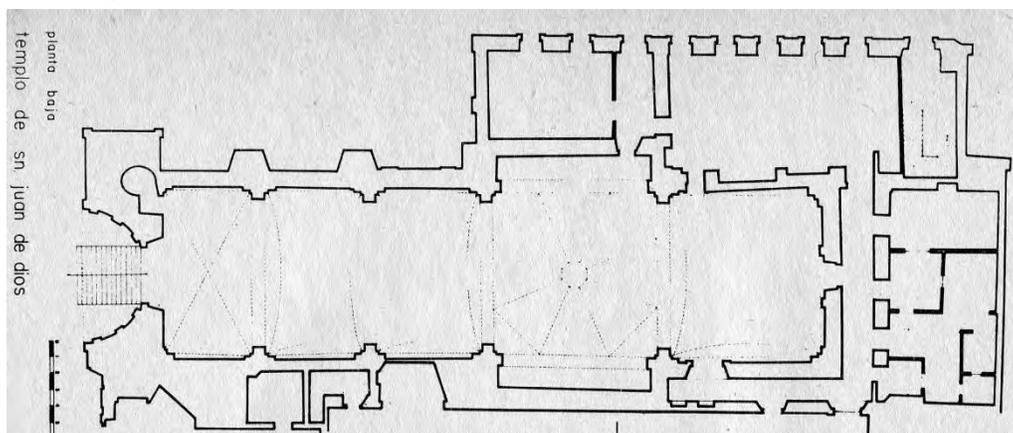


Fig. 80.- Planta Arquitectónica del templo del ex hospital de San Juan de Dios. Tomado de: Luis Bronzon Mac Donald, “Dos portadas ‘abocinadas’ en el valle de México” en *Boletín de Monumentos Históricos*, no. 3, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

En este caso, como en el templo de San Lázaro, Miguel Custodio Durán no llega a obtener lo que fray Juan Ricci llamaría “orden salomónico entero” o para lo que Guarino Guarini sería el “orden corinto supremo”, es decir, ondear o darle movilidad a los elementos arquitectónicos, llámense columnas, pilastras, jambas, entablamentos, remates, etcétera; sólo lo hace en las pilastras tanto de la portada como de la torre y en los pináculos; pero lo que sí podemos observar es que este arquitecto novohispano sí nos demuestra sus influencias teóricas para ejecutar esta fábrica con tales particularidades.

El diseño o composición de toda la portada tal vez fue retomado del tratado de Sebastián Serlio, para este caso, Javier Gómez Martínez¹⁶⁵ y Luis Javier Cuesta Hernández¹⁶⁶ dicen, que se retomó de la lámina LXXVI del “Libro Tercero” de Sebastián Serlio (Fig. 81), la cual trata de las escaleras del Belvedere de Roma realizado por Bramante. Aunque estamos de acuerdo con Gómez Martínez y con Cuesta Hernández en que el diseño se retomó de dicha lámina del libro de Serlio, podemos hacer referencia a otra lámina más, ya que si bien es cierto que el Belvedere de Bramante está abocinado y remata con una bóveda en forma de media esfera o en forma de un nicho, la lámina no logra visualizar la interesante propuesta de Bramante, ya que Serlio se enfoca más en explicar la escalera en caracol que el diseño en general y, por otra parte, es poco probable que el novohispano pudiera conocer esta obra para visualizar el diseño general de la misma¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Javier Gómez Martínez, *Historicismos de la Arquitectura... op. cit.*, pág. 87.

¹⁶⁶ Luis Javier Cuesta Hernández, “Conforme al arte de arquitectura. Un intento de explicación a la presencia de Serlio en Nueva España y sus contextos” en *Cuadernos de Arte de Granada*, núm. 41, Granada, España: Departamento de Historia del Arte y Música, 2010, pp. 70 y 71.

¹⁶⁷ También no descartamos la idea de que posiblemente Miguel Custodio Durán haya conocido el Belvedere de Roma por otro tipo de medio gráfico, ya sea por otro libro de carácter religioso, libros de literatura o por láminas o grabados que mostraban las antigüedades de Roma.

A Quella figura aquí baxo mostrada es el derecho o perfil de la pilastrada, como ya tégo dicha no trata de las medidas della, porque no fue mi intento mostrar mas que la intencíon. Y avn que aquí no mudio mas de un solo pilastro en cada parte con sus dos colillas: ellos están juntos en un corredor, de q̄ emos en las cartas passadas tratado, que es el q̄ hizo Bramante en el jardín del papa como se puede muy bien conocer por la orden q̄ lleva en ser las colillas: de pilastras, y por los encañamientos de entre las colillas, con los quales se ve el encañamiento. Aquello lugar donde está el corredor se llama Belerdel, como ya tenemos dicho, en el qual ay otras muy excelentes cosas, de las quales agora no tratare, sino de una escalera de caracol, en el fuello della qual en medio del ojo ay una fuente de agua abundantissima. Esta escalera está toda cercada de colinas por la parte de dentro, las quales son de cinco órdenes q̄ son, Trajano, Dorico, Ionico, y Corintio. El comienzo dello es en el q̄ pone admiración de ver el ingeniosissimo artificio con q̄ entra la una orden en la otra, sin interponer cosa alguna, ni se ve el Dorico en el Ionico, y el Ionico en el Corintio, y el Corintio en el Compuesto con tanto arte q̄ no sabe hombre alonde se vea ninguno orden, ni en la otra. Por manera q̄ así partió: yo tengo esta obra por la mas hermosa y de mas arte de todas quantas cosas de arquitectura hizo el mundo.

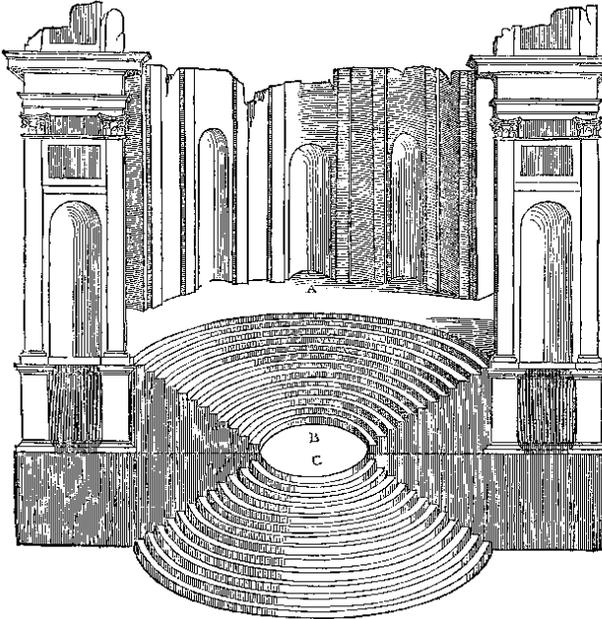


Fig. 81.- Lámina LXXVI del “Libro Tercero” del tratado *Tercero y Cuarto Libro de Architectura* de Sebastián Serlio Boloñés.

En cambio, nosotros proponemos que, del mismo libro, fue particularmente la lámina XXVIII v. del *Tercero y Cuarto Libro de Architectura*, donde el tratadista muestra el corte arquitectónico de otra obra de Bramante: el templo de San Pedro en Montorio (Fig. 82 y 83), y que tiene gran similitud formal en cuanto a la composición del templo juanino; en la lámina del tratado se observa el corte con el interior del templo de San Pedro que se compone de dos cuerpos y un remate, el primer cuerpo el doble de alto que el segundo, tiene pilastras de orden dórico y entre ellas un nicho en la parte superior y una ventana en la inferior y, en la calle central, se abre un gran nicho con venera; Miguel Custodio Durán posiblemente interpretó la disposición de la portada, ya que el gran nicho central lo tomaría como acceso principal, las pilastras de orden dórico que abarcan el primer cuerpo, Custodio Durán las onduló manteniendo el mismo orden arquitectónico; en lugar de nichos y

ventana, el novohispano dispuso dos nichos en cada calle; el segundo cuerpo de San Pedro, como se dijo es la mitad de alto que el primero, igual que en San Juan de Dios, solo que en lugar de ventanas, hay más nichos y, el remate, que en la lámina se observa una media esfera por el corte, Durán tal vez lo convirtió en una gran venera para el remate de su portada. Con ello, daríamos a demostrar una vez más que los tratados de arquitectura sirvieron como fuente de inspiración para los arquitectos novohispanos, no los copiaron ni los tomaron literalmente, sino como referencias que, a través de su lectura, estos artífices desarrollaron un proceso creativo propio en correspondencia directa con sus circunstancias temporales y artísticas.

Por otra parte, debemos tener en cuenta que también es probable que Durán haya visto la portada igualmente abocinada y en arco de triunfo del antiguo oratorio de San Felipe Neri de la ciudad de México, del que posiblemente haya Miguel Custodio Durán haya tomado como medio de inspiración. Recordemos que tanto las obras mismas como los tratados no siempre se copiaban servilmente sino que funcionaban en gran medida como fuente de inspiración, los cuales se reinterpretaban sin tomar en cuenta la totalidad de la edificación que el tratadista ilustraba, sino las cualidades del diseño como la forma y proporción. De Sebastián Serlio retomó también la lámina LXVI del “Libro Quarto” para la ornamentación del friso del entablamento del primer cuerpo de la portada del templo juanino (Fig. 84 y 85).

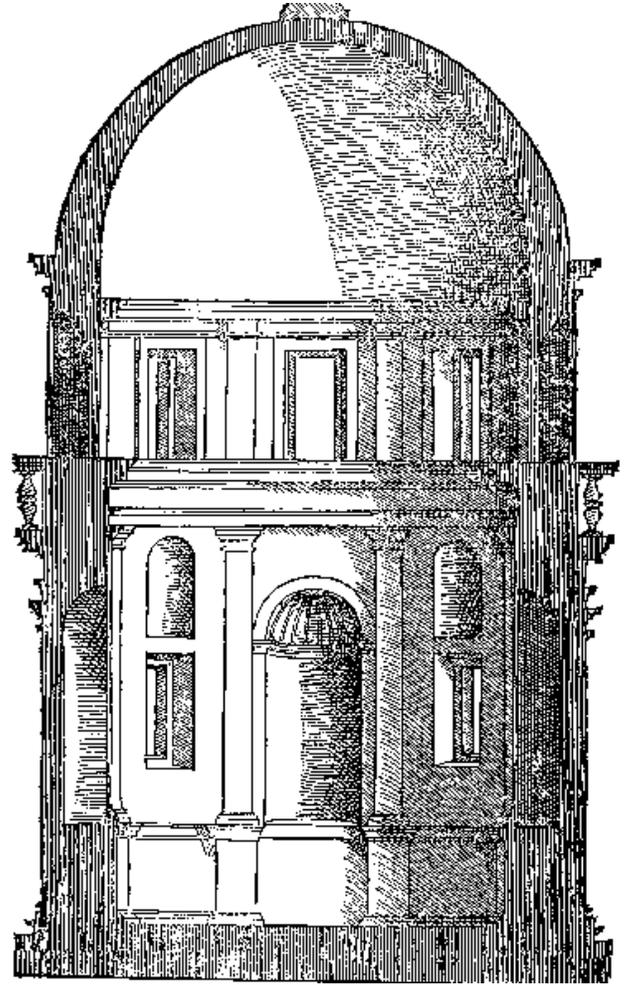


Fig. 82 y 83.- (Izquierda) Portada del templo de San Juan de Dios, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Detalle de la Lámina XXIII v. del “Libro Tercero” del tratado *Tercero y Quarto Libro de Architectura* de Sebastián Serlio Boloñés.

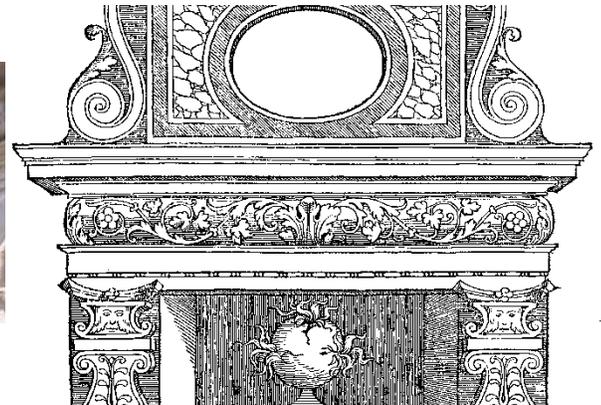


Fig. 84 y 85.- (Izquierda) Detalle del arco de acceso con las enjutas y el friso de la portada del templo de San Juan de Dios. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Detalle de la Lámina LXVI del Libro Cuarto de Tratado de Sebastián Serlio Boloñés.

Como referencia inmediata, es posible que Miguel Custodio Durán haya tomado la lámina 18 del tratado *Disegni d'Architettura civile et ecclesiastica*, de Guarino Guarini por el diseño y traza de las pilastras ondulantes que el teatino mostro en el corte longitudinal del templo de Santa María de la Divina Providencia de Lisboa, ahora desaparecido¹⁶⁸ (Fig. 86 y 87), pues en la lámina se observa la pilastra ondulante de Guarini que se prolonga a los dos cuerpos del templo, de la misma forma que lo observamos en la portada del templo de San Juan de Dios, con la diferencia de que en el grabado las pilastras están estriadas y con capitel de orden corintio y en la edificación del templo de los juaninos están cajeadas y con capitel de orden toscano.

Algunos elementos que podemos observar en la portada del templo de San Juan de Dios podrían corresponder, además de una característica formal y teóricas de la tratadística arquitectónica, se deba quizá a cuestiones simbólicas, como por ejemplo los pináculos flamígeros del segundo cuerpo que probablemente son: "...literalmente espadas flamígeras con todo y empuñadura, coronadas por esferas. En la tradición judeocristiana, la espada flamígera representa la que portaba el querubín que custodiaba el camino hacia el árbol de la vida en el paraíso terrenal..."¹⁶⁹ y la que en ocasiones, también, empuña el arcángel Miguel¹⁷⁰. Por otra parte, si agregamos otro valor simbólico a la portada del templo de San Juan de Dios sería por el hecho de tener forma de nicho, ya que a decir de Martha Fernández, "El nicho es el símbolo universal que representa la caverna sagrada de los orígenes [...] las grutas y cuevas son símbolo de la caverna del mundo: su bóveda

¹⁶⁸ La cual no se realizó de acuerdo a la traza de Guarini. Cfr.: Rafael Moreira, "Guarino Guarini" en *Diccionario da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa: 1989, pp. 215-216. Citado en: Joaquín Bérchez y Fernando Marías, "Fray Juan Andrés Ricci y su Arquitectura..." *op. cit.*, pág. 115.

¹⁶⁹ Martha Fernández, "Arte y cultura masónica..." *op. cit.*, pág. 180.

¹⁷⁰ Juan Carmona Muela, *Iconografía de los santos...* *op. cit.*, pág. 328.

corresponde a la del cielo [...] mientras que sus jambas corresponden a la tierra”¹⁷¹ (Fig. 88, 89 y 90)

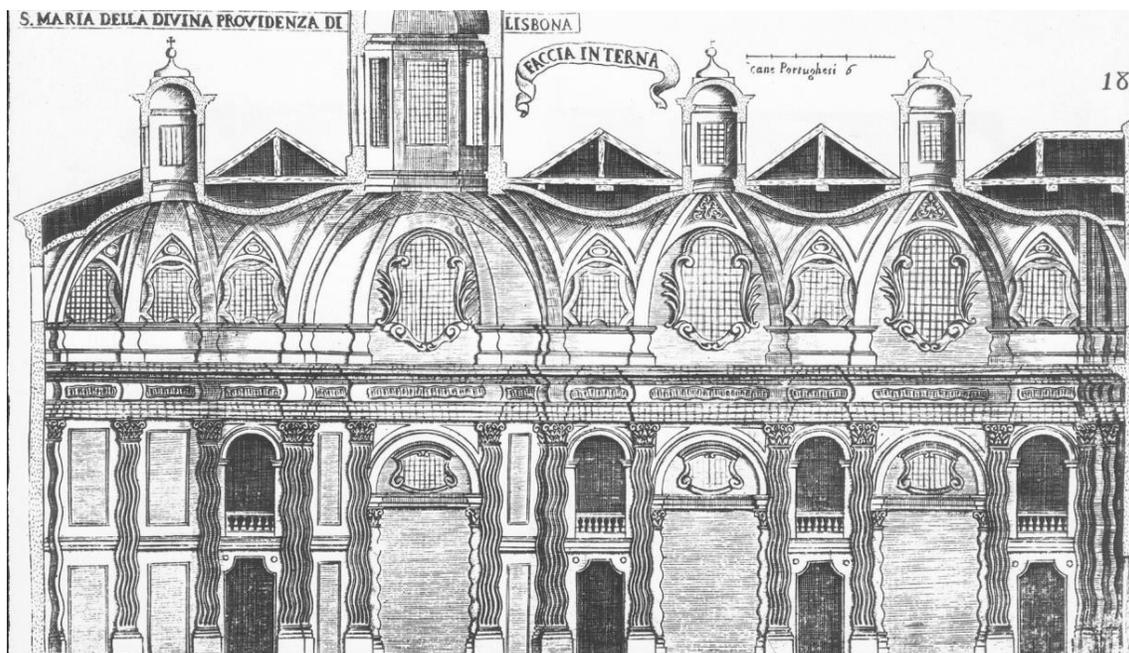


Fig. 86.- Lámina 18 del tratado *Disegni d'Architettura civile et eclesiastica* de Guarino Guarini. Tomada de: Guarini, Guarino, *Architettura civile*, Introduzione di Nino Carboneri, Note e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968.

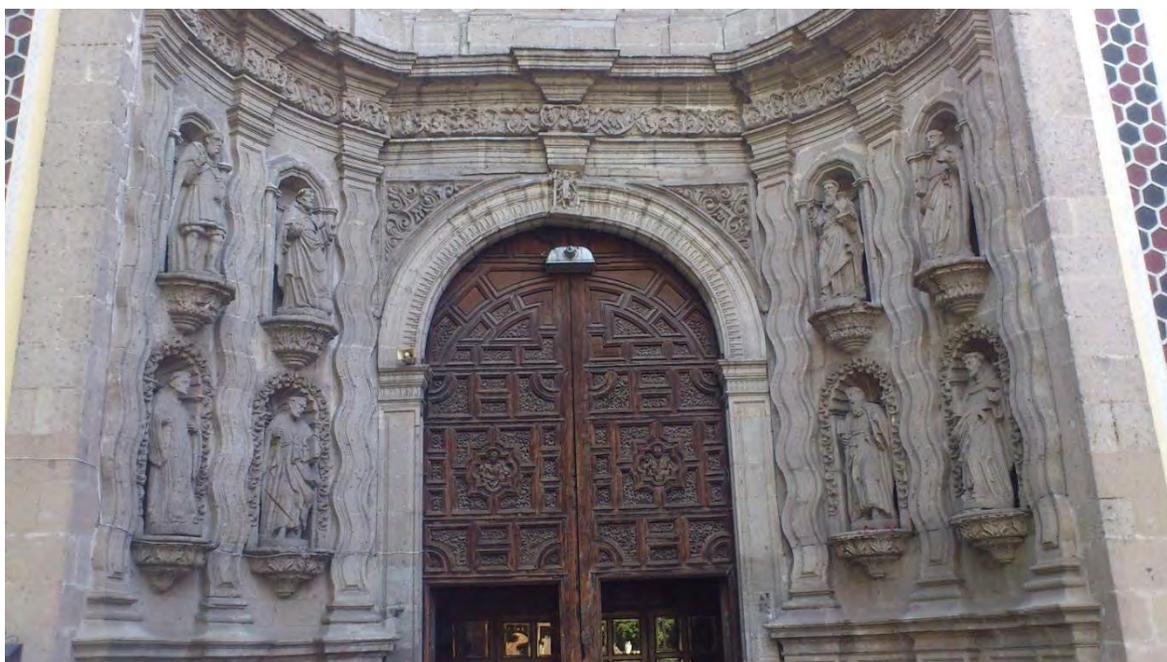


Fig. 87.- Primer cuerpo de la portada del templo de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

¹⁷¹ Martha Fernández, “El sentido simbólico de la catedral de México” en *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, *op. cit.*, pág. 243.



Fig. 88.- Antiguo oratorio de San Felipe Neri.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

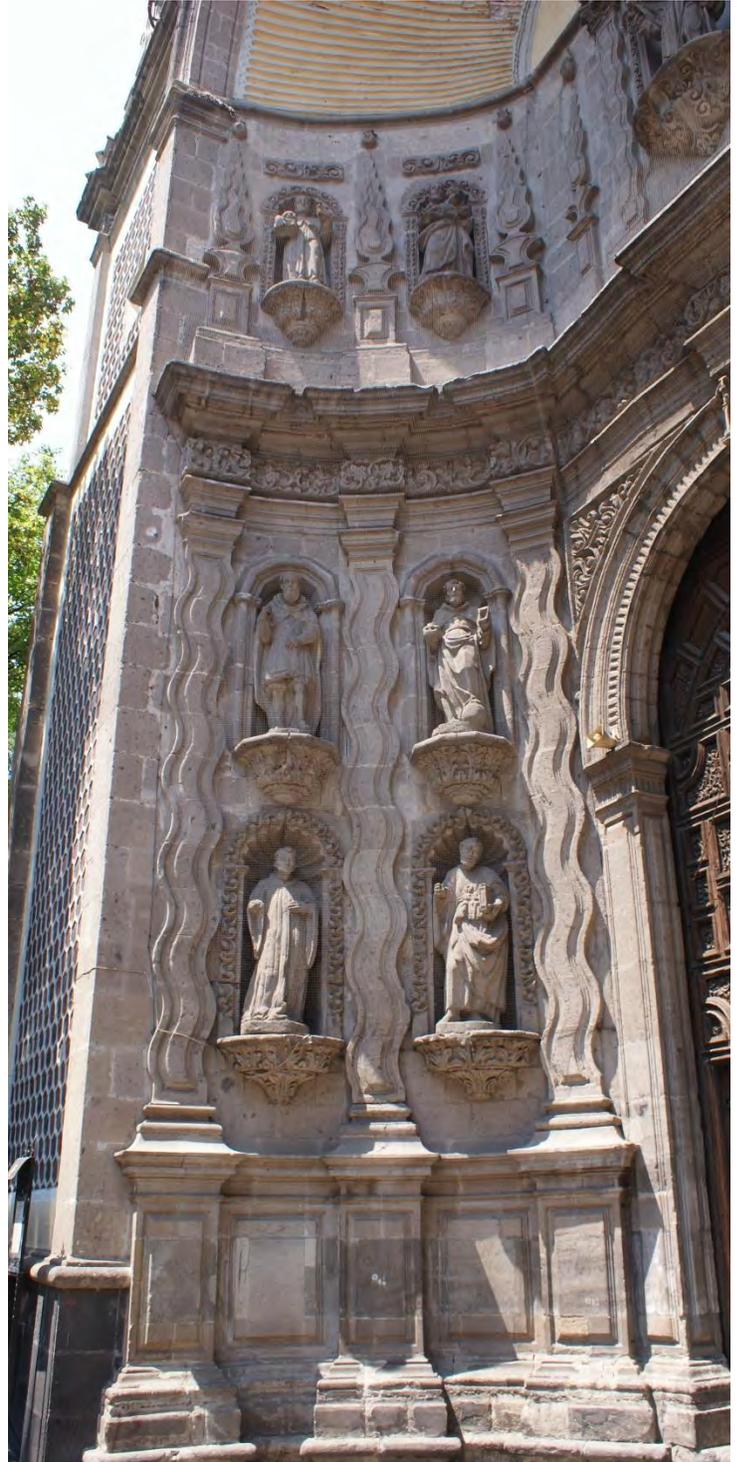


Fig. 90.- Detalle del primer cuerpo de la portada del templo de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 89.- Pináculos flamígeros del segundo cuerpo de la portada del templo de San Juan de Dios.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

Capilla de la Inmaculada Concepción o “Capilla de los Medina Picazo” en el templo de Regina Coeli, Ciudad de México

La capilla de la Inmaculada Concepción o también llamada “Capilla de los Medina Picazo”, es una edificación anexa a la nave del templo de Regina Coeli de la Ciudad de México. Antes de servir como oratorio fue una celda que compró y pasó a ser propiedad *ad perpetuam* de don Buenaventura de Medina Picazo y su familia, en la cual vivió la religiosa Isabel de Medina Picazo; a la muerte de ella, la celda quedó deshabitada y para 1727 estaba casi en ruinas, por lo que don Buenaventura decidió construir “...una capilla con puerta a la iglesia, cuya fachada dejó hecha a sus expensas, con sacristía interior decente y proporcionada [...] para que en dicha capilla se coloque y venera una imagen de toda hermosura de N. Sra. De la Concepción.”¹⁷² D. Buenaventura muere en la ciudad de México el 3 de septiembre de 1731¹⁷³ por lo que no pudo ver terminada su obra, ya que según una inscripción que tiene la portada de acceso a la capilla dice que: “ESTA CAPILLA SE FABRICÓ A EXPENSAS DEL SR. D. BUENAVENTURA DE MEDINA PICAZO. FUE SU DEDICACIÓN [del templo] EN 15 DE NOVIEMBRE DE 1733 As. ...”; además, nos informa Gonzalo Obregón, que esta capilla “Se pudo bendecir, ya completamente terminada, el 15 de noviembre de 1733 y abrir al público con una solemne función el 8 de diciembre del mismo año”¹⁷⁴.

Se le ha atribuido con toda certeza la fábrica de esta capilla a Miguel Custodio Durán, pues además del característico estilo que se puede apreciar en ella y que le imprimió

¹⁷² *Testimonio de la Diligencias conducentes a la obra pía de la Purísima que dotó el Br. D. Ventura de Medina Picazo en el convento de la Natividad y Regina Coeli de esta Corte. Año de 1747.* Manuscrito en el archivo de la Comunidad de Regina. Revisado en: Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971, pág. 16.

¹⁷³ *Apud in:* Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo... op. cit.*, pág. 13.

¹⁷⁴ Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo... op. cit.*, pág. 17.

a sus obras, es decir la pilastra ondulante y la ondulación de cornisas; también es posible atribuirle a este arquitecto por medio de la historia, ya que la familia Durán se ha visto relacionada con la familia Medina Picazo desde años atrás, pues José Durán, padre de Miguel Custodio Durán, participó en la fábrica del templo jesuita en Tepotzotlán entre 1670 y 1682¹⁷⁵, donde terminó las “... bóvedas y tribunas, la capilla de San José, el entierro de los patronos, antesacristía y sacristía”¹⁷⁶; dichas obras fueron costeadas en esos mismos años por el padre Pedro León, hijo de doña Isabel Picazo y del capitán Juan Vázquez de Medina.¹⁷⁷

Por otra parte, la relación entre Custodio Durán y la familia Medina Picazo sucedió con la relación entre el sacerdote secular y tercer hijo de doña Isabel Picazo Hinojosa, don Buenaventura de Medina Picazo, quien costeó y fue el principal benefactor de los hospitales de San Lázaro y San Juan de Dios en la ciudad de México junto con sus templos, mismos que Custodio Durán declaró en el año de 1742 haber sido autor de dichas iglesias.

Buenaventura de Medina Picazo fallece el 3 de septiembre del año de 1731, para el 22 de septiembre del mismo año se hacen los trámites para iniciar el proceso de valuación de sus bienes y entre los “apreciadores” destacan el reconocido pintor Nicolás Rodríguez Xuarez para las pinturas y el Maestro de Arquitectura Miguel Custodio Durán para las fincas y casas. Con lo anterior, podríamos establecer la hipótesis de que Custodio Durán ya estaba trabajando en la obra de la capilla de la Inmaculada Concepción poco después de 1727 cuando don Buenaventura había decidido edificar una capilla, sin embargo, dichas

¹⁷⁵ Guillermo Tovar de Teresa, *México Barroco*, *op. cit.*, pág. 108.

¹⁷⁶ Efraín Castro Morales, “El patronato de Tepotzotlán”, *op. cit.* En: Martha Fernández, *Retrato hablado. Diego de la Sierra*, *op. cit.*, pp. 69-70.

¹⁷⁷ *Apud in*: Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo... op. cit.*, pág. 7-8.

obras se ven interrumpidas por la muerte de éste y, su albacea, el padre Pedro León de Medina, es posible que aprovechara la presencia que ya tenían del maestro de arquitectura Miguel Custodio Durán y se le encargara dichas “apreciaciones”, ya que estaba calificado como “Maestro de arquitectura civil y política, examinado y veedor de dicho arte, ingeniero militar, agrimensor y apreciador de aguas y tierras y cosmógrafo en el arte de matemáticas”; el avalúo de dichas fincas y casas finaliza el 15 de diciembre de 1731¹⁷⁸.

La portada de la capilla es sumamente interesante, toda realizada en piedra la cual estuvo originalmente completamente dorada¹⁷⁹, se compone de un cuerpo y un remate. Al centro se abre un arco de medio punto sostenido por jambas de orden toscano y sobresale de la clave un niño acompañado de roleos; las enjutas están ornamentadas con roleos y hojarascas; a cada lado del arco tiene una pilastra salomónica u ondulante con estrías y contraestrías con la misma movilidad; cierra un entablamento quebrado, el cual presenta un arquitrabe, un friso ornamentado con roleos y motivos vegetales y una cornisa ondulada que es la que le proporciona aún más la presencia de ese dinamismo de Guarini. De esta última se desprende el frontón recto, quebrado y roto que también se ondula; del tímpano sobresale un nicho sobre un basamento en el que está inscrito: “ESTA CAPILLA SE FABRICÓ A EXPENSAS DEL SR. D. BUENAVENTURA DE MEDINA PICAZO. FUE SU DEDICACIÓN EN 15 DE NOVIEMBRE DE 1733 As. Y EN ESTE DÍA TOMARON EL HABITO DE RELIGIOSAS DE ESTE CONVENTO 5 SEÑORAS DONCELLAS QUE DOTO SU DEVOCION EN REVERENCIA DE LOS 5 SEÑORES CON LA DOTE

¹⁷⁸ *Apud in: Ibidem.*

¹⁷⁹ Esta noticia se sabe por Gonzalo Obregón, pues cuando publicó su libro ya citado: *La Capilla de los Medina Picazo en la Iglesia de Regina Coeli*, en el año 1971, comenta que: “Restos de este dorado se podían apreciar, hasta hace poco tiempo, en la parte alta de la misma [portada]”, pág. 29. Incluso, el autor hace referencia de otras portadas de capillas que también se doraron como la Capilla del Rosario de la ciudad de Puebla y el Oratorio de San Miguel de Allende.

DE TRES MIL PESOS CADA UNA”. Sobre esta inscripción está el nicho con venera flanqueado a cada lado por una pilastra de orden toscano, remata un frontón recto que incluye en su tímpano el relieve con la paloma que simboliza el Espíritu Santo y por arriba de ella una cruz patriarcal¹⁸⁰; el nicho tiene la escultura policromada de la virgen María como la Inmaculada Concepción, a la que está dedicada la capilla. A cada lado de esta pequeña portada y dentro del frontón ondulado, quebrado y roto, hay relieves con roleos y formas mixtilíneas. A los extremos de este remate hay pináculos flamígeros u ondulantes que culminan, el del lado izquierdo con el sol y, el de la derecha con la luna, que “...simbolizan la pureza de María, ya que la Iglesia le aplica las palabras de la Escritura: *Piulchra ut luna, electa ut sol*”¹⁸¹, es decir “Hermosa como la luna, brillante como el sol”¹⁸². Aunque por otra parte, también podría el sol simbolizar a Cristo¹⁸³ y la luna a la virgen María¹⁸⁴; en cuanto a los pináculos, también podemos referirnos a ellos simbólicamente a la espada flamígera de tradición judeocristiana. (Fig. 91)

¹⁸⁰ Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid: Alianza Editorial, 2012, pp. 95 y 362.

¹⁸¹ Gonzalo Obregón, *La Capilla de los Medina Picazo... op. cit.*, pág. 29.

¹⁸² La traducción del latín en mía, ya que Gonzalo Obregón la traduce como: “Bella como la luna, escogida como el sol”: Cfr.: *Ibidem*.

¹⁸³ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid: Akal/Itsmo, 2014, pág. 59.

¹⁸⁴ *Ibidem*, pág. 58.



Fig. 91.- Portada de la capilla de la Inmaculada Concepción en el templo de Regina Coeli, Ciudad de México.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

El diseño general de esta portada pudo haber sido tomado de Jacome da Vignola, de la lámina XXXXVIII de su tratado *Regla de las cinco órdenes* (Fig. 92), solo por el frontón roto. Por otra parte, coincidimos con Joaquín Bérchez y Fernando Marías en que, sin descartar las similares expresiones de Durán con Guarini, no podemos dejar de visualizar que la portada de esta capilla tiene particular composición que plantea ray Juan Ricci con el dibujo del arco triunfal dedicado a Cristo Resucitado,¹⁸⁵ (Fig. 93) especialmente por la ondulación de sus elementos como las pilastras, la cornisa y el frontón roto, aunque cabe mencionar que la obra de Durán no llega a ser el “orden salomónico entero” que marca Ricci en su tratado (Fig. 94).

Esta portada, además muestra la evidente interpretación que Custodio Durán hace del tratado de Guarini, es decir de la ondulación de algunos elementos arquitectónicos, mostrados específicamente en la lámina IV y 18 del *Dissegni d'Architettura civile et ecclesiástica* del teatino (Fig. 95 y 96). Durán plasma otros detalles que lo hacen propio de la creatividad de este artífice, como por ejemplo, las ovas en los capiteles, la ornamentación de las enjutas y en el friso, el cajeadado de las jambas, el tipo de pilastras salomónicas u ondulantes y los pináculos flamígeros u ondulantes que también están presentes en San Lázaro y en San Juan de Dios (Fig. 99, 100 y 101). Otra fuente de inspiración pudo haber venido del mismo Wendel Dietterlin en la ornamentación con roleos que se ubica en el tímpano de la portada de esta capilla, pues se asemejan a los dibujados por este tratadista alemán (Fig. 97 y 98). Por último, es importante resaltar el uso de la chiluca, material pétreo utilizado en la ciudad de México y siempre un recurso fundamental en la obra de Custodio Durán.

¹⁸⁵ Joaquín Bérchez y Fernando Marías, “Fray Juan Andrés Ricci y su Arquitectura... *op. cit.*, pág. 119.

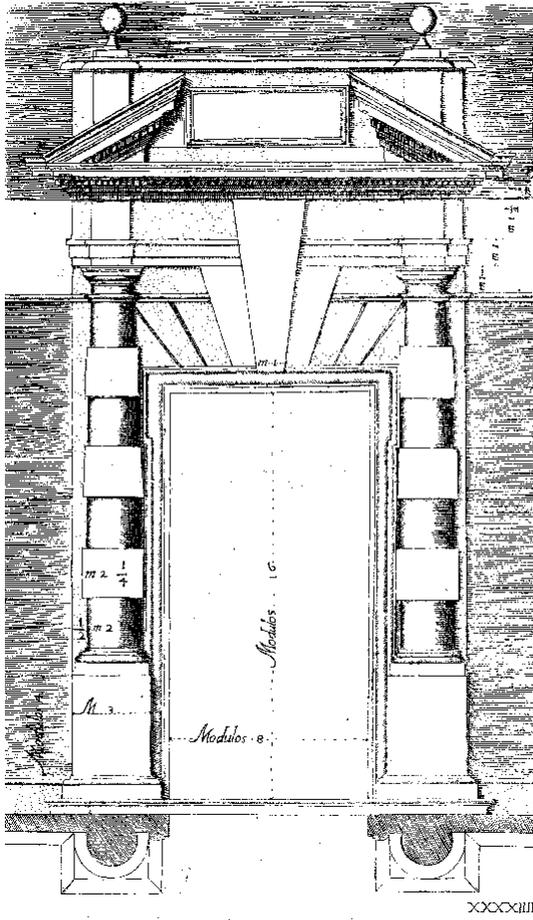


Fig. 92.- Lámina XXXXIII del tratado *Regla de las cinco órdenes* de Iacome da Vignola.

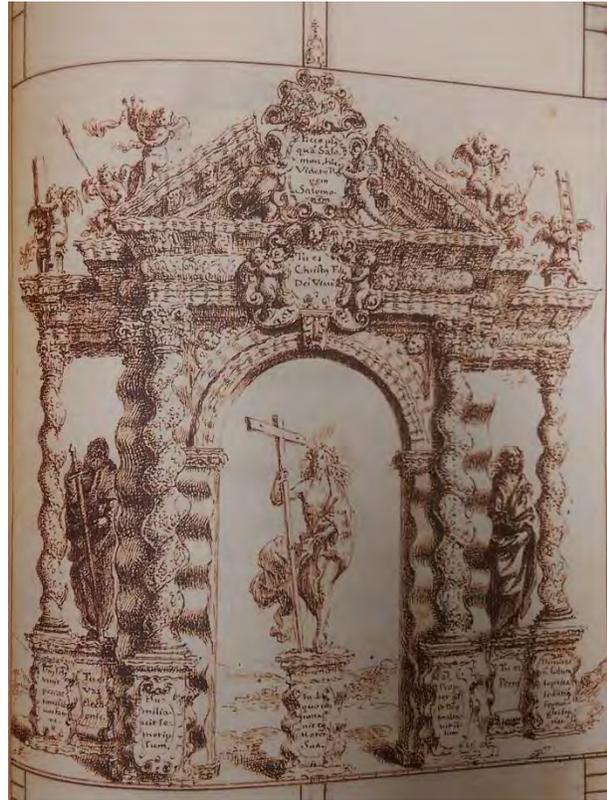


Fig. 93.- Lámina 42 del tratado *Pintura sabia*, de fray Juan Ricci. Tomado de: Mariás, Fernando y Felipe Pereda (Edits.) *La pintura sabia*. Fray Juan Andrés Ricci, Toledo, España: Antonio Pareja Editor, 2002.



Fig. 94.- Portada de la capilla de la Inmaculada Concepción en el templo de Regina Coeli, Ciudad de México. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

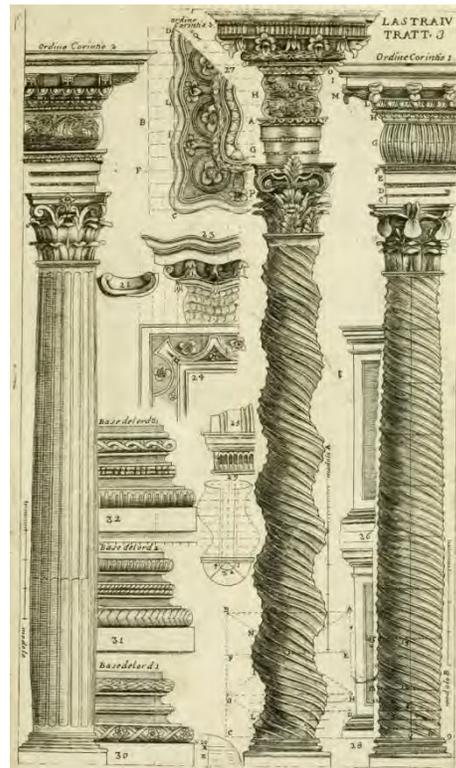


Fig. 95.- Lámina IV del tratado *Disegni d'Architettura civile et ecclesiastica* de Guarino Guarini

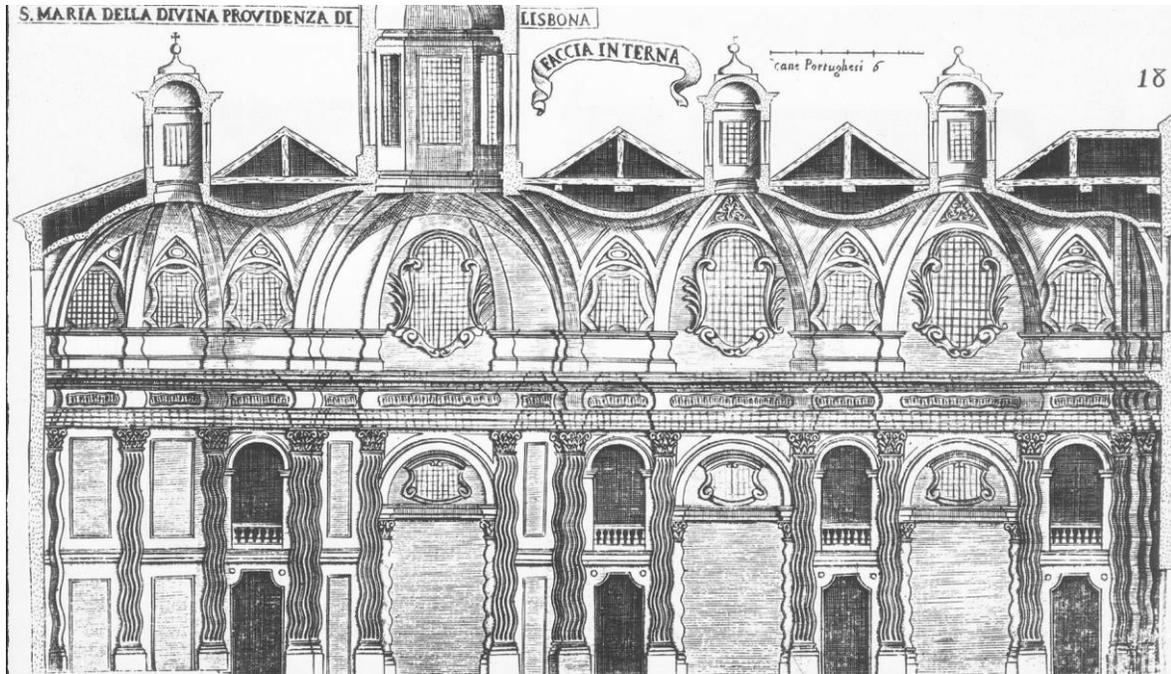


Fig. 96- Lámina 18 del tratado *Disegni d'Architettura civile et eclesiástica* de Guarino Guarini. Tomada de: Guarini, Guarino, *Architettura civile*, Introduzione di Nino Carboneri, Note e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968.

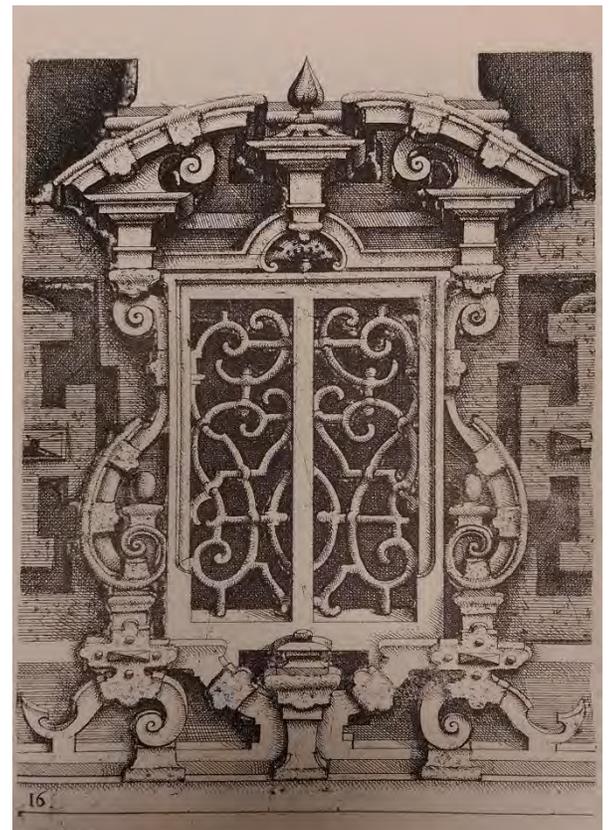


Fig. 97 y 98.- (Izquierda) Remate de la portada de la capilla de la Inmaculada Concepción del templo de Regina Coeli. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz. (Derecha) Lámina 16 de tratado *Architectura. Von Auftheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen* de Wendel Dietterlin.



Fig. 99, 100 y 101.- De arriba abajo: Remate con pináculos flamígeros u ondulantes en la portada de la capilla de la Inmaculada Concepción; Detalle del segundo cuerpo de la portada lateral del templo de San Lázaro con pináculos flamígeros u ondulantes; Detalle del segundo cuerpo de la portada del templo de San Juan de Dios con pináculos flamígeros u ondulantes.

Fotos: Edgar Antonio Meía Ortiz

La capilla se encuentra ubicada en el cuarto tramo del templo de Regina Coeli que es de una sola nave y se compone de siete tramos que incluyen dos del coro, uno de la cúpula y otro más del presbiterio, la portada de acceso a la capilla está frente al acceso principal del templo. (Fig. 102)

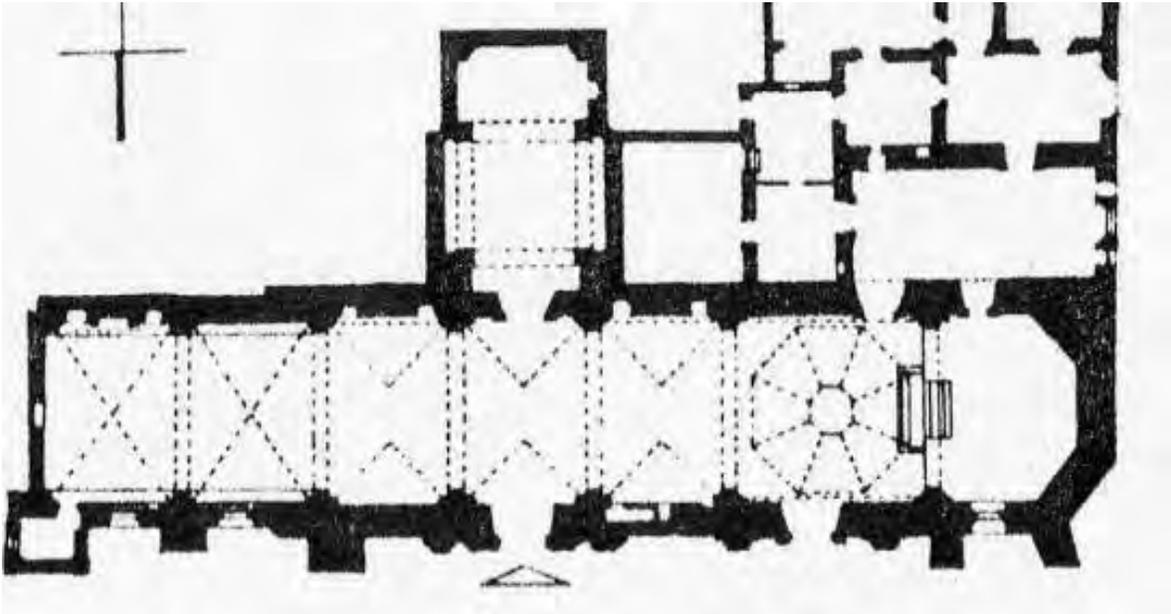


Fig. 102.- Planta Arquitectónica del templo de Regina Coeli de la ciudad de México tomada del Catálogo Nacional de Monumentos Históricos del Distrito Federal.

La planta arquitectónica de la capilla es similar a la forma de cruz griega (Fig. 103), ya que no todos sus brazos son de iguales dimensiones. Los muros, al parecer son de mampostería de piedra, el presbiterio está cubierto por una bóveda de arista con lunetos, los otros tres extremos con bóveda de medio cañón y el tramo de ingreso tiene en la parte superior un coro; el crucero de la capilla tiene cuatro pilastras de orden toscano y lo cubre una cúpula gallonada con acabados en el extradós de ladrillo y azulejos en color azul y blanco, remata una linternilla con cuatro ventanas fabricada con ladrillo y argamasa; tiene un cupulín con azulejos y por encima una cruz en piedra de chiluca; la cúpula es soportada por un tambor de planta octogonal con ocho ventanas. El intradós de la cúpula no tiene

ornamentación alguna; el tambor tiene en su interior una especie de pilastra en cada una de sus aristas y las ventanas están enmarcadas con molduras y roleos; por debajo hay un entablamento que tiene arquitrabe, friso con triglifos acompañados de roleos en vez de metopas y, la cornisa tiene una ligera ondulación en todo lo largo.

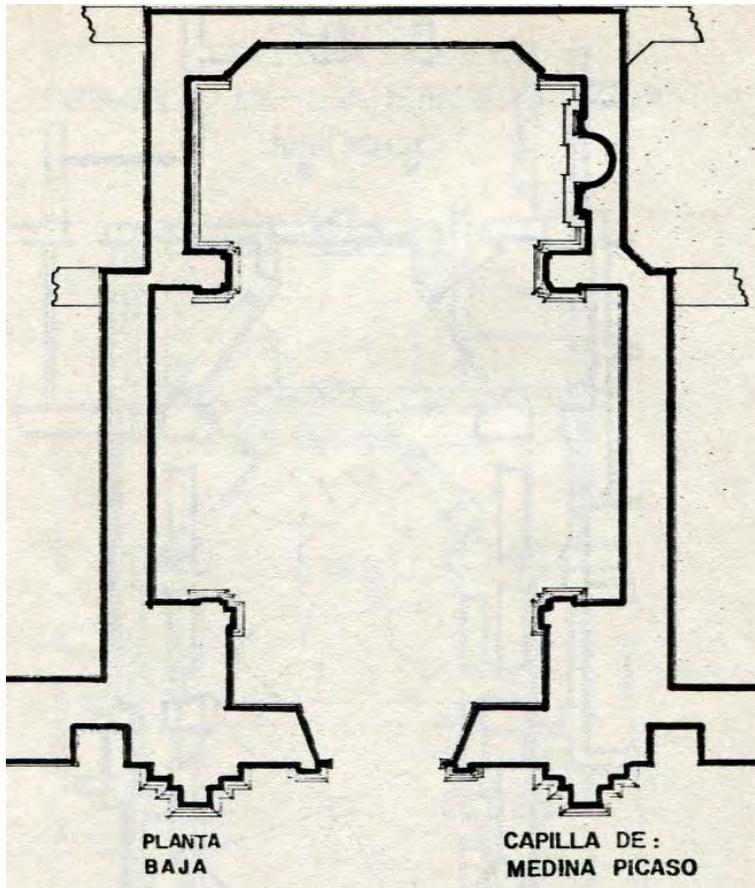


Fig. 103.- Planta Arquitectónica de la capilla de la Purísima Concepción o “Capilla de los Medina Picazo”.

Los arcos torales que encierran el crucero son de medio punto con ligeras ondulaciones en una de sus molduras y tienen hojas de acanto en las claves; las pechinas están ornamentadas con medallones ovalados con motivos vegetales en yeserías doradas que incluyen en la parte interna pinturas al óleo sobre Dios Padre señalando a la Virgen María; la siguiente es Dios sacando a Eva de la costilla de Adán; María como Inmaculada y a Cristo levantando la cruz.

En el interior de la capilla hay tres retablos realizados en madera dorada, dos de ellos con columnas salomónicas, posibles obras, dice Gonzalo Obregón, del maestro de escultor y dorador Juan José Nadal¹⁸⁶; y otro más con pilastras estípites, todos ellos con temas marianos, uno dedicado a la Purísima Concepción, otro con tema cristológico y el siguiente con temas de la crucifixión de Cristo, pero en todos, es de destacar que el motivo principal de todas las pintura es la Virgen María. Vale la pena decir que en este recinto existen pinturas de la talla de Nicolás Rodríguez Xuarez y del poblano Juan de Villalobos.

Cabe mencionar que en el brazo del presbiterio, de lado de la Epístola, hay un nicho enmarcado por una pequeña portada realizada en yeserías dorada rematada con un frontón curvo y roto que hace a la vez de roleos; emerge del tímpano el escudo nobiliario de la familia Medina Picazo, pues el personaje que está resguardando el nicho es nada más que una escultura de don Buenaventura de Medina Picazo, policromado y en posición orante. Además, la comunicación interior entre el coro de la capilla y el claustro es por medio de una puerta enmarcada con un arco rebajado que tiene sus dovelas a manera de almohadillados y, a cada lado, tiene una pilastra ondulada de orden toscano con estrías en el fuste que también tienen el mismo movimiento. Cierra un sencillo entablamento con el friso almohadillado.

¹⁸⁶ *Apud in: Gonzalo Obregón, La Capilla de los Medina Picazo... op. cit.,* pág. 29.

Parroquia de San Gabriel Arcángel de Tacuba, Ciudad de México

La parroquia de San Gabriel Arcángel podría ser una clara muestra entre la relación del material constructivo y la capacidad creativa, pues resulta ser una edificación donde probablemente dos arquitectos hayan participado en el diseño y traza, ya sea de la portada o de la edificación completa, pues aunque no se han encontrado documentos referentes a esta edificación, podemos observar y analizar la portada lateral de esta parroquia dedicada a San Gabriel Arcángel, ubicada en Tacuba, Ciudad de México; dicha obra podríamos aventurarnos a atribuirle tanto a Miguel Custodio Durán como también al arquitecto Pedro de Arrieta, puesto que esta portada presenta aspectos formales con los que podemos identificar inmediatamente a estos dos artífices; a Durán por la pilastra ondulante y a Arrieta por el enmarcamiento semioctogonal del acceso, que ya hemos visto que es característico de él como en la antigua basílica de Guadalupe.

La portada lateral es al mismo tiempo que interesante, muy peculiar, pues la composición de su traza es similar a lo que observamos en la “capilla de los Medina Picazo” del templo de Regina Coeli, ya que en ambos tienen pilastras ondulantes de orden toscano, un entablamento con el friso similarmente ornamentado; ambos tienen un nicho en el remate con una cruz por encima y con pináculos flamígeros u ondulantes a cada lado. (Fig. 104 y 105)

Como ya se mencionó, el acceso es por medio de un semioctógono, a cada lado tiene pilastras salomónicas u ondulantes de orden dórico con estrías en la misma forma y con el primer tercio del fuste ornamentado con grandes roleos; cada soporte está sobre pedestales con el dado bulboso; las enjutas al igual que el friso que incluye el entablamento quebrado tienen ornamentación a base de roleos y motivos vegetales. El segundo cuerpo

tiene un basamento que se prolonga en todo el ancho de la portada con diseño similar a los pedestales inferiores, le remata una pequeña portada con un nicho con venera y una pilastra ondeante a cada lado, cierra un entablamento con almohadillado en el friso y un frontón recto y roto que incluye en su tímpano una cruz; en los extremos hay pequeños pináculos flamígeros. La novedad de esta portada hace destacar dos elementos, uno es el arco del vano que Arrieta posiblemente lo retomó de la página 4 del tratado de Dietterlin y, tal vez, Durán retomó la lámina XXXXI del tratado de Vignola al hacer los pedestales con el dado “bulboso” (Fig. 106, 107 y 108).

Además de que, como ya se ha mencionado, existe similitud en cuanto a la composición general de la portada de San Gabriel y la de la capilla de Regina Coeli; en cuanto a la probable intervención de Custodio Durán en esta portada, la observación técnica de las dos obras parecen ser equivalentes, ya que el labrado de la piedra tanto en el friso del primer cuerpo y la forma de fabricar las pilastras ondulantes siguen cierto patrón técnico-constructivo, de igual manera se percibe esta semejanza con las estrías del fuste, mismas que no son estrechas, sino gruesas y la ondulación es más sinuosa remarcando el movimiento del soporte, distinguiendo así las efectuadas por Custodio Durán a las de otros artífices.



Fig. 104 y 105.- (Izquierda) Portada lateral de templo de la Parroquia de San Gabriel Arcángel con detalle del friso y (Derecha) Portada de la capilla de la Inmaculada Concepción en el templo de Regina Coeli con detalle del friso.

Fotos: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

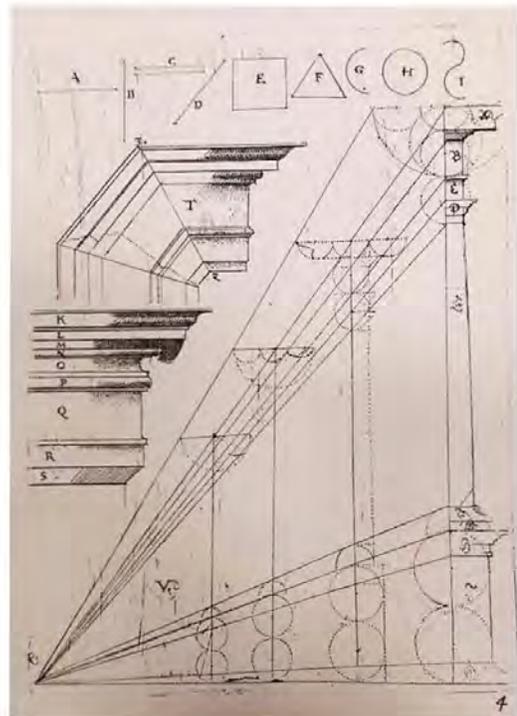
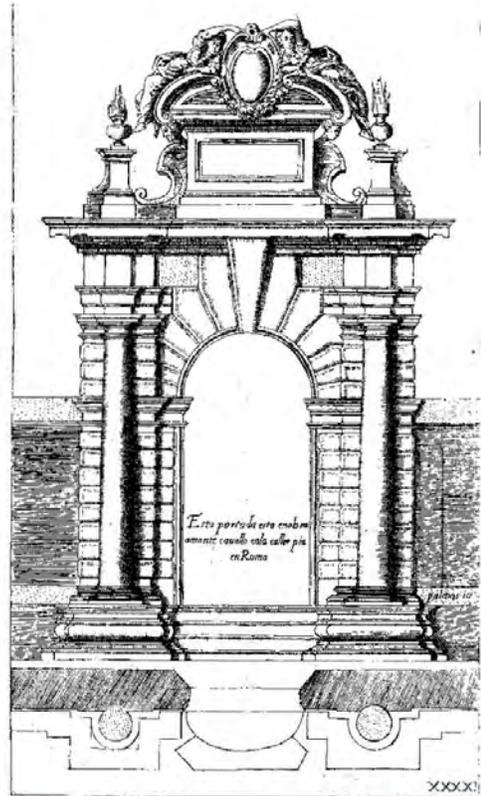


Fig. 106, 107 y 108.- (Izq.) Portada de la parroquia de San Gabriel Arcángel, Tacuba, Ciudad de México. (Der. Sup.) Lámina XXXXI del tratado *Regla de las cinco órdenes* de Iacome da Vignola. (Der. Inf.) Página 4 del tratado *Architectura. Von Auftheilung, Symmetria und Proportion der Fünff Seulen* de Wendel Dietterlin.

Ex Capilla del Orden Tercero de Franciscanos, Cuautitlán, Estado de México

Del segundo templo que proponemos podría ser obra de Custodio Durán y que actualmente está en ruinas, es la antigua Capilla del Orden Tercero de Franciscanos, situada a un costado de la catedral de San Buenaventura en Cuautitlán, Estado de México, perteneciente al antiguo convento franciscano; dicha capilla tiene una portada elaborada en chiluca y consta de dos cuerpos y un remate; el primero, dividido en tres calles, en la central tiene el acceso enmarcado por un arco de medio punto con la dovela de la clave ornamentada con motivos florales de igual forma que las enjutas; las jambas tienen almohadillado el fuste con rombos verticales. A cada lado del acceso tiene pilastras pareadas de orden toscano con estrías y en el primer tercio del fuste contraestrías, todas está sobre altos pedestales; en cada calle lateral se observa un nicho con peana y por encima, cartelas con relieves que muestran, del lado derecho el escudo franciscano de las Conformidades, con el brazo de Cristo y el de San Francisco cruzados con una cruz entre ellos; del lado izquierdo la cruz de lis, símbolo de los dominicos: las dos órdenes hermanadas. El entablamento de este primer cuerpo es quebrado, tiene arquitrabe, friso con relieves vegetales y una cornisa.

El segundo cuerpo está en ruinas, sin embargo se observa similar al primer cuerpo con la diferencia de que en la calle central se abrió, con seguridad, un rosetón que sirvió de ventana coral; el entablamento y los capiteles de las pilastras fueron despojados de su sitio, tal vez para servir en otra edificación, pero conserva parte del remate que contiene un nicho con peana que alberga la escultura de San Francisco que es de buena factura; tiene un libro y una calavera en su mano izquierda y sostiene una cruz con la mano derecha; todo el nicho está enmarcado por una gruesa moldura que posiblemente se unía al entablamento; externo al nicho pero parte del remate, tiene otras molduras recta que terminan en roleos y que

incluyen un pináculo triangular. Arriba del nicho tiene una cruz y un par de pináculos que se repiten en los extremos laterales de este remate pero de mayores dimensiones.

La planta arquitectónica de esta Capilla del Orden Tercero es de planta de cruz latina bien proporcionada, se compone de una nave de tres tramos, un crucero con brazos proporcionales al templo, de igual forma la zona del presbiterio que tiene un ábside recto. Los vestigios nos permiten observar que contó con coro y sotocoro, este último cubierto por una bóveda, posiblemente, de arista; la nave se cubrió, por lo que se puede apreciar, de una bóveda de medio cañón con lunetos con arcos formeros de medio punto; los muros están fabricados con mampostería de diferentes tipos de piedras. (Fig. 109)



Fig. 109.- Portada del templo lateral a la catedral de Cuautitlán, Estado de México.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz

Una vez que nos dispusimos observar y analizar la portada de este templo, hemos concluido que, si es obra de Miguel Custodio Durán, de él sólo sería el primer cuerpo, ya que por lo que podemos apreciar, las pilastras ondeantes del segundo cuerpo no guardan las proporciones ni el debido ritmo que sí tienen las inferiores del primer cuerpo; del mismo modo el labrado de los pináculos es bastante descuidado si los comparamos con otras obras documentadas de este arquitecto.

Por lo anterior, pensamos, es probable que Custodio Durán haya “puesto el ejemplo” al realizar el trazo de la panta arquitectónica y el primer cuerpo de la portada, y, que por economía, es decir no pudiendo contratar al maestro en el arte de arquitectura Miguel Custodio Durán para la dirección de la obra, los pobladores hayan realizado por cuenta propia el segundo cuerpo y el remate, en los cuales se observa que no se tuvo la posibilidad de contratar mano de obra calificada como un cantero diestro en su oficio; tal como sucedió en el año 1741 cuando Lorenzo Rodríguez dijo que Custodio Durán había cometido un error en la altura de la cúpula de la iglesia de San Sebastián, por lo que le respondió que él sólo hizo el trazó pero que los religiosos la habían construido para ahorrarse gastos y que posteriormente lo habían llamado para corregir el problema.¹⁸⁷.

Puede ser que el resultado que vemos hoy en estos vestigios arquitectónicos de Cuautitlán, corresponda a una intervención posterior y lo que vemos hoy sea posiblemente causa de un intento poco favorable para el edificio de reconstruir el segundo cuerpo y remate de esta portada.

¹⁸⁷ Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 238.

CONCLUSIONES

En este momento es importante resaltar lo que indica Guillermo Tovar sobre la convivencia de diferentes estilos arquitectónicos en un momento histórico y dentro de una región como lo es la Ciudad de México, ya que se observan diferentes personalidades arquitectónicas durante esta primera mitad del siglo XVIII, que sin duda, nos habla también de un proceso no tanto de seguir los cánones de una corriente u otra, sino de establecer una arquitectura creativa con una carga simbólica, es decir de invención y creación propia de cada uno de los arquitectos, pues vemos a Miguel Custodio Durán implementando este “ordine ondeggiante” en la “Capilla de los Medina Picazo” a pesar de que Gerónimo de Balbás ya había dispuesto su particular pilastra estípite en la catedral de México quince años antes:

“El retablo del perdón de la catedral metropolitana, es la primera obra que se realiza con estípites en México. Gerónimo de Balbás inicia el trabajo en 1718, resultando así anterior por quince años a la portada de la capilla Medina Picazo del templo de Regina de la ciudad de México, obra de Miguel Custodio Durán. Aquí se puede admirar el contraste de dos corrientes que conviven: el barroco ondulante, a la manera de Ricci, y el barroco de líneas quebradas, neomanierismo ‘dieterliniano’. La simultaneidad con que se producen las tendencias barrocas es indiscutible; basta recordar la síntesis que lleva a cabo Iniesta Bejarano en la vieja universidad, a la que dota de portadas de estípites, a la vez que se adornan los vanos con órdenes ondulantes.”¹⁸⁸

Como hemos revisado, al estudiar las obras de Miguel Custodio Durán observamos que probablemente se sirvió de diferentes fuentes para su creación

¹⁸⁸ Guillermo Tovar de Teresa, *México barroco... op. cit.*, pág. 97.

arquitectónica, de los que pudimos destacar en estas líneas son Vignola, Ricci, Villafañe, Serlio y Dietterlin, pero seguro existieron más tratados o textos relacionados con matemáticas y geometría de los que pudo servirse nuestro arquitecto, testigo de ello son las bibliotecas que hemos mencionado, pero la fábrica material acompañada de las trazas de Durán nos permiten entender, en primera instancia, que conocía ampliamente estos libros de arquitectura.

Otros tratados que, en esta temporalidad, abordan el soporte helicoidal¹⁸⁹ se reconocen el de Juan Caramuel y el del padre Vicente Tosca que a su vez retoma al primero y que al mismo tiempo complementa el estudio y ejecución de este soporte; sin embargo, del primero, se observa en la figura II de su lámina VII de la Parte IV del Tomo III de su tratado *Architectura civil*, el diseño en dos dimensiones de la columna salomónica, es decir aparece solamente delineado a manera de pilastra pues el esquema no contiene volumen como sí lo tendría el tratado de Ricci o Guarini, por lo que se podría pensar que el método matemático para el diseño y fábrica de este soporte fue consultado por medio de estos tratadistas: Caramuel y Tosca; aunque se debe advertir que en el tratado de Vignola también se describe el cómo hacer la helicoide pero es más geométrico que matemático, además no precisa decir “salomónica” como Caramuel y Tosca, pero Jacome da Vignola sí sugiere las helicoidales en su lámina XXXI como “aquellas que están en Roma en la iglesia de San Pedro”.

Por otra parte, no podemos descartar la posibilidad de que Durán haya tenido en sus manos, ya sean láminas, estampas o los tres tomos del tratado *Architectura civil, recta y obliqua* de Juan de Caramuel Lobkowitz publicado en 1678 y quien además de proponer los

¹⁸⁹ En este caso decidimos no considerar a Sebastián Serlio Boloñés, puesto que su propuesta de columna salomónica se aleja de los parámetros arquitectónicos de Miguel Custodio Durán.

cinco órdenes clásicos, aporta otros nuevos como el hierosolimitano, el ático, el mosaico, el gótico, el atlántico y el paraníptico; también trata el tema de la columna salomónica, o como él también lo llama “orden mosaico”, y también trae de vuelta el interés por la arquitectura gótica, importante para José Durán y para Custodio Durán, misma que se pueden visualizar destellos de ella por medio de la poligonal y diagonalización de los diferentes elementos arquitectónicos¹⁹⁰; al respecto, Diego Angulo Íñiguez, señala que el “abocinamiento” de la portada del templo de San Juan de Dios es similar a la de las catedrales góticas, lo mismo dice de los pináculos flamígeros de la obra de Durán que son influenciados por los arcos conopiales¹⁹¹ y, podríamos incluir en este caso los pequeños baquetones que se observan en algunos nichos.

Por otra parte, cabe hacer notar que Miguel Custodio Durán y otros artífices de finales del siglo XVII y todo el XVIII retomaron esquemas arquitectónicos del pasado, como la arquitectura gótica, que posiblemente se deba a la lectura que hicieron de Caramuel, quien aseguraba que quienes seguían fielmente a Vitruvio carecían de esta capacidad creativa: “Y esta sentencia¹⁹², que fue de los Antiguos, que se precian de ser Esclavos de la Antigüedad; hombres, que no saben concebir o decir, sino lo que otros les han dicho, o escrito.”¹⁹³.

Con lo anterior se da a entender que Custodio Durán, por medio de todo este bagaje cultural arquitectónico, logró amalgamar a la perfección la teoría arquitectónica de la composición salomónica vertida en los tratados y las novedades constructivas en su etapa

¹⁹⁰ *Apud.*: Javier Gómez Martínez, *Historicismos de la Arquitectura... op. cit.*

¹⁹¹ Diego Angulo Íñiguez *et. al.*, *Historia del arte hispanoamericano... op. cit.*, pp. 538 y 540.

¹⁹² Por “sentencia”, Caramuel se refiere a lo estipulado por Vitruvio para la traza de columnas de orden dórico, jónico y corintio.

¹⁹³ Juan Caramuel, *Architectura civil recta, y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen*. Con licencia de los Superiores. En Vegeven. En la Emprenta Obispal por Camillo Corrado. Año de MDCLXXVIII. Tomo II. De la Architectura civil, f. 42

formativa, con la variante formal a partir de la ondulación de la pilastra pero con estrías móviles, que son aplicadas desde época muy temprana en Nueva España y es algo con lo que Durán se formó.

Además de la pilastra ondulante y la ondulación de las cornisas, hemos observado que Custodio Durán, en varias de sus obras, realizó una talla muy peculiar en el ornamento del friso de las portadas, ya que si no son iguales, tienen una gran similitud en su fábrica. Hemos tomado como base para este argumento la edificación misma como un documento histórico¹⁹⁴, lo cual nos permite comparar con mayor exactitud (a falta de documentación de archivo), las obras de este arquitecto que sí están documentadas como son los templos de San Lázaro y de San Juan de Dios, con otras obras atribuidas como la llamada “capilla de los Medina Picazo”, la portada lateral de la parroquia de San Gabriel Arcángel de Tacubaya y la portada principal del templo de Regina Coeli de la ciudad de México. (Fig. 110, 111, 112, 113 y 114) De la misma forma, es de resaltar la comparación entre los pináculos ondulantes en las portadas del templo de San Lázaro, el templo de San Juan de Dios y la capilla de la Inmaculada Concepción, sin embargo, en este análisis incluimos también los ubicados en la portada principal del templo de Regina Coeli, ya que aunque no es notoria la semejanza a los ejemplos anteriores, debemos tomar en cuenta que, dependiendo del costo y de los recursos que se tenían para la fábrica, no siempre se podía contratar a un cantero que fuera diestro en su oficio, tal como también se planteó esta posibilidad en el templo del Orden Tercero de Franciscanos de Cuautitlán, Estado de México.

¹⁹⁴ Respecto al estudio de la arquitectura como documento histórico, remitimos al lector a la siguiente referencia bibliográfica: José Antonio Terán Bonilla, “La importancia del patrimonio arquitectónico como documento histórico” en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, No. 34, Granada: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 2003, pp. 195-206.

En cuanto a estos pináculos, observamos semejanzas en la traza y la proporción, cambiando solo la escala, e incluso, en los dos primeros ejemplos repite el remate de los pináculos al hacerlos en forma de granadas. (Fig. 115, 116, 117 y 118)

Lo anterior, al mismo tiempo que aporta más herramientas al momento de atribuirle obras a un artífice, resulta igual de interesante de analizar cuando solo se tiene la edificación como propiamente un documento histórico, pues nos permite, a través de la observación, del análisis y de la reflexión, aportar mayor conocimiento en los procesos o métodos constructivos utilizados por un artífice, el cual implanta su estilo personal en cada una de sus obras.

Esta nueva configuración arquitectónica le permitió a Miguel Custodio Durán obtener un original diseño de soporte vertical, al emplear la combinación de diferentes elementos de otras obras y medios de inspiración de su misma época, tales como la misma columna helicoidal, las láminas de los tratados, estampas o grabados y las estrias ondulantes que tenían ya una fuerte consolidación ornamental en Nueva España desde el siglo XVI¹⁹⁵; en este caso, por ejemplo, se podría nivelar su ingenio con la capacidad creativa del español Leonardo de Figueroa, en el momento en que él también usa la pilastra ondulante para emplear nuevas configuraciones tanto ornamentales como constructivas en el diseño arquitectónico a partir del movimiento que ofrece el soporte “mosaico”¹⁹⁶.

El punto anterior se relaciona directamente con una influencia y fuente de inspiración interna, es decir creada a partir del conocimiento tanto teórico como práctico novohispano que nace desde una afianzada tradición constructiva.

¹⁹⁵ *Apud.*: Martha Fernández, “El soporte salomónico en la arquitectura novohispana” en *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, pp. 87-130.

¹⁹⁶ *Apud.*: *ibidem*, pág. 90.



Fig. 110.- Detalle. Friso en la portada del ex templo de San Lázaro. Obra documentada.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 111.- Detalle. Friso en la portada del templo del ex Hospital de San Juan de Dios. Obra documentada.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 112.- Detalle. Friso de la capilla de los Medina Picazo, Templo de Regina Coeli. Obra atribuida.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 113.- Detalle. Friso de la portada de la parroquia de San Gabriel Arcángel. Obra atribuida.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 114.- Detalle. Friso de la portada del templo de Regina Coeli. Obra atribuida.
Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 115.- Detalle. Pináculos ondulantes de la portada lateral del ex templo de San Lázaro. Obra documentada. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 116.- Detalle. Pináculos ondulantes en el segundo cuerpo de la portada del templo del ex Hospital de San Juan de Dios. Obra documentada. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 117.- Detalle. Pináculos ondulantes en el remate de la portada de la capilla de los Medina Picazo, Templo de Regina Coeli. Obra atribuida. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.



Fig. 118.- Detalle. Pináculos ondulantes en el segundo cuerpo de la portada del templo de Regina Coeli. Obra atribuida. Foto: Édgar Antonio Mejía Ortiz.

Con todo lo dicho, observamos que para la segunda mitad del siglo XVII, las artes tuvieron un avance en Nueva España, la tradición acompañada del sabio aprendizaje y el interés de artesanos, artistas y arquitectos en implementar métodos totalmente locales o regionales, les generaron ciertas identidades que los distinguirían unos de otros dentro de este virreinato de la corona española, incluso, de otros reinos, territorios o naciones; es por ello que resultó importante conocer las circunstancias regionales, históricas, artísticas y arquitectónicas que envolvió a Miguel Custodio Durán, pues de esta manera logramos comprender con mayor profundidad el fenómeno arquitectónico que surgió a partir de este maestro en el arte de arquitectura, ya que estas implicaciones tienen sus repercusiones, como ya se ha visto, en la creatividad que le imprimió tanto a sus composiciones como a sus fábricas.

Este análisis contribuye al conocimiento de la arquitectura virreinal a partir de la obra arquitectónica de Miguel Custodio Durán, pues además de retomar la importante investigación de carácter histórico que han realizado otros autores sobre su vida y obra, y las aportaciones de otros estudiosos, los cuales mencionan a nuestro personaje por su importancia en el gremio de su época histórica y por su característico estilo arquitectónico; el proceso de esta investigación se enfocó también en el ámbito constructivo pero con especial atención al probable proceso creativo que Custodio Durán nos permitió visualizar a través de sus obras, ya que no solo nos enfocamos en la presencia de los tratados de arquitectura como posibles modelos o medios de inspiración de Durán, sino también enfatizar la existencia de una tradición constructiva que adquirió, visiblemente en Custodio Durán, una capacidad interpretativa de estas fuentes que lo caracterizaron por tener su propio proceso creativo correspondiente a sus circunstancias históricas y artísticas; además,

a través de estas páginas, hicimos hincapié en los procesos de carácter constructivo que nos permitieron seleccionar las obras arquitectónicas que consideramos tienen fundamentos para ser atribuidas a nuestro maestro en el arte de arquitectura y no proponerlas con un básico criterio estilístico o formal. De esta manera, atendemos lo expresado por Martha Fernández cuando dice que:

“No basta con señalar la presencia de modelos o posibles modelos que pudieron influir en la configuración de las obras; se debe tomar en cuenta también la lectura que los artistas les dieron. Lectura que, por supuesto, estuvo condicionada por sus particulares circunstancias históricas y artísticas. No fueron simples copistas [...] no parece que los modelos hubieran sido considerados por los artistas, en términos generales, como reglas precisas e inalterables a seguir, sino como propuestas, como puntos de referencia, tal vez como fuentes de inspiración, pero cada uno imprimió su propia creatividad en la lectura de esos modelos que llevó a cabo, y de esa creatividad surgirían otras obras, con sus propias dimensiones y sus propias características.”¹⁹⁷

Estas generaciones de arquitectos mencionados a través de estas páginas, desarrollaron innovaciones tanto formales como ornamentales y constructivas, sustentadas, como ya se ha dicho, en principios teóricos arquitectónicos que retomaron de los tratados de arquitectura, pero que las ejecutaron según su ingenio les provocaba las inventivas y su tradición constructiva les daba a entender; combinación sustancial para que, hasta la fecha,

¹⁹⁷ Martha Fernández, “Similitudes y diferencias en la obra arquitectónica de Leonardo de Figueroa y Cristóbal de Medina Vargas” en: Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (Edts.) *XVII Coloquio Internacional del Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*, Tomo III, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994, pp. 726-727.

sigamos apreciando dignamente y con conocimiento de causa las obras que estos alarifes nos heredaron. Al respecto, estamos en total acuerdo con Martha Fernández cuando afirma que: “Desde este punto de vista, puede ser que exageremos la importancia de los libros. Quizá haya una mayor capacidad creadora en los artistas novohispanos de la que les hemos concedido”¹⁹⁸, las fuentes documentales como los tratados de arquitectura son las referencias inmediatas al saber y entender tanto de la teoría como de la práctica de los arquitectos novohispanos.

Aunque es verdad que, como lo menciona Mina Ramírez Montes¹⁹⁹, podemos caer en el error de encasillar a un artífice por una peculiaridad suya como es el caso de Custodio Durán con la pilastra ondulante; a través de este estudio observamos que no existe un estancamiento estilístico de nuestro arquitecto, sino todo lo contrario, tuvo una evolución arquitectónica en su traza y fábrica material, su desarrollo tanto intelectual como técnico sobre la teoría arquitectónica fue en constante crecimiento, el “orden ondulante” tan visible en su obra arquitectónica y que retomó con seguridad de Guarini, le sirvió para desarrollar sus capacidades intelectuales y sobresalir en una generación de grandes maestros en el arte de arquitectura que definieron el futuro de la arquitectura novohispana al evitar una conformidad o anquilosamiento intelectual²⁰⁰, pues mediante una visión actual, observamos que de haber sido Guarino Guarini la referencia inmediata de Miguel Custodio Durán, este arquitecto novohispano lograría satisfacer lo promulgado por el italiano en su tratado *Architettura civile* (1737), ya que como lo menciona Hanno- Walter Kruff:

¹⁹⁸ Martha Fernández, “Guarino Guarini en la Nueva España” en *Estudios sobre el Simbolismo en la Arquitectura Novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

¹⁹⁹ Mina Ramírez Montes, “Miguel Custodio Durán”... *op. cit.*, pág. 232.

²⁰⁰ *Apud.: Ibidem.*

“Guarini es un ecléctico, mas su teoría –aunque haya quedado inconclusa– resume tanta experiencia y manifiesta tal sentido de la realidad, que resulta ser la única del siglo XVII que se distancia de los planteamientos renacentistas y aboga por un barroco basado en patrones geométricos, en la experiencia sensorial y en la innovación formal.”²⁰¹

Miguel Custodio Durán perteneció a la corriente del barroco novohispano, su trabajo fue parte importante de los procesos arquitectónicos ocurridos en el siglo XVIII; trajo consigo, junto con otros alarifes contemporáneos a él, la responsabilidad de sostener el peso de una tradición arquitectónica novohispana y el compromiso de confirmarla y nutrirla a nivel teórico y práctico para las nuevas transformaciones que ya estaban ocurriendo en Nueva España, como por ejemplo la llegada de la pilastra estípite de Jerónimo de Balbás y la creciente presencia del neóstilo hasta las postrimerías de la centuria decimoctava.

²⁰¹ Hanno Walter Krufft, *Historia de la teoría de la arquitectura, op. cit.*, pág. 138.

ARCHIVOS

Archivo General de la Nación, México.

Archivo General de Notarías, México.

Archivo Histórico de la Ciudad de México.

BIBLIOGRAFÍA

Amerlinck de Corsi, María Concepción, “Palacio Nacional, una obra de nunca acabar” en

Memorias, vol. II, México: Academia Hispanoamericana de Ciencias, Artes y Letras, Correspondiente de la Real Española, 2005.

Amerlinck de Corsi, María Concepción, “Pedro de Arrieta y su tiempo” en *Pedro de*

Arrieta (1692-1738), México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, tomo II, Barcelona: Salvat

Editores, 1946.

Báez Macías, Eduardo, “El convento de San Agustín de la Ciudad de México. Noticias

sobre la construcción de la iglesia” en *Anales del instituto de investigaciones Estéticas*, No. 63, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992.

Báez Macías, Eduardo, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México: Universidad

Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

- Báez Macías, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009.
- Barr, Juliana "Geographies of Power: Mapping Indian Borders in the 'Borderlands' of the Early Southwest." en *The William and Mary Quarterly*. Vol. 68, No. 1, 2011.
- Barreiro Perera, Olga María, *Hospital e iglesia de San Juan de Dios en la Ciudad de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de filosofía y Letras. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, 1985.
- Bautista Sandoval, Jesús Eduardo, *Re-arquitectura post-colonial, ex - Hospital de San Lázaro*, Tesis para obtener el título de arquitecto, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2004.
- Bérchez, Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México: Azabache, 1992.
- Bérchez, Joaquín y Fernando Marías, "Fray Juan Andrés Ricci y su Arquitectura Teóloga en el Contexto Barroco" en Marías, Fernando y Felipe Pereda (Edits.) *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Toledo, España: Antonio Pareja Editor, 2002.
- Berlin, Heinrich, "Artífices de la catedral de México" en *Anales del Instituto de investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. 11, México: Universidad Nacional autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1944.
- Berlin, Heinrich, "Three Master Architects in New Spain" en *The Hispanic American Review*, vol. 27. Núm. 2 EE. UU.: Duke University Press, mayo, 1947.

Boils M., Guillermo, “Entre los libros y el andamio: Melchor Pérez de Soto, arquitecto novohispano” en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, No. 12, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 1991.

Bonet Correa, Antonio, *El barroco en España y México*, Prol. De George Kubler y René Taylor, México: Universidad de Guanajuato, Escuela de Arquitectura, 1967.

Bonet Correa, Antonio, *Andalucía barroca. Arquitectura y Urbanismo*, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1978.

Bonet Correa, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid, 1993.

Brozon Mac Donald, Luis, “Dos portadas ‘abocinadas’ en el valle de México” en *Boletín de Monumentos Históricos*, no. 3, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

Caramuel, Juan, *Architectura civil, recta y obliqua considerada y dibuxada en el templo de Ierusalen [...] promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escorial que invento con su divino ingenio, delineo y dibuxo con su real mano y con excessivos gastos empleando los mejores architectos de Europa erigio el Rey d. Phelipe II por don Iuan Caramuel Monje Cisterciense, Dotor y Professor de Santa Theologia en la Universidad de Lovayna y ahora Arzobispo-Obispo de Vegeven, Conde de Zem, del Consejo de Su Magestad*, Vegeven: Emprinta Obispal, por Camillo Corrado, MDCLXXVIII [1678, vol.

I-III]. Fuente: <https://archive.org/details/architecturacivi00cara>. Consultado el 06 de agosto del año 2017.

Caramuel, Juan, *Arquitectura civil recta y oblicua*, Tomo I-III, Estudio preliminar de Antonio Bonet Correa, Madrid: Ediciones Turner, 1984.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía de los santos*, Madrid: Akal/Itsmo, 2011.

Carmona Muela, Juan, *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid: Akal/Itsmo, 2014.

Castro Morales, Efraín, “El patronato de Tepotzotlán”, conferencia dictada en el Museo Nacional de Antropología e Historia de México, el 12 de agosto de 1982.

Castro Morales, Efraín, *Palacio Nacional de México. Historia de su arquitectura*, México: Museo Mexicano, 2003.

Ceán Bermúdez, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid: Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, t. V.

Chanfón Olmos, Carlos, “Los tratadistas Simón García y Juan de Caramuel, su proyección en la arquitectura novohispana” en Terán Bonilla, José Antonio (Coord.) *Mensaje de las imágenes. Homenaje al doctor Santiago Sebastián. In memoriam*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Científica), 1998.

Chanfón Olmos, Carlos y José Antonio Terán Bonilla, *Tratadística arquitectónica*, Antología, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 1989.

Chanfón Olmos, Carlos, *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*. Vol. II, El periodo virreinal, Tomo III, El surgimiento de una identidad. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Cuesta Hernández, Luis Javier, “La teoría de la arquitectura en la Nueva España. La arquitectura mecánica conforme a la práctica de esta Ciudad de México en su contexto” en *Revista destiempos.com*, no. 14, año 3, mayo-junio 2008.

Cuesta Hernández, Luis Javier, “Conforme al arte de arquitectura. Un intento de explicación a la presencia de Serlio en Nueva España y sus contextos” en *Cuadernos de Arte de Granada*, núm. 41, Granada, España: Departamento de Historia del Arte y Música, 2010.

Dietterlin, Wendel, *Architectvra: Von Außtheilung, Symmetria vnd Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen*, Nuremberg: Caymox, 1598. Fuente: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dietterlin1598>. Consultado el 06 de Agosto del 2017.

Dietterlin, Wendel, *The fantastic engravings of Wendel Dietterlin*. New York: Dover Publications, Inc. 1968.

Fatás, Guillermo y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid: Alianza Editorial, 2012.

Fernández Arena, José, *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona, España: Ed. Anthropos, 1986.

Fernández Flores, Ligia, “Los inventarios y almoneda de bienes de Jerónimo de Balbás, arquitecto político y militar” en Curiel, Gustavo (Ed.) *Amans artis, amans veritatis. Coloquio Internacional de Historia del Arte en Memoria de Juana Gutiérrez Haces*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas, Facultad de Filosofía y Letras, Fomento Cultural Banamex, 2011.

Fernández, Martha, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

Fernández, Martha, *Retrato hablado. Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986.

Fernández, Martha, *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Fernández, Martha, “El neóstilo y las primera manifestaciones de la Ilustración en Nueva España” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, núm. 64, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993.

Fernández, Martha, “Similitudes y diferencias en la obra arquitectónica de Leonardo de Figueroa y Cristóbal de Medina Vargas” en: Curiel, Gustavo, Renato González

Mello y Juana Gutiérrez Haces (Edts.) *XVII Coloquio Internacional del Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América: visiones comparativas*, Tomo II, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1994.

Fernández, Martha, *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

Fernández, Martha, *La imagen del Templo de Jerusalén en la Nueva España*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Fernández, Martha, “La presencia de los tratados en el proceso creativo de la arquitectura novohispana” en Alberto Dallal (Ed.), *El proceso creativo. XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2006.

Fernández, Martha, “‘Los tratados de orden salomónico’. Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana” en *Quintana*, no. 7, año 2008.

Fernández, Martha, *La parroquia de Santiago Tuxpan, Michoacán. Pedro de Arrieta*, Michoacán: H. Ayuntamiento de Tuxpan, Secretaría de Turismo, 2009.

Fernández, Martha, “El soporte salomónico en la arquitectura novohispana” en *Estudios sobre el simbolismo en la arquitectura novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

Fernández, Martha, “Guarino Guarini en la Nueva España” en *Estudios sobre el Simbolismo en la Arquitectura Novohispana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011.

Fernández, Martha, “Literatura artística en el siglo XVIII” en Vogelely, Nancy y Manuel Ramos Medina (Coords.), *Historia de la literatura mexicana. 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI Editores, 2011.

Fernández, Martha, “Maestro mayor y militante del gremio” en *Pedro de Arrieta. Arquitecto (1692-1738)*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Fernández, Martha, “El arte: de la Ilustración novohispana a la Ilustración en México” en Arciniega, Hugo, *et. al.* (Coords.) *El arte en tiempos de cambio. 1810, 1910, 2010*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2012.

Fernández, Martha, “Una casa salomónica en Puebla de los Ángeles, México” en *Academia XXI*, vol. 5, núm. 9, 2015.

Fernández, Martha, “Arte y cultura masónica en el México barroco” en *REHMLAC+*, Vol. 8, no. 2, diciembre 2017-abril 2017.

Flores Flores, Oscar, “Notas sobre la relación laboral de los arquitectos Pedro de Arrieta y José Eduardo de Herrera y algunos comentarios sobre la arquitectura en la

ciudad de México en la primera mitad del siglo XVIII” en *Primer Coloquio de alumnos de la Maestría en Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte, 2003.

Flores Flores, Oscar, *Reflexiones sobre los tratados de arquitectura y su influencia en la Nueva España durante la primera mitad del siglo XVIII: los testimonios del arquitecto José Eduardo de Herrera en torno a la construcción de la Real Casa de Moneda*, Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Posgrado en Historia del Arte, 2007.

Flores Flores, Oscar, *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, División de Estudios de Posgrado en Historia del Arte, 2011.

Flores Flores, Oscar, “Consideraciones sobre la reconstrucción de la Casa de Moneda y la participación de Pedro de Arrieta y José Eduardo de Herrera” en *Boletín de Monumentos Históricos. Homenaje a Leonardo Icaza Lomelí*, Primera Parte, Tercera Época, núm. 27, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, enero-abril, 2013.

Flores Flores, Oscar, “La Real Casa de Moneda de la Ciudad de México. Escenario arquitectónico de un conflicto gremial en la primera mitad del siglo XVIII” en Curiel, Gustavo (Ed.) *XXXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte. La*

metrópoli como espectáculo: la ciudad de México, escenario de las artes, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2013.

Flores Flores, Oscar, “La conformación de un sustrato clasicista en el arte de la Nueva España” en Rodríguez Ortega, Nuria y Miguel Taín Guzmán (Coords.) *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015.

Flores, Flores, Oscar, (Coord.) *El clasicismo en la época de Pedro José Márquez (1741-1820). Arqueología, filología, historia, música y teoría arquitectónica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de investigaciones Estéticas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2014.

García Cubas, Antonio, *El Libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social, ilustradas con más de trescientos fotgrabados*. Parte primera. Los Monasterios, México: Imprenta de Arturo García Cubas, Hermanos Sucesores, 1904.

García López, David, “La teoría artística de fray Juan Ricci” en Gil-Díez Usandizaga, I. (Coord.) *El pinto Fray Juan Andrés Rizi (1600-1681): Las órdenes religiosas y el arte en la Rioja*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2000.

García Martínez, Ana Lorenia, *La Vanguardia Americana. Tradición arquitectónica novohispana y modelos importados en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII: el caso de la iglesia de Nuestra Señora de Loreto, Ciudad de*

México. Tesis para optar por el grado de Maestra en Historia del Arte, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. 2005.

García Morales, María Victoria. *La figura del arquitecto en el siglo XVII*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1991.

García Salinero, Fernando, *Léxico de alarifes de los siglos de oro*, Madrid: Real Academia Española, 1968.

Gómez Martínez, Javier, *Historicismos de la Arquitectura Barroca Novohispana*, México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte, 1997.

González Franco, Glorinela, *et. al.*, *Artistas y artesanos a través de fuentes documentales*, vol. I Ciudad de México, Colecc. Fuentes, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1994.

González Franco, Glorinela, *et. al.*, “Capítulo V. Los Constructores y su Organización” en Chanfón Olmos, Carlos (Coord.) *Historia de la arquitectura y el urbanismo el urbanismo mexicanos*, Vol. II El periodo virreinal, Tomo III El surgimiento de una identidad, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Fondo de Cultura Económica, 2004.

González Franco, Glorinela, “El arquitecto Ildefonso de Iniesta Vejarano y Durán y su familia” en *Boletín de Monumentos Históricos*, núm. 4, tercera época, mayo-agosto 2005.

Guarini, Guarino, *Architettura civile*, Introduzione di Nino Carboneri, Note e appendice a cura di Bianca Tavassi La Greca, Milano: Edizioni Il Polifilo, 1968.

Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura colonial. Teoría y praxis (s. XVI-XIX). Maestros, arquitectos, gremios, academia y libros*. Argentina: Instituto Argentino de Investigaciones en la Historia de la Arquitectura y Urbanismo, 1980.

Gutiérrez, Ramón, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Madrid: Cátedra (Manuales Arte Catedra), 1983.

Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, tomo II, Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

Herrera Pérez, Octavio, *El Noreste cartográfico: Configuración histórica De Una región*. Monterrey, México: Fondo Editorial de Nuevo León, 2008.

Higuera Meléndez, José Manuel, “Leonardo de Figueroa: Orígenes, aprendizaje y comienzos del maestro del barroco sevillano” en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Primer y segundo bimestre núm. 114-115, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013,

Fuente:

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/boletines/boletin_114_115.pdf [Consultado el 07 de marzo del año 2017]

Icaza Lomelí, Leonardo y José Antonio Terán Bonilla, “El arte sin ciencia nada es’ Los tratados de arquitectura: siglos XVI-XIX” en *Cuadernos de Arquitectura Virreinal*, Núm. 11, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, s/f.

Kubler, George, “Arquitectura de los siglos XVII y XVIII” en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, tomo XIV, Madrid: Editorial Plus Ultra, 1957.

Lombardo de Ruíz, Sonia, *Atlas Histórico de la Ciudad de México*, con la colaboración de Yolanda Terán Trillo. Editor: Mario de la Torre, México: Smurfit, CONACULTA, INAH, 1996.

Lorenzo Macías, José María, “Pedro de Arrieta y las ordenanzas del gremio de arquitectura” en *Primer Coloquio de Alumnos de la Maestría en Historia del Arte*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, marzo 2003.

Manrique, Jorge Alberto, “Del barroco a la ilustración” en *Historia General de México*, Tomo II, México: El Colegio de México, 1977.

Mapoteca “Manuel Orozco y Berra”, SAGARPA. Fuente: <http://w2.siap.sagarpa.gob.mx/mapoteca/>.

Marías Franco, Fernando, “Alonso Cano y la columna salomónica” en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argenteria, Visor dis, S. A., 1999.

Marías Franco, Fernando y Felipe Pereda (Edits.) *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, Toledo, España: Antonio Pareja Editor, 2002.

Martínez Mejía, Álvaro, *Proyecto de intervención urbano-arquitectónica: Antiguo Hospital de San Lázaro, Ciudad de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura. Tesis de licenciatura para obtener el título de Arquitecto, 2016.

Martínez Ripoll, Antonio, “Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando” en *El Escorial. Estudios inéditos en Conmemoración del IV*

Centenario de la terminación de las obras, Madrid: Consejo Superior de Investigación Científica, 1987.

Maza, Francisco de la, *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México: Fondo de Cultura Económica, Secretaría de Cultura, 1985, pág. 57

Mues Orts, Paula. *El Arte Maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano*. Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts. Colecc. Estudios en torno al arte No. 1. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 2006.

Muriel, Josefina, *Hospitales de la Nueva España*, Tomo I y II, Fundaciones del Siglo XVI, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Cruz Roja Mexicana, 1990.

O'Gorman, Edmundo, *Meditaciones sobre el criollismo*, México: Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, S.A., 1970.

Obregón, Gonzalo, *La capilla de los Medina Picazo en la iglesia de Regina Coeli*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1971.

Olvera C., María del Carmen, “La biblioteca de un arquitecto de la época virreinal en México” en *Boletín de Monumentos Históricos*, no. 6, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1981.

Plaza Escudero, Lorenzo de la (Coord.), *Diccionario visual de términos arquitectónicos*, Madrid: Cátedra, 2014.

- Ramírez Montes, Mina, “Miguel Custodio Durán” en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XVI, núm. 61, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Ramírez Montes, Mina, *Catálogo de documentos de Arte en el Archivo de Notarías de la Ciudad de México*, núm. 15, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Ramírez, Juan Antonio, “Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el ‘Orden Salomónico Entero’” en *Goya. Revista de Arte*, núm. 160, Madrid, 1981.
- Ramírez, Juan Antonio, *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y utopía*, Madrid: Nerea, 1991.
- Rivas Carmona, Jesús, *Arte hispalense. Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*, Sevilla: Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, 1994.
- Romero de Terreros, Manuel, *Un bibliófilo en el Santo Oficio*, México: Librería de Pedro Robredo, 1920.
- Sancho Corbacho, Antonio, *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, Instituto Diego Velázquez, Sección de Sevilla, 1952,.
- Sebastián López, Santiago *et. al.*, *Summa Artis. Historia General del Arte*. Vol. XXVIII. Arte Iberoamericano desde la colonización a la independencia. Primera Parte. Madrid: ESPASA-CALPE, 1989.

Sebastián, Santiago, *El barroco Iberoamericano*, Prólogo de Marcelo Fagiolo Dell'Arco, Madrid: Ediciones Encuentro S.A., 1990.

Serlio Boloñés, Sebastián, *Tercero y Cuarto Libro de Architectura. Traducido del toscano al romance castellano por Francisco de Villalpando, arquitecto, Toledo, en casa de Juan de Ayala, 1552*, Edición Facsimilar, Estudio preliminar de José Antonio Terán Bonilla, México: Gobierno del Estado de Puebla, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, Biblioteca Nacional, Editorial LunArena, 2006.

Shuetz, Mardith K., *Architectural practice in Mexico City. A Manual for journeyman Architects of the Eighteenth Century*, Tucson: The University of Arizona Press, 1987.

Soto, Mirna, *El Arte Maestra. Un tratado novohispano*, Prólogo de Guillermo Tovar de Teresa, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Taylor, René, “Santa Prisca en el contexto barroco” en *Santa Prisca restaurada*, México: Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990.

Terán Bonilla, José Antonio, “La importancia de los gremios de albañiles y/o arquitectos de las ciudades de México y Puebla en la actividad constructiva novohispana” en *Novahispania*, No. 4, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Terán Bonilla, José Antonio, “La enseñanza de la arquitectura en la Nueva España durante el periodo barroco” en *Actas del III Congreso Internacional del Barroco*

Americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2001.

Terán Bonilla, José Antonio, "La importancia del patrimonio arquitectónico como documento histórico" en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, No. 34, Granada, España: Universidad de Granada, Departamento de Historia del Arte, 2003.

Terán Bonilla, José Antonio, "El aprendizaje de la arquitectura en México durante los siglos XVII y XVIII" en *Bitácora. Arquitectura*, no. 14, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Arquitectura, 2005.

Tormo y Monzo, Elias, *La vida y la obra de fray Juan Ricci: Juan Ricci*, 2 vols., Edición de Enrique Lafuente Ferrari, Madrid: Gráficas Marinas, 1930.

Torre Ruíz, María Faustina, *Estudio sobre la columna salomónica*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras. Tesis para obtener el título de Licenciado en Historia, 1970.

Toussaint, Manuel, "Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. V, núm. 18, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1950.

Toussaint, Manuel, "Vitruvio interpretado por un arquitecto de Nueva España en el siglo XVII" en *Anales del instituto de Investigaciones Estéticas*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1950,

- Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *México Barroco*, Presentación de Pedro Ramírez Vázquez y Prólogo de George Kubler, México: SAHOP, Realización y diseño Beatrice Trueblood, 1981.
- Tovar de Teresa, Guillermo, “Del barroco salomónico al barroco estípite. Consideraciones sobre un documento relativo al gremio de arquitectos de la ciudad de México en 1733” en *Cuadernos de arte colonial. Museo de América*, núm. 3, Madrid: Ministerio de Cultura, octubre 1987.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México*, vol. I, México: Fundación Cultural Bancomer A.C., 1995.
- Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas en México*, vol. II, México: Fundación Cultural Bancomer A.C., 1995.
- Vargas Lugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986, pág. 72-73.
- Walter Kruft, Hanno, *Historia de la teoría de la arquitectura*, Tomo I. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII. Versión española de: Pablo Diener Ojeda, Madrid: Alianza Editorial, 1990.
- Wittkower, Rudolf, *Arte arquitectura en Italia, 1600/1750*, versión española de Margarita Suárez-Carreño, Madrid: Cátedra (Manuales de Arte Cátedra), 1995.