

“LOS TRATADOS DEL ORDEN SALOMÓNICO”.

JUAN RICCI, JUAN CARAMUEL Y GUARINO GUARINI EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA

Martha Fernández

Instituto de Investigaciones Estéticas
Universidad Nacional Autónoma de México

RESUMEN

El desarrollo de la arquitectura salomónica en la Nueva España se explica a partir de la influencia que ejercieron los tres principales tratadistas del “orden salomónico”: Ricci, Caramuel y Guarini. A consecuencia de que los tratados de Ricci no fueron publicados sino hasta el año de 1930, ha motivado la creencia de que sus ideas pudieron ser difundidas a través de Guarini; sin embargo, la presencia de obras novohispanas con elementos ondeantes anteriores a las ediciones del tratado del teatino, abre interrogantes de interés respecto a la posible presencia de Ricci a través de otro tipo de fuentes. Más segura es la influencia de Caramuel, muy especialmente en el siglo XVII cuando, pese a las interpretaciones propias de la región, resulta muy claro el conocimiento que tuvieron de su arquitectura recta y oblicua.

Palabras clave: arquitectura salomónica, arquitectura barroca, arquitectura novohispana, Ricci, Caramuel, Guarini

ABSTRACT

The extension of Solomonic architecture in the New Spain can be explained by the influence exerted by the three main treatise writers of the Solomonic order: Ricci, Caramuel and Guarini. The fact that Ricci's treatises were not published until as late as 1930 has given rise to the belief that his ideas were disseminated by Guarini. However, the existence of New Spanish works featuring undulating elements and preceding the publication of the Theatine monk's treatise raises interesting questions about Ricci's possible influence through other types of sources. We can be more certain of Caramuel's influence, particularly in the seventeenth century when, despite local interpretations, there is very clear evidence of knowledge of his architecture of straight and oblique lines.

Keywords: solomonic architecture, baroque architecture, new spanish architecture, Ricci, Caramuel, Guarini

Los tratados del orden salomónico¹

Fray Juan Ricci, Juan Caramuel y Guarino Guarini pueden ser considerados como los “tratadistas del orden salomónico” más importantes del siglo XVII. Su obra fue capital en el desarrollo de lo que conocemos como arquitectura salomónica, sin la cual, sería imposible explicar la arquitectura barroca de la Nueva España.

El benedictino fray Juan Ricci, escribió dos tratados en ese sentido: *Pintura sabia*, del año de 1655 y el *Breve tratado de arquitectura acer-*

ca del Orden Salomónico Entero, de 1663². Por su parte, el monje cisterciense Juan Caramuel realizó los tres tomos de la *Arquitectura recta y oblicua considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalén*, publicado por primera ocasión en 1678³. Y, finalmente, Guarino Guarini, quien perteneció a la Orden de los teatinos, realizó los *Disegni d'architettura civile et eclesiástica*, que fueron publicados de manera póstuma en 1686, y la *Architettura civile*, que incluye los textos explicativos de las láminas, editada en 1737⁴.

Los tres parten del elemento tectónico que es considerado como el soporte salomónico por excelencia, esto es, la columna helicoidal, la cual se consideraba que había pertenecido al Templo diseñado por Dios y construido por el rey Salomón. La historia de las columnas helicoidales, llamadas salomónicas y su empleo en la arquitectura cristiana occidental, se encuentra tejida por una serie de leyendas que comienzan con el conjunto de doce columnas torcidas que se fueron reuniendo en Roma y que hoy se conservan en la Basílica de San Pedro⁵, en el Vaticano. Más aún, entre ellas, una ha recibido el apelativo de *Columna Santa*, pues de acuerdo con otras leyendas, en ella se apoyaba Jesús cuando predicaba en el Templo.

Esas columnas proceden del Imperio Romano de Oriente; de acuerdo con John Ward Perkins, datan de los siglos II y III de nuestra era⁶, pero la creencia popular las situó en el siglo VIII antes de Cristo, precisamente entre el año 966 y el año 959, cuando el rey Salomón levantó el Templo para adorar a Yahvé. Miden 4,75 metros de altura y fueron ejecutadas en bloques de mármol griego "de grano fino y traslúcido" y fueron decantadas en una sola pieza. Su fuste se desenvuelve en cinco vueltas o espiras en las que se distribuyen cuatro secciones decoradas de manera alterna por estrías helicoidales y amorcillos con roleos de vid. El imoscapo se encuentra cubierto por medio de hojas de parra.

En el siglo XVI comenzaron interesantes polémicas acerca de la posibilidad o no de emplear el soporte helicoidal en la arquitectura cristiana⁷. Las posturas fueron variadas e incluso encontradas, pero todos coincidieron en la necesidad de otorgar carácter occidental a esos soportes. El primer arquitecto que en ese tiempo se encargó de explicar a sus colegas la manera de convertir las columnas rectas en "torcidas a semejanza de aquellas que están en Roma en la Iglesia de San Pedro", fue lácomo Barozzi da Vignola en su obra titulada *Regla de los Cinco Órdenes*, que fue publicada por primera ocasión el año de 1562 (Fig. 1). Al mismo tiempo, se convirtió en el primer tratadista moderno en proponer una solución arquitectónica para levantar ese tipo de soportes con una construcción geométrica occidental realizable a la mane-

ra de los soportes clásicos⁸. La columna que propuso fue de diecisiete módulos que dan un total de seis espiras, sin que esto constituyera un dogma, pues al pie de su dibujo incluye un círculo pequeño que "marca las vueltas que se desea que tenga la columna"⁹, lo que pudo dar lugar al desarrollo de columnas de carácter giratorio, como muchas de las que se construyeron en la Nueva España.

Pero al solucionar un problema, Vignola creó otro, pues no le asignó a la columna helicoidal ningún orden arquitectónico específico, ni dentro ni fuera del sistema de los cinco órdenes clásicos que él mismo definió en su tratado, a pesar de que las columnas del Vaticano pertenecen al orden compuesto. Con ello abrió la posibilidad de ampliar ese sistema de órdenes y se inició el camino en busca de la identidad arquitectónica del soporte salomónico.

El asunto también motivó una polémica de la que han dado cuenta otros especialistas¹⁰ pero para el tema que nos ocupa es importante recordar al que se considera como el primer tratadista del salomónico: Pablo de Céspedes, quien en 1604 escribió un *Discurso sobre el Templo de Salomón*¹¹. Para él, esas peculiares columnas "se pueden llamar corintias", aunque reconoció en ellas "no sé qué de extrañeza, y en los miembros de peregrino, estriadas del ínfimo tercio y de arriba vestidas de yedras, trepando por ellas algunos niños vestidos, alados y otros animalejos, si mal no recuerdo".

Según él, el orden corintio se inventó en Babilonia, la cual, después del "diluvio universal", se convirtió en "la primera ciudad, el primer imperio y la primera corte que tuvo la redondez de la tierra, donde comenzaron grandezas y suntuosidades, que hasta ahora viven en la memoria de los hombres...". No obstante, "no tenían ni pedreras, ni maderas, porque carecen aquellas regiones de estos materiales", entonces "cortaban las mejores palmas y rollizas", las cuales rodeaban de cuerdas y embetunaban hasta que quedaban "fuertes y lisas". El capitel, dice, "o era formado de trozos de la misma columna o sobrepuesto, formándole con el mismo betún para que la pintura pudiese fingir sus hojas, que servían solamente el toldo de ellas a la manera de pencas".

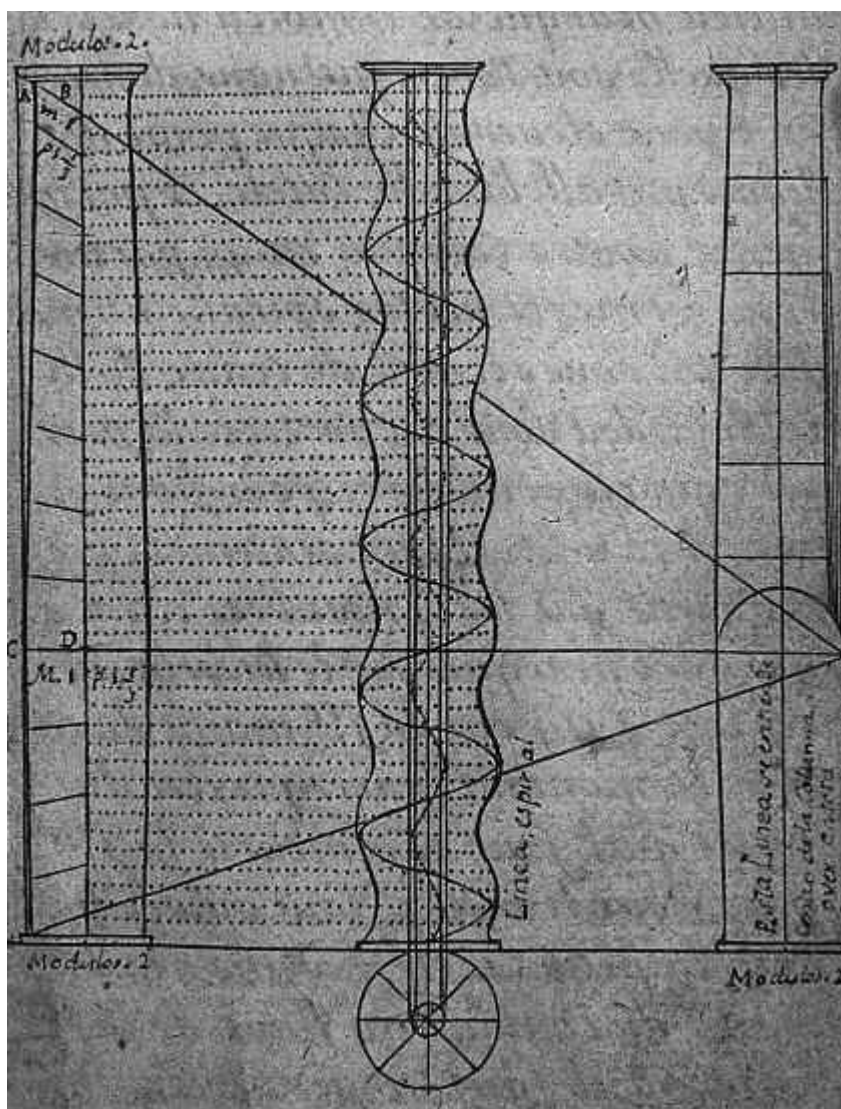


Fig. 1. Iácomo Barozzi da Vignola: Columna salomónica.

De acuerdo con Céspedes, fueron entonces palmas atadas las que dieron origen a las columnas corintias, las cuales "con el gran peso del edificio, y no siendo su material tal que pudiese henderse o quebrarse, se combasen a un lado y a otro", con lo que surgieron las columnas torcidas, "reduciendo lo que en sus principios era

vicio, con artificiosa lindeza a fingirlas de esta suerte"¹².

Como ya lo ha hecho notar Juan Antonio Ramírez, las teorías acerca del origen vegetal de los soportes helicoidales tienen antecedentes en el *Tratado di Architectura* de Filarete y en los grabados de Wendel Dietterlin¹³, aunque en



Fig. 2. Wendel Dietterlin: Orden dórico. Lám. 66.

este último caso, el tratadista utilizó un tronco torcido en una puerta de "orden dórico" (Fig. 2)¹⁴.

Así, en estos primeros tratadistas encontramos dos posturas acerca del orden al que podrían pertenecer las columnas torcidas: una es la de Vignola, que en tanto es indefinida, se encuentra abierta a todas las posibilidades. La otra es la de Céspedes y Dietterlin que la acomodan al sistema de órdenes clásicos, postura esta última, sin duda lógica, dado que las propias columnas vaticanas poseen un orden clásico, en ese caso, el compuesto.

En el curso del siglo XVII dos factores influyeron de manera muy especial en la definición del orden arquitectónico de las columnas helicoidales. Primeramente, la construcción del Baldaquino sobre la tumba de San Pedro en la Basílica romana, centro del cristianismo occidental. La obra, construida por Gianlorenzo Bernini de 1629 a 1634, dotó de "carta de naturaleza" a ese tipo de soportes en la arquitectura religiosa.

A ello se agregaron los principios racionalistas y los avances científicos del siglo XVII que propiciaron una revisión del "sistema de órdenes" arquitectónicos, con lo cual se ampliaron de manera importante las posibilidades de incorporar a los tres órdenes vitruvianos y a los cinco vignolescos y serlianos, otro tipo de columnas no necesariamente de origen clásico y se aceptaron estilos antiguos y regionales que dieron origen a la incorporación de órdenes arquitectónicos nuevos.

En ese ambiente, surgieron los "tratadistas del orden salomónico", motivo de este trabajo: Ricci, Caramuel y Guarini. Desde el punto de vista formal, los tres se basaron en cómo Vignola para desarrollar sus propios diseños columnarios, pero cada uno le asignó características propias y sus propios puntos de vista acerca del orden arquitectónico al que pertenecían.

Fray Juan Ricci, concibió la columna salomónica a partir de las proporciones de la columna clásica corintia, pero las incorporó al orden compuesto, concebido éste como la suma de las perfecciones de todos los órdenes, no sólo del jónico y del corintio (Fig. 3)¹⁵. Al respecto, en su *Pintura sabia* escribió:

*El Orden Compósito como hasta ahora se ha practicado ... compuesto de Corintio y Jónico, como se conoce en las volutas del Jónico y en el adorno Corintio. Mas éste, absolutamente no se puede llamar compósito, porque para serlo había de ser de todos los órdenes*¹⁶.

Y no podía ser de otro modo, si consideramos que estas columnas —se decía— habían sido diseñadas por Dios, por lo tanto, debían de ser la manifestación arquitectónica de la perfección.

Como Vignola, propone una columna de seis vueltas, afirma también que "las espirales pueden ser más o menos volteadas"¹⁷.

La columna que Ricci dibujó en su tratado posee el fuste cubierto de sarmientos, pues explica que "con sus hojas y racimos guarda las espirales con gracia (que aun en poner parra tuvieron propiedad los antiguos por ser planta que puede alcanzar sin embarazo al capitel)"¹⁸.

Para Juan Caramuel, las columnas torcidas parten de las corintias y compuestas clásicas, pero según él, podían inscribirse en cualquier estilo, pues explica que se podían hacer "Toscanas, Lónicas, Corintias, Compuestas (y si quisiéramos, también Góticas) pues todas éstas, guardando sus proporciones y medidas, se pueden dibuxar, tornear, y trabajar en llama". Pero también es necesario aclarar que en este tratadista se percibe cierta cercanía, quizá sólo por coincidencia, con el *Discurso* de Pablo de Céspedes, pues Caramuel también concede un origen naturalista a esos soportes. De acuerdo con sus palabras:

Unas plantas tienen hojas en sus ramos arriba, otras en saliendo del suelo, aquéllas imitan y representan las Columnas Corinthias y Compuestas, éstas la que delante de los ojos pongo. Su base es Attica, y luego del mismo imoscapo nacen hojas, unas que caen hacia abaxo, y otras que suben hacia arriba. Por entre las primeras, se ven las molduras de la Base que está debaxo de ellas, y como las segundas se abraça y adorna la inferior parte de la Coluna ... y en la canal con que se va envolviendo, delinée

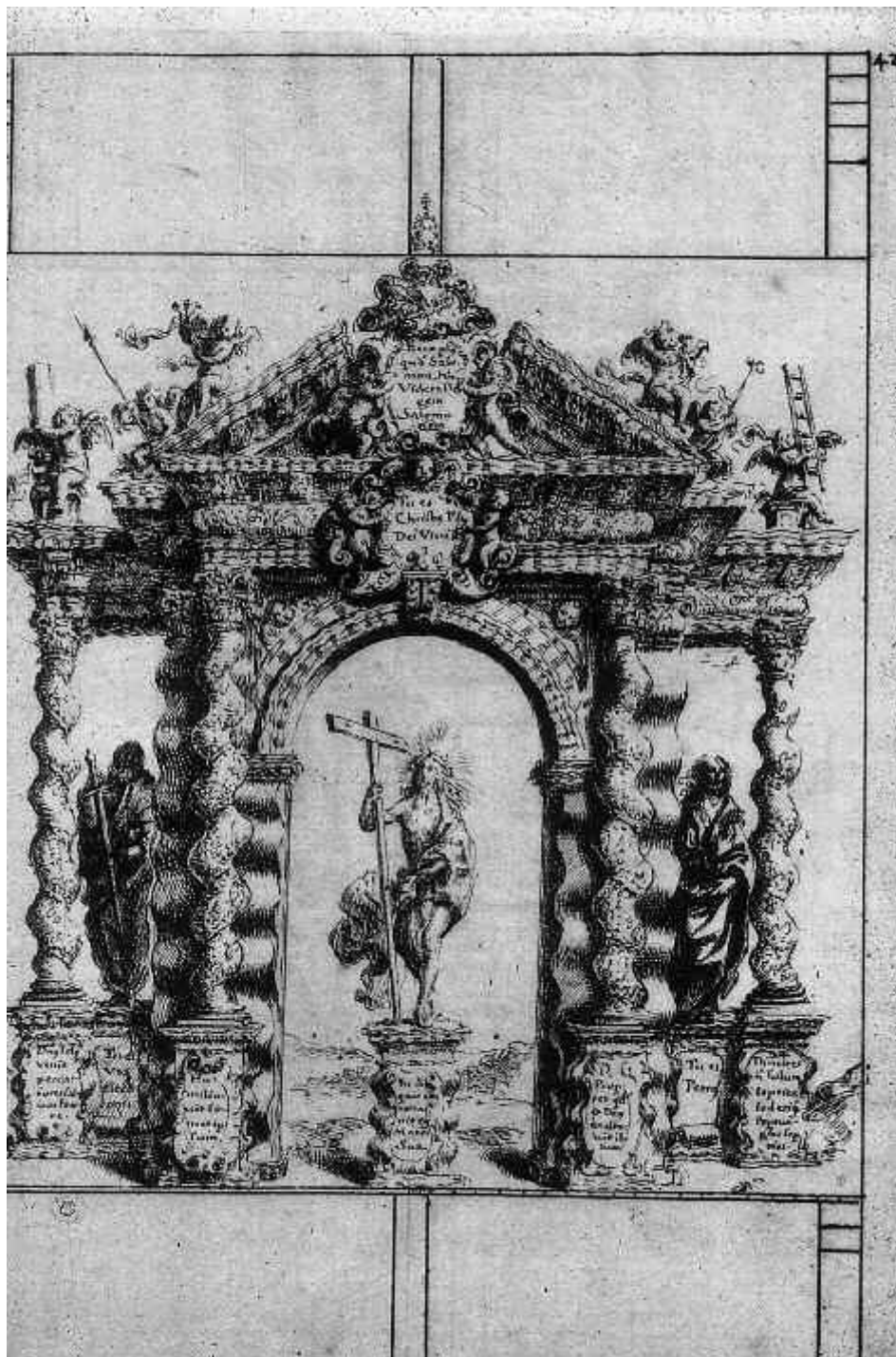


Fig. 3. Fray Juan Ricci: Arco de Triunfo dedicado a Cristo. *Pintura Sabia*.

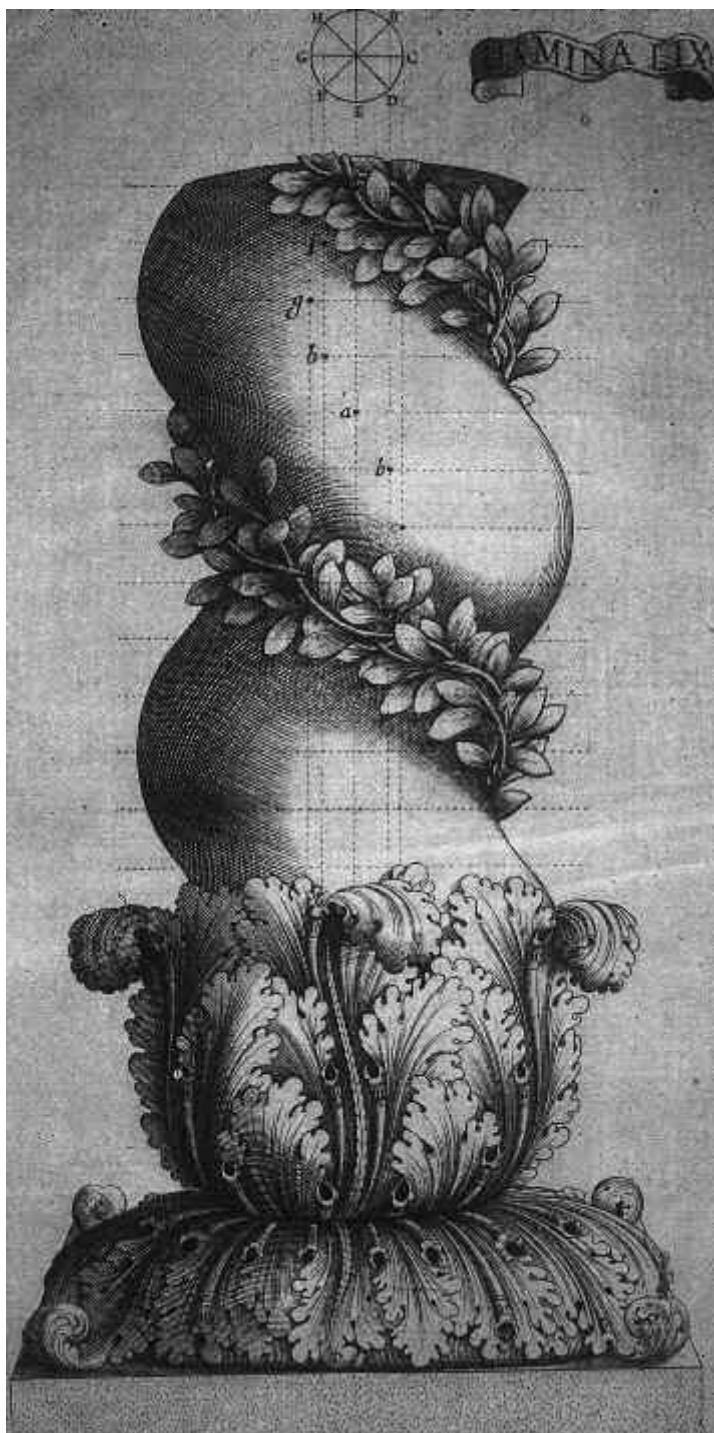


Fig. 4. Juan Caramuel: Columna salomónica. T. III, Lám. LIX.

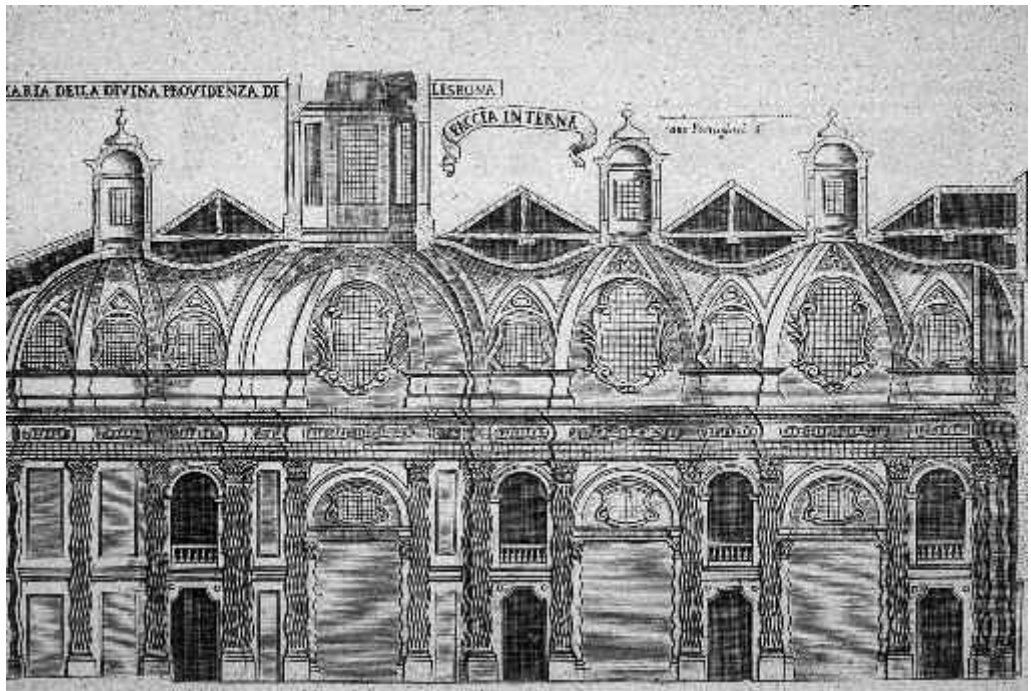


Fig. 5. Guarino Guarini: Iglesia de la Divina Providencia, de Lisboa. Lám. 18.

*algunos ramos, porque sin ellos no es hermosa*¹⁹.

No explica, como Céspedes, que esas “plantas” hayan servido como elementos de apoyo, mucho menos, que por esa razón se “combasen”, sin embargo, ciertamente sus palabras nos recuerdan ese *Discurso*, lo mismo que el tratado de Filarete y el dibujo de Wendel Dietterlin, ya citados.

En la lámina LIX de su tratado, representó un trozo de fuste que explica su dicho (Fig. 4). El helicoide arranca desde la basa a partir de un anillo de hojas de laurel en el imoscapo y sólo en sus gargantas o “canal” luce una guía de hojas, cuya función parece ser únicamente estética; en su opinión, sin ella la columna “no es hermosa”.

Finalmente Guarino Guarini, también incorpora las columnas helicoidales al corintio, pero también con sus propias peculiaridades, pues su

sistema de órdenes se basa en el vitruviano, es decir, que él concibe sólo tres órdenes clásicos: el dórico, el jónico y el corintio, pero cada uno lo subdivide en tres, con lo que llega a reunir nueve órdenes arquitectónicos. El corintio —que es el que ahora nos interesa—, lo divide en corintio propiamente dicho; el segundo corintio, lo podríamos calificar como entorchado y el tercero es el “corinto supremo”, cuya columna es helicoidal. Tanto el entorchado, como el “corinto supremo” tienen el fuste recorrido por medio de estrías.

Pero quizá la aportación más importante de Guarini haya sido proponer como elemento arquitectónico posible la pilastra de perfil ondeante, cuyo fuste está también adornado con estrías, es decir, una pilastra salomónica (Fig. 5). Además, partiendo del mismo principio, propuso la posibilidad de levantar columnas o pilares pentagonales, hexagonales, octogonales y “similares”, o sea, soportes con plantas derivadas del círculo²⁰.

En relación con las proporciones, el propio Guarini afirma que desde la Antigüedad fueron variadas; las hubo, dice, de diez “diámetros”, de nueve o de once, y concretamente los soportes del Arco de Constantino tienen trece. Algo parecido ocurrió con sus capiteles, los cuales adornaban indistintamente con una sola hilera de hojas, o bien con pequeños roleos y flores. Por supuesto, también las basas fueron variadas y concretamente Guarini decidió utilizar la Attica²¹. Es decir, que igual que sus colegas deja en libertad a los arquitectos para otorgar a los soportes las proporciones que consideren más adecuadas.

En cuanto a las estrías, es importante señalar que Guarini no solamente consideraba válida su disposición vertical, “dall’alto al basso”; sino también su disposición horizontal, “a somiglianza di onde”.

De esta manera, el soporte salomónico derivaría de un orden clásico rico en posibilidades y poco dogmático, lo que sin duda compaginaría con las cualidades del fuste helicoidal.

Con estas ideas, los tres tratadistas intentan incorporar la columna salomónica al sistema de órdenes clásicos occidentales, sin embargo, los tres reconocen la personalidad independiente de los helicoides, por lo que se pronunciaron por crear un orden nuevo para ellas. Así, fray Juan Ricci propuso el *Orden Salomónico Entero*, en el cual todos los elementos tenían que estar acordes con el perfil ondulante de las columnas salomónicas. Por su parte, Juan Caramuel lo denomina *Orden Mosaico*, pues “sus inventores, no se puede negar, fueron ludios, y como de Martín Lutero y Juan Calvino, se llaman los de una Secta Luteranos, los de la otra Calvinistas; así los ludios, porque guardaban la Ley de Moisés, se llamaron Mosaicos; y todas sus cosas corrieron con el mismo nombre”²².

A diferencia de Ricci, Caramuel no se preocupó por el resto de los elementos arquitectónicos que conforman los edificios, se contentó con darle otro nombre al nuevo orden que se creaba a partir de la columna de fuste helicoidal. Guarini, en cambio, precisa que la columna “no estando acompañada de alguna cornisa propia no se puede llamar orden”, por lo que incorporó también la cornisa ondulante con el fin de crear un orden “propio y entero” al que

dio el nombre de *Ordine Corinto Supremo* u *Ordine Ondeggiante*²³ que incorporó también la pilastra de perfil ondeante, es decir, que como todo orden, éste podía utilizar tanto columnas de planta circular, como pilastras de planta cuadrada o rectangular.

La difusión de los tratados

El problema central que enfrenta todo acercamiento relacionado con el uso que pudo hacerse de los tratados, es el que se refiere a su difusión y en relación con el tratado de fray Juan Ricci nos encontramos ante el hecho, de sobra conocido, de que sus obras permanecieron inéditas hasta el año de 1930 en que fueron publicadas por Elías Tormo y Celestino Gusi. Varios investigadores se han ocupado ya de ello y han planteado como hipótesis que los principios del “orden salomónico entero” pudieron difundirse a través de la obra de Guarino Guarini²⁴. Para fundamentar esa hipótesis han elaborado otra acerca de un posible viaje de Guarini por la Península Ibérica con el objeto de construir en Lisboa la iglesia de Santa María de la Divina Providencia, que fue erigida según su diseño. Aunque no se ha probado que, en efecto, Guarini llevara a cabo ese viaje, Juan Antonio Ramírez ha planteado la posibilidad de que lo realizara con anterioridad a su llegada a Messina, esto es —dice— entre la segunda mitad del año de 1657, en que está en Módena, y el de 1660, año en que aparece en la ciudad siciliana, lapso en que, por otra parte, no existen noticias documentales del arquitecto. De esta manera, el investigador español concluye que “todo parece indicar, pues, que el viaje a Lisboa cruzando la Península se produjo hacia 1658—1659”²⁵.

Además de su acercamiento a las teorías de Ricci, los investigadores han observado una fuerte influencia de la arquitectura hispanoárabe en el tipo de bóvedas y en la organización vertical del espacio, que Guarini otorgó a sus edificios después de 1660, soluciones formales que también sustentan la hipótesis del viaje por España y Portugal.

Respecto a la influencia que Guarino Guarini tuvo en la Nueva España y con ella las ideas de fray Juan Ricci, tenemos problemas en relación con el siglo XVII, pues, como veremos, existen

edificios que utilizaron los principios del orden salomónico entero antes de la publicación de los *Disegni* del teatino, por lo que, yo misma he planteado otras hipótesis con respecto a la difusión de las teorías de Ricci. Pero antes de entrar a ellas, debo aclarar que la posible influencia de Ricci y de Guarini en la Nueva España a través de la arquitectura española parece no ser una hipótesis viable.

De acuerdo con los fechamientos que tenemos en la actualidad, al parecer los primeros edificios construidos en la Nueva España que parecen tener alguna influencia de los principios del "orden salomónico entero" de Ricci o del "ordine ondeggiante" de Guarini son anteriores a los primeros edificios españoles construidos con esas características. Según Juan Antonio Ramírez los más antiguos pertenecen a la última década del siglo XVII y todos proceden de Sevilla y su Provincia, vinculados al círculo del arquitecto Leonardo de Figueroa²⁶. Entre las obras que este artista realizó precisamente en la ciudad de Sevilla con las características mencionadas se encuentran la espadaña central que remata la fachada de la parroquia de la Magdalena, del año de 1697²⁷; la cornisa de la cúpula de la iglesia de San Luis de los Franceses, levantada de 1699 a 1731²⁸ y la fachada del Colegio de Mareantes de San Telmo, edificada de 1721 a 1726²⁹. Como veremos, todos ellos son demasiado tardíos en relación con las obras novohispanas.

Es así que la primera hipótesis que puedo plantear para explicar las obras mexicanas sería la presencia de Ricci a partir de fuentes secundarias, como grabados o pinturas. En este sentido, es necesario recordar que fray Juan también fue pintor y que fue hijo y hermano de pintores. Especialistas como José Camón Aznar, afirman que en el caso del tratadista se presenta una paradoja, pues mientras que en sus proyectos arquitectónicos no solamente participaba en los movimientos estéticos de su tiempo,

... sino que aun exaltaba las torsiones del orden salomónico sacudiendo como en un seísmo las ondulaciones de sus pilastras, en pintura huía de toda aparatosidad barroca, y a diferencia de su hermano Francisco, componía agrupaciones de espontáneo naturalis-

*mo, colocando a sus personajes en interiores o en sencillos ambientes conventuales ...*³⁰

En contraste, una de las actividades más sobresalientes de Francisco Ricci fue la de perspectivista y pintor de escenarios y telones para las representaciones teatrales que los reyes disponían en el Palacio del Buen Retiro. "Dirigía la puesta en escena de las comedias, disponiendo y pintando él mismo 'las trazas de mutaciones'"³¹. Al parecer, estas escenografías, seguramente menos sujetas a la censura inquisitorial, ayudaron a manifestar la imaginación creativa de los artistas y Francisco Ricci las aprovechó para incorporar las columnas salomónicas y el sentido ondulante de los principios arquitectónicos propuestos por su hermano. Así se aprecia, por ejemplo, en un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el que se aprecia la proliferación de columnas helicoidales y de perfiles ondeantes (Fig. 6). De hecho, Virginia Tovar, autora de la cédula explicativa del dibujo afirma que "el pródigo sistema salomónico utilizado, en su fantasía recoge el eco de una excepcional lección aprendida en la *Pintura sabia* de fray Juan Ricci"³².

Ésa, sin duda, pudo ser una manera de difundir sus teorías; al menos en la corte las conocieron. Cabe también la posibilidad de que las pinturas y dibujos elaborados por Francisco para levantar las escenografías fueran grabados, lo que podría explicar la presencia de las teorías arquitectónicas de fray Juan, incluso en la Nueva España.

La presencia de Guarini en la arquitectura virreinal se manifiesta de manera más clara durante el siglo XVIII, cuando arquitectos como Pedro de Arrieta y Miguel Custodio Durán adoptan la pilastra ondeante. Juan Caramuel, en cambio, parece que tuvo más presencia durante el siglo XVII; muy especialmente en la obra del arquitecto Cristóbal de Medina Vargas, aunque encontramos ejemplos interesantes en las primeras décadas del siglo XVIII.

Fray Juan Ricci y Guarino Guarini en la arquitectura novohispana

Como he dicho, en obras del siglo XVII se pueden encontrar las teorías aplicadas de fray Juan Ricci, antes de la publicación de los dibujos

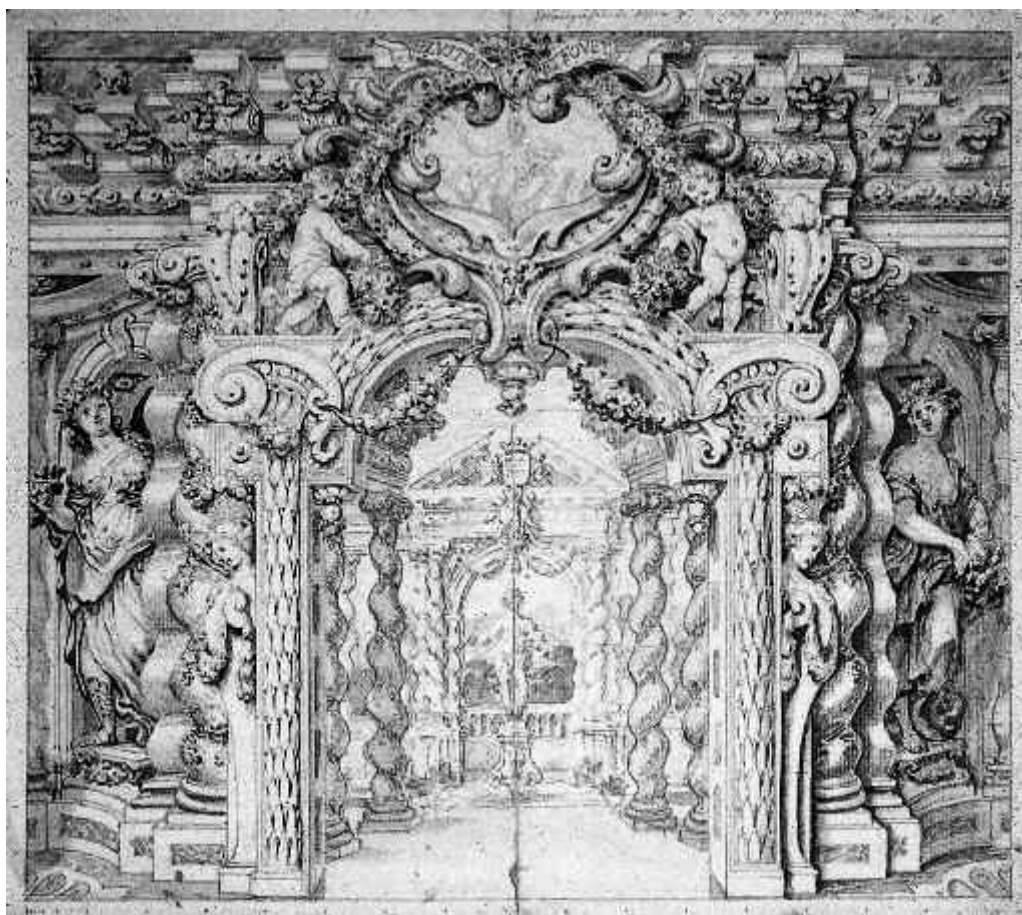


Fig. 6. Francisco Ricci: Escenografía para un festejo real. Biblioteca Nacional de Madrid.

de Guarino Guarini. Los monumentos más tempranos que conservamos, en los que se aprecian las teorías del orden salomónico entero son tres: la Casa de las Bóvedas y la iglesia de San Cristóbal de la ciudad de Puebla de los Ángeles, así como la portada "reclamo" de la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri, el Viejo de la ciudad de México.

La Casa de las Bóvedas fue edificada por el arquitecto Diego de la Sierra entre 1684 y 1685, para habitación del racionero de la catedral de Puebla, don Diego Peláez Sánchez³³, o sea, que fue terminada un año antes de que los *Disegni*

de architettura civile et ecclesiastica de Guarino Guarini fueran publicados (Figs. 7 y 8).

La casa consta de dos pisos orientados de sur a norte. El vano de acceso se encuentra colocado hacia el extremo oriente de la casa; es adintelado y sin mayor ornamentación que un relieve alusivo a la vida de San Francisco, seguramente del siglo XVIII, época en la que también se elevaron las jambas de sus ventanas hasta la cornisa.

De lo que podemos considerar obra de Diego de la Sierra en la fachada, sobresale el segundo cuerpo en el que cobran relevancia dos



Fig. 7. Casa de las Bóvedas, ciudad de Puebla. Fachada. Foto: Martha Fernández.



Fig. 8. Casa de las Bóvedas, ciudad de Puebla. Patio. Segundo piso. Foto: Martha Fernández.



Fig. 9. Iglesia de San Cristóbal, ciudad de Puebla. Portada principal. Primer Cuerpo. Foto: Martha Fernández.



Fig. 10. Iglesia de San Felipe Neri, "el Viejo", ciudad de México. Portada reclamo. Segundo cuerpo. Foto: Martha Fernández.

elementos de ascendencia claramente manierista: las columnas tritóstilas o terciadas y el doble frontón que remata los vanos. Este último se repetirá en el zaguán y en el patio de la casa, con algunas variantes. Diego Angulo lo relacionó con la fachada del Gesú de Roma, obra de Giacomino della Porta³⁴, y tampoco debemos olvidar el encuadramiento de las ventanas de la Biblioteca Laurentiana Medicea, de Florencia, construida por Miguel Ángel. En cuanto al gusto por marcar los tercios de los soportes y ornamentar fundamentalmente el primero, será una constante en la arquitectura novohispana, que se aprovechará de manera especial en lo que conocemos como arquitectura barroca.

En las columnas terciadas de la fachada de la Casa de las Bóvedas, caben destacar las estrías zigzagueantes del primer tercio, artificio que se repetirá en el segundo nivel del patio. En efecto, los soportes del piso superior tienen, en el primer tercio, estrías en zigzag, mientras que el resto del fuste se encuentra recorrido por estrías ondulantes que invaden las arquivoltas de los arcos. En este caso, sus capiteles son corintios, con lo que, en opinión de Diego Angulo, "... el flamear de las estrías de las columnas, arcos y demás elementos importantes presta al conjunto un tembloroso movimiento que cuesta trabajo creer del siglo XVII ..."³⁵. Esta opinión es comprensible, si tomamos en cuenta que no se trata solamente de ornamentar las columnas con un elemento más, sino del concepto de espacialidad y movimiento que Diego de la Sierra manejó en este edificio.

Por su parte, la iglesia de San Cristóbal, se comenzó a construir antes que la Casa de las Bóvedas, en 1676 y se concluyó un poco después, el año de 1687³⁶. Su arquitecto fue el maestro Carlos García Durango (Fig. 9).

Lo más importante para este estudio es su portada principal, tallada en basalto gris. Se encuentra estructurada a partir de un arco de triunfo y está constituida por un cuerpo y un ático. En el primer nivel, atraen la atención las cuatro columnas que flanquean el vano de ingreso. Son terciadas; su primer tercio es recto y cubierto con motivos de hojas; en tanto que los dos tercios superiores se encuentran recorridos por estrías que provocan una marcada

ondulación de los perfiles. No hay torsión, pero sí ondulación.

La discusión sobre las fuentes que inspiraron al arquitecto Carlos García Durango puede versar, en primera instancia, entre la influencia directa de Guarini y la interpretación de los modelos del Vaticano (esto es, la Columna Santa y el Baldaquino de San Pedro). Si consideramos que el tratado de Guarini fue publicado en 1686 y que el templo de San Cristóbal se concluyó en 1687, la posibilidad de que García Durango conociera los dibujos del tratado, por remota, no es imposible y, en este caso podríamos pensar en la interpretación en columna de las pilastras ondeantes propuestas por el italiano. Este proceso parecería —al menos— curioso. Por ello pienso como más factible, en una interpretación de los modelos vaticanos, como quiera, también soluciones columnarias, de las que García Durango destacó el perfil ondulado, a base de estrías.

En relación con la iglesia de San Felipe Neri, el Viejo, sabemos que la primera capilla fue dedicada el 24 de mayo de 1661. Más tarde, esa capilla fue sustituida por una iglesia de tres naves, cubierta con bóvedas, la cual fue dedicada el 6 de junio de 1687 por el arzobispo don Francisco Aguiar y Seijas (Fig. 10)³⁷.

De ella conservamos únicamente la portada, que podría llamarse "reclamo" en el sentido de llamar la atención de los transeúntes, pues su vano no daba acceso a la iglesia propiamente, sino a un patio que tenía la iglesia al fondo, ya desaparecida. Según un documento localizado por Manuel Sánchez Santoveña y citado por Francisco de la Maza, esta obra fue edificada por el arquitecto Diego Rodríguez³⁸; es abocinada y se encuentra estructurada a partir de un arco triunfal. El primer cuerpo tiene un arco rebajado flanqueado por pilastras de orden dórico; en las calles laterales se abren dos nichos conchiformes sobre los cuales se talló decoración a base de lazos y roleos. En el segundo cuerpo la riqueza ornamental se manifiesta desde el banco, donde las hojas se acomodan en rítmicos semicírculos entrelazados. Las columnas tritóstilas poseen, en el primer tercio, abigarradas figuras decorativas y en los tercios superiores estrías ondeantes que no afectan la estabilidad del fuste, pero le otorgan



Fig. 11. Catedral de México. Portada del Perdón. Segundo cuerpo. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

un visible movimiento, semejante al que se aprecia en la Casa de las Bóvedas. El friso luce una guía de hojas que en su recorrido forma una greca. Por último, golpes de hojarasca se acomodan alrededor del marco mixtilíneo del relieve central que representa a San Felipe Neri, apoyado en una muy protuberante peana ornada con hojas de acanto.

Estos tres edificios son contemporáneos y, es de suponerse, que Diego de la Sierra, Carlos García Durango y Diego Rodríguez participaron de un ambiente favorable hacia corrientes formales y estilísticas semejantes, por lo que también es de suponer que abrevaran en fuentes similares. Imposible saber por ahora cuáles serían éstas, pero dejemos abierta la posibilidad de la presencia de fray Juan Ricci, por lo menos a partir de fuentes secundarias.

Quizá ésa, sería también una manera de explicar las evidencias documentales de que las

estrías y las molduras ondeantes se utilizaron desde muy temprano en la Nueva España, al menos en los retablos. Así lo deja ver el contrato que celebró el ensamblador Manuel de Velasco para levantar un colateral en la iglesia del convento de Santa Clara de la ciudad de México, el 4 de septiembre de 1673, el cual tendría "cuatro columnas corintias estriadas hasta la tercia de estrías ondeadas ... y en el segundo cuerpo lleva un Santo Jesucristo de marfil que va en una caja y respaldo que se le hace ondeado ..." ³⁹

Igualmente, el contrato que concertó otro ensamblador, Pedro Maldonado, el 7 de septiembre de 1680 para levantar un retablo en la iglesia del Colegio de San Ramón de la misma ciudad, especifica que tendría columnas de orden corintio con cañas ondeadas ⁴⁰.

Después de ese conjunto de obras arquitectónicas y retablisticas, podemos mencionar



Fig. 12. Iglesia de San Bernardo, ciudad de México. Portada de la Virgen de Guadalupe. Vista general. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

otras dos, casi contemporáneas a San Cristóbal de Puebla y San Felipe Neri de la ciudad de México. Tales son: la portada del Perdón de la Catedral Metropolitana y la iglesia de San Bernardo de la ciudad de México. El primer cuerpo de la portada catedralicia fue construido por los maestros Luís Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera; se concluyó en 1672, año en que empezó la fábrica del segundo cuerpo, el cual fue concluido en 1678 (Fig. 11). No obstante, parece ser que entre 1684 y 1689 ese cuerpo fue enriquecido por el arquitecto Cristóbal de Medina Vargas, quien agregó los tableros del banco y de los intercolumnios, así como el marco acodado del relieve y las estrías horizontales en zigzag, del primer tercio de las columnas⁴¹. El sentido horizontal de las estrías nos recuerda, sin duda, a Guarini cuando afirma que las ondulaciones de las estrías se podían hacer de esa manera "a somiglianza di onde".

Finalmente, la iglesia de María Santísima de Guadalupe y San Bernardo, construida de 1685 a 1690 bajo la dirección del arquitecto Juan de Cepeda (Fig. 12). La iglesia fue de planta de una sola nave con dos portadas gemelas a un costado, pero en el año 1935, para ampliar la Avenida 20 de Noviembre, se recortó la nave y las portadas se separaron. Éstas tienen dos cuerpos y un remate; en el primer cuerpo, el vano de ingreso es de medio punto y se encuentra flanqueado por dos pares de columnas de orden jónico que lucen en el primer tercio estrías que forman círculos concéntricos: solución única en la Nueva España. En la clave del arco se encuentra el anagrama de María rodeado de ornamentos. Al centro del segundo cuerpo se abre un nicho en forma de venera, cubierto con decoración que alberga esculturas de alabastro: la Virgen de Guadalupe, en una portada y San Bernardo, en la otra. Sobre cada nicho aparecen escenas gloriosas: el Espíritu Santo con San Bernardo y el Padre Eterno acompañando a la Guadalupeana, rodeados de querubines entre nubes y ángeles que sostienen filacterias y medallones. Los nichos se encuentran limitados por columnitas salomónicas y, a su vez, todo el conjunto está flanqueado por columnas de orden corintio y pilastras en ángulo, cubiertas de decoración. Como remate de las portadas, un frontón abierto daba paso a un escudo, hoy desaparecido.

De ambas obras: la portada catedralicia y la iglesia de San Bernardo, podemos conjeturar su vinculación con el "ordine ondeggiante" de Guarini, pues ya se podría suponer con mayor grado de certeza que sus dibujos ya serían conocidos en la Nueva España; sin embargo, debemos tomar en cuenta que la presencia de obras anteriores, como las poblanas que he analizado y la portada del Oratorio de San Felipe Neri, pudieron constituir una influencia ya mucho más directa para los arquitectos Cristóbal de Medina y Juan de Cepeda. Esto es, que no podemos desconocer que, pese a la importancia del tratado (de cualquier tratado), los mismos edificios novohispanos pudieron erigirse como modelo para los maestros. De hecho, testimonios documentales dan cuenta de que así fue, de que en ocasiones los patronos y las propias autoridades civiles y eclesiásticas, tomaban como modelo las obras que tenían a la mano, que eran las locales. Por ejemplo, el aderezo de una pared de la iglesia de la Santísima Trinidad, tendría que quedar "fingiéndola de cantería, según y como están las casas del señor canónigo don Jerónimo de Cervantes, questán enfrente de la iglesia de las Descalzas"⁴².

No podemos, sin embargo, desconocer las citas casi textuales al tratado del teatino en algunas obras novohispanas más tardías, como la portada del Sagrario de la Catedral de Puebla edificada igualmente por Diego de la Sierra a fines del siglo XVII (Fig. 13). Esta obra, de un solo cuerpo, tiene el vano de ingreso flanqueado por un par de columnas exentas y terciadas sostenidas por basamentos altos y ornamentados con figuras geométricas. El primer tercio tiene gruesas estrías horizontales en zigzag, mientras que el resto del fuste se encuentra recorrido por estrías helicoidales, esto es, que se trata de columnas entorchadas, que rematan en un capitel dórico. Es imposible negar la semejanza formal que existe entre estas columnas y la propuesta de Guarini en la que llama "ordine corinto 1"⁴⁴, salvo por dos excepciones: el fuste tritóstilo de las mexicanas y el capitel con hojas de la lámina del tratado.

Igualmente, puedo mencionar la iglesia de San Agustín de la ciudad de Querétaro, construida entre 1731 y 1736 (Fig. 14)⁴⁵. La portada tiene dos cuerpos y un remate. En ambos cuerpos se



Fig. 13. Catedral de Puebla. Portada del Sagrario. Foto: Martha Fernández.



Fig. 14. Iglesia de San Agustín, ciudad de Querétaro. Portada principal. Segundo cuerpo. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

levantan columnas de planta octogonal, marcadas helicoidalmente por medio de estrías o canaladuras muy gruesas, esto es, columnas salomónicas de planta octogonal. En este caso, no se puede dejar de pensar en la influencia de Guarini, con su idea de que las columnas podían adoptar diversas formas geométricas. Es de destacar también que el arco de ingreso tiene forma poligonal, como una manera de mantener la coherencia con los soportes que lo flanquean.

Es de aclararse, que la posible influencia del teatino no se concretó solamente a los soportes y a lo ondeante. Joaquín Bérchez también ha señalado los vínculos que parecen tener las soluciones espaciales de la capilla anexa al Sagrario de la Catedral de Puebla, con el tratado de Guarini⁴⁶. Esa capilla fue construida de 1700 a 1724⁴⁷; se sabe que Diego de la Sierra realizó el proyecto, aunque tuvo que ser sometido a la aprobación de los arquitectos Nicolás de Castañeda y Antonio Ponce de León. Es de planta de cruz griega y lo más sobresaliente de ella es la impresión de elevación que tiene al emplear arcos dobles en los cuatro costados, con el objeto de que los más altos sirvieran de arranque a la cúpula. Pero para abrir el espacio y dar la sensación de altura, en vez de pechinas, abrió trompas, sobre las que se apoyan las pechinas que sirven de apoyo al tambor de la cúpula. Aquél es de planta octogonal y ésta es gallonada, para acentuar el citado efecto de elevación, el cual se ve reforzado con la linternilla que se abre al centro de la cúpula. La superposición de elementos, ciertamente recuerda algunas de las soluciones espaciales propuestas por Guarini y, especialmente, en la lámina de la *Architettura civile* en la que presenta el corte transversal de la iglesia de San Gaetano de Niza⁴⁸, tal como lo hizo notar Bérchez. Incluso podría agregar que la presencia de las trompas, tan inusuales en la arquitectura novohispana, puede ser otro elemento que De la Sierra tomara del tratadista italiano.

Para el siglo XVIII la influencia del tratado de Guarini ya es muy clara y se aprecia no solamente en la presencia de estrías ondeantes en muchas obras, sino también de pilastras y cornisas de perfil ondeante. Entre las obras que tienen columnas con estrías ondeantes podemos citar la portada de la iglesia de Santo Domingo

de la ciudad de México (Fig. 15), construida aproximadamente de 1716 a 1737 y atribuida a los arquitectos Pedro de Arrieta y Miguel Custodio Durán; así como la iglesia de San Fernando de la misma ciudad, edificada por el arquitecto José Eduardo de Herrera a mediados del siglo XVIII.

No obstante, quizá lo más importante fue la adopción de la pilastra de perfil ondeante, a la manera propuesta por Guarino Guarini. A veces, estas pilastras no tienen ningún tipo de ornamento, como las que tiene la torre de la iglesia de San Juan de Dios de la ciudad de México, construida por el arquitecto Miguel Custodio Durán en la primera mitad del siglo, y el claustro agustino de la ciudad de Zacatecas, de la segunda mitad del siglo (Fig. 17). Otras veces, el fuste se cajea, como en la portada de la mencionada iglesia de San Juan de Dios (Fig. 16).

Una de las obras más interesantes en esta modalidad es, sin duda, la portada de la capilla del Calvario (mejor conocida como de Medina Picazo) del convento de Regina de la capital, estrenada el año de 1733 y atribuida al arquitecto Miguel Custodio Durán (Fig. 18)⁴⁹. Esta obra es una de las que aplica con mayor corrección los principios de fray Juan Ricci (que no conoció directamente) y de Guarino Guarini, en el sentido de que en ella no sólo las pilastras son salomónicas, sino que todos sus elementos (especialmente el frontón y los remates) corresponden al "orden salomónico entero" o, como lo definiría el teatino, al "orden corinto supremo".

Juan Caramuel en la arquitectura novohispana

Como dije antes, la influencia que pudo ejercer Juan Caramuel en la arquitectura novohispana resulta más obvia, pues aunque también concedió a la columna helicoidal un orden específico, el "mosaico", en realidad su propuesta estuvo encaminada a resolver el problema del soporte, más que el de la concordancia de la columna con el resto de los elementos de un edificio.

El dibujo que presenta en la lámina LIX es muy claro en el sentido de presentar un helicoides derivado de Vignola, en cuanto a las proporciones, pero ornado en las gargantas, lo que al



Fig. 15. Iglesia de Santo Domingo, ciudad de México. Portada principal. Primer cuerpo.
Foto: Martha Fernández.



Fig. 16. Iglesia de San Juan de Dios, ciudad de México. Portada principal.
Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



Fig. 17. Convento de San Agustín, ciudad de Zacatecas. Claustro. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



18. Capilla de Medina Picazo, convento de Regina, ciudad de México. Portada. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



▲
Fig. 19. Iglesia de San Agustín, ciudad de México. Portada principal. Segundo cuerpo. Foto: Martha Fernández.



◀
Fig. 20. Iglesia de Santa Teresa la Antigua, ciudad de México. Portada. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Tousseint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



Fig. 21. Catedral de México. Portada procesional. Segundo cuerpo. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Tous-saint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.



Fig. 22. Catedral de México. Portada del crucero. Tercer cuerpo. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

parecer fue bien recibido en la Nueva España durante los últimos quince años del siglo XVII y las dos primeras décadas del siglo XVIII.

Si hacemos un poco de historia encontraremos que la columna helicoidal se introdujo en la Nueva España en el Retablo de los Reyes de la Catedral de Puebla, levantado entre 1646 y 1649 por el ensamblador Lucas Méndez, gracias a los empeños del obispo Juan de Palafox y Mendoza⁵⁰. Después pasó a la ciudad de México en varios retablos como el de San Pedro de la Catedral de México, realizado por Alonso de Jerez en 1672 que, hasta hoy, se ha considerado como el más antiguo de la capital de la Nueva España⁵¹. Sin embargo, la influencia de la propuesta de Caramuel no tiene que ver con la retablistica, sino con la arquitectura de portadas en las que se incorporó la columna salomónica hasta los años ochenta del siglo XVII, esto es,

cuando ya se había publicado la *Arquitectura recta y oblicua*, del tratadista español.

Las primeras portadas que presentaron columnas helicoidales fueron: la principal de la iglesia de San Agustín y las gemelas del templo de Santa Teresa la Antigua, así como las portadas procesionales y del crucero de la Catedral Metropolitana. Todas ellas en la ciudad de México y todas construidas por el arquitecto Cristóbal de Medina Vargas⁵².

A raíz de un incendio ocurrido el año de 1676 fue necesario reedificar la iglesia de San Agustín, por lo que el templo actual fue levantado entre 1677 y 1695 (Fig. 19). La portada principal se estaba realizando el año de 1681. Aunque tiene intervenciones del siglo XIX — época a la que corresponde la mayor parte de la ornamentación— en el segundo cuerpo conserva el relieve central del siglo XVI, que represen-

ta *El Patrocinio de San Agustín*, flanqueado por dos pares de columnas salomónicas, diseñadas en el siglo XVII. Al pie de las figuras hay dos cartelas con inscripciones en latín que hacen alusión al santo de Hipona como nuevo Salomón y a la construcción de su Templo.

Las salomónicas están adosadas al muro, poseen el helicoide desde la basa y su capitel es corintio. Se desenvuelven en seis espiras de perfil giratorio, siguiendo la propuesta de Vignola. Sus senos son achaflanados y sus gargantas amplias y abiertas. Como propuso Caramuel, los senos están desnudos, mientras que las gargantas se encuentran recorridas por una vara trenzada en la cual se enredan racimos de sarmientos.

El solo hecho de achaflanar los senos y sustituir las hojas de la lámina del tratado, por cadenas, nos indica que los artistas novohispanos no copiaron a la letra el modelo del tratado, sino que hicieron de él una interpretación; como la hicieron en las portadas procesionales y del crucero de la Catedral de México (Figs. 21 y 22). Las primeras tuvieron dos etapas constructivas: el primer cuerpo fue levantado por el arquitecto Juan Montero de Espinosa de 1682—83 a 1684; en tanto que el segundo cuerpo, lo construyó Cristóbal de Medina de 1684 a 1686. Es en el segundo cuerpo donde se incorporaron las columnas helicoidales, muy semejantes a las de la iglesia agustina, pues su helicoide también arranca desde la basa, sus senos son achaflanados y las gargantas, muy abiertas, se encuentran recorridas por una guía que imita una cadena hecha a base de roleos.

Las portadas del crucero fueron concluidas, la del oriente, en 1688 y la del poniente, en 1689. Es en el último cuerpo donde se levantan un par de salomónicas, con una solución semejante a las que hemos visto, sólo que en este caso, las gargantas son menos amplias, lo que comprime la cadena que recorre las gargantas. En estas columnas se manifiesta mejor que en las anteriores la evidente intención de los artistas novohispanos por disimular el helicoide de las salomónicas, lo que será una constante en la arquitectura del siglo XVII y buena parte de la del siglo XVIII; aunque, sin duda, una de sus mejores expresiones la encontramos en las portadas de la iglesia del convento de monjas de

carmelitas descalzas dedicada a Nuestra Señora de la Antigua.

Este templo, mejor conocido como Santa Teresa la Antigua, fue edificado de 1678 a 1684 (Fig. 20). Sus portadas gemelas están estructuradas en dos cuerpos y el remate. En ambos cuerpos tiene columnas salomónicas, sólo que las del primer cuerpo son helicoidales y en el segundo, entorchadas. La inspiración de Caramuel se encuentra en los soportes del primer nivel. Son terciados; el primer tercio es recto y está cubierto por decoración de hojas, en tanto que los dos tercios superiores se desarrolla el helicoide de ocho espiras que alcanzan el capitel corintio. Los senos están desnudos y son muy planos, en tanto que las gargantas, que son muy angostas y poco profundas, están recorridas por una cadena.

Como he dicho, en las cuatro obras mencionadas, encontramos la referencia a Vignola y a Caramuel, pero en realidad, ambos tratadistas pueden reconocerse únicamente como puntos de referencia, pues en la Nueva España no se realizaron copias, sino lecturas libres, interpretaciones locales y hasta personales de esos modelos.

A partir de los trabajos de Cristóbal de Medina, muy especialmente, a partir de las portadas catedralicias, el soporte salomónico se difundió por toda la Nueva España, siempre con una libertad notable, al punto de poder afirmar que no existen dos salomónicas iguales, a veces, incluso, en la misma obra. No obstante, es reconocible Caramuel en algunos otros edificios; quizá no ya o no siempre de manera directa, sino a través de las interpretaciones de Cristóbal de Medina y su grupo de canteros.

La que parece ser una obra derivada de los edificios realizados por el maestro Medina, es la iglesia de San Bernardo, que ya he mencionado. Las columnitas salomónicas que flanquean el nicho del segundo cuerpo de las portadas parecen una combinación entre los soportes de Santa Teresa la Antigua y los de la catedral de México: su primer tercio es recto y está ocupado por abundante ornamentación, en tanto que su helicoide se desenvuelve en sólo cuatro espiras, cuyos senos son redondeados y sus gargantas amplias y poco profundas. Los primeros están desnudos, en tanto que las segundas se encuentran recorridas por una guía de flores,



Fig. 23. Iglesia de San Francisco, Ozumba, Estado de México. Fachada. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

tan ancha como para volver a ocultar el helicoide de los fustes. En el fondo de todo ello se encuentran, sin duda, Vignola y Caramuel, pero ya tamizados por los modelos locales.

Tal es el caso de la portada del convento franciscano de Ozumba, en el Estado de México (Fig. 23). Aunque el edificio conventual es del siglo XVI, la portada y la torre al parecer se comenzaron a construir en 1697⁵³. En el tercer cuerpo de la portada se abre un relieve con la imagen de la Purísima Concepción, limitado por

un marco acodado y flanqueado por un par de columnas salomónicas cuya helicoide arranca desde la basa y se desenvuelve en cinco espiras hasta alcanzar el capitel de orden jónico. Sus senos son achaflanados y desnudos, mientras que en las gargantas, angostas y poco profundas, se enreda una especie de cadena.

También la iglesia de San Juan de Dios, hoy Santuario de Guadalupe, de Toluca, capital del Estado de México, tiene salomónicas muy similares a las realizadas en la ciudad de México. Fue



Fig. 24. Parroquia de Sombrerete, Zacatecas. Foto: Archivo Fotográfico "Manuel Toussaint". Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.

construida a finales del siglo XVII. Las columnas helicoidales se encuentran en el segundo cuerpo de la portada, son tritóstilas; su primer tercio es recto y decorado, mientras que los otros dos poseen un helicoide que se desarrolla en tres y cuatro espiras hasta alcanzar el capitel corintio. En este caso, sus senos son redondeados y desnudos, en tanto que sus gargantas, abiertas y poco profundas, están ocupadas por una guía de hojas.

Todo este grupo de obras, parecen tener influencia, si no de Caramuel directamente, sí de

la Catedral de México y del templo de San Agustín de la capital novohispana. Pero una obra que parece derivar más directamente del templo de Santa Teresa la Antigua, es la portada de la capilla de la Tercera Orden de San Agustín de la ciudad de México. Su construcción, al parecer, comenzó en la última década del siglo XVII⁵⁴ y Francisco Sedano consigna el dato de que fue dedicada "en 12 de diciembre de 1714"⁵⁵, obra que yo atribuyo al arquitecto Cristóbal de Medina, pese a la época tan tardía de su dedicación⁵⁶.

La portada (hoy oculta)⁵⁷ tiene dos cuerpos y, en ambos posee columnas helicoidales: cuatro en el primer nivel y dos en el segundo. Todas ellas son terciadas. En las del primer cuerpo, el tercio inferior es recto y está cubierto con ornamentación de hojas; su helicoide arranca desde el segundo tercio y se desarrollan en cuatro espiras que alcanzan un capitel compuesto; sus senos son redondeados y desnudos, mientras que las gargantas son amplias, profundas, y se encuentran recorridas por una cadena. Las columnas del segundo cuerpo son muy similares a las del primer cuerpo, sólo que el primer tercio está ornamentado por medio de flores y roleos, en tanto que su helicoide se desarrolla en cinco espiras y sus gargantas se encuentran cubiertas por una guía de hojas.

Una iglesia que parece depender más directamente de Caramuel, aunque no exenta de la influencia de las interpretaciones novohispanas, es la de San Juan Bautista, de Sombrerete, Zacatecas, construida alrededor de 1685 (Fig. 24)⁵⁸. En su portada se pueden encontrar dos tipos de salomónicas diferentes: en el primer cuerpo, tríostilas; y en el último nivel, columnas cuyo helicoide arranca desde la basa; pero en ambos casos, lucen la tradicional guía ornamental en las gargantas.

Las salomónicas del primer cuerpo flanquean el vano de ingreso; es un solo par, terciadas —como he dicho— cuyo primer tercio se encuentra ocupado por contraestrías, en tanto que en los dos tercios siguientes se desarrolla un helicoide de sólo cinco espiras rematadas por un capitel corintio. Los senos son redondeados y desnudos, en tanto que las gargantas, amplias y poco profundas están ocupadas por una anchísima guía de hojas, la interpretación de Caramuel más cercana al tratadista que conozco en la Nueva España, aunque la torsión del helicoide, más alargada, las aleja tanto de ese tratadista como de la arquitectura capitalina.

Las columnas que flanquean el nicho del tercer cuerpo, en cambio, pueden relacionarse más fácilmente con la arquitectura de la ciudad de México, con la lectura de Cristóbal de Medina, concretamente en las columnas que ese arquitecto utilizó en las portadas de la Catedral de México y en la del templo de San Agustín. Su helicoide arranca desde la basa, se desenvuelve

en cinco espiras y rematan en un capitel corintio. Los senos son achaflanados y las gargantas, recorridas por una guía de hojas, son angostas y superficiales.

La importancia de las salomónicas de la parroquia de Sombrerete crece al considerar su cercanía cronológica con las primeras obras construidas en la Nueva España, a lo que se une el hecho de que, al parecer, fueron las primeras helicoidales de la zona norte⁵⁹, con lo cual también crece la relevancia que se otorgó al tratado de Juan Caramuel, aunque su lectura no se haya hecho de manera literal, sino que se haya interpretado y adaptado al tipo de portada—retablo de la Nueva España y a la clase de soluciones formales que se otorgaron en el virreinato a los soportes, tal como el hecho de marcar sistemáticamente el primer tercio del fuste.

He de aclarar que no todas las columnas salomónicas novohispanas utilizaron solamente decoración en las gargantas, también las hubo revestidas y con ornamentación en los senos, tanto en el siglo XVII, como en el siglo XVIII; sin embargo, la influencia de Caramuel no se abandonó del todo y se hicieron algunas otras portadas que mantuvieron la costumbre de ornamentar solamente las gargantas, como fue el caso de la portada principal de la iglesia grande de San Francisco de la ciudad de México, concluida en 1714 por los canteros Lucas y Loaysa⁶⁰ y el templo conventual de Santa María de Jesús en Atlixco, Puebla, edificado entre 1541 y 1569⁶¹, pero modificado en el siglo XVIII, “cuando la vieja y espléndida obra de cantería resultó pobre y se buscó enriquecerla y ponerla a la moda ... con elementos ejecutados en argamasa”⁶².

Reflexiones finales

La primera consideración que me parece importante resaltar es la presencia en la Nueva España, de principios teóricos derivados de los tres tratadistas más importantes del “orden salomónico”: fray Juan Ricci, Guarino Guarini y Juan Caramuel.

En segundo lugar, la temprana aplicación de las teorías del “orden salomónico entero”, no provenientes de Ricci directamente, sino seguramente a través de fuentes secundarias o deriva-

das de su tratado, pero anteriores al tratado de Guarino Guarini.

En tercer lugar, el hecho de que las obras novohispanas, basadas en esos principios, hubieran sido anteriores a las españolas, nos indican la libre interpretación que los artistas dieron a los propios tratados y la independencia con la que se desarrolló la arquitectura novohispana respecto de la española, aunque ambas partieran de las mismas fuentes. De hecho, las obras levantadas en la Nueva España se fueron convirtiendo en modelos que inspiraron a los propios artistas locales. El vínculo con España y con Europa se estableció entonces a partir de los modelos, no de las obras construidas, de ahí que se pueda

hablar de una tradición arquitectónica propiamente novohispana.

Juan Antonio Ramírez piensa que la mejor arquitectura barroca de España, como la de Pedro de Ribera, la de los Churriguera, la de Leonardo de Figueroa, etcétera, no debe tanto a los tratados como al genio de esos arquitectos⁶³. Tal afirmación puede también aplicarse al caso de la Nueva España: la calidad de la arquitectura y la originalidad de sus diseños nos hacen ver, sin duda, la importancia de los tratados, pero también la capacidad creadora de los arquitectos novohispanos en el proceso constructivo de una de las manifestaciones artísticas más importantes de la América virreinal.

NOTAS

¹ Las teorías de Ricci, Caramuel y Guarini, las he abordado en otros estudios de manera más amplia y de ellos, he extraído las principales ideas e hipótesis. 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 (Monografías de Arte: 27), pp. 133-141. Martha Fernández: "Los tratados del orden salomónico" en *Homenaje a Carlos Chanfón Olmos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Facultad de Arquitectura, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Cultura de Yucatán, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Universidad Autónoma de Yucatán, Universidad de Colima, 2006, pp. 554-562. Martha Fernández: "Guarino Guarini en la Nueva España" en *Arte y ciencia. XXIV Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de

Investigaciones Estéticas, 2002 (Estudios de Arte y Estética: 53), pp. 85-93.

² Elías Tormo y Monzó y Celestino Gusi: *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, edición preparada por Enrique Lafuente Ferrari, Madrid, 1930.

³ Juan Caramuel: *Arquitectura recta y oblicua considerada y dibujada en el Templo de Jerusalén* en Tomo III de la *Architectura civil en que contienen las ichonographias, ortographias, figuras, y delineaciones, que en los tomos precedentes se explican*. (Vigevén. En la Imprenta Obispa por Carrillo Corrado, año de MDCLXXVII). Madrid, Turner, 1984.

⁴ Nino Carboneri: "Introducción" a: Guarino Guarini: *Architettura civile*, introducción de Nino Carboneri, notas y apéndices de Bianca Tavessi La Greca, Milán, Edizioni il Polifilo, 1968 [1ª ed.: 1737], pp. xviii-xix.

⁵ De las doce columnas, hoy se encuentra perdida una.

⁶ John B. Ward Perkins: "The Shrine of St. Peter and the Twelve Spiral Columns" en *Journal of Roman Studies*, 42 (Londres, 1952), pp. 21-33.

⁷ Esa idea fue motivo de una polémica en el siglo XVI, entre quienes consideraban que era posible que el Templo de Salomón hubiera tenido ese tipo de columnas y quienes no estaban de acuerdo con esa postura. Al respecto véase: Antonio Martínez Ripoll: "Pablo de Céspedes y la polémica Arias Montano-Del Prado y Villalpando", *El Escorial. Estudios inéditos en conmemoración del IV Centenario de la terminación de las obras*, Madrid, Consejo Superior de Investigación Científica, 1987; así como Juan Antonio Ramírez: "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el 'Orden Salomónico Entero'" en *Goya. Revista de Arte*, 160 (Madrid, 1981).

⁸ El tratado fue publicado por primera ocasión en versión castellana el año de 1593.

⁹ La edición de donde extraje esta explicación es: Viñola: *Tratado práctico elemental de arquitectura o Estudio de los cinco órdenes según J. B. de Viñola*, compuesto, dibujado y ordenado por J. A. Lévelle, 5ª ed., México, Editorial Porrúa, 1990, pp. 21-22.

¹⁰ Juan Antonio Ramírez: *Edificios y sueños. Estudios sobre arquitectura y*

utopía, Madrid, Editorial Nerea, 1991, pp. 122-126.

¹¹ Juan Agustín Ceán Bermúdez: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. V, Madrid, Reales Academias de San Fernando y de la Historia, 1965. [1ª ed.: Madrid, La Real Academia de San Fernando, en la Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800], t. V, pp. 316-323.

¹² *Ibidem*, pp. 316-321.

¹³ Juan Antonio Ramírez: *Edificios y sueños ...*, pp. 123, 125.

¹⁴ Wendel Dietterlin: *The Fantastic Engravings of Wendel Dietterlin. The 203 Plates and Text of his Architecture*, introducción de Adolf K. Placzek, Nueva York, Dover Publications, 1968. [Edición facsimilar de la de 1598], grabado 66 del Orden Dórico.

¹⁵ Elías Tormo y Monzó y Celestino Gusi: *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, fol. 44.

¹⁶ *Ibidem*, fol. 43 vto.

¹⁷ *Ibidem*, fol. 43.

¹⁸ *Ibidem*, fol. 44.

¹⁹ Juan Caramuel: *op. cit.*, t. II, fol. 76, p. 80.

²⁰ Guarino Guarini: *op. cit.*, pp. 201-206.

²¹ *Ibidem*, pp. 184-185.

²² Juan Caramuel: *op. cit.*, t. II, fol. 75, p. 79.

²³ Guarino Guarini: *op. cit.*, pp. 175-176.

²⁴ Rudolf Wittkower: *Arte y arquitectura en Italia 1600/1750*, versión española de Margarita Suárez-Carreño, Madrid, Cátedra, 1995 (Manuales Arte Cátedra). [1ª ed. en inglés: 1958], p. 404. Juan Antonio Ramírez: "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el orden salomónico entero", p. 207. René Taylor: "Santa Prisca en el contexto barroco" en *Santa Prisca restaurada*, México, Gobierno Constitucional del Estado de Guerrero, 1990, pp. 32-36.

²⁵ Juan Antonio Ramírez: "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el orden salomónico entero", p. 207.

²⁶ *Ibidem*, p. 208.

²⁷ Fecha inscrita en la propia espadaña. La espadaña del lado derecho fue terminada posteriormente; en ella se lee la fecha de 1727.

²⁸ Jesús Rivas Carmona: *Leonardo de Figueroa: una nueva visión de un viejo maestro*, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1994 (Arte Hispalense: 63), p. 81. Antonio de la Banda y Vargas: *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*, Sevilla, Excelentísima Diputación Provincial, 1977, pp. 19-20.

²⁹ Antonio Sancho Corbacho: *Arquitectura barroca sevillana del siglo XVIII*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, lám. 13.

³⁰ José Camón Aznar: *La pintura española del siglo XVII en Summa Artis. Historia general del arte*, vol. XXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, p. 416.

³¹ *Ibidem*, p. 442.

³² El dibujo se encuentra publicado en el libro titulado *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura-Biblioteca Nacional, Fundación Cultural COAM, Entrecanales y Tavora, S. A., 1991, p. 74. Se encuentra clasificado como "Decoración teatral efímera para un festejo real" con el número B 458.

³³ Hugo Leicht: *Las calles de Puebla. Estudio histórico*, Puebla, Junta de Mejoramiento Moral, Cívico y Material del Municipio de Puebla, 1986 [1ª ed.: 1934], p. 255. Consigna que el Lic. Diego Peláez Sánchez, fue medioracionero en 1682, racionero en 1685, canónigo en 1693 y murió, siendo maestrescuela, en 1714.

³⁴ Diego Angulo Iníguez y Enrique Marco Dorta: *Historia del arte hispanoamericano*, 3 t., Barcelona, Salvat Editores, 1945-1950, t. II, pp. 663-664.

³⁵ *Ibidem*, t. II, p. 664.

³⁶ En la crónica de Mariano Fernández de Echeverría y Veytia se apunta la fecha de 1666, pero quizá pueda deberse a un error de imprenta. Véase:

Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado, 2 vols., 2ª ed., prólogo y notas de Efraín Castro Morales, Puebla, Ediciones Altiplano, 1962, t. II, p. 539. Véase también: Manuel Tous-saint: *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954, p. 168. Martha Fernández: *Artifícios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Humanidades, 1990 (Colección de Arte: 44), p. 110. Martha Fernández: "Guarino Guarini en la Nueva España", p. 102. Debo aclarar que al parecer García Durango murió el año de 1685, por lo que no pudo ver concluida su obra.

³⁷ 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 fotogramas*, México, Editorial Patria, 1945, p. 128.

³⁸ Francisco de la Maza: *Los templos de San Felipe Neri de la ciudad de México, con historias que parecen cuentos*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1970, pp. 21-23.

³⁹ Dato publicado por Mina Ramírez Montes y Guillermo Luckie en *Catálogo de documentos de arte. Archivo General de Notarías de la Ciudad de México. Protocolos I*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993 (Catálogos de documentos de arte: 16), p. 58, ficha 253. Versión paleográfica de Rocío Arroyo, a quien agradezco que me haya proporcionado la información del documento.

⁴⁰ Dato publicado por Guillermo Tovar de Teresa, en "Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII", *Historia Mexicana*, El Colegio de México, 133 (México, julio-septiembre de 1984), p. 13. Versión paleográfica de Rocío Arroyo, a quien agradezco que me haya proporcionado

do la información del documento.

⁴¹ Al respecto véase: Martha Fernández: "Algunas reflexiones en torno a las portadas de la Catedral de México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 53 (México: 1983), pp. 81-94.

⁴² AN (Notario Pedro Moreno: 20 de diciembre de 1663, f. 373 r.-373 v.) [y los arcos torales que se habrían de levantar en el crucero de la parroquia de Santa Catalina para cargar las bóvedas debían ser "según y como están las del Oratorio de San Felipe Neri y las de la Santa Veracruz, de esta dicha ciudad." ⁴³⁴³ AN (Notario Diego de Marchena: 4 de mayo de 1691, f. 104 r.-107 v.).

⁴⁴ Guarino Guarini: *op. cit.*, lám. XV.

⁴⁵ Clara Bargellini: "Arquitectura religiosa barroca en Querétaro" en *Querétaro ciudad barroca*, Querétaro, Dirección de Patrimonio Cultural, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, p. 120.

⁴⁶ Joaquín Bérchez: *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 144.

⁴⁷ Mariano Fernández de Echeverría y Veytia: *op. cit.*, t. II, pp. 131-132. Véase también: Martha Fernández: *Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986 (Monografías de Arte: 14), p. 108. Martha Fernández: *Artificios del barroco. México y Puebla en el siglo XVII*, p. 137.

⁴⁸ Guarino Guarini: *op. cit.*, lám. 12.

⁴⁹ Guillermo Tovar de Teresa: *Repertorio de artistas en México. Artes plásticas y decorativas*, 3 t., México, Grupo Financiero Bancomer, 1995-1997, t. I, p. 346.

⁵⁰ El asunto del autor del diseño del retablo es un tema controversial y controvertido. Al respecto véase: Martha Fernández: "El retablo de los Reyes. Traza, diseño y autoría" en *La Catedral de Puebla en el Arte y en la Historia*, Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, Arzobispado de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999, pp. 27-41. Martha Fernández: *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, pp. 105-121.

⁵¹ Martha Fernández: *Cristóbal de Medina Vargas y la arquitectura salomónica en la Nueva España durante el siglo XVII*, p. 174.

⁵² *Ibidem*, pp. 235-302. En esta obra se puede consultar la historia de cada uno de estos edificios y el análisis completo de sus portadas, de sus espacios y de sus soportes.

⁵³ Manuel Romero de Terreros: "El convento franciscano de Ozumba y las pinturas de su portería" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 24 (México, 1956), p. 10. Elisa Vargas Lugo: *Las portadas religiosas de México*, 2ª ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1986 (Estudios y Fuentes del Arte en México: XXVII). [1ª ed.: 1969], p. 157.

⁵⁴ Antonio Rubial García: *Una monarquía criolla. (La provincia Agustina de México en el siglo XVII)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1990, p. 91.

⁵⁵ Francisco Sedano: *Noticias de México. (Crónicas de los siglos XVI al XVIII)*, nota preliminar por Joaquín Fernández de Córdoba, 3 t., 2ª ed., México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría de Obras y Servicios (Colección Distrito Federal: 33), t. I, p. 31.

⁵⁶ El arquitecto Cristóbal de Medi-

na falleció el año de 1699, sin embargo, la portada tiene características tan similares a las de Santa Teresa la Antigua que consideró factible que Medina la haya diseñado. Por otra parte, no conocemos la fecha de conclusión de la capilla de la Tercera Orden y no fue infrecuente que la dedicación de los templos se llevara a cabo tiempo después de su edificación.

⁵⁷ Tras una portada sobrepuesta que se levantó en el siglo XIX, cuando el edificio se adaptó para ser utilizado como Biblioteca Nacional.

⁵⁸ Clara Bargellini: *La arquitectura de la plata. Iglesias monumentales del centro-norte de México. 1640-1750*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Turner, 1991, p. 250.

⁵⁹ *Ibidem*, pp. 54-55.

⁶⁰ Eduardo Báez Macías: "Noticias sobre la construcción de la iglesia de San Francisco de México (1710-1716)" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 44 (México, 1975), pp. 31-42. La iglesia fue construida de 1710 a 1716. El arquitecto Diego de los Santos "el Mozo" se hizo cargo de las obras de 1710 a 1712 en que falleció y lo sustituyó el maestro Feliciano Cabello hasta la conclusión del edificio.

⁶¹ George Kubler: *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983 [1ª ed. 1948], p. 559.

⁶² Marco Díaz: *Arquitectura religiosa en Atlixco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974 (Cuadernos de Historia del Arte: 4), p. 44.

⁶³ Juan Antonio Ramírez: "Introducción a la versión española" del libro de Dora Wiebenson: *Los tratados de arquitectura. De Alberti a Ledoux*, Madrid, Hermann Blume, 1988, p. 45.