

## FORMAS DISTINTIVAS DE LA ORNAMENTACIÓN BARROCA MEXICANA DEL SIGLO XVIII

Por Pedro Rojas

Si entendemos por barroco “un estilo de las formas en movimiento, dotadas de un poder agógico intenso”,<sup>1</sup> encontraremos que la definición se cumple crecientemente en la ornamentación arquitectónica novohispánica del siglo XVIII y que al ser así incorpora algunas formas que hacen época. Estas formas proliferan particularmente en las tierras altas y pobladas del país.

Como es sabido, los estudiosos de la arquitectura colonial mexicana del siglo XVIII han puesto su atención ante todo en la introducción, el desarrollo y la morfología del elemento ornamental que es el soporte estípite, a lo que se agrega la integración de ese elemento a composiciones de retablos y portadas en los que, dadas las características del soporte, consecuentemente se juega con cuerpos, molduras y perfiles mixtilíneos y quebrados, con follajes, colgaduras, medallones y estatuas, a manera de producir intrincados conciertos de formas que, ávidas de espacio, van más allá del detallismo virtuosista y avanzan, como es el caso de los retablos, fuera de los planos y los volúmenes que les son naturales.

En pocas ocasiones se ha ido más lejos. Son los casos realizados de puntualizar las variantes dadas a las columnas barrocas<sup>2</sup> y de declarar al estípite “el gran signo formal del barroco.”<sup>3</sup> También lo es el de señalar la evolución del soporte estípite como base del reticulado de las composiciones de retablos y portadas, así como la de los elementos decorativos de los interestípites, evolución que culminó con el desarrollo de estos últimos, hasta prevalecer y aun eliminar a los propios soportes básicos y venir a degenerar en medallones articulados en el lugar que correspondería a los mismos soportes.<sup>4</sup>

Es sabido también que los refinamientos ornamentales de la época se

<sup>1</sup> Mouloud, Noël. *La peinture et l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 150.

<sup>2</sup> González Galván, Manuel. “Modalidades del barroco mexicano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 30, 1961, pp. 39 a 68.

<sup>3</sup> Villegas, Víctor Manuel. *El gran signo formal del barroco*, México, Imprenta Universitaria.

<sup>4</sup> Rojas, Pedro. *Historia del arte mexicano. Época colonial*, México-Buenos Aires. Editorial Hermes, 1963, p. 160.

Véase: Joseph A. Baird, *The ornamental niche-pilaster in the Hispanic World*, Offprints from *Journal of the Society of Architectural Historians*, March, 1956.

concentraron en portadas, marcos, arcadas y remates, que lo mismo corresponden a las cajas de los edificios que a sus complementos, en su caso las torres, las cúpulas, las espadañas y las hornacinas. Esta concentración se tradujo en otro tanto para el interior de los templos, recayendo en los retablos y otras obras como son las sillerías, los coros, los confesionarios y los órganos. Un hecho más lo fue la decoración menuda de yesería para muchos edificios religiosos y por consecuencia del mismo gusto, para algunos exteriores de templos y casas. Estas maneras vinieron a dar al siglo XVIII desde el anterior, y aun desde antes, pero aparecen consolidadas, connaturalizadas, por decirlo así, en aquél.

Hasta hoy, sin embargo, no se ha hecho una recapitulación de los elementos formales característicos del barroco del siglo XVIII y tampoco la posible identificación de los orígenes de los propios elementos. Decir lo que incluyó ese momento histórico es el propósito del presente trabajo.

Ya se ha indicado cómo el plateresco tuvo reminiscencias tardías en dos templos oaxaqueños de tipo fines del siglo XVII, realizados durante el XVIII.<sup>5</sup> Y Kubler, en su *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII* indicó cómo, en España, la reacción contra los Borbones se tradujo en la reposición evocativa del plateresco, durante las dos primeras décadas de ese último siglo.<sup>6</sup> Sin embargo, tales observaciones no se han integrado en un todo ni han comprendido todas las formas resucitadas ni las incorporadas de paso. Del neogótico que apuntó en algunas construcciones de los setecientos ya se habían ocupado Angulo<sup>7</sup> y De la Maza, pero, por ejemplo, los estudiosos se quedaron cortos al no descubrir los grandes alcances de la influencia gótica, como tal, en el siglo XVIII, manifiesta en la enorme difusión de los perfiles lobulados que desembocó en otras líneas, la ondulante y la policontrastada, que llamamos mixtilínea, que se encuentra en arcos, marcos, portadas y óculos.

El barroco mexicano del siglo XVIII, aparte de incurrir en reminiscencias de estilos de los siglos anteriores, sigue francamente una u otra de estas dos tendencias: la derivada de la escuela andaluza y la balbasiana. La primera resiente la influencia sugestiva de las obras de Leonardo de Figueroa y la segunda explota las posibilidades abiertas con la obra del retablo de los Reyes de la catedral de México, de Jerónimo de Balbás, y sus antecedentes churriguerescos. Una facilitó la mayor gama de tra-

<sup>5</sup> Toussaint, Manuel. *Arte colonial en México*, México, Imprenta Universitaria, 1962, p. 106.

<sup>6</sup> Kubler, George. *Ars Hispaniae. Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Editorial Plus Ultra, 1957, p. 148.

<sup>7</sup> Angulo Iñiguez, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*, Barcelona, Salvat Editores, 1950, pp. 554 y 556 a 558.

bajos novohispánicos, caracterizados por las notas de suntuosidad y austeridad combinadas. Otra incitó a realizar las más audaces, laboriosas y pintorescas composiciones, muchas de ellas henchidas de curiosidades y sorpresas. De acuerdo con esto hubo formas que se utilizaron indistintamente y otras que pertenecen a una de esas dos tendencias.

Las formas ornamentales del barroco mexicano del siglo XVIII que se emplearon indistintamente, fueron el pinjante y la guardamalleta, el marco con acodos, el perfil y las molduras mixtilíneas; de la corriente andaluza el cajado con labores resaltadas, la arquivuelta cortada y el bocelón; de la tendencia balbasiana los estípites y los medallones.

### EL PINJANTE EN GUARDAMALLETA

El atractivo mayor del siglo lo ejerció el soporte de estípite, pero mucho más extendido y popular fue el empleo del elemento menor constituido por el pinjante de guardamalleta. Ahí donde hay mucha y ahí donde casi desaparece la decoración, puede faltar el estípite y haber otra forma cualquiera, pero es raro que falte la representación de la guardamalleta. Si algo distingue y permite hacer el diagnóstico de la época a la que pertenece una obra ornamental es esta forma.

Un motivo de inclusión en el elenco manejado durante el siglo XVIII se halla en España. Kubler señala la aparición de borlas bajo las enjutas de las arcadas del patio del Hospital de los Venerables Sacerdotes, de Sevilla (1687-1697), que acrecientan los efectos colgantes que les son propios, y dice que son la prematura anticipación de los adornos pinjantes de la generación ulterior a la del arquitecto del Hospital, Leonardo de Figueroa (1650-1730).<sup>8</sup> La pura borla sería insignificante de no ser porque marca, en Andalucía, el principio de la decoración de pinjantes y por la influencia que ejerció en la Nueva España. A partir del más simple de los pinjantes con borla, por ejemplo, era como tentador atreverse con la guardamalleta muy elaborada y el cortinaje, y así se hizo por los maestros de los setecientos, en la arquitectura, las labores de estuco y la ebanistería.

Figueroa fue un artista muy permeable, que asimiló formas de distintas procedencias estilísticas y al mismo tiempo dio lugar a la difusión de las mismas. Su obra, al repercutir en la Colonia, permitió entresacar de ella algunos elementos a la vez que, naturalmente, se postergaron otros. Es

<sup>8</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 114.

representativo de un momento histórico que se derramó y prolongó sugestivamente en México. No es el único, claro está, sino uno de los que provocaron el desarrollo de toda una gama de formas decorativas, toda una línea del barroco colonial mexicano. Francisco Hurtado, Pedro Rivera, José Benito Churriguera, Diego Antonio Díaz, cuentan para este desarrollo.

Remontando un poco la historia se tiene que el elemento colgadura representa una prolongación de la ejemplar aportación de Bernini hecha al barroco con el baldaquino de San Pedro (1624-1633), mismo que abrió incalculables posibilidades decorativas con la columna salomónica y con la guardamalleta que orla el dosel. Esta última podía ser recordada a lo largo como cenefa, o fragmentada como sencillo pinjante.

Una causa más de su ingreso a la ornamentación se encuentra en el uso de la colgadura de tela para adornar los balcones en las fiestas públicas, lo que la hacía indicada para enriquecer las composiciones barrocas, aunque es posible que no hubiera sido suficiente para elevarla a la monumentalidad de faltar una consagración tan prestigiosa como la realizada por Bernini.

Al decir de Sancho Corbacho, el pinjante aparece en Andalucía y llama la atención en calidad de "incrustaciones de placas recortadas con perfiles de trazas complicadas." Se desarrolla durante el segundo tercio del siglo XVIII, cuando la ornamentación de ménsulas y guirnalda fue sustituida por "pinjantes de ladrillos recortados con graciosos y variadísimos perfiles."<sup>9</sup> Kubler, por su parte, trata a la guardamalleta como pinjante y señala ejemplares como los del actual Hospicio de Córdoba (1716-1745) cuyos fachada y patio están cuajados de ellos.<sup>10</sup> Este investigador deja muy en claro que su referencia al pinjante corresponde al popular y festivo adorno de la guardamalleta. En rigor, la función es de pinjante y la apariencia de guardamalleta. Así lo entendemos.

En México, la colgadura aparece en las variedades de simple motivo ornamental pinjante, como cenefa o cortinaje o bien fusionada con elementos tales como alféizares, ménsulas y peanas.

El pinjante es abundantísimo, de formas y tamaños muy cambiantes y situado en alguna parte de las fachadas exteriores o interiores, aunque de preferencia en los arreglos de portadas. Así se le ve en localizaciones tan diferentes como son las portadas y torres de la catedral de Morelia

<sup>9</sup> Sancho Corbacho, Antonio. *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto "Diego Velázquez" Sección Sevilla, p. 37.

<sup>10</sup> Kubler, *op. cit.*, pp. 160 y 162.

(c. 1750) (figura 1), los plintos en la portada sur de la parroquia de Santa Prisca, de Taxco (1752-1758), la fachada de la casa número 94 de las calles de Uruguay, de México, y las espléndidas hojas de la puerta de la casa del Conde de la Canal, de San Miguel de Allende (c. 1800).

El motivo de la guardamalleta desplegado como cenefa o como cortina-je, acompañado o no por borlas, se ve en las portadas de los templos del Encino, de Aguascalientes, y de Nuestra Señora de los Ángeles, de León; adornando los antepechos de las ventanas del Sagrario Metropolitano (1749-1768) (figura 2), y en la "pila de las guardamalletas" que perteneció al huerto del convento franciscano de Acámbaro (c. 1750).

La colgadura, adaptada a las formas propias de alféizares, ménsulas y peanas, se encuentra en lugares tan apartados como son la Valenciana, de Guanajuato, donde lucen en la hornacina y ventanas frontales del templo (1765-1788); Dolores Hidalgo, al pie de los balcones del actual edificio municipal (1786); Morelia, en la portada de la catedral (figura 1); la ciudad de México, en los balcones de la "casa de los mascarones" (1766-1771) (figura 3).

#### EL MARCO CON ACODOS

Otra de las formas distintivas de nuestro barroco es el marco con acodos. Tiene sus antecedentes españoles, pero en México tomó mucha fuerza de expansión debido a que no sólo enmarcó puertas y ventanas sino que acompañó a los relieves historiados que en número sin precedentes en la metrópoli se vinieron a labrar en la Colonia.

Durante los siglos xvii y xviii los vanos superiores de los templos tuvieron marcos de diferentes estilos y así también los relieves historiados. Molduraciones simples o abocinadas, y marcos que imitaban labores de talla en madera, fueron las soluciones de menor a mayor suntuosidad. En la segunda mitad del siglo xvii hacen su aparición estos marcos de acodos y su uso en el siglo siguiente se hizo general.

En España los marcos de acodos aparentemente no tuvieron tanta aceptación como en México. No obstante, se deslizan en obras tan regularmente repartidas en el tiempo como son el templo de San Pedro, de Sevilla (1624), la Cárcel de Corte (1629-1634) y el Ayuntamiento de Madrid (1640), el Ocho de Toledo (1653), la capilla de San Isidro, de Madrid (1657-1669), el Sagrario de la catedral de Granada (1704), el Colegio de Calatrava, de Salamanca (1717) y la catedral de Guádix (1714-1720).

Los relieves historiados de la fachada frontal de la catedral de México (c. 1672), ya muestran este tipo de marcos (figura 4). De ahí en adelante serían los más usuales. Templos como San Bernardo (1685-1690) y San Felipe Neri (1684-1687) son representativos de esta obra que labra suntuosas molduraciones para hacer el rectángulo con los acodos o imprimir a este punto de partida algunas modificaciones para producir un efecto más asombroso. El marco para el relieve de la Virgen de la Soledad, en su templo de Oaxaca (1689) es una obra cumbre del enmarcamiento con acodos. Los seis que ostenta el frontis de la catedral de Oaxaca (1702-1728) son exponentes del vigor que se daba a este motivo.

Durante el siglo XVIII declina la importancia del gran relieve historiado, que en las composiciones con estípites se transforma en un relieve menor y tallado en forma de medallón. También suele omitirse para dar lugar a un vano. No obstante, persiste la vigencia del marco acodado y llega a producirse un caso paroxístico del gusto por su contextura en la fachada del Colegio de las Vizcaínas (1734-1753) cuyos numerosos vanos a la calle, incluyendo las dos puertas, aparecen rodeados por formidables marcos del género.

Un caso curioso es el de Arrieta, que al diseñar el frontis del templo de la Profesa, de México (1714-1720), situó un grandioso relieve con su marco de acodos en el segundo nivel de la portada y en el tercero colocó una claraboya octogonal acompañada de cuatro enormes lengüetas de acodos.

## LOS PERFILES MIXTILÍNEOS

Empiezan por ser la combinación de medios puntos con arcos semi-exagonales como son los de las puertas de acceso del templo de la Concepción, de México (1655). En sus arcos se introdujo la inscripción de un tipo de trazo dentro de otro, el que señaló el camino a la sustitución de las curvas por los ángulos que más tarde orillarían a introducir las renovadoras soluciones de los arcos angulares y después las de los lobulados, los conopiales y los mixtos. De esta manera Pedro de Arrieta fue capaz de dotar a la basílica de Guadalupe (1695-1709) de arcos angulares y al templo de la Profesa del arco conopial correspondiente a su puerta mayor. Introducido este último se le ve más tarde en la torre del templo de Regina (c. 1731), en la de Belén de los Mercedarios (1739) y en la de San Francisco, de San Luis Potosí (c. 1710), así como en la

cúpula del propio templo de Belén. Incluyen el conopio, asimismo, los accesos del templo de la Merced, de Morelia (c. 1736) y del Obispado, de Monterrey (1787-1790). La reposición del gótico así lograda, hasta aquí no extrañó mayores consecuencias, pero en cambio la adopción del arco lobulado desató la fantasía que llevó a trazar los más complejos arcos multilobulados y mixtilíneos, algunos hasta con pinjantes en las claves o en todo el dovelado. Estos arcos llegaron a ser de curvas de radios variables y susceptibles de alternar con curvas de sentido inverso, con rectas, con ángulos y con los dichos pinjantes. Los ejemplos son muy abundantes y Angulo registra buen número de ellos en su esfuerzo por anotar el desarrollo de la vuelta al gótico, mismo que él propone sea de la época isabelina, dada la trilobulación usada entonces.<sup>11</sup>

El mayor número de arcos con movimiento de líneas se produjo siguiendo el partido del lobulado y del lobulado que alterna con un ángulo a cada lado. La solución de curvas alternadas con ángulos rectos o agudos es de origen gótico, como la del simple lobulado, pero corresponde al corte de infinidad de pilares de sección cuadrada con columnas o baquetones adosados. Es la misma que aparece en la tracería de dicho estilo y que fue tan aceptada que abundan ejemplos de su reiterada utilización en las artes plásticas de la época renacentista y de la barroca. Baste recordar que la adoptaron Brunelleschi y Ghiberti para sus proyectos de concurso en relación con las puertas del bautisterio de Florencia. Como sección arquitectónica es la que tienen los pilares de las arcadas de las catedrales de México y Puebla. Esta fórmula o solución cobró mayor fuerza de actualidad en Italia y en España, en pleno esplendor del barroco de la primera mitad del siglo XVIII, viniendo a imponerse en la Colonia para obras de tan variable aliento como son los grandes arcos interiores de la iglesia de la Soledad, de Irapuato (c. 1760) y las puertas mayores de numerosos templos, a lo que hay que agregar análoga presentación para ventanas, óculos y medallones. Un afán por dar mayor complicación a estos perfiles desembocó en formas excesivamente complicadas y hasta en pinjantes o roleos en los encuentros de las líneas de los lados.

Representativos de la lobulación son los arcos frontales de los templos de Capuchinas (1703) y de la Compañía (1767), de Puebla; de la lobulación con ángulos a cada lado, los accesos a la calle del que fue Colegio de San Ildefonso, de México (1740) y de templos tan distantes como el parroquial de San Martín Texmelucan (c. 1760) y de la Compañía, en Zacatecas (1746-1749).

<sup>11</sup> Angulo, *ibid.*

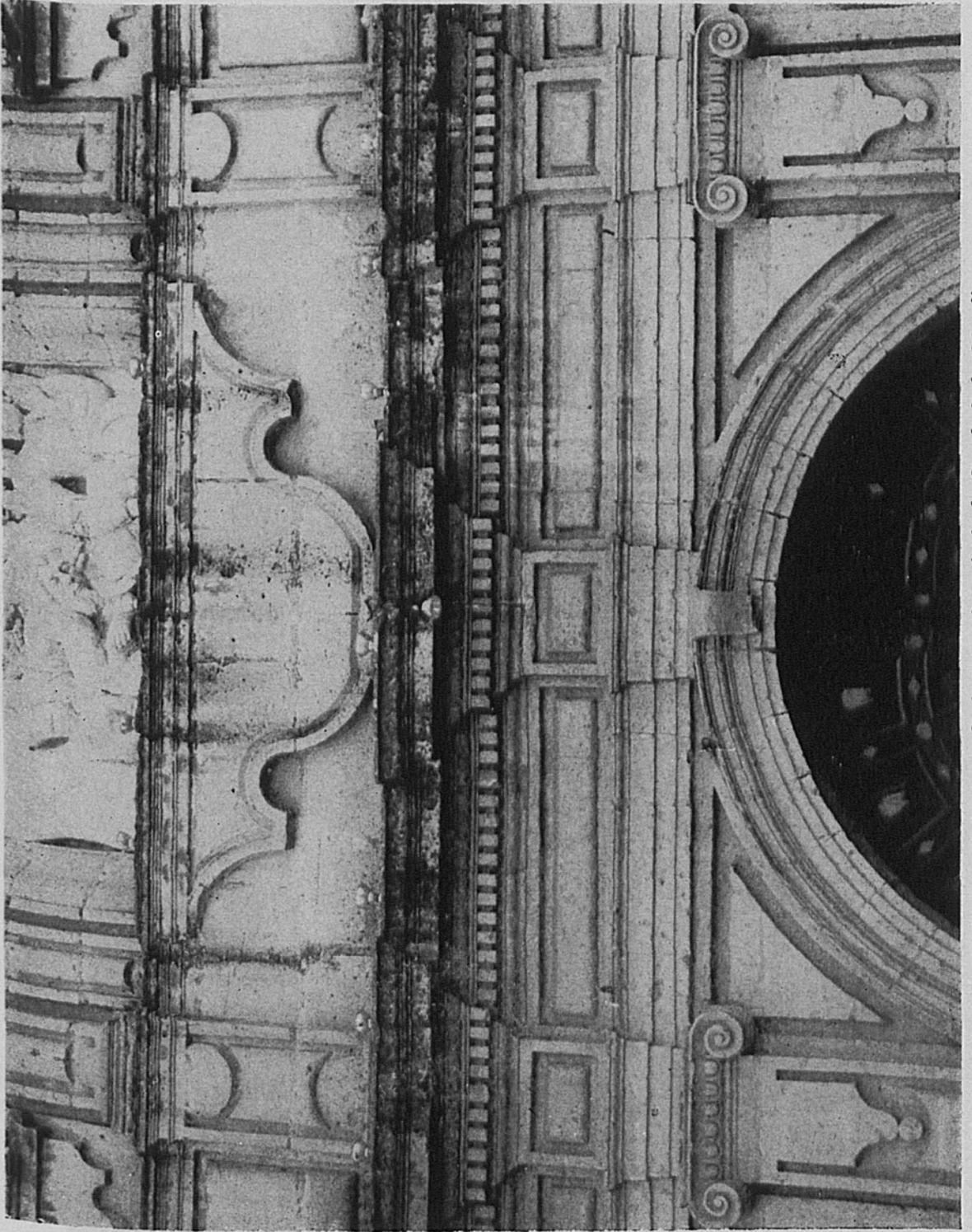
De la multilobulación sin ángulos hay los casos de una portada interior de la parroquia de Zimapán (1755), la puerta lateral de El Carmen, San Luis Potosí (1749-1754) y la hermosa "casa de Sámano," de Acámbaro (1772) con las arquerías al patio así trazadas. De la sustitución de lóbulos por poderosos pinjantes, es ejemplo la puerta mayor del antedicho templo carmelitano. De la lobulación que alterna con rectas y contracurvas, el acceso frontal de la actual catedral de Zacatecas (1752) y de formas parecidas, sólo que con gigantesco pinjante en la clave, la puerta lateral del templo de Guadalupe, de San Luis Potosí (1772-1801).

Las ventanas y los óculos con forma de cuadrado con semicírculos, y las estilizadas a partir de esta presentación, no solamente habría que contar con ejemplos tan clásicos como los que se ven en las fachadas del templo de la Compañía, de Zacatecas, sino una infinidad que se ciñe a esta fórmula o que la modifica para acentuar los efectos de contraste y, en casos, los de movimiento. Los templos de Atitalaquia (c. 1750), Ocotlán (c. 1760) y la Capilla del Pocito, en la Villa de Guadalupe (1777-1791), serían los que representan el vano de corte gótico con tendencia a formar estrellas con la agudización de las partes angulares. El Colegio de San Ildefonso de México, y el templo de la Enseñanza (1772-1778) (figura 5), muestran los cambios que pudieron ser introducidos desde agregar curvas hasta el de dibujar con ondulaciones toda la vuelta del vano.

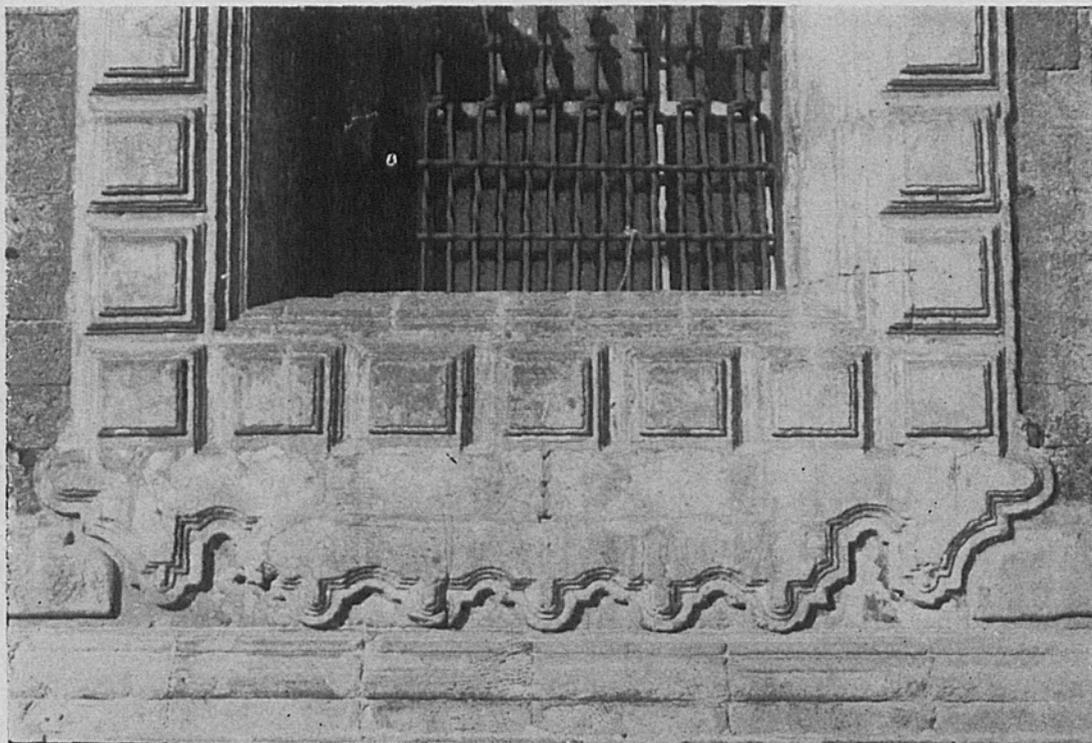
Los medallones, que en el siglo XVIII vinieron a sustituir a los grandes relieves historiados, trazados en cuadrángulos que se situaban en vez de la ventana del coro, en los frontis y en las partes correspondientes de las portadas, recibieron en muchos casos el tratamiento de marcos o bordes con los cortes de los arcos y las ventanas y óculos. Los templos de la Santísima, de México (1755-1783), la Valenciana (1765-1788) y Cata, de Guanajuato, los presentan en esta forma. Puede notarse que a estos templos corresponden portadas de estípites, que son las que más elementos formales incluyeron y transformaron.

#### LAS MOLDURAS MIXTILÍNEAS

En armonía con el estilo mixtilíneo de los arcos, pinjantes y bocelones, tuvo lugar el desenvolvimiento de una moldura que se prestó para subrayar el movimiento afanosamente buscado. Principalmente sirvió para manejar libre y caprichosamente las cornisas, para suplirlas o para llenar espacios de sobrepuertas. Luce, preponderantemente, en las composiciones de estilo balbasiano.



1. Peana y pinjantes de la portada principal. Catedral de Morelia.



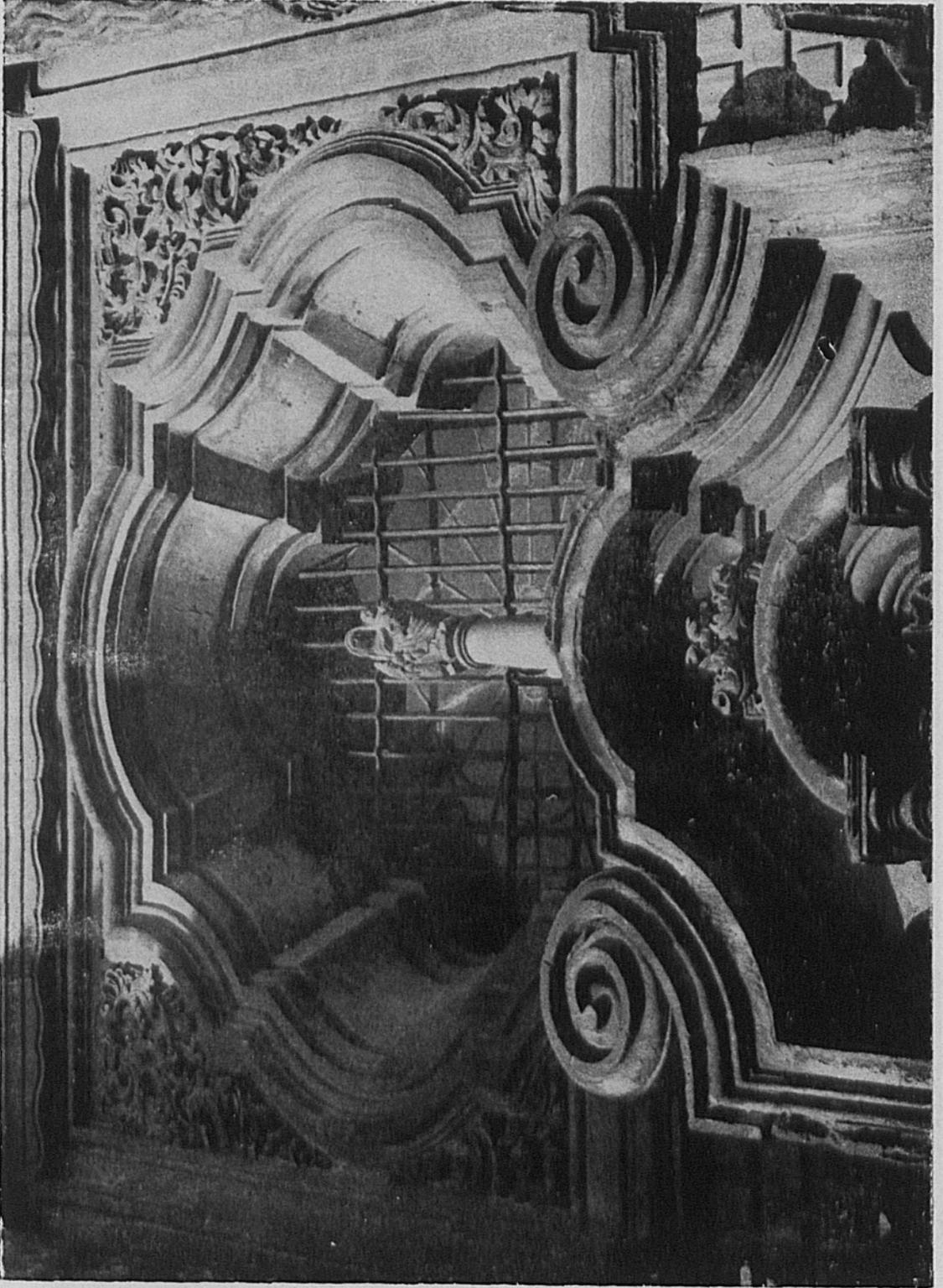
2. Guardamalleta en una ventana del Sagrario Metropolitano.



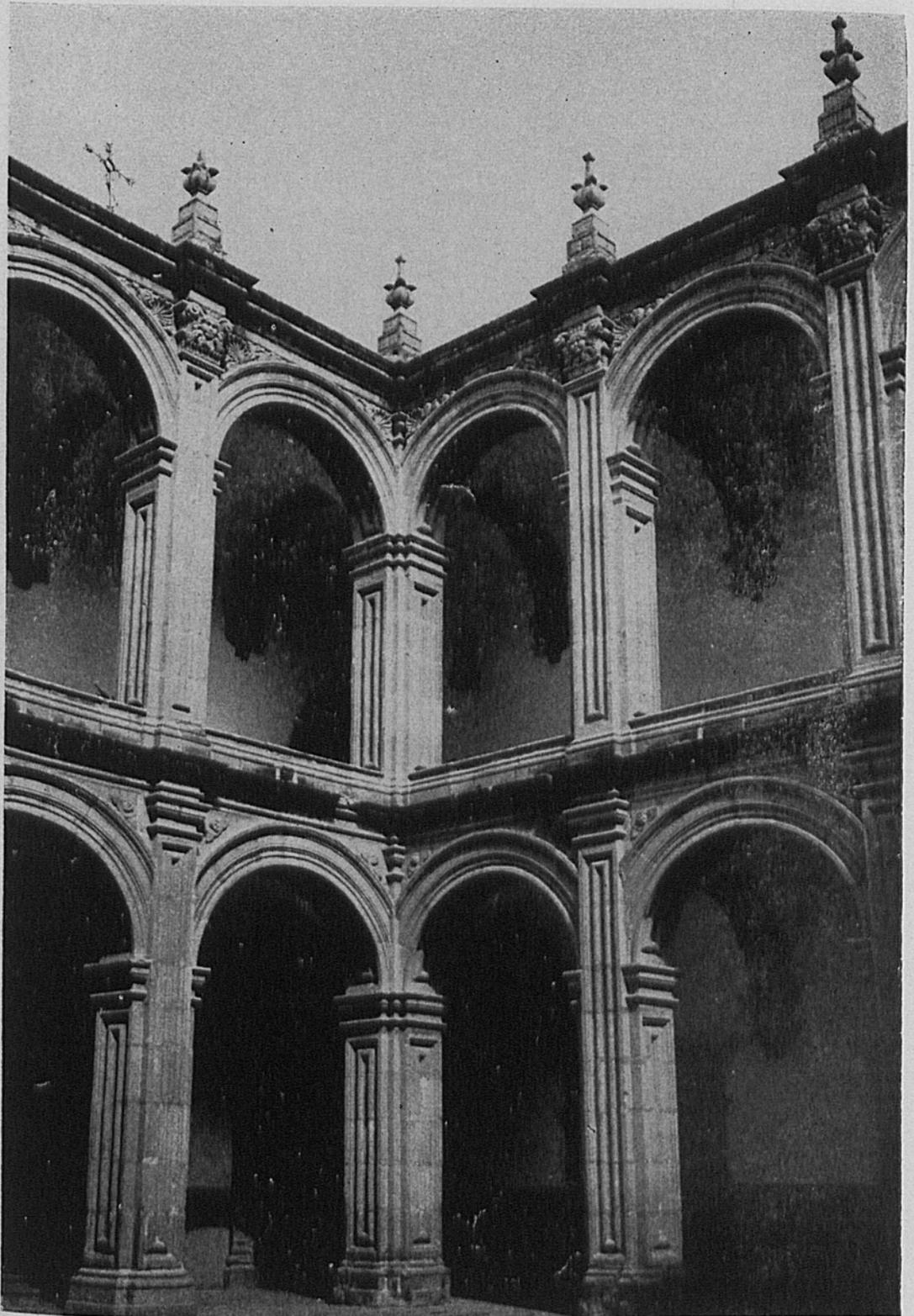
3. Pie de balcón en la "Casa de los Mascarones". México, D. F.



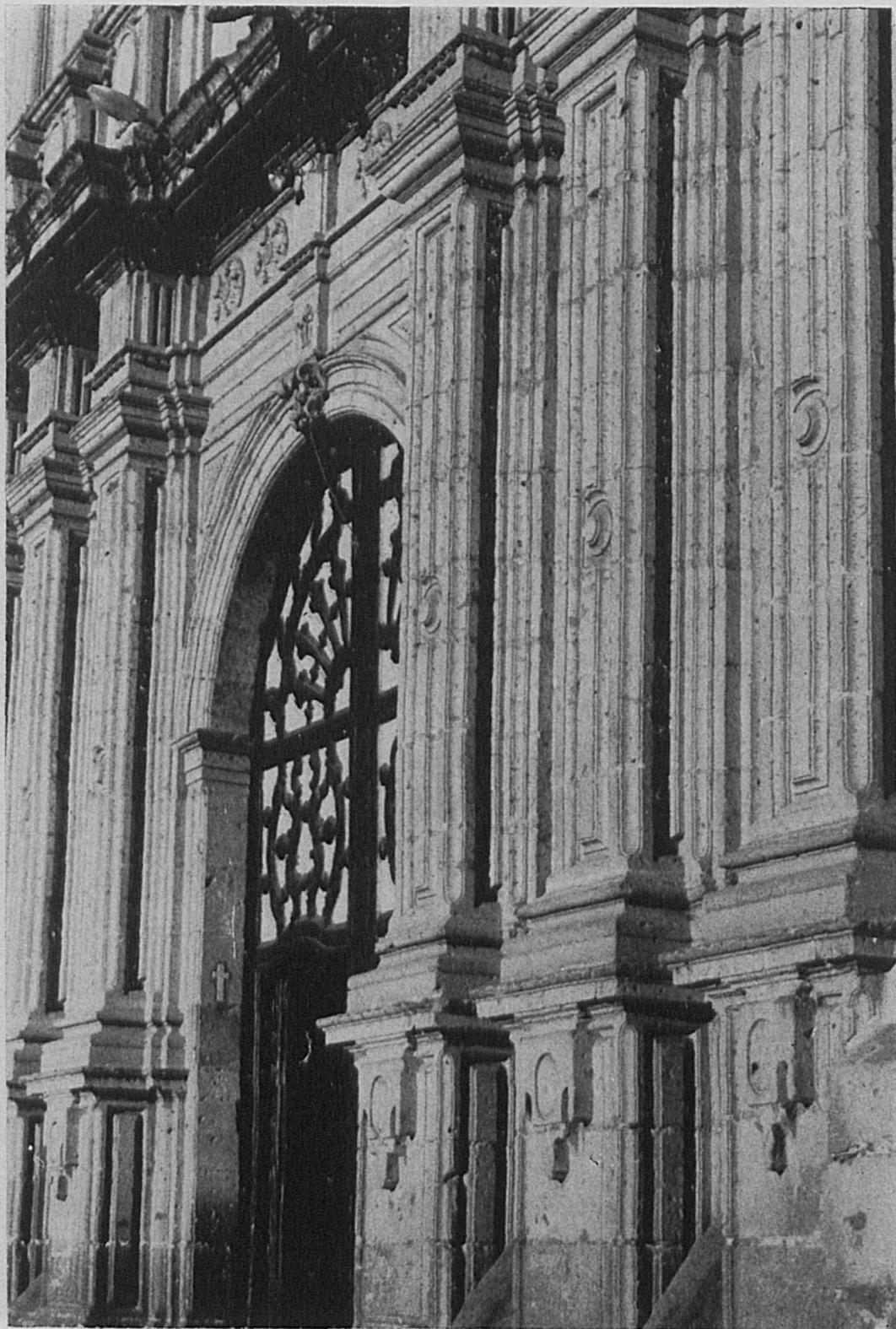
4. Relieve historiado de las portadas frontales. Catedral de México.



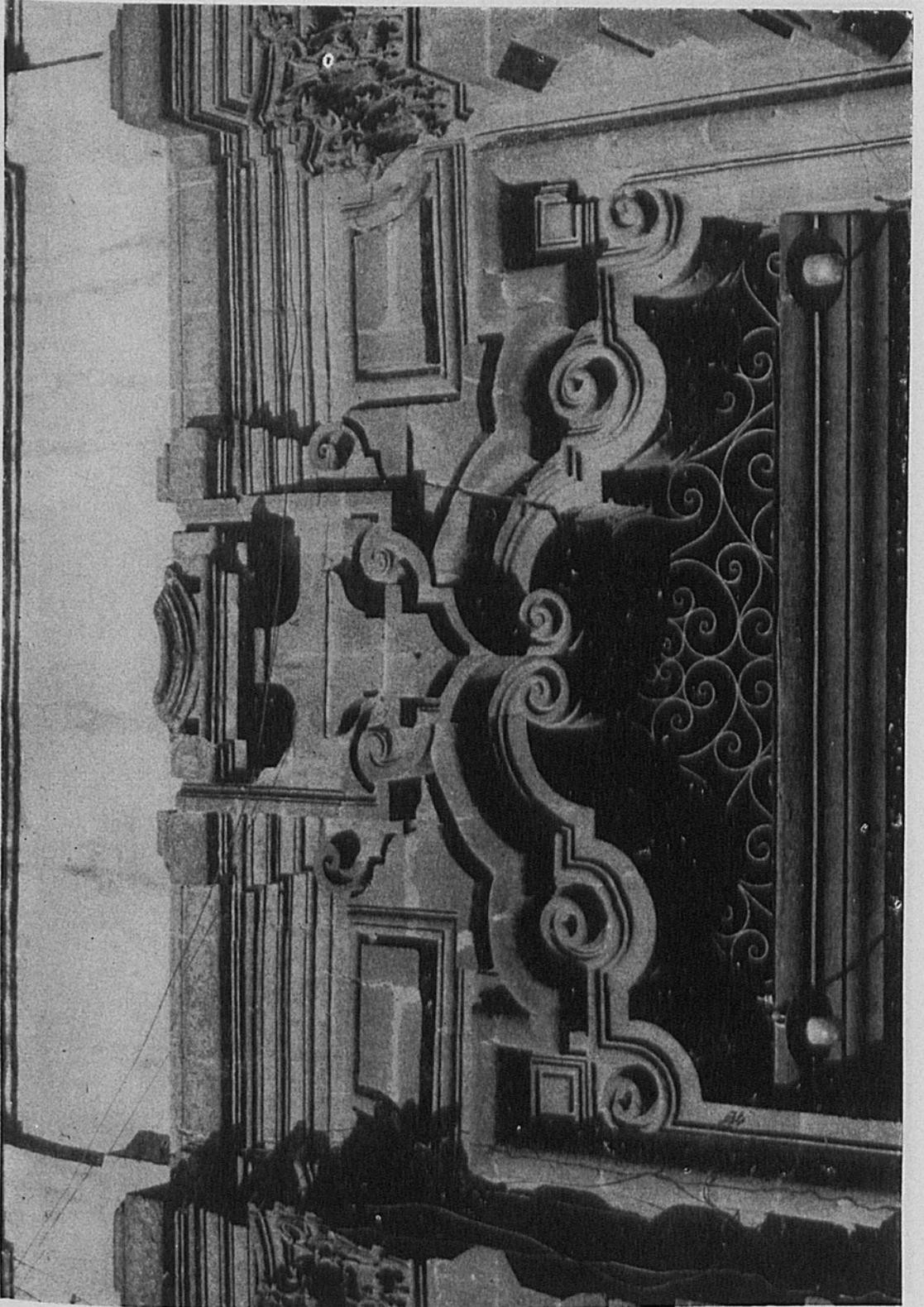
5. Detalle de la portada del templo de la Enseñanza. México, D. F.



6. Patio del convento franciscano de Celaya.



7. Detalle de la portada principal del templo de San José. Morelia.



8. Detalle del arco de la puerta. "Casa de los Mascarones", México, D. F.



9. Portada del ex Colegio de San Ildefonso. México, D. F.

En la portada del templo de la Enseñanza la moldura arranca de las cornisas laterales del primer cuerpo y hace el contorno superior al nicho que está a nivel de esas cornisas (figura 5). Incluso forma un vuelo sobre el nicho y a la vez se desdobra en un roleo por lado. En la portada del Colegio de Cristo (c. 1770) funciona como arquitrabe del segundo cuerpo y desciende verticalmente por la parte central describiendo un ángulo y un roleo de cada lado, para ir a acompañar al escudo ahí acomodado. La poderosa cornisa del mismo cuerpo, se eleva y con ángulos y un encurvamiento central hace el efecto de marco o de hornacina al Cristo dispuesto arriba del escudo. La capilla del Colegio de las Vizcaínas tiene tres hornacinas sobre la puerta y cada una recibe una cornisa del género a manera de caprichoso tejadillo. Otro tanto registra la portada lateral del templo de la Santísima cuya hornacina aparece rematada por una moldura de fuertes y contrastados encurvamientos. En el caso de las portadas del Sagrario Metropolitano un papel así juega la cornisa del primer cuerpo y otro la anchurosa molduración que prolonga las jambas hasta cerca de la cornisa y enmarca un nicho y las esculturas de la sobrepuerta.

El desarrollo de esta moldura, en su papel acentuador de efectos pintorescos, se ve no solamente asociado a espacios que ocupan otros motivos, o manejada como roleo, sino que hace las veces de esbozo de frontón, de borde de piñón y de silueta de otros copetes y perfiles. Las fachadas del Sagrario Metropolitano son representativas de esta iniciativa.

#### EL CAJEADO CON LABORES RESALTADAS

En la corriente específica que siguió la línea andaluza, un recurso muy difundido fue el "cajeado con labores resaltadas" llamado así por Sancho Corbacho,<sup>12</sup> y que fue aplicado principalmente a pilastras e intradoses de arcos. Con la misma idea se dio claroscuro a marcos de vanos. Este cajeado difiere del propio de las obras de madera —hojas de puertas y muebles— por cuanto se realiza animando fajas largas.

El cajeado consiste en el ahuecamiento de las superficies, dejando una faja plana en la periferia de las mismas y labrando un almohadillado de una o más secciones, o bien uno o dos bocelones resaltados a todo lo largo de la parte media. Según la diferencia de nivel que se da al

<sup>12</sup> Sancho Corbacho, *op. cit.*, p. 152.

plano externo y al interno, obviamente resulta la mayor o menor intensidad del claroscuro apetecido.

Se trata de un recurso decorativo austero, pero indudablemente adecuado a la sobriedad y sentido planiforme de las partes decoradas de muchos edificios. Lo conoció la antigüedad romana y lo revivió el Renacimiento. En México lo vemos manejado muy tempranamente por Fray Andrés de San Miguel en la portada lateral del templo carmelitano de Morelia (1619). No era aún su época. Lo vino a ser otra muy posterior, la que una vez comenzada perduró cerca de 100 años. En un trabajo anterior, hicimos notar cómo en el área andaluza, esta labor fue repuesta en forma de almohadillados o placas que dieron vistosidad a las superficies de pilastras, tableros e intradoses de dinteles y arcos. En ese trabajo atribuimos la introducción de tales formas en Sevilla, a Leonardo de Figueroa, quien las realizó en el templo del Salvador y el patio de los Naranjos anexo (1696-1711) así como en la fachada del Colegio Seminario de San Telmo (1724-1734). De ahí tuvieron difusión por Andalucía y en manos de los maestros Ambrosio de Figueroa, Lorenzo Fernández de Iglesias, Diego Antonio Díaz, Pedro de Silva y José Echamorro.<sup>13</sup> Kubler considera como uno de los primeros instauradores del ornamento, fundado en patrones lineales, al sevillano Diego Antonio Díaz (c. 1680-1748), cuyas obras efectivamente acusan la preferencia del arquitecto por esta especie de presentación.<sup>14</sup>

En México, el cajeadado con labores resaltadas tomó el aspecto ya indicado de molduraciones situadas a lo largo del ahuecamiento de las superficies de sección plana.

El ejemplo mayor de esta clase de trabajo, lo tenemos en el claustro del convento franciscano de Celaya (1726) (figura 6) y de ahí se sigue hasta hacerse característico de la arquitectura de Acámbaro. El examen de las realizaciones del siglo XVIII, revela que la propagación de la fórmula decorativa alcanzó muy grandes proporciones. Son numerosos los ejemplos de arquitectura religiosa en los que se hace notable la adopción de este partido, pero muchos más son los de la arquitectura civil, particularmente de la ciudad de México. Las fachadas de la catedral, así como del templo de San José, de Morelia (1766), salvan su monotonía gracias, en parte, al cajeadado con labores resaltadas (figura 7). Su sección es distinta de la usual en Celaya y Acámbaro pero pertenecen a la misma familia. Con uno u otro corte es la solución empleada cuando se prescinde de

<sup>13</sup> Rojas, Pedro. *Acámbaro colonial* (en prensa).

<sup>14</sup> Kubler, *op. cit.*, pp. 151 a 157.

labores más complejas. En casos de extrema austeridad o pobreza, se hace el simple cajeadado. De cualquier manera así se suplió por lo general, la obra de columnas y la de molduras de ebanistería o de complejo escantillonado.

Cuando el arquitecto del siglo XVIII no adopta en sus empresas planiformes el cajeadado de almohadones o el de bocelones, entonces se inclina por las placas grandes o pequeñas, resaltadas sobre el primer plano del elemento a decorar, o por la introducción de alamares si no es que de reminiscencias de grutescos.

### LAS ARQUIVUELTAS CORTADAS

Una forma de modificar los módulos de las arquerías en relación con las pilastras, cuando éstas eran usadas para acotar vanos, fue la de trazar arquiveltas generosas, pero cortándolas contra dichos soportes verticales, es decir, impidiéndoles terminar asentadas con toda su anchura en las impostas. Esta manera se introdujo en la Colonia en el siglo XVIII y tuvo mucha aceptación.

Se le ve en la obra sevillana de Leonardo de Figueroa: Hospital de los Venerables Sacerdotes (1686-1697), claustro del Convento de San Pablo (1690-1700), patio principal del Colegio Seminario de San Telmo (1724-1734), patio del Convento de la Merced (1724) y así en otras obras de la escuela andaluza.

En México la solución está representada por los conventos franciscanos de Celaya y Acámbaro (figura 6), por las arquerías de la portería del convento agustiniano de Salamanca, las arcadas de los claustros de San Francisco y la Compañía de Querétaro, y las del Carmen de Morelia. El que fue Hospital del Amor de Dios, actual Escuela de Artes Plásticas, de México, y la vieja estructura del Palacio Municipal, incluyeron la misma fórmula.

### EL BOCELÓN LISO

El anhelo de movimiento y el efectismo, tan caros al barroco, vinieron a contar con un elemento más de composición, que fue el bocelón liso. Esta moldura semicilíndrica podía moverse tanto como la que más, asociada a los vanos de puertas y ventanas, trazando sus contornos y yendo

más lejos pues por su escasa anchura se prestaba para cambiar de dirección cuanto fuera apetecido, acodándose o quebrándose de aquí para allá con singular docilidad.

Kubler consigna el dato de que en la portada del Palacio Arzobispal de Sevilla (1703-1705) ejecutada por Lorenzo Fernández de Iglesias, aparece el bocelón "que resigue la arqueada entrada, osadamente roto por ángulos agudos sobre las impostas", hecho éste apuntado por Sancho Corbacho.<sup>15</sup> Tal moldura preparó el camino para la portada de San Telmo, de Leonardo de Figueroa (1724-1734). Sin embargo, el bocelón se encuentra ya en una obra un poco anterior, la del Ayuntamiento de Madrid (c. 1690), proveniente de Ardemans.

El elemento empieza a jugar un papel en la arquitectura mexicana desde su utilización por Pedro de Arrieta haciéndole dibujar la trayectoria del vano de acceso al templo de la Profesa, tan temprano como 1714 a 1720. Desde este momento tendría carta de naturalización en el país con una franqueza y quizá mayor abundancia que la alcanzada en Andalucía. En algunos casos el bocelón fue asociado a otras molduraciones paralelas sin que por ello perdiera la preeminencia.

La "casa de los mascarones", finca de campo del Conde del Valle de Orizaba (1766-1771) (figura 8), la capilla de Balvanera (c. 1770), la capilla del Colegio de las Vizcaínas (1772), el templo de la Enseñanza (1772-1778) y la tardía capilla del Pocito (1777-1791) son representativos de la aplicación del motivo a las puertas principales de acceso.

El bocelón también tuvo aplicación para delinear los marcos de los nichos y los relieves historiados. Así, aparece alrededor de la hornacina que preside la fachada del templo franciscano de Acámbaro (1734-1743) y bordeando el relieve del templo de San Hipólito de México (1739).

## EL SOPORTE DE ESTÍPITE

La línea balbásiana de portadas y retablos tiene su arranque en el colateral mayor de la capilla de los Reyes de la catedral de México, grandiosa composición determinada por cuatro altísimos soportes estíptes en cuyas entrecalles fueron situados pares de otros menores que guarecen a las telas que incluye el conjunto.

Los estíptes mayores presentan cuatro cuerpos en su trayecto: el estí-

<sup>15</sup> Kubler, *op. cit.*, p. 130.

pite propiamente dicho, con su base, un cubo profusamente decorado, un segundo cubo ornamentado y el capitel corintio.

La forma maestra del soporte por lo general comprende las invariantes del estípite y el capitel, más las variantes de la zona intermedia y de la decoración, que salvo el capitel, invaden las formas que hacen el alma del propio soporte.

Abordando el estilo balbasiano, cualquier diseñador de su secuela despliega sus facultades para enriquecer con cuerpos prismáticos, bulbosos y de muchas otras formas, casi indescriptibles, la parte intermedia, así como para dotar a las superficies del mayor número posible de molduras, follajes, medallones y figuras, en consonancia con la suntuosidad que en el mismo sentido le era exigido para lo restante de la composición.

La sección del soporte es rectangular salvo contados casos como son los del interior de la capilla de Aránzazu, de San Luis Potosí (c. 1760), la portada del templo de San Diego, de Guanajuato (1784) y algún retablo del templo queretano de Santa Rosa.

Los extremos en el planteamiento del soporte los hallamos en la portada del templo de Capuchinas (1744), en donde se reducen los cuatro que la exornan a ser trapecios sin capitel. Seguiría en el orden de mayor complejidad el caso de los estípites de las portadas del Colegio de San Ildefonso (1740), que aparecen compuestos por varios cuerpos y molduraciones, pero desnudas las superficies de todo adorno animado (figura 9). Un ejemplo de suprema complejidad, en cambio, lo da el retablo mayor de la iglesia de Santa Prisca, de Taxco (1752-1758), en que el desarrollo de los grandes estípites centrales incluye la peana para una escultura de bulto redondo y más arriba un dosel para otra de medio cuerpo.

Con el afán de lograr formas insólitas, al que indujo el planteamiento mismo del estípite, desde el Renacimiento y con mayor razón durante la época barroca, ninguna audacia escapó a los diseñadores: finura, grandiosidad, complicación, agregamientos. De esta manera el gusto por el soporte abarcó su aplicación a portadas, torres, linternillas y hornacinas. Pero fue más allá de medida provocando el desarrollo del interestípite para establecer, progresivamente, una especie de emulación que pasó de su aprovechamiento para hornacinas a su conversión en nuevas pilastras que explotadas más libremente que los estípites, permitieron la ubicación de estatuas, medallones y pinturas, alternando con el furor de formas que la libertad facilitaba a su propio desplante.

El mencionado colateral mayor de Santa Prisca es ejemplo de este extremo y no se diga los retablos de la Valenciana, de Guanajuato.

## LOS MEDALLONES

Las portadas y los retablos de la corriente balbasiana, por su propia manera de composición tendiente a multiplicar los motivos de interés, y a individualizarlos, hubo de eliminar los grandes relieves historiados, o las ventanas que los reemplazaban, sustituyéndolos por medallones, hornacinas o telas, y en su caso por claraboyas. Esta corriente suele transar con la tradicional del siglo xvii, como se ve en las dos portadas del Colegio de San Ildefonso (figura 9), en que el estilo mixtilíneo y con estípites en la parte baja coexiste con el seiscentista de la parte alta. En esta forma muchos de los motivos novedosos se asocian con otros antiguos y los relieves historiados siguen teniendo importancia capital. No es el caso de los templos de la Santísima Trinidad, de San Felipe de Jesús, en México, o de los templos de Tepozotlán o de Taxco, en que las historias principales quedan enmarcadas en sendos medallones. No se diga lo que ocurre con historias secundarias y bustos de santos. Tienden a multiplicarse en sus medallones y a veces, como en el templo de Cata, Guanajuato, hasta prescindiendo del acotamiento del medallón. Estas formas secundarias se prodigan en enjutas, pilastras estípites, pilastras interestípites, zócalos y remates.

En resumen, podemos afirmar que con estos elementos decorativos es posible situar en su época a las numerosas construcciones, retablos y objetos menores. Cualquiera que hubiera sido el partido tomado por los diseñadores incluiría uno o más de tales elementos. En este artículo solamente hemos aludido a unos cuantos ejemplos del extenso catálogo. Vale la observación de que la riqueza progresiva de líneas, cuerpos y detalles accesorios, que se procuró cristalizar en las obras ornamentales, conforme transcurrió el siglo xviii, hizo apetecible la amalgama de estilos y con mayor razón al registrarse una toma de conciencia de nacionalismo español ante la influencia francesa que implicó el cambio de dinastía. La riqueza decorativa, por lo demás, correspondió a la creciente y sabida prosperidad de la Colonia.