



ARQUITECTURA BARROCA  
ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA:  
TRANSFERENCIA DE FUENTES Y MODELOS

María Angélica MARTÍNEZ RODRÍGUEZ  
Universidad de Navarra (España)  
[mamartinezr@unav.es](mailto:mamartinezr@unav.es)

Recibido: 15 de diciembre de 2020

Aceptado: 23 de enero de 2021

<https://doi.org/10.14603/8L2021>

RESUMEN:

Se trata sobre la arquitectura barroca española y novohispana, abordando especialmente los medios de difusión en tratados y fuentes impresas, y sus procedimientos creativos o de diseño.

PALABRAS CLAVE:

Arquitectura; diseño; creatividad.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 8 (2021) / ISSN: 2297-2692

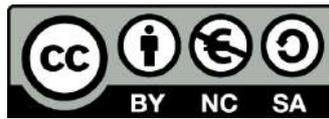
SPANISH AND HISPANO-AMERICAN  
BAROQUE ARCHITECTURE:  
TRANSFER OF SOURCES AND MODELS

ABSTRACT:

This article examines Baroque architecture from Spain and New Spain, focusing on means of dissemination in treatises and printed sources, as well as on creative procedures and design.

KEYWORDS:

Architecture; Design; Creativity.



Como punto de partida, resulta sugerente imaginar a Baltasar Elisio de Medinilla en los cigarrales de Toledo con su amigo Lope de Vega, Tirso de Molina y otros poetas rindiendo «culto a las musas en el idioma del Lacio», como expresó el filósofo y escritor, Concejal del Ayuntamiento de Toledo y miembro de la Real Academia de la Historia, Juan Marina Muñoz.

El selecto grupo de asistentes celebraba veladas y fiestas con el acompañamiento de música y se escenificaban comedias, en los jardines o en la casa, que también se representaban en los coliseos de la villa de Madrid. El escritor se figuró esos atardeceres así:

Allí las más ilustres notabilidades se reunían y celebraban sabrosas pláticas, reñidos torneos poéticos; allí también las cuestiones literarias tenían acabada discusión, en las cuales se anatematizaban los procedimientos de ogaño puestos en práctica por los Lope de Vega, los Tirso de Molina, y tantos otros; allí, los poetas, rendían culto á las musas en el idioma del Lacio, y para que nada faltara, no se celebraba una fiesta sin que la hubiera notable de comedia, representándose, ora en el jardín, teniendo por techo el azulado cielo tachonado de estrellas, (pues esta fiesta ponía término á las del día) y sobre la verde grama, ora dentro de la misma casita, cuantas notables comedias, entremeses y loas estrenaban en los coliseos de la villa de Madrid, los más famosos comediantes que á la sazón existían.

¡Qué encantos laberínticos de letras ingeniosas! ¡Qué maravillas de invención para esparcir el ánimo se verificaban sobre las tranquilas aguas del Tajo, llenando de admiración á cuantos presenciaban semejante espectáculo, ya fueran personas de humilde condición, ya de ilustración no común! ¡Qué deliciosos días pasaron en los toledanos cigarrales, por los primeros años del siglo XVII, nuestro desgraciado Baltasar Eliseo de Medinilla, nunca bastante llorado, vate muerto de manos de quien menos debiera; el maestro Tirso de Molina; el gran Lope de Vega, admiración de propios y extraños; el Conde de Mora; el aún leído con agrado jurisconsulto Jerónimo de Cevallos; el doctoral D. Tomás Tamayo de Vargas, y tantos otros cuya enumeración sería prolija! (Juan Marina Muñoz, 1898: 169-171)

El cronista Antonio Martín Gamero aportó la siguiente *Recreación literaria*, evocando sus jardines de aire islámico y de la antigüedad clásica. La residencia donde tenían lugar las diversiones literarias era un palacio de arquitectura severa:

Generalmente el punto de reunión era Buenavista, encantadora recreación del cardenal Don Bernardo Sandoval y Rojas, fundada á emulación de la quinta de Quiroga, á orillas casi del Tajo, en un extremo de la Vega de San Martín. Magníficos jardines, donde había copiado el deseo las maravillas de Zahara, fuentes de mármol alabastro, estatuas representando Ninfas y Deidades del Olimpo pagano, millares de aves

raras presas en vistosas pajareras, plantíos estensos de frutales y olivas, bosques cuajados de pinos, abetos y castaños, y por remate de este cuadro un palacio de severas formas, colocado en medio, con miradores á la ciudad y al río, tal era el teatro que para sus diversiones literarias habían escogido los ingenios toledanos. (Antonio Martín Gamero, 1857: 116)

Baltasar Elisio de Medinilla expresó poéticamente sus impresiones de la finca de recreo y la vega del Tajo en su *Descripción de Buena Vista* (pág. 1) así:

Ninfas de Tajo que entre arenas de oro  
risueñas discurris diciendo amores  
a las plantas que os hacen palio umbroso  
i con el curso decristal sonoro  
eternamente entretenéis las flores  
que hermosean en círculo oloroso  
vuestro margen undoso  
escuchadme que es justo, apercebidas  
oi que acantar con instrumento nuevo  
intrépido me atrevo  
de que si con mi intento ennoblecidas  
caiendo diere fama a vuestro río  
dejeis su nombre y heredeis el mio.

Y las referencias a su arquitectura asoman en todo el poema<sup>1</sup>, siendo el de más abajo, un expresivo fragmento (*Descripción*, págs. 9-10):

El ventanaje del palacio ilustre  
que en igual proporción en alto y baxo  
haze alegre y vistosa consonancia  
de que en la vega cobra honroso lustre  
gloria Toledo y ornamento el Tajo  
que entre dos islas rompe su arrogancia  
con pequeña distancia  
sobre un jardín al Occidente mira  
con quatro puertas y con quadros quatro  
que forman un teatro  
a que una fuente en medio perlas tira  
con quatro mas pequeños que la adornan  
i gratos su tributo en flores tornan.  
en un peñasco cresco i eminente

<sup>1</sup> También hace referencia en otros pasajes a figuras como Fidas o Dédalo.

un castillo soberbio se situa  
 coronado de tiros y de almenas  
 por quien partida una copiosa fuente  
 el fuerte cerca, i en sumar fluctua  
 el nacar que enriquece sus arenas  
 de buccios y ovas llenas  
 y con la trompa en la sonora boca  
 le asegura en su alcazar una guarda  
 que velando la guarda  
 i a veces con estrepito latoca  
 haciendo allí el oficio de aire el agua  
 que tales pruebas y milagros fragua.

Posiblemente Medinilla y los demás poetas disfrutaron de una panorámica similar a la que ofrece el dibujante francés Louis Meunier desde el norte, bajo el título «Perfil de la ciudad de Toledo, capital del Reino de la Vieja Castilla». La estampa es una de las pocas que muestra la ciudad de Toledo desde esta orientación, siendo más habitual representar las vistas del Sur. Era un paisaje que se podía disfrutar desde el palacio de Buenavista, a una hora de camino andando hasta el Alcázar.



Fig. 1. Archivo Municipal de Toledo. Colección Municipal de Grabados, núm. 289. PROFIL DE LA VILLE DE TOLÈDE CAPITALLE DU ROYAUME DE LA VIELLEE CASTILLE [Perfil de la ciudad de Toledo, capital del Reino de la Vieja Castilla] / [Israël Silvestre]; [Louis Meunier].  
 Datos de edición: [Paris] [s.n.], [ca.1665]

Desde las distintas vistas, la arquitectura era un elemento protagonista, y precisamente en ese periodo presenta un desarrollo interesantísimo en sus procesos creativos.

En España, y también en la Nueva España, el diseño italiano fue un referente continuo. Pero diseñar a la manera italiana entrañaba un proceso creativo diferente. No se podían aplicar los mismos métodos ni criterios de la Roma papal del siglo XVII. Variados factores hacían distinto este proceso, siendo la singularidad histórica española y novohispana, uno de los más determinantes.

Aquí se puede citar además otro factor. El profesor de la Universidad de Navarra, Joaquín Lorda (2018: 267-296), en su artículo póstumo «La perfección esquiva» atribuyó la diferencia a la habilidad para el dibujo de los artistas y de los arquitectos.

La sensibilidad, facilidad y desenvoltura ante el cuerpo humano que desarrollan los pintores, se traslada a la arquitectura, con sus masas y perfiles. Dibujando así, Rafaello había alcanzado gracia en sus proyectos y en sus dibujos. Y lograba esa “sprezzatura” también en arquitectura: desenvoltura y gracia.

El profesor Lorda añadía en su escrito que: «La habilidad proporcionaba a los mejores arquitectos italianos una sensibilidad ante las proporciones, que interiorizaban. Hasta 1700, el dibujar con soltura fue algo exclusivo de los italianos, con lo que ganaron prestigio y trabajaron en otros países. Asunto, pues, de la mayor importancia».

Esa sensibilidad y habilidad permitían componer proyectos que lograban una especial expresividad y soltura en manos del diseñador. Aunque también había lugar para la licencia y la extravagancia en algunas soluciones (Gombrich, 1980: 233).

En España, la sensibilidad y la habilidad diferentes provocaron que las composiciones se vieran transformadas. Los arquitectos recurrieron a otras fórmulas para lograr un diseño expresivo: los órdenes perdieron su protagonismo clásico en la proporción y la articulación, los entablamentos y otros elementos arquitectónicos se transformaron en juegos de líneas y los paños se enriquecieron con texturas ajenas al clasicismo como las tramas, los cajeados y otras variaciones.

Se levantaron o intervinieron en señaladas obras durante el siglo XVI: el Alcázar de Toledo (1537 – 1553) bajo la dirección de Alonso de Covarrubias, la Catedral de Granada (1523) de Diego de Siloé, sobre el edificio del siglo XV, y el Palacio de Carlos V en la misma ciudad (1527 – 1568) dirigido por Pedro Machuca. En Sevilla destacarían la Sacristía Mayor y cabildo de su Catedral (1528 – 1536) de Diego de Riaño, y la Iglesia del Hospital de la Sangre (1558 – 1567) de Hernán Ruiz el Mozo, en Úbeda, la Capilla de San Salvador (1536) de Andrés de Vandelvira, y en Salamanca, la Iglesia de San Esteban (1524 – 1610) de Juan de Álava.

Entre 1560 y 1660, hay una imposición del clasicismo a través de los maestros reales que marcaron unas directrices; el Monasterio de El Escorial (1562 – 1582) de Juan Bautista de Toledo y Juan de Herrera, y la Catedral de Valladolid (1580) de Juan de Herrera, la Iglesia de San José en Ávila (1608) de Francisco de Mora, el Convento de la Encarnación (1611 – 1616) de fray Alberto de la Madre de Dios, La Clerecía en Salamanca de Juan Gómez de Mora y Andrés García de Quiñones (1617 – 1795), o el Hospital de la Caridad en Sevilla de Pedro Sánchez Falconete y Bernardo Simón de Pineda (1645 – 1670), por citar algunas obras, son ejemplos de este giro.

Pero también contemporáneamente, hacia 1600, en Sevilla se dio cierta búsqueda por la complejidad. Se puede citar a Alonso Cano y a sus sucesores. En la siguiente centuria destacó el mixtilíneo español: la iglesia de San Luis en Sevilla (1699-1731) de Leonardo de Figueroa y Pedro Duque Cornejo, y la Sacristía y Sagrario de la Cartuja de Granada (1716-1742) de Francisco Hurtado Izquierdo.



Fig. 2. Izquierda: Monasterio de El Escorial. Derecha: Hospital de la Caridad en Sevilla.

En Hispanoamérica, —y en la Nueva España, de la que se tratará en particular—, una vez trazadas las ciudades y levantadas las nuevas fundaciones y sus

nuevas catedrales, la arquitectura presentó un gran desarrollo. Además, el mixtilíneo mexicano brillaría destacadamente dejando una original impronta en todas sus ciudades.

Las formas y las fórmulas de diseño que poseían prestigio se difundieron a través de publicaciones de láminas y de grabados. El material que llegaba a España y a América era heterogéneo. Algunas veces se puede detectar la fuente original analizando los elementos arquitectónicos. Otras veces llegaban motivos fragmentados que sufrieron un proceso de aclimatación que los deformó y los adaptó a una sensibilidad distinta.

Se dieron cambios por cuestiones de gusto, prácticas y de etiqueta. El vocabulario formal o las fórmulas de diseño que fueron heredadas desde la Península se vieron afectadas por las nuevas circunstancias culturales, los medios de transmisión y el desarrollo local del estilo.

#### EL USO DE MODELOS

El artista de cualquier disciplina artística, requería de modelos para realizar su obra. A partir de estos modelos, aprendía y maduraba en su formación.

En el entorno que nos ocupa, resulta oportuno citar al poeta sevillano y pintor Francisco Pacheco (1564-1644). El maestro de Alonso Cano y de Diego Velázquez, escribió un *Elogio* a Lope de Vega publicado por Baltasar Elisio de Medinilla. Era el prólogo a la primera edición de *Jerusalén Conquistada* (Madrid, 1609) que ilustraba con una imagen de Lope que provenía de su *Libro de retratos (Bonaventura Bassegoda i Hugas, 1991: 13)*.

En su obra de mayor envergadura, *Arte de la Pintura*, concluida en 1638, consideraba que eran tres los caminos o estadios en los que se podían hallar los que profesaban el arte de la pintura: *principiantes, aprovechados y perfetos*<sup>2</sup>.

Y resulta interesante trasladar a la arquitectura las reflexiones de Pacheco sobre el empleo de los modelos y la categoría del artista.

El primer nivel o estadio, según Pacheco (1638: 241) «[...] consiste en imitar justamente el exemplar [...] conviene arrimarse a cosas determinadas, y bien entendidas de buenos artífices [...] pertenecen a este estado todos los que, o debuxando, o pintando de colores, están siempre pendientes de las cosas ajenas, sin acaudalar

<sup>2</sup> Un discurso similar realizaría más tarde, en 1723, Antonio Palomino, en *El Museo Pictórico y Escala Óptica*.

para si cosa alguna [...]». Aquí se encuentran los artistas principiantes que se inician en la disciplina y se dedican a imitar las obras de los grandes maestros, o los que carecen de capacidad para la creación.

En el segundo estadio se encuentran aquellos artistas, los aprovechados, que componen un buen todo a partir de varios modelos distintos. El resultado se compone de los trabajos que no son propios y de combinaciones diversas, resultando finalmente en una creación personal del artista<sup>3</sup>:

Enriquecida la memoria, y llena la imaginación de las buenas formas que de la imitación ha criado, camina adelante el ingenio del pintor al grado segundo de los que aprovechan, y teniendo munchas cosas juntas, de valientes hombres, así de estampa como de mano, ofreciéndosele ocasión de hacer alguna historia, se alarga a componer, de varias cosas de diferentes artífices, un buen todo[...] y haciendo un compuesto, viene a disimular algunas veces de manera esta disposición, que (respeto de ser tantos los trabajos ajenos y tan innumerables las cosas inventadas) se recibe por suyo propio lo que en realidad de verdad es ajeno. Y esto, tanto más, cuanto mejor ingenio tiene el que lo compone, para saberlo disimular, valiéndose de cosas menos ordinarias y comunes [...]. (Pacheco, *Arte*, pág. 242)

El método de las diversas fuentes de inspiración, habitualmente empleado por la mayor parte de los artistas en su proceso creativo, no era mal visto por hacer uso de las ideas de otros, utilizar recursos similares o imitar.

No se condena en ninguna manera el seguir este camino y ejercitarse en él mucho tiempo, mientras un hombre no se halla con el suficiente caudal; condénase, empero, la negligencia en no aspirar a lo mejor y más perfeto los que tienen lindo natural y gallardo espíritu de pintores [...]. (Pacheco, *Arte*, pág. 243)

Por último, en el tercer nivel se hallan los artistas que realizan creaciones originales: los *perfetos*.

[...] donde, con propio caudal, se viene a inventar y disponer la figura o historia que se les pide, con la manera o modo a que se han aficionado y seguido. Y ésto, práctica y espedidamente, con destreza y facilidad; de suerte que, donde quiera que se hallare el tal artífice sin particulares cosas, ni originales ajenos, con solo su ingenio y mano,

<sup>3</sup> Palomino señala que el aprovechado, debe emplear las estampas para enriquecer la mente, sin abusar de las facilidades de copiar de manera directa: «[...] sirva esto de alimento, para proseguir con más vigor el camino, y tomándolo como estudio, y no como soborno, y observando en cada una aquello, que tuviere más peregrino [...]» (Palomino, 1988: 189).

tiene la sabiduría y riqueza competente para obrar libremente [...]. (Pacheco, *Arte*, pág. 247)

Si se aplica esta distinción a los diseñadores —arquitectos, alarifes, maestros de obra— se podría decir que los artistas españoles e hispanoamericanos en su gran mayoría pertenecían a la categoría intermedia de los estadios de Pacheco. Se servían de grandes diseños, aprovechaban las formas prestigiadas y componían *un buen todo*.

Con este procedimiento, algunos artistas solían emplear motivos prefabricados y no es extraño encontrar en las obras distintos elementos tomados de tratados arquitectónicos y de otras fuentes.

Dos interesantes ejemplos de este proceder, en el periodo renacentista, se pueden apreciar en el Palacio de Carlos V. Recurriendo una vez más al estudio del profesor Lorda, dice: «El primer detalle está en el cuerpo bajo: en el almohadillado. Es muy bonito: las almohadillas son poderosas y se encuentran bien con las pilastras (así se veían en el dibujo italiano). Pero en lugar de los rudos golpes (o cosa parecida) de pico que cabría esperar, la mayoría de las piedras llevan labradas unos cuidados “puntitos”. Intentan reflejar los “puntitos” que en el dibujo italiano expresarían la rugosidad de los sillares. Este asunto, como muchos otros, debió desconcertar a los alarifes que trabajaron en el palacio. Y a ese ensayo, se añadieron otras texturas: por ejemplo otras piedras exhiben un “jaqueado”, incluso un entrelazado típico de cestería; texturas que gustaron y se copiaron (sobreviven al menos dos portales con el mismo tratamiento en Granada)».

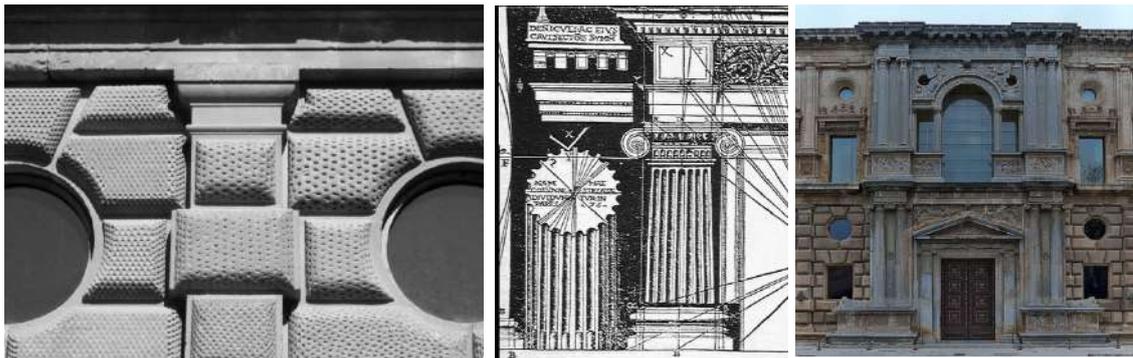


Fig. 3. De izquierda a derecha: Detalle del almohadillado. Palacio de Carlos V, Granada. *Vitruvius* (Cesare Cesariano, 1521). Portada meridional del mismo palacio.

«El segundo detalle está en el cuerpo alto: los capiteles jónicos. Sin duda, no se apreciaban bien en el dibujo italiano. Y quizá no llegaron detalles. El diseñador los dejaba al constructor. Machuca no recordaría bien ningún jónico de sus tiempos romanos; porque optó por el impreso jónico de Cesariano, cuyo *Vitruvio* publicado en 1521, llegó sin duda a Madrid o Granada. Es un capitel único: las volutas sobresalen a los lados, y se enredan dejando vías iguales (la voluta se enrolla como una alfombra o un pastel de “brazo de gitano”). Ningún arquitecto italiano, conocedor de la arquitectura en Roma, Venecia etc., colocaría algo tan ingenuo; es muy llamativo: a simple vista se distancia de la elegante voluta que se enrolla armónicamente.»

En la arquitectura hispanoamericana se puede apreciar de manera más notable el uso de los modelos y, en algunas ocasiones, detectar un diseño conseguido por un acopio de imágenes o combinación de elementos arquitectónicos.

El historiador John F. Moffitt (1984: 334) calificó como textura *mazelike* el producto de este procedimiento y señaló el dominio del principio del *horror vacui* sobre la decoración de las superficies, en lugar de la organización y diseño en profundidad del estilo renacentista o del barroco italiano.

Sin embargo, un análisis detenido permite argumentar que no se trataba de una transmisión imitativa de formas, soluciones arquitectónicas o modelos decorativos. Las diversas fuentes de inspiración no sustituían las facultades creadoras de sus artistas.

Pero es necesario explicar este proceso de diseño: Las composiciones arquitectónicas novohispanas, especialmente las portadas, presentan una jerarquía de disposiciones y motivos. Existe un proceso muy estructurado de enriquecimiento o decoración:

En primer lugar, hay un andamiaje básico de líneas mayores, formado por los órdenes clásicos y los entablamentos, muy fuerte y destacado.

En segundo lugar, una trama de líneas menores, como la línea de los pedestales o la línea que marcan las impostas de arcos, que crea unos campos más reducidos.

Y finalmente, un relleno cuidadoso que se dispensa de acuerdo a una gradación: puede ser una textura uniforme o puntos para enfatizar un detalle decorativo o culto.



Fig. 4. Izquierda: Catedral de Chihuahua, México. Derecha: Catedral de México.

Las fuentes de la arquitectura novohispana fueron los tratados, libros de distintas disciplinas y demás impresos como estampas o láminas. Cabe decir que también los tejidos y los bordados, las tallas en madera del mobiliario importado, la orfebrería y la joyería proporcionaron sus propios repertorios conformando un amplio catálogo de formas.

Algunos motivos fueron especialmente preferidos sobre otros, logrando cierta persistencia de algunas formas que algunas veces no se corresponde con el estilo de la época, pero que daba un carácter distinto a la arquitectura local y originaba una tradición.

#### LOS TRATADOS DE ARQUITECTURA

Los tratados de arquitectura constituyeron necesariamente la fuente para diseñar, proyectar y construir. Se buscaban conocimientos de geometría y de dibujo, estereometría y otros procesos constructivos, así como las proporciones ajustadas de los elementos arquitectónicos.

Se tiene constancia documental de la llegada de los primeros ejemplares que trataban sobre arquitectura a la Nueva España a partir de la segunda mitad del siglo XVI.

Coincide con el concepto en esa época del arquitecto versado en la teoría. Aunque la transformación de la profesión de arquitecto, de un oficio práctico y empírico a una actividad de tipo intelectual, pudo aplicarse sólo a unos pocos

arquitectos, principalmente de la Italia renacentista. En el resto de los países, y particularmente en España y en la Nueva España, el proceso fue lento. Para el común de los arquitectos la diferencia entre teoría y práctica no era relevante. Su labor era equiparable a los tradicionales maestros de obras.

Durante el siglo XVII, hay un evidente avance en la formación teórica, y a finales del XVIII, aparece el profesional preparado específicamente como arquitecto. A la consolidación de su figura contribuirían las Ordenanzas de Arquitectura y la Academia.

Los inventarios de las bibliotecas y los libros citados en documentos diversos acreditan que los arquitectos novohispanos del siglo XVII tenían un conocimiento amplio de los principales tratados del clasicismo: Vredeman de Vries, Fray Lorenzo de San Nicolás, Viñola, Vitruvio, Palladio, Cataneo, Scamozzi y Serlio.

El maestro mayor de la Catedral de México, Alonso Martínez López (fallecido en 1626) tuvo en su poder los tratados de Vitruvio, Vignola, Alberti, Serlio (Libros I, III, IV y el Extraordinario), la *Aritmetica practica, y especulativa* del Bachiller Juan Pérez de Moya, la *Práctica de la Perspectiva* de Daniele Barbaro, la *Noticia General para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, y un libro de iglesias, palacios, estatuas y antigüedades de Roma.

Figuraban también en estos listados, otros ejemplares de literatura o ciencias que dan muestra del cambio de estatus profesional del arquitecto acercándolo a definiciones más intelectuales o humanísticas. Así por ejemplo, se pueden citar las bibliotecas de Melchor Pérez de Soto, arquitecto que trabajó en la Catedral de México durante la primera mitad del siglo XVII, que tenía una biblioteca de más de mil quinientos ejemplares, y la de José Eduardo de Herrera que vivió durante la primera mitad del siglo XVIII.

El autor anónimo del tratado mexicano del siglo XVIII *Architectura mechanica* recomendaba en el capítulo «Maximas para un maestro» estudiar los escritos de los tratadistas para aprender los conocimientos prácticos del oficio. Aconsejaba que: «No se aparte jamas de lo que nos han escripto los Autores, porque ninguno puede decir mas que ellos [...]».

Señalaba tres libros imprescindibles para un maestro arquitecto: los tratados de *Arte y Uso de Arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás, *Tratados de arquitectura civil, montea y cantería y relojes* del Padre Tosca, y el tratado cuyo autor es nombrado como *Uvolfo*. Puede tratarse de John Woolfe, coautor junto a James Gandon de los volúmenes 4 y 5 del *Vitruvius Britannicus*; o cabe citar también como

posibilidad a Enrique Wotton cuyo tratado *Elementos de Architectura*, traducido al castellano en 1698, presenta un discurso similar al de *Architectura mechanica*.

Los arquitectos novohispanos necesitaban para diseñar un primer apoyo de formas y proporciones, que se tomaría de esas referencias. Los libros de arquitectura y los tratados proveían la fuente exacta para los detalles de la construcción clásica; el formulario básico con recetas plásticas y decorativas listas para ser empleadas en las fábricas.

Es una tarea complicada identificar los tratados que se emplearon en determinados edificios, o por determinado arquitecto o maestro alarife. Algunas veces la fórmula se presenta muy general y no puede remitirse a un autor determinado. Otras veces se ha deformado tanto que resulta irreconocible. Sin embargo, en ocasiones, algunos rasgos extraños o privativos de algún tratado concreto evidencian la utilización del mismo. Se pueden citar los siguientes ejemplos:

El arco suspendido o arco pendiente es una solución arquitectónica singular y un alarde de estereotomía, especialmente cuando el arco suspendido se dispone en ángulo. Se divulgó en la Nueva España con tratados especializados como el de cantería de Tosca (1794: 107-109), que en el capítulo de los arcos degenerantes enseñaba cómo construir *arcos pendientes en el ayre*. La solución es antigua: Villard de Honnecourt explicaba en su cuaderno cómo construir *la voussure pendante* y hay ejemplos peninsulares como el monasterio de Poblet y de San Juan de Duero. La tradición se mantuvo y se presenta en otros ejemplos notables, como la escalera de la Fábrica de Tabacos en Sevilla.



Fig. 5. De izquierda a derecha: Villard de Honnecourt, detalle fol. 20v. Arco pendiente en el patio del Palacio del Conde de Súchil, Durango, México. Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. Tosca, Tomás Vicente, *Tratados de Arquitectura Civil, Monte y Canteria, y Reloxes*, Fig. 18.

La obra más señalada en la Nueva España fue el Palacio de la Inquisición en la Ciudad de México, de Pedro de Arrieta. Su originalidad fue elogiada por el matemático José Antonio de Villaseñor y Sánchez en 1755: «principalmente la construcción de los arcos de los cuatro ángulos de su patio principal por estar sostenidos sin pilares con el corte de sus claves, cuyo artificio y primor solamente conocen los aficionados a [la] arquitectura, porque la vulgata mira estas cosas sin reparar en ellas lo admirable» (Gómez Piñol, 1983: 361-362).

A finales del siglo XVIII, el bachiller poblano Juan de Viera, dijo del mismo palacio:

[...] Corta esta portada la esquina [...] y forma su prodigiosa fábrica en su perspectiva un perfectísimo sexavo, siendo por dentro esta prodigiosa fábrica una abreviada maravilla, pues el primer patio que en su centro se descubre, forma un cuadro perfectísimo, sobre danzas de arcos que dan espacio y capacidad para treinta coches [...] estando en las cuatro esquinas un arco junto al otro de modo que los arcos medios puntos descansan sobre un pedestal que no asienta sobre columna alguna, sino que se queda en el aire, pendiente [...] de modo que causa horror ver estribar estas columnas en el aire sobre los arcos que forman la danza inferior. (Francisco de la Maza, 1985: 38)

Sería modelo de otros edificios como los arcos volados de la casa del alférez Cebrián y Valdés en la Ciudad de México (1762 y 1766), así como el arco del patio y el arranque de la escalera de la casa del Conde de Súchil en Durango (1760- 1770).

También se puede citar como rasgo particular la llamativa solución del triple goterón en la cornisa, derivada con toda seguridad del toscano de Vitruvio cuyo dibujo recogió Sebastiano Serlio, y se reproduce en la cornisa del primer cuerpo de la torre de la Catedral de Durango (1700-1721) del maestro arquitecto Mateo Núñez y el maestro albañil Joseph de la Cruz.



Fig. 6. De izquierda a derecha. Cornisa de la torre de la Catedral de Durango, México. Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. Serlio, Sebastiano, *Tercero y Quarto Libro de Architectura*.

Igualmente, el libro de platería *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura* de Juan de Arfe y Villafañe, recoge en el Capítulo 5 de su *Libro Quarto*, el detalle de la cornisa inclinada que procede de la arquitectura de Miguel Ángel y se incorpora al retablo español con Gaspar de Becerra. Su influencia aparece también en el primer cuerpo de la portada principal de la Catedral de Durango.

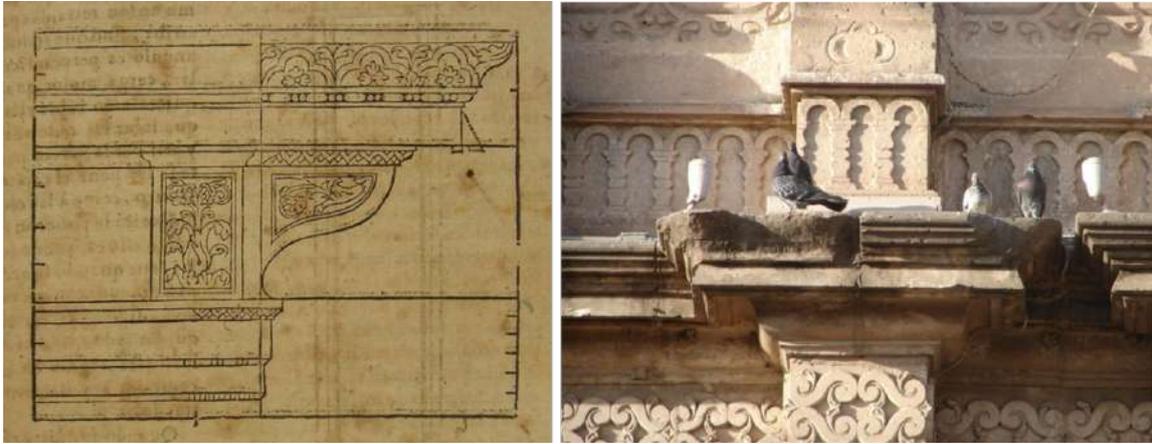


Fig. 7. De izquierda a derecha: Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. *De Varia Commensuracion para la Escultura y Architectura*, de Juan de Arfe y Villafañe. Detalle de la fachada principal de la catedral de Durango, México.

A veces, los motivos eran más generales. Se pueden citar las labores para adornar las bóvedas de *Arte y uso de arquitectura* de Fray Lorenzo de San Nicolás (1736), o la cornisa ondulada posiblemente difundida por medio del tratado de *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*, de Guarino Guarini (1686), que tuvo especial acogida en la Nueva España, no solo por la *cornice ondeggiante* sino que también por el orden salomónico entero.



Fig. 8. De izquierda a derecha: Palacio de Zambrano, Durango, México. Casa del Alfeñique, Puebla, México.

En otras ocasiones, los tratados proporcionaron ideas para la composición espacial o las disposiciones en planta. Por ejemplo, en el giro clasicista del proyecto de la catedral de México, cuando el primer diseño tipo *hallenkirche* se cambió a uno de esquema basilical. Su arquitecto Juan Gómez de Trasmonte explicaba que este cambio seguía a San Pedro del Vaticano, de acuerdo a la planta mostrada por Serlio en su tratado, El Escorial o el Gesú de Roma (Bérchez, 1992: 84).

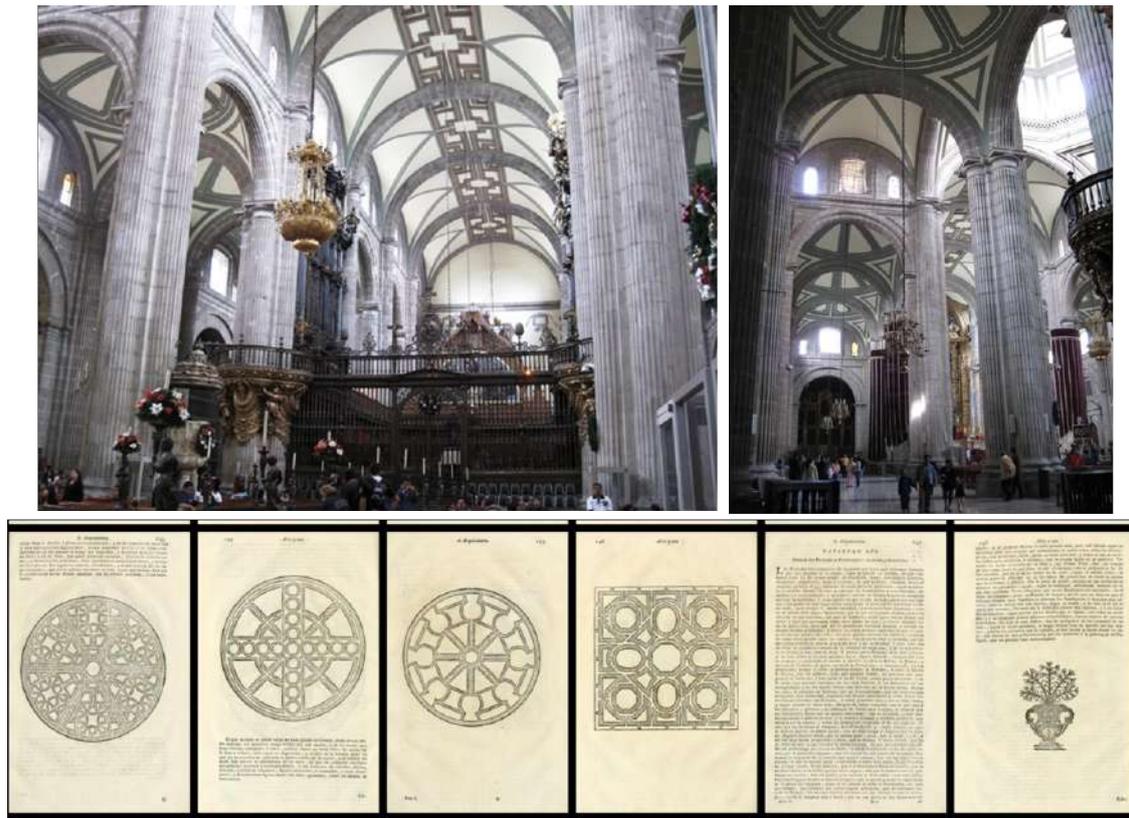


Fig. 9. Arriba: Catedral de México, interior. Abajo: Labores para adornar las bóvedas. Fray Lorenzo de San Nicolás, *Arte y uso de arquitectura*.

También el dibujo de la planta de un *Templo antiguo fuera de Roma* del tratado renacentista de Sebastiano Serlio inspiró a Francisco Antonio Guerrero y Torres para su proyecto de la capilla del Pocito en el Santuario de Guadalupe en la Ciudad de México (1777-1791).

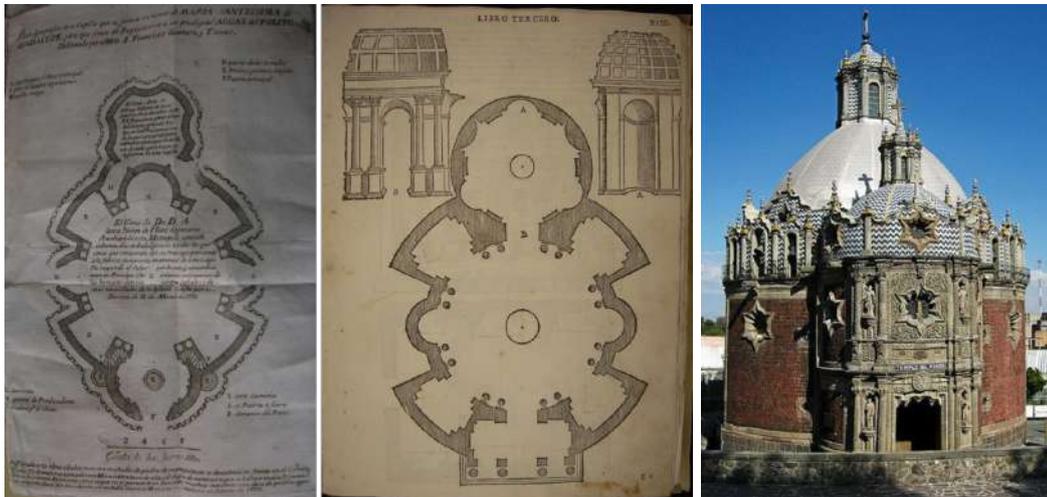


Fig. 10. De derecha a izquierda: Capilla del Pocito en *Gazeta de México* del 27 de diciembre de 1791. Universidad de Navarra. Fondo Antiguo. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes* (1552). Capilla del Pocito en el Santuario de Guadalupe, México.

#### OTRAS FUENTES IMPRESAS

La presencia de diversidad de repertorios ornamentales resulta de los distintos lugares de edición de libros. Las obras eran impresas en Madrid, Barcelona, Sevilla, Granada, Valladolid, Pamplona o San Sebastián; y en otras ciudades de Europa, como Roma, Bolonia, París, Lyon, Bruselas, Amberes y Venecia.

Flandes fue uno de los principales productores de libros en el mercado español destacando sus ediciones de lujo por la calidad de su papel, la tipografía e ilustraciones, características que favorecerían la transmisión de adornos y otras imágenes.

Las Biblias y libros religiosos, de emblemática y de música, podían presentar sus frontis enmarcados en estructuras arquitectónicas y ornamentadas con distintos repertorios de imágenes que eran perfectamente mudables a portadas arquitectónicas u otros elementos compositivos.

La importación de las estampas y su distribución a las instituciones religiosas, auspiciadas por la devoción popular, aseguraban la difusión de las imágenes de la Virgen y los santos que se veneraban en capillas, conventos y oratorios, incluyendo muchas veces el retablo en el que se hallaban, ya fuera real o imaginado por el grabador.

Igualmente los libros que documentaban festejos reales, ceremonias religiosas y otras fiestas, en particular los libros publicados con motivo de exequias regias, difundían magníficas estructuras efímeras para su celebración, que eran obra de artistas o arquitectos importantes como Sebastián Herrera Barnuevo, José de Churriguera o Juan Gómez de Mora, y que les hacían muchas veces más conocidos a sus autores por éstas, que por las construcciones permanentes.

También eran objeto de interés para los arquitectos, los planos y las vistas de ciudades, como Roma y Jerusalén, que se obtenían de guías de viajeros y álbumes, y que reproducían sus principales edificios, iglesias, palacios y plazas.

La temática era abundantísima y se conoce que *Cosas Maravillosas de la Santa Ciudad de Roma*, editado en Roma en 1648, y el *Devoto Peregrino y Viaje a Tierra Santa* de Fray Antonio del Castillo, editado en Barcelona en 1719, eran obras que figuraban por ejemplo en el inventario del obispado de Durango en la Nueva Vizcaya.

La literatura bajo el título de *Cosas Maravillosas de la Santa Ciudad de Roma* o *mirabiliae* mostraba la ciudad desde un punto de vista principalmente religioso y proporcionaba un itinerario al peregrino exaltando la religión y la devoción. Las guías más cercanas al concepto moderno aparecieron a partir del siglo XVII, cuando la arquitectura barroca transformó la ciudad, y presentaban explicaciones más detalladas de sus monumentos, antiguos y modernos, y noticias artísticas e históricas. Sus ilustraciones, de distintas calidades según la obra, constituirían sugerentes fuentes de ideas y formas.

Se puede citar como muestra, las linternillas que rematan las dos torres de la Catedral de Durango que evocan el haz de columnillas que corona la cúpula de San Pedro; un detalle que podía haber llegado a Nicolás Morín, el artífice de la obra, o al obispo promotor de ella, difundido posiblemente a través de estas guías.



Fig. 11. De izquierda a derecha: Portadas de libros diversos. *La Vie du Pape Sixte Cinqüieme. Traduite de l'Italian de Gregorio Leti, Tome II*, Paris, 1758. Biblioteca José I. Gallegos, Durango, México. Linternilla de una de las torres de la Catedral de Durango, México.

Algunos autores (Santiago Sebastián, 1974: 165-166) han señalado la importancia de la portada de la *Historia de la muy Noble y Leal Ciudad de Cuenca*, de Juan Pablo Mártir Rizo de 1629, para la difusión de la columna salomónica en la arquitectura novohispana. Aunque algunos tratados de arquitectura también la divulgaron, como se ha dicho más arriba. En todo caso, la columna salomónica con los rasgos del barroco español se empleó en la península a partir de 1636 y 1640. Era frecuentemente usada en los retablos andaluces y apareció en la Nueva España en el altar de los Reyes de la Catedral de Puebla en 1646, sentando las bases del primer barroco mexicano entre 1640 y 1720. En el exterior, se presentó en las portadas de la Catedral de México, debida a la intervención parcial del arquitecto y ensamblador Juan Montero en la década de los ochenta del siglo XVII.

#### ORNAMENTACIÓN TIPOGRÁFICA Y CALIGRÁFICA

El motivo de un mascarón con un sarmiento vegetal en la boca fue muy común en los impresos de la época y se puede encontrar especialmente en frisos y *culs-de-lampe* de la tipografía francesa del siglo XVII.

En el medio novohispano tuvo gran popularidad y se puede encontrar, bajo diversas interpretaciones, en las más variadas arquitecturas y épocas. Por citar algunos ejemplos de la retablistica, se puede mencionar el retablo mayor de la iglesia

de San Francisco en Tlaxcala, el retablo del camarín de Loreto en San Miguel Allende, y para la arquitectura, basta recordar la casa de los Mascarones en la Ciudad de México, las columnas de la capilla de Jesús Nazareno de la parroquia de San José, o las bases de las columnas de la portada lateral de la Catedral de Durango.

Resulta más evidente el empleo de motivos planos en forma de viñetas tipográficas, en la composición del nivel superior de la Casa del Conde de Súchil en Durango, en donde los paños lisos han sido rellenados con cestas con frutas de forma triangular, cuernos de la abundancia, medallones y patenas.

Otras fórmulas del dibujo de la letra como los típicos *chiffres* de moda durante el siglo XVIII, o algunas composiciones decorativas también de ese siglo, como las de Baumgartner, u otras labores de imbricados, lazos o arabescos, aparecen en la arquitectura de la misma casa, como en la clave de la puerta del salón.

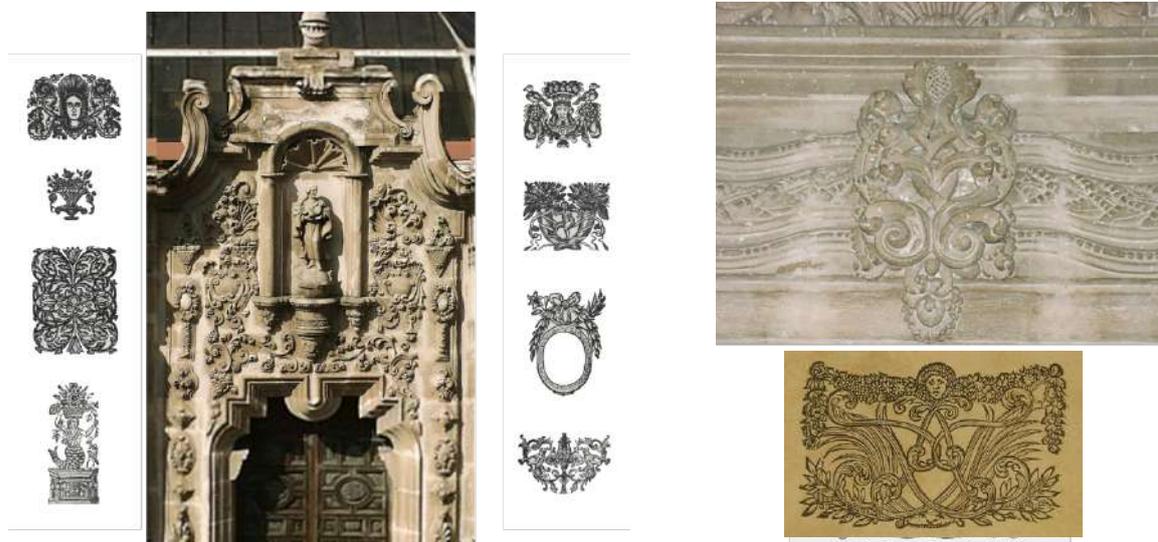


Fig. 12. De izquierda a derecha: Diversas viñetas tipográficas. Segundo nivel de la portada del palacio del Conde de Súchil, Durango, México. Clave de la portada del salón del mismo palacio. Universidad de Navarra, Fondo Antiguo. Monograma de *L'Histoire du Pontificat de St.-Grègorie le Grand*, grabado por Jean Papillon le Frère, París, 1686.

#### UN GUSTO ESTÉTICO DIFERENTE

Este modo de diseño era diferente; se trataba de un método apoyado en medios similares al europeo, pero que recurrió a nuevas fórmulas para alcanzar un nivel adecuado y expresividad. Precisar esas fórmulas es difícil.

Aunque se trata de un exponente de la primera Ilustración española, aquí resulta útil traer la cita de Fray Benito Jerónimo de Feijoo (1956: s. I., 2) cuando dice:

Entran en un edificio, que al primer golpe que dà en la vista, los llena de gusto, y admiracion. Repassandole luego con un atento examen, no hallan, que ni por su grandeza, ni por la copia de luz, ni por la preciosidad del material, ni por la exacta observancia de las reglas de Arquitectura exceda, ni aun acaso iguale à otros que han visto sin tener que gustar, ò que admirar en ellos. Si les preguntan, què hallan de exquisito, ò primoroso en èste, responden, que tiene un no sé què, que embelesa.

El autor añadía que:

[...] muchos objetos compuestos agradan, ò enamoran, aun no haviendo en ellos parte alguna, que tomada de por sí lisongee el gusto. Esto es decir, que hay muchos, cuya hermosura consiste precisamente en la reciproca proporcion, ò coaptacion, que tienen las partes entre sí. [Y cuyo éxito se halla en una determinada combinación:] Aquel no sé què de gracia, que tal vez los ojos encuentran en uno, y otro, no es otra cosa, que una determinada combinacion simetrica, colocada fuera de las comunes reglas. (1956: 9)

Así, en una arquitectura apartada de los cánones el efecto final se conseguía por otros medios distintos a las normas clásicas: «Encuentrase alguna vez un edificio, que en esta, ò aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los Arquitectos; y que con todo hace à la vista un efecto admirable, agradando mucho mas que otros muy conformes à los preceptos del arte» (1956: 25).

En definitiva, el diseño, objeto de este escrito, se consiguió a través de modelos. Los artistas o arquitectos se inspiraron en tratados, libros, grabados, estampas y otras imágenes impresas y proyectaron composiciones arquitectónicas siguiendo un método creativo diferente. Algunos de sus adornos, e imágenes, fueron considerados y apreciados entre las líneas de bellos poemas y composiciones literarias. Y a la inversa igualmente, podemos encontrar alusiones al arte y a la arquitectura empleados por escritores y poetas novohispanos como el bachiller Diego Ribera (h. 1630 - h.1688), con sus descripciones de templos, la dedicación de la catedral metropolitana y la (perdida) descripción de los edificios públicos de México; don Isidro Sariñana y Cuenca (1630- 1696) y su *Materia de la deseada y ultima dedicación del templo Metropolitano de México*; don Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700) y sus *Glorias de Querétaro*; don Alonso de Ramírez de Vargas (siglo XVII), con su *Descripción del templo de San Bernardo*, entre otras obras; el padre Francisco

de Florencia (1620-1695) y su *Origen de los dos célebres santuarios de la Nueva Galicia*; y la poetisa Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695), con su descripción del arco triunfal a la llegada de los virreyes y otros poemas.

También, Sor Juana Inés de la Cruz compuso unos villancicos que constaban de una parte, la *Ensaladilla*, que era interpretada por las diferentes castas de la sociedad novohispana. Fueron cantados en la fiesta de la Asunción de los años de 1676 y de 1685 en la Catedral de México, y en la Navidad de 1680 en la Catedral de Puebla. Reflejaban el origen variado de sus distintas voces, castas que también fueron representadas en el género pictórico del mismo nombre.

Interesa sumar a esta reflexión sobre el diseño novohispano y a propósito de la literatura del Siglo de Oro, esta circunstancia. La pintura de castas muestra una variedad de pigmentación en los rostros, la literatura, una variedad de modos del lenguaje, y la arquitectura, una variedad de composiciones que obedece a distintos procesos creativos y a diversos gustos estéticos y culturales.

## OBRAS CITADAS

- ARFE Y VILLAFANE, Juan de, *De Varia Commensuracion para la Escultura y Arquitectura*, Madrid, por Francisco Sanz [...] a costa de la Viuda de Bernardo Sierra, 1675.
- BÉRCHEZ, Joaquín, *Arquitectura Mexicana de los Siglos XVII y XVIII*, México, Azabache, 1992.
- DE HONNECOURT, Villard, *Cuaderno, Siglo XIII, Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de París*.
- DE LA MAZA, Francisco, *El Palacio de la Inquisición*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.
- FEIJOO, fray B. J., «Razón del Gusto - El no se qué» (1733), en *Bibliófilos Gallegos III, Opúsculos Gallegos sobre Bellas Artes, de los siglos XVII y XVIII*, Compostela, 1956.
- GOMBRICH, Ernst. H., *El sentido de orden*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.
- GÓMEZ PIÑOL, Emilio, «Las Artes Plásticas», en *Historia general de España y América*, Tomo XI-1, Madrid, Rialp, 1983.
- GUARINI, Guarino, *Disegni d'architettura civile ed ecclesiastica*, Turín, Per gl Eredi Gianelli, 1686.
- LORDA IÑARRA, Joaquín, «La perfección esquivada. Problemas de la arquitectura centralizada: Granada y Cádiz», en *El patio circular en la arquitectura del Renacimiento. De la casa de Mantegna al Palacio de Carlos V, Actas del Simposio*, ed. de Pedro A. Galera y Sabine Frommel, Sevilla, Universidad Internacional de Andalucía, 2018, págs. 267 - 296.
- MARINA MUÑOZ, Juan (ca. 1858-1911), *Toledo: tradiciones, descripciones, narraciones y apuntes de la Imperial Ciudad* / Juan Marina; ilustraciones de Luis García Sampedro. Barcelona, Juan Gili, Librero, 1898.
- MARTÍN GAMERO, Antonio, *Los Cigarrales de Toledo. Recreación Literaria [...]*, Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857.
- MEDINILLA, Baltasar Elisio de (1585-1620), ROJAS Y GUZMÁN, Francisco de (m. 1621). *Descripción de Buena Vista* (h. 1-26). Biblioteca Nacional de España, Obras [Manuscrito], Fecha entre 1601 y 1700.

- MOFFITT, John F., «El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin, and the estipite observations on Mannerism and Neoplateresque architectural style in 18th-Century Mexican ecclesiastical facades», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, 50, 1984, págs. 325-348.
- PACHECO, Francisco (1571-1654) / Sánchez Cantón, Francisco Javier (pr.), *Arte de la Pintura*, Vol. I, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, Ed. del manuscrito original, acabado el 24 de enero de 1638.
- , *El arte de la pintura*, ed. de Bassegoda i Hugas, Bonaventura, Madrid, Cátedra, 1991.
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio (1655-1726) / CEÁN Y BERMÚDEZ, Juan A. (pr.), *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Tomo II, Madrid, Aguilar, 1988.
- SAN NICOLÁS, fray Lorenzo de, *Arte y Uso de Arquitectura*, Madrid, Manuel Román, 1736.
- SERLIO, Sebastiano, / VILLALPANDO, Francisco de (trad.), *Tercero y Quarto Libro de Architectura*, Toledo, Ivan de Ayala, 1552.
- TOSCA, Tomás Vicente, *Tratados de Arquitectura Civil, Montea y Canteria, y Relojes*, Valencia, en la oficina de los Hermanos de Orga, 1794.