

ELISA VARGASLUGO

**Juan de Palafox y Mendoza y el arte barroco en Puebla.**



## JUAN DE PALAFOX Y MENDOZA Y EL ARTE BARROCO EN PUEBLA

Elisa Vargaslugo  
Universidad Nacional Autónoma de México

Señoreando el burgués alineamiento de manzanas y calles, uniformes en su geométrica conciencia —línea recta y escuadra—, se yergue la catedral de Puebla. El enorme atrio le forma escenario. De no ser así, sería demasiada catedral, un exceso de catedral. Pero se ha calculado todo para que el templo se extienda en su anchurosa y acogedora solicitud y se enorgullezca de la ambición lograda a la altura voladora de sus torres.

M. Toussaint, *La catedral y las iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954.

“Bello tema, tratar de las iglesias de Puebla, una de las creaciones más intensa y variada de nuestro fecundo arte colonial”, escribió don Manuel Toussaint en la Introducción a su libro *La Catedral y las Iglesias de Puebla*<sup>1</sup> que se publicó en 1954. En efecto, Puebla y sus iglesias, están reconocidas como verdaderas joyas del arte mexicano. Constituyen sin duda modalidades regionales con fuerte carácter diferenciado que, a partir de mediados del siglo XVII, se impregnaron del espíritu palafoxiano, según se espera mostrar.

Este corto trabajo, consta *grosso modo*, de tres aspectos del desarrollo de la arquitectura religiosa en la Puebla colonial. Una corta información sobre la arquitectura clasicista existente en Puebla antes de la llegada del obispo Palafox, y las denominaciones que se le han dado. Algunos comentarios sobre el arte trentino y la Catedral de Puebla y finalmente se trata de mostrar la determinante influencia que el espíritu clasicista trentino —sostenido por la recia personalidad del obispo don Juan de Palafox y Mendoza— ejerció en la arquitectura religiosa de Puebla en los siglos XVII y XVIII, dotándola así de su carácter distintivo.

La Puebla de los Ángeles se fundó en 1531, en cumplimiento de un plan de la Corona, en un sitio en donde no existía ninguna población indígena. Se trataba de fundar una población de españoles en la que se evitara el sistema de encomiendas. Por lo mismo de inmediato se concedieron tentadoras prerrogativas para agricultores españoles que desearan asentarse allí para impulsar el desarrollo de una agricultura que permitiera la difusión de cultivos y técnicas europeas entre los indios. Por otra parte, la Puebla de los Ángeles desempeñaría otro papel no menos importante. Serviría de punto civilizado, de seguridad y de descanso entre el largo y penoso camino entre la Ciudad de México y el puerto de Veracruz. Bajo estos signos comenzó la prosperidad de esta ciudad que ocupó siempre, durante la

1 Toussaint, M., *La Catedral y las Iglesias de Puebla*, México, Porrúa, 1954, p. 17.

época colonial, el segundo lugar en la Nueva España, constituyéndose en muchas ocasiones y por diversos motivos, en rival de la Ciudad de México. En 1538 Puebla recibió escudo de armas, en 1558 fue denominada Noble y Leal Ciudad, que en 1561 se convirtió en Muy Noble y Leal y en Muy Noble y Muy Leal en 1576.

El cultivo del trigo y la construcción de molinos causó un rápido desarrollo económico, prácticamente desde los inicios de la vida poblana. El ganado lanar fue otra fuente de riqueza. En la temprana fecha de 1566 se produjeron unas 90 arrobas de lana y Puebla se convirtió en la primera ciudad productora de lana. Industriales de textiles de seda y lana se establecieron en Puebla y se abrieron fábricas de vidrio y de cerámica. Esta última industria fue comenzada por maestros alfareros procedentes de Talavera de la Reina, razón por la cual —dicho sea de paso— la cerámica que se fabrica en Puebla es conocida como loza de Talavera. Es interesante recordar que en el siglo XVII, maestros originarios de Bohemia fabricaron prismas de colores y otras piezas para candiles. Es decir, la vida había alcanzado un nivel de lujo y bienestar.

El padre Motolinía hablaba de Puebla, en 1540, como de una ciudad con muchas casas ya construidas y calles derechas, y en consecuencia opinó que ésta sería una "muy buena y gran ciudad". En el costado sur de la Plaza Mayor se situó la catedral vieja levantada en 1536 y se abrieron los cimientos de la catedral nueva en 1575. Entrado ya el siglo XVII, el enriquecimiento de los vecinos y de las comunidades religiosas, que iba *in crescendo* produjo importante demanda de obras de arte religioso y suntuario, fenómeno que a su vez, atrajo a la Ciudad a muchos artesanos y maestros de diferentes oficios que comenzaron, mediante sus trabajos y su arte, a crear la grandeza barroca de Puebla. En efecto —como lo pronosticara el padre Motolinía— Puebla para ese entonces, ya estaba convertida en gran ciudad y había cambiado mucho desde su fundación. Se habían construido conventos, colegios, —entre ellos el de los Infantes Músicos— capillas, hospitales; instituciones todas que consolidaron su vigor cultural y su prestigio, dentro del territorio de la Nueva España. La imprenta se instaló hacia 1640 y desde luego se publicaron textos de diversas disciplinas así como gongorina poesía.

Más o menos así de próspera y de bella era la Puebla de los Ángeles cuando, en 1642, llegó el obispo Juan de Palafox y Mendoza para hacerse cargo de la Silla Episcopal.

Es muy importante señalar que el conjunto urbano original de las ciudades de México y de Puebla, el que originalmente se formó en el siglo XVI, se modificó sensiblemente con el paso del tiempo. De la Ciudad de México descrita estu-  
pendamente por Cervantes de Salazar con sus casas fortaleza y sus torres y escudos nobiliarios, prácticamente no queda nada. Solamente se conserva una parte del claustro del Hospital de Jesús, fundado por Cortés y un pequeño artesonado en lo que fue la sacristía. Cinco inundaciones a partir de 1553, fueron causa de que gran parte de la arquitectura antigua desapareciera. La inundación de 1629<sup>2</sup> fue la peor de todas pues dejó inundada a la Ciudad por cinco años, al grado de que volvieron a usarse las canoas para toda clase de servicios. La reconstrucción de la ciudad se impuso desapareciendo con ello mucho de lo construido hasta mediados del XVII. En Puebla en cambio, el Obispo Palafox debió haber conocido aun buena parte del aspecto de la primitiva ciudad, pues todavía en la actualidad se conservan edificios muy antiguos, como por ejemplo la Casa del Deán de la Plaza,

---

2 Véase de la Maza, F., *La Ciudad de México en el siglo XVII*, México, F.C.E., 1968.

la de las Cabezas, y otras portadas y patios en donde están intactas las formas de la arquitectura civil dieciseisana.

Es un hecho que en los principios del siglo XVII, tanto en la capital del virreinato, como en la Ciudad de Puebla, prevalecía una arquitectura sobria y severa en construcciones religiosas. En México había cerca de 15 edificios que siguieron —con más o menos semejanzas— un mismo modelo para sus fachadas. Estas obras, en términos generales se componen de dos cuerpos, vano de medio punto flanqueado por pilastras o medias cañas, pareadas, sobre las que descansa el entablamento, con friso más o menos ancho y más o menos ornamentado. En el segundo nivel se abre una ventana rectangular o cuadrangular, también flanqueada por pilastras, a veces acompañada por remates, casi siempre piramidales. Sobre la ventana está colocado otro frontón, generalmente roto, con mayor o menor apertura con el que termina el conjunto. Con ligeras modificaciones al patrón, dentro de esta modalidad, destacan San Jerónimo —1623—, que se apega al patrón en el primer nivel, pero tienen variantes en el segundo, abriendo nichos y colocando un frontón curvo. La Encarnación —c.1648— que inauguró la colocación de relieves historiados en el sitio que corresponde usualmente a las ventanas del coro. Es importante señalar este modelo por que se extendió por todo el país. En Puebla por ejemplo el modelo se repite en la portada del templo de San Juan de Dios, edificado entre 1667 y 1681. En la década transcurrida entre 1665 y 1675, se mantuvo el uso del mismo patrón que posteriormente se fue enriqueciendo con elementos barrocos.

En la Puebla de Palafox, antes de su llegada se habían construido portadas similares a estas de la capital del virreinato. Por ejemplo, entre otras, la del templo de San Ildefonso, de 1625, la de la ermita del Santo Ángel de Analco, de 1627, o la de la iglesia de San Agustín —construcción hecha entre 1612 y 1629—, una de las más tempranas. Tal como anotara Manuel Toussaint<sup>3</sup>, tiempo atrás, en la Nueva España floreció una arquitectura renacentista que coexistió con la directriz plateresca. En 1942, en co-autoría con el investigador norteamericano John Mc Andrew<sup>4</sup>, este maestro publicó un artículo en el que señaló como las obras más representativas del "renacimiento purista" las basílicas de Zacatlán de las Manzanas y de Tecali y la portada del templo de Cuauhtinchan, todas en el actual Edo. de Puebla. Éste fue, al parecer, el punto de partida para que el término se aplicara también a obras que emplearan elementos arquitectónicos clasicistas, aunque con libertad en cuanto a medidas y composición. En realidad, las construcciones que pudieron considerarse "puristas" en ese entonces, fueron únicamente las tres mencionadas, pero el concepto llegó a hacerse extensivo a obras del siglo XVII pues numerosas portadas construidas en los primeros años de esa centuria, continuaron aún combinando, con sobriedad, elementos clasicistas. Dentro de este discreto y no bien definido clasicismo, floreció la arquitectura religiosa de las ciudades de México y Puebla de principios del siglo XVII.

Por otra parte, Toussaint incluye en su citada obra la presencia del estilo herreriano en la Nueva España, y dice: "...prolóngase la reminiscencia herreriana en el siglo XVII"<sup>5</sup>. Como ejemplos herrerianos en la ciudad de Puebla, cita la catedral,

3 Toussaint, M., *Arte Colonial en México*, México, UNAM, 1964, p. 56.

4 Mc Andrew, J. y Toussaint, M., "Tecali, Zacatlán and the Renacimiento Purista in México", *The Art Bulletin*, published by the College Art Association of America, 1942, vol. XXIV, n.º. 4, p. 312.

5 Toussaint, M., *op. cit.*, p. 60.

"por el gusto que presenta por estructuras apilastradas, cosa que se hace evidente en sus torres, y sus esbeltos y numerosos remates piramidales". Otra buena muestra le parece la citada iglesia de San Ildefonso —construida por el obispo Mota y Escobar— terminada en 1621, por su fachada, dice, "en extremo austera", aunque considera que el aparejo ya está labrado a la italiana. Como ejemplo de herreriano más avanzado en el tiempo, menciona la fachada de Santo Domingo de mediados de la misma centuria.

Estos conceptos fueron los que se manejaron, de manera laxa, para referirse a ese conjunto de obras evidentemente relacionadas entre sí por el empleo de elementos clasicistas, terminología que prevaleció prácticamente hasta los años sesenta. Pero justamente hacia esa década ya sonaba mucho en México la palabra manierismo y surgió con fuerza el interés por esta modalidad nacida en Italia<sup>6</sup>. Por lo que, en consecuencia, muchas de las obras anteriormente clasificadas como renacentistas, clasicistas, puristas o herrerianas, cayeron dentro de la denominación manierista, en opinión de varios especialistas.

Mayor conocimiento del manierismo se divulgó con la celebración de un Congreso Internacional sobre el tema, celebrado en Nueva York, en 1961<sup>7</sup>. Sin embargo no fue sino hasta la década de los 80, cuando el término manierista y su significado se difundieron plenamente y se aceptaron entre los especialistas de México. En esta aceptación influyó el hecho de que el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, precisamente ese año, organizó un Coloquio Internacional bajo el tema *La Dispersión del Manierismo*<sup>8</sup>. En el Prólogo de la Memoria de este Coloquio, el profesor Jorge Alberto Manrique manifestó que podía decirse que "...el concepto ha sido exitoso, pues de las viejas reticencias a aceptarlo, se ha llegado a un punto, en que resulta de hecho indispensable para nombrar formas, modos y actitudes... es un instrumento útil de análisis, que permite referirse a un muy importante grupo de obras de arte a las que no es posible considerar renacentistas (en un extremo) ni barrocas (en el otro extremo)"<sup>9</sup>. Aunque el propio Manrique dejó asentado que si bien el término había sido rescatado, había aún muchos puntos a discutir, la palabra se puso de moda y desde entonces fue empleada y todavía se emplea —por algunos especialistas— para denominar casi toda obra que tenga formas clasicistas. Poco ha variado el concepto desde esa fecha.

Como quedó dicho renglones arriba, algunas fachadas poblanas, de sobrio clasicismo como las de San Ildefonso (1625), Santo Ángel de Analco (1627), y San Agustín (1629?), se levantaban ya en las calles de Puebla, cuando llegó el obispo Palafox. Esto significa que la sobriedad clasicista —como quedó planteado arriba— era la directriz ornamental para portadas religiosas, que obviamente predominaba en el momento. En mi opinión, sin mayores aspiraciones de producir una modalidad precisa: ni herreriano, ni manierismo.

Por otra parte, la estructura de la catedral de Puebla, comenzada en 1575, había sido diseñada con criterio de sobriedad escurialense por Francisco Becerra, archi-

6 En 1961 se celebró el XX Congreso Internacional de Historia del Arte, en la Ciudad de Nueva York, en el que se presentaron muchos trabajos sobre manierismo y en 1965 se publicó en español la obra de Arnold Hauser, titulada *El Manierismo*.

7 Vigésimo Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en la Ciudad de Nueva York, en septiembre de 1961.

8 *La Dispersión del Manierismo*, (Documento de un Coloquio) México, UNAM, 1980.

9 *Ibidem*, pp. 7-8.

tecto que llegó con el virrey Martín Enríquez de Almanza, y se marchó con él en 1581 al Perú. Becerra trabajó hasta comenzar el alzado. Se supone que Luis de Arciniega, hermano de Claudio continuó frente a la obra hasta 1599 en que falleció. Los trabajos de construcción llegaron exactamente hasta el año de 1624, en que se detuvieron, —según información obtenida por la historiadora Montserrat Galí<sup>10</sup>.— quedando la fábrica semi-abandonada, como la encontró don Juan de Palafox y Mendoza. No está de más repetir las palabras que Palafox escribió acerca de cómo encontró el edificio catedralicio, a pesar de que estas palabras han sido recogidas por muchos autores.

Llegué a Puebla y hallé este templo edificado sólo hasta la mitad de los pilares, y todo él descubierto... sin haberse comenzado arco ni bóveda alguna y sin esperanza de poder proseguir. A él se recogían forajidos. En las capillas vivían indios casados y con otras circunstancias de indecencias.

Seguramente que ante el aspecto tan degradado que ofrecía el importante edificio, el obispo se propuso terminarlo en el plazo más corto que le fuera posible, y lo logró. Es famoso el hecho ejemplar de cómo don Juan de Palafox y Mendoza pudo terminar tan grandioso templo en el breve lapso que corrió entre 1640 y 1649, en que lo consagró.

Montserrat Galí, opina que sí es del arquitecto Francisco Becerra, el sobrio proyecto arquitectónico de la Catedral, cosa que ha sido motivo de duda para algunos estudiosos. Como se ha hecho ver mediante las investigaciones realizadas, ese proyecto, a lo largo del tiempo, sufrió modificaciones respecto de los planos originales, por parte de algunos de los arquitectos que se fueron haciendo cargo de las obras<sup>11</sup>. Pero para las finalidades de este trabajo, la intervención que importa es la del artista aragonés Pedro García Ferrer. Este artista llegó con el obispo Palafox, y de acuerdo con él, se encargó de la supervisión de la obra durante cinco años, a partir de 1640, cuidando celosamente del carácter arquitectónico de la catedral, apegándose a los deseos de su superior<sup>12</sup>.

Por lo que respecta al estilo de este monumento insigne, vale la pena recordar algunos conceptos. La obra de Francisco Becerra, se consideró en los primeros estudios sobre el arte colonial, y todavía así la ven en la actualidad algunos especialistas, como la acabada representación del estilo herreriano, por semejanza formal. Se le calificó también de creación purista, por la elegante sencillez de sus lineamientos clasicistas. En tiempos más recientes, se incorporó a la historia del arte colonial dentro de la directriz manierista por la ambigüedad de sus formas, a decir de algunos autores, entre el renacimiento y el barroco. Ha sido Montserrat Galí —en su citado libro sobre Pedro García Ferrer— quien ha venido a proponer, con mucho sentido, un ajuste muy interesante sobre esta última denominación. Ella opina que las formas sobrias y severas que distinguen a la Catedral reflejan el gusto austero de Felipe II<sup>13</sup>, que efectivamente alienta en el exterior del edificio. Sin embargo, precisamente reconociendo dicho carácter escurialense, opina que la

10 Galí Boadella, M. y García Ferrer, P., *Un artista aragonés del siglo XVII en la Nueva España*, Teruel, Instituto Turolense, Alcorisa-BUAP, 1996.

11 En 1581, Francisco Becerra emigró al Perú, Luis de Arciniega continuó la obra hasta 1599, año en que falleció. En 1634 era Gómez de Trasmonte el encargado.

12 El citado libro de la doctora M. Galí es la mejor biografía que existe sobre este personaje.

13 Galí, M., *op. cit.*, p. 123.

catedral de Puebla debe considerarse de estilo trentino, por las razones que enseguida se verán. Con objeto de reforzar su juicio, la citada autora, glosa las ideas del especialista Camón Aznar sobre la modalidad artística emanada del Concilio de Trento<sup>14</sup>, y que juzga ser la que informa este edificio. Con esta proposición la doctora Galí ha puesto a la consideración de los especialistas un fenómeno histórico-artístico olvidado, que explica adecuadamente el clasicismo de la catedral de Puebla y el de las mencionadas portadas que tempranamente florecieron en las ciudades de México y Puebla. Por mi parte anticipo que la sobriedad de los cánones tridentinos trascendió aún más allá del siglo XVII en el caso poblano.

Conviene ahora hacer un poco de historia alrededor de la sobriedad formal recomendada por dicho Concilio de Trento. Data del año de 1577 la edición príncipe de la obra de san Carlos Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*<sup>15</sup>, que refleja precisamente las ideas de dicho Concilio. Al respecto, san Carlos Borromeo como es bien sabido fue un espíritu reformista que compartía ampliamente la idea central del Concilio de Trento acerca de que la Iglesia ejerciera control sobre las creaciones artísticas. Él fue el único que en su obra "aplicó el decreto de Trento al problema de la arquitectura sacra", como anotó la maestra Elena I.E. de Gerlero, en la *Introducción* que hizo a dicha obra de Borromeo. En vista, claro está, de que las obras artísticas estaban destinadas a dar realce al culto, solemnidad y dignidad a las iglesias, las autoridades previeron desde luego la supervisión de obras y programas artísticos —cosa que se llevó siempre a cabo— "por medio del control obispal directo y en última instancia arzobispal y aún pontifical"<sup>16</sup>. En efecto, san Carlos "...presentó la autoridad episcopal como determinante concediendo la necesidad de una estrecha colaboración entre ésta y el arquitecto", tal como lo afirma la mencionada Elena I.E. de Gerlero<sup>17</sup>. No cabe duda que el obispo Palafox pensaba de esta misma manera, puesto que él, como obispo, controló las obras que ejecutó Pedro García Ferrer, tanto en sus formas como en su contenido espiritual y simbólico, como lo demuestra la citada doctora Galí. Al parecer no existe ningún dato concreto acerca de si Palafox conoció o leyó la obra de san Carlos Borromeo<sup>18</sup>, pero la gran coincidencia que existe entre las recomendaciones de san Carlos y la manera tan involucrada y dominante con que Palafox dirigió las obras de la Catedral poblana, así como la estrecha relación profesional que mantuvo entre él y su arquitecto, permiten pensar que sí conoció el mencionado tratado del santo italiano. Y en caso de que no lo hubiera conocido ni tomado en cuenta, queda claro al menos que los dos ilustres varones fueron adalides del pensamiento trentino.

Por otra parte, a la primera edición de la obra de Borromeo, de 1577, siguieron varias más. Se publicó en latín en 1595, en Venecia; en 1599 en Milán; en 1603 en Brecia, en 1643 en París, etcétera. Necesariamente, en las bibliotecas eclesiásticas de la Nueva España existieron ejemplares de este instructivo que recomienda con

14 *Ibidem*, p. 137.

15 San Carlos Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*, México, UNAM, 1985. Traducción de Bulmaro Reyes.

16 *Ibidem*, de Gerlero, Elena I. E., *Introducción*, p. XIX.

17 *Ibidem*, p. XXII.

18 *Ibidem*, p. XXI. La misma autora comenta que la obra de Borromeo no surgió sólo del decreto tridentino sino muy cercanamente de los Concilios Provinciales Milanese de 1565 y 1576.

severo criterio tridentino, discreción y medida en la ornamentación y ajuar de las iglesias. El conocimiento de esta obra en la Nueva España puede explicar las sobrias fachadas clasicistas que se construyeron tanto en la Ciudad de México como en la de Puebla, antes de la llegada de Palafox. Arquitectura que debe haberle complacido por discreta y que continuó por el mismo camino al tomar como modelo el clasicismo enarbolado por Palafox en el edificio de la Catedral.

La doctora Galí al glosar los conceptos del maestro Camón Aznar en apoyo de su idea sobre el estilo trentino y la presencia de este en la Nueva España, expone que para dicho autor, el estilo herreriano es la versión española del trentino, que se dio entre 1560 y 1610. El arte de la Contrarreforma es el trentino "que se adapta a su rigor evangélico y a su desnuda flexibilidad dogmática y moralizadora"<sup>19</sup>. Así, la misma autora, afirma que aunque Palafox no hubiera trazado la Catedral de Puebla, era "paladín de Trento y continuador de los místicos del siglo XVI, [y] debió sentirse identificado con el carácter y estilo que encontró en la catedral". Comentario que avala la anterior afirmación acerca de que al Señor Obispo de Navarra le satisfizo el clasicismo que encontró en la arquitectura de las iglesias poblanas.

Para Montserrat Galí las características distintivas de los exteriores en los edificios de estilo trentino, son las siguientes: proporciones abstractas, columnas empotradas, liberadas de su función de soporte, nichos con seco cierre semi-circular, frontones rígidos. Todo evidente, liso, aristado. Como salta a la vista, estos son precisamente los elementos, que con más o menos variantes, presentan las tempranas portadas —de México y Puebla— edificadas antes de la llegada de Palafox. O sea, que ya se aplicaba en la Nueva España, el criterio trentino para la composición formal de las portadas religiosas. Fenómeno que no es de extrañar pues las recomendaciones del Concilio de Trento fueron celosamente aplicadas en el México colonial. Respecto a la creación pictórica y escultórica, la Iglesia prohibió las innovaciones. Es lógico que en el caso de la arquitectura y de la ornamentación de las fachadas, exigiera, cuando menos, la no alteración de los modelos clasicistas por ella aprobados.

"La Catedral de Puebla —continúa la citada autora en una de sus interpretaciones más brillantes— signo visible de la autoridad real y de su regio patronato, llevaba el sello de las fundaciones reales de la metrópoli, a diferencia de la arquitectura del XVI, que sólo se explica aquí". [En efecto la arquitectura del siglo XVI únicamente se pudo producir aquí en la Nueva España, dadas las peculiares circunstancias de la aculturación]. "No hay sorpresas [en el estilo trentino ], añade la doctora Galí, —siguiendo al maestro Camón Aznar— ni exaltaciones. Comparte con él la opinión de que "este arte puede trasplantarse a cualquier lugar. Las líneas no llevaban ninguna palpitación personal y podían ser erigidas en cualquier tierra por cualquier maestro. Se suprimen todos los enigmas para la mirada"<sup>20</sup>. En efecto, si sólo se juzga por sus formas clasicistas, la Catedral de Puebla, tiene carácter universal, pudo haber sido construida en otro país, o en otra ciudad de la Nueva España. Son los elementos barrocos que se añadieron posteriormente: la azulejería de las cúpulas, las piezas ornamentales y los relieves historiados hechos en blanca piedra de Villerías, lo que le comunicó carácter local. La doctora Galí concluye acerca del hermoso monumento, que "el hecho de que su construcción se ubique cronológicamente en el momento de transición del

19 Galí, M., *op. cit.*, p. 137.

20 *Ibidem*, p. 138.

renacimiento al barroco no implica, necesariamente, que pueda calificarse de manierista<sup>21</sup>. En suma, hay que reconocer con Montserrat Galí, que el estilo de la Catedral de Puebla es el trentino y que si se le llama herreriano sigue siendo trentino y no manierismo.

Por otra parte, el arte barroco arribó a la Ciudad de Puebla, precisamente con Pedro García Ferrer en 1640. Por lo tanto la arquitectura religiosa que se construía mientras se continuaba la obra de la catedral, sin perder los lineamientos del arte trentino comenzó a incorporar ciertos elementos barrocos, tal como lo muestran los siguientes ejemplos. La portada de San Agustín que obviamente es una de las más tempranas y austeras —posiblemente sea de 1629— incorporó a su fachada un relieve barroco<sup>22</sup> con el tema de la *Visión de san Agustín* inspirado como bien lo notó el maestro Toussaint<sup>23</sup>, en un cuadro de Murillo. Otra novedad se dio en el Colegio de San Pedro, cuya portada diseñó García Ferrer, en piedra gris trabajada por el cantero Lorenzo Adel<sup>24</sup>. Monserrat Galí hace notar que en este caso, las hojas de acanto que aparecen en esta portada, fueron muy del gusto de Palafox y que son ahora un elemento que ha servido para identificar otras obras de dicho artista. En esta portada se incorporaron también dos escudos de Palafox, el de su Casa y el secular. Así se fueron sobreponiendo elementos ornamentales de otro orden a las estructuras clasicistas.

En el barrio de Xonaca existe un templo cuya portada es francamente barroca. Se trata de la iglesia de La Natividad de la Virgen, obra de basalto gris, trabajado en sillares. Sus pilastras son estriadas y su clásico arco de medio punto, se adorna con amorcillos y otras formas de claro linaje barroco. Este edificio está atribuido a Pedro García Ferrer y se registra como obra de 1642. En el caso de que la autoría de este artista quedara confirmada documentalmente, tendría que aceptarse que el arte barroco religioso, de Puebla, comenzó en esta portada, según opinión de la doctora Galí.

Ejemplos destacados del barroco poblano, que floreció sobre sobrias estructuras clasicistas trentinas, son los siguientes. La bella fachada, con pilastras dóricas y jónicas, de La Concordia, cuya primera piedra se puso en 1670. Su carácter barroco lo dan las esculturas de mármol blanco, insertas en la clásica estructura. La portada del templo de La Merced, dedicado en 1659<sup>25</sup> que tiene diseño parecido al de la portada de San Agustín, pero es más fino. Emplea también los órdenes dórico y jónico. El relieve que representa a la *Virgen de la Merced* es muy hermoso. Desde luego, entre lo más notable de este género se destaca la portada de Santo Domingo, composición de magníficas proporciones, que lleva la fecha de 1659. Diseñada en cantera gris, emplea medias cañas toscanas y rompe la sobriedad de la piedra colocando esculturas de tecali, o sea onix, amarillento. Esta lista de portadas en cantera gris, podría ampliarse mucho. Desafortunadamente no se ha estudiado aún su desarrollo formal, ni lo mucho que este modelo se extendió hacia otras poblaciones aledañas, en donde se reconoce el mismo patrón básico, —“clasicista palafoxiano”— combinado con interesantes soluciones barrocas, siempre dentro de

21 *Ibidem*, p. 137.

22 Recordar que la portada que primero empleó un relieve historiado en su fachada fue La Encarnación de la Ciudad de México, obra de hacia 1648. Véase Vargaslugo, E., *Portadas religiosas de México*, México, UNAM, 1986, 2ª Ed.

23 Toussaint, M., *op. cit.*, pp. 119-120.

24 Castro Morales, E., en la edición de Fernández de Echeverría y Veytia.

25 Toussaint, M., *op. cit.*, p. 122.

un gusto mesurado, como frutos de las mismas raíces formales que se consagraron a partir de la terminación de la catedral de Palafox. Fachadas como las de las iglesias de Santiago y de San Andrés en la vecina ciudad de Cholula, así como las de los templos de Zacatelco o Tepeyanco, en el cercano Estado de Tlaxcala, forman parte de un interesante desarrollo de arquitectura religiosa barroca trabajada en cantera gris, con lineamientos surgidos en Puebla, en el siglo XVII y que prevaleció hasta el XVIII. Modalidad de barroco que —como se dijo— aún no ha sido estudiada.

El diseño de las fachadas mencionadas en esta corta muestra, de las cuales se ilustran algunas, prueba claramente el apego tan enraizado con el que Palafox fincó los cánones trentinos, tan fuertemente que, puede decirse, que ni los arquitectos ni la Iglesia ni los fieles se doblegaron ante la fuerza, empuje y poder persuasorio del lenguaje barroco.

Por supuesto que hay típicas portadas barrocas de gran riqueza formal en Puebla. Obras que sí se desprendieron de la tradición local. Aunque pocas, entre esas destaca la de San Cristóbal, construida entre 1676 y 1687, atribuida al arquitecto García Durango, creación original, muy rica y novedosa, en verdad única en su ámbito urbano, que sin perder gusto por la cantera gris y presentando cierto geometrismo en los elementos ornamentales del conjunto, se llena de angelillos y de figuras de niños, puesto que fue el templo de un hospicio para infantes.

Más barrocas y muy ricas en color, son las portadas del siglo XVIII que incorporaron, al empleo del ladrillo, azulejería policroma de la artesanía local y modelado en blanca argamasa. Si bien el empleo de azulejos combinados con ladrillo comenzó en la arquitectura poblana a mediados del siglo XVII, como lo demuestra la fachada del Colegio de San Pedro —obra de 1647 que, dicho sea de paso, la doctora Galí relaciona con un posible modelo de Jaén en la línea de Vandelvira<sup>26</sup>—, esta moda tan rica en policromía tuvo su auge en el siglo XVIII.

El barroco poblano del siglo XVIII, también llamado talaveresco es, por excelencia, el que presenta en sus fachadas esa llamativa y peculiar combinación de materiales locales: recubrimientos de ladrillo en diseños geométricos, decoración modelada en blanca argamasa en diversas formas —vegetales, geométricas, antropomorfas— y azulejos. Estos últimos elementos se colocan, ya sea alternando en bellos diseños con el tejido del ladrillo o en grandes paneles decorativos o narrativos —como los que relatan las Apariciones de la Virgen de Guadalupe—, o en grandes piezas escultóricas en forma de remates representando imágenes sagradas. Hacia fines del siglo XVII, la preferencia por este tipo de ornamentación fue creciendo e invadió fachadas, —religiosas y civiles—, cúpulas y cupulines, frisos, lambrines, torres, etcétera, que salpican con destellos de brillante policromía el panorama urbano de Puebla, y que contrastan felizmente con las fachadas y muros de cantera gris. Indudablemente, el recubrimiento de muros con ladrillo colocado en plano, con variados diseños, aunque equivale en cierto modo a los pisos moriscos de Andalucía, se trabajó en la región poblana con diversos y originales diseños.

El barroco talaveresco salió de la ciudad para revestir muchas iglesias de los pueblos aledaños. La combinación tan colorida con los azulejos, constituye una modalidad única, dentro y fuera del país, que se destaca notablemente dentro de las modalidades de barroco con que cuenta México. Esta policromía se ha visto

---

26 Galí, M., *op. cit.*, p. 199.

—sobre todo por los especialistas españoles<sup>27</sup>— como expresión natural en el pueblo mexicano, heredada de sus antepasados indígenas. Este amor por el color se vio exaltado por las amplias posibilidades expresivas del barroco y llegó a lograr conjuntos insospechados. Muchas son las obras de este género que engalanan la ciudad de Puebla, y buena parte de la región que la rodea. Este barroco poblano fue sin duda una modalidad altamente exitosa. Sin embargo —y este es el aspecto más importante para esta presentación— ni aún con los recursos suorios de las formas barrocas, se desdeñaron las estructuras clasicistas de linaje trentino las que, como ya se señaló, habían arraigado hondamente entre los artistas poblanos, obedientes a su tradición local. La catedral fue el modelo máximo para la arquitectura poblana. La armonía de sus elementos clásicos, su monumentalidad, la significación espiritual que adquirió bajo el gobierno del obispo Palafox, la convirtieron en un modelo artístico-simbólico al que se aferraron. Por lo tanto muchas portadas recubiertas de azulejería muestran bajo ese traje colorido, estructuras tradicionales.

Posiblemente la iglesia de San José, —construida entre 1628 y 1693<sup>28</sup>— haya sido una de las primeras, si no la primera en revestir con azulejería su sobria fachada tradicional: vano de medio punto flanqueado con medias cañas, sencillos nichos en las entrecalles, ventana coral flanqueada por pilastras que visualmente terminan sobre la cornisa, en forma de remates piramidales, inspirados obviamente en los de la catedral. Dicho sea de paso estos elementos se tomaron con tanto entusiasmo, que constituyen una especie de rúbrica de los alarifes poblanos, que los siguieron usando sin que les importara dar una nota anacrónica. Otras muestras ejemplares de este género son: Guadalupe, iglesia comenzada en 1694 y dedicada en 1722<sup>29</sup>, sobre su colorido paramento cubierto con azulejos, se destaca la portada de cantera tallada en piedra, diseñada con elementos clasicistas como: arco de medio punto, pilastras acanaladas, ventana con frontón roto y esbeltos remates herrerianos. Sus torres son salomónicas y la cúpula es una pieza de recia riqueza barroca. Flanquean la portada paneles de azulejo que narran las Cuatro Apariciones de la Virgen de Guadalupe. San Marcos es una iglesia terminada en 1675. La fachada y el cubo de la torre se ven unificados por el revestimiento tejido con ladrillo y azulejo, sobre el que destacan tableros con representaciones de imágenes sagradas. Se encuentran trabajos notables de azulejería, combinados con los dichos elementos estructurales clasicistas, en el templo de San Antonio, antes bajo la advocación de Santa Bárbara. Su interesante estructura está erizada de blancos remates piramidales. Todo el paño del imafronte con geométrico diseño, se adorna con tableros con representaciones de santos. Emplea también blanca argamasa en algunas molduras y luce un relieve tallado en tecali; onix translúcido que es también un material local, empleado con mucha frecuencia. La iglesia de La Luz, prácticamente la última creación de este tipo, es una de las obras más significativas por su tardío apego a los elementos clasicistas trentinos de linaje catedralicio, o sea palafoxiano. La fábrica fue comenzada en 1778 y se terminó en el siglo XIX, pero aún siendo tan tardía su composición se resuelve con el mismo contraste de colocar una portada de sobrio estilo clasicista —que en esta ocasión debería considerarse ya de gusto neoclásico— sobre un paramento cubierto de ladrillo y

27 Véase Angulo Iñiguez, D., *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona, Salvat, 1950, tres vols., t. II, cap. XVI.

28 Toussaint, M., *op. cit.*, pp. 91-92.

29 *Ibidem*, p. 190.

azulejo, con tableros con representación de imágenes. Es indudable que existió un decidido empeño por mantener una fórmula que les era del todo propiedad local. De las muchas joyas de la misma colección barroca que se encuentran en lugares cercanos, basta con mencionar San Bernardino Tlaxcalancigo que tiene una de las fachadas más elegantes y Santa María Tonantzintla con aspecto local.

Todos los historiadores que se han ocupado del arte poblano han dado cuenta de que en Puebla los exteriores suelen ser de sobria arquitectura y que, en marcado contraste, los interiores derrochan oro en sus retablos y riqueza de todo género en sus demás muebles y ornamentos. Otra pertinente observación que se ha hecho, es que el barroco salomónico triunfó en los altares poblanos. Dicho sea de paso, el empleo de la pilastra estípite fue moderado<sup>30</sup>. Existen por supuesto bastantes retablos con estípites pero no muestran características especialmente poblanas. En cambio la abundancia de retablos salomónicos en iglesias poblanas tiene obviamente una importante razón de ser: el hecho de que la modalidad salomónica nació en Puebla cuando en 1646 se comenzó el retablo de Los Reyes, —que al parecer se terminó en 1649—, al cargo del mencionado artista Pedro García Ferrer, quien tuvo como ayudantes destacados a Diego de Folch y a Lucas Méndez. Esta singular creación totalmente trabajada en tecali, ha sido estudiada de la manera más amplia posible, por la doctora Montserrat Galí en la monografía de este artista publicada en 1996. Esto explica las numerosas veces que se recurre a sus opiniones.

Acerca del origen del retablo de los Reyes y de su modelo original se han expresado interesantes opiniones, ya que esta importante obra, es clave para el desarrollo del barroco salomónico en México. En tono muy amigable han expresado sus distintos pareceres dos distinguidísimas especialistas en arte de la Nueva España: las doctoras Montserrat Galí y Martha Fernández. La primera opina que la traza para el retablo de los Reyes de la catedral de Puebla fue hecha por el artista sevillano Juan Martínez Montañés, como lo dejó escrito propio obispo Palafox, en una de sus cartas al rey<sup>31</sup>. Si bien la doctora Galí piensa que Martínez Montañés siguió instrucciones del obispo para hacer el diseño, incorporando salomónicas, puesto que, como observó Antonio Bonet Correa —especialista español— no deja de ser extraño que Martínez Montañés empleara salomónicas, tipo de columnas que no aparecen para nada en el conjunto de sus obras<sup>32</sup>. Contrariamente a esta opinión, la segunda investigadora, tiene la idea de que a pesar de lo que dijo Palafox, el artista fue local.

Sea como haya sido el origen del diseño de este altar, lo más importante es el hecho de que las columnas salomónicas constituirían una novedad en el campo de la expresión barroca, —por cierto cargadas de simbolismo— en el momento en que se utilizaron por primera vez en el altar de los Reyes de la catedral de Puebla. Se ha reconocido siempre el profundo significado religioso que tienen las salomónicas. Su diseño se supone fiel a la forma que tuvieron los apoyos del templo de Salomón. Como es del conocimiento general, el escultor Lorenzo Bernini en su baldaquino para San Pedro de Roma, tomó como modelo la Columna Santa que se conserva en el Vaticano y que según la tradición en ella se apoyó Cristo a meditar. De ahí la carga simbólica que asiste en esta columna.

30 La fachada más importante que muestra estípites en su composición es la de San Francisco.

31 Galí, M., *op. cit.*, pp. 70 y 140.

32 *Ibidem*, p. 140 y ss.

Monserrat Galí, menciona la obra *Antigüedades Judías*, del teólogo Benito Arias Montano, que ofrece una reconstrucción del templo de Salomón, así como las de otros autores que se ocuparon del tema en el siglo XVII y desde luego la obra del padre Sigüenza en relación con el edificio de El Escorial, para afirmar que don Juan de Palafox y Mendoza, quien seguramente conoció todos esos textos "...personalmente interesado en que la catedral de Puebla, fuera un nuevo templo de Salomón, [ quiso que se] incluyera la columna salomónica en su retablo de los Reyes"<sup>33</sup>. Muy atinada me parece esta opinión, pues la columna salomónica efectivamente conservó siempre ese simbolismo que, además, se fue enriqueciendo con atributos eucarísticos, como los racimos de vides que se enredan en algunos fustes helicoidales. La salomónica tuvo fuerza veterotestamentaria, pues comunicaba solidez escritural a los elementos iconográficos que la rodeaban. Fue un signo que revivía la historia sagrada y este valor inmarcesible quedó probado a lo largo de todo el desarrollo del arte colonial, a pesar de la irrupción triunfal de la moda estípíte y de otras modas barrocas. Prueba palpable de ello es que cuando, a mediados del siglo XVIII —1751-1758— el rico minero José de la Borda construyó su iglesia en Taxco, desdeñó la triunfante moda estípíte para la fachada y, conscientemente volvió los ojos al siglo XVII, e hizo que se colocaran dos elevadas salomónicas de limpios fustes, flanqueando el relieve que representa el *Bautismo de Cristo*. Borda, a semejanza de Palafox, poseyó una fe ciega y una piedad fuera de lo común.

Sin discusión, el triunfo de la columna salomónica en Puebla puede comprobarse fácilmente por el número tan alto de retablos salomónicos que existen en la ciudad y en muchos templos del actual Estado de Puebla. Entre los más hermosos de la ciudad se cuentan: el de la Capilla el Rosario, de 1690; el grandioso de Santo Domingo, especialmente mandado hacer a la Ciudad de México, al maestro Pedro Maldonado<sup>34</sup>; entre 1688 y 1690. Hay varios en el templo de San José y son notables los tres del presbiterio de la iglesia de La Soledad. Otros engalanan el interior de Santa Catarina, etcétera. Desde luego hay algunos retablos estípíte, pero desafortunadamente no se puede hacer una estimación bien hecha por que el interior de muchas iglesias fue limpiado de retablos barrocos y la obtención de información documental es muy lenta y azarosa. Mi impresión actual es que el salomónico predominó, en vista también de las muchas y bellas obras de este género que aún resplandecen en templos de ciudades cercanas, como por ejemplo el estupendo retablo de la Capilla de los Dolores de Acatzingo, de riqueza extraordinaria, uno de los más notables ejemplos salomónicos del país. Y la persistencia del barroco salomónico se demuestra con los gigantescos retablos del templo del convento franciscano de Quecholac, que aportan figuras novedosas como las salomónicas-cariátides y que son de fecha bastante tardía; al parecer rebasan el siglo XVIII. Desde luego el retablo que más que ningún otro posee carácter palafoxiano y que pone de manifiesto la identificación que existía entre la religiosidad del obispo y el significado de la columna salomónica, es el de San José Chiapa, pequeña capilla de una hacienda. Desde luego que este altar tuvo que ser trabajado en tecali, para igualarse lo más posible en sus formas y significado al de los Reyes de la catedral. Este retablo es un homenaje a don Juan de Palafox y Mendoza, quien estuvo oculto cinco meses en este lugar, el año de 1647<sup>35</sup>, debido a los problemas que tuvo con la

33 *Ibidem*, p. 142.

34 Baird, J., *Los retablos del siglo XVIII en México*, UNAM, 1982, p. 145.

35 Tal como narra Francisco de la Maza en su libro sobre San José Chiapa, Palafox por

Compañía de Jesús. En consecuencia, en 1768 al ser donada dicha capilla a la mitra de Puebla, el obispo Francisco Fabián y Fuero, gran admirador de su antecesor, que fue quien la recibió, la mandó transformar "en una auténtica obra de arte" en honor de Palafox, como dijera, el doctor Francisco de la Maza\*.

Por supuesto, no es creíble que toda la población de la Puebla desde mediados del siglo XVII y hasta finales del XVIII, hubiera entendido cabalmente el significado del porqué del empleo de las formas clasicistas, y el porqué de la preferencia por la columna salomónica; elementos que son determinantes del barroco poblano. Sin embargo, hay que revivir los siguientes hechos. Palafox encontró la catedral incompleta, degradada y abandonada. Él la entregó a la sociedad totalmente terminada, decorada, alhajada y monumental, en solamente nueve años. Cosa que no se hubiera podido lograr sin la fuerza espiritual que Palafox derramó sobre la obra de la catedral y su decoración interior. Lógicamente los poblanos ante tal regalo deben haber admirado el edificio con el orgullo con que se aman los símbolos locales. Todas las catedrales son símbolos urbanos, son centros espirituales y urbanos, cuyas formas arquitectónicas suelen trascender y ser imitadas. De ahí que de ese orgullo, admiración y satisfacción por su catedral, surgieran las directrices que distinguen al barroco poblano. Este barroco poblano, —conscientemente, o llevado por la fuerza de la tradición— en general, no quiso perder sus raíces clasicistas, ni salomónicas, no quiso alejarse de sus raíces palafoxianas, pues nadie desconoce el papel tan influyente, tan destacado que este personaje tuvo en su tiempo como obispo en Puebla. También ha trascendido el amor que la mayor parte de los poblanos le profesaron y la admiración a su místico espíritu, que produjo en su tiempo algo parecido a un culto por su persona, devota admiración que necesariamente tenía que proyectarse en todos los planos de la vida.

Desde que en 1960 hice la Introducción a la *Historia de la Pintura en Puebla*, escrita por don Francisco Pérez de Salazar, capté, —en contraste con otras exuberantes modalidades de barroco surgidas en la Nueva España—, la sobriedad del barroco poblano, su gusto por el claroscuro, por los tonos dramáticos en la pintura y la mesura en sus fachadas, sin que hubiera podido entender entonces la razón de ser de tal fenómeno, que cuando menos dejé apuntado. Actualmente, después de haber analizado con mayor detenimiento las circunstancias históricas del momento, creo que la intención de expresiones profundas en la pintura, su preferencia claroscuro, la persistencia de elementos clasicistas en las fachadas barrocas, el gusto por lo salomónico y el recogimiento que todavía puede sentirse en algunos interiores —desafortunadamente muchos han sido alterados, rota su intimidad— se explican si se toma en cuenta la honda religiosidad que sembró don Juan de Palafox y Mendoza. No creo exagerar al afirmar que fue su religiosidad, su casi misticismo lo que impregnó al arte barroco de Puebla, ese gusto contenido en sus portadas religiosas, que casi nunca se dejó llevar por los "excesos" alcanzados por el barroco en otras ciudades.

El barroco religioso es sin duda la herencia más esplendorosa que legó la etapa virreinal a la cultura mexicana. Practicamente todo nuestro territorio está colmado de brillantes obras barrocas, que ofrecen varias modalidades regionales, desarro-

---

los enormes problemas que tuvo con la Compañía de Jesús, y por que corrió la amenaza de que sería apuñalado durante una procesión, tuvo que huir de la ciudad por cinco meses. En ese lapso estuvo refugiado en esta capilla. Se dedicó entonces a escribir y oficiar misa.

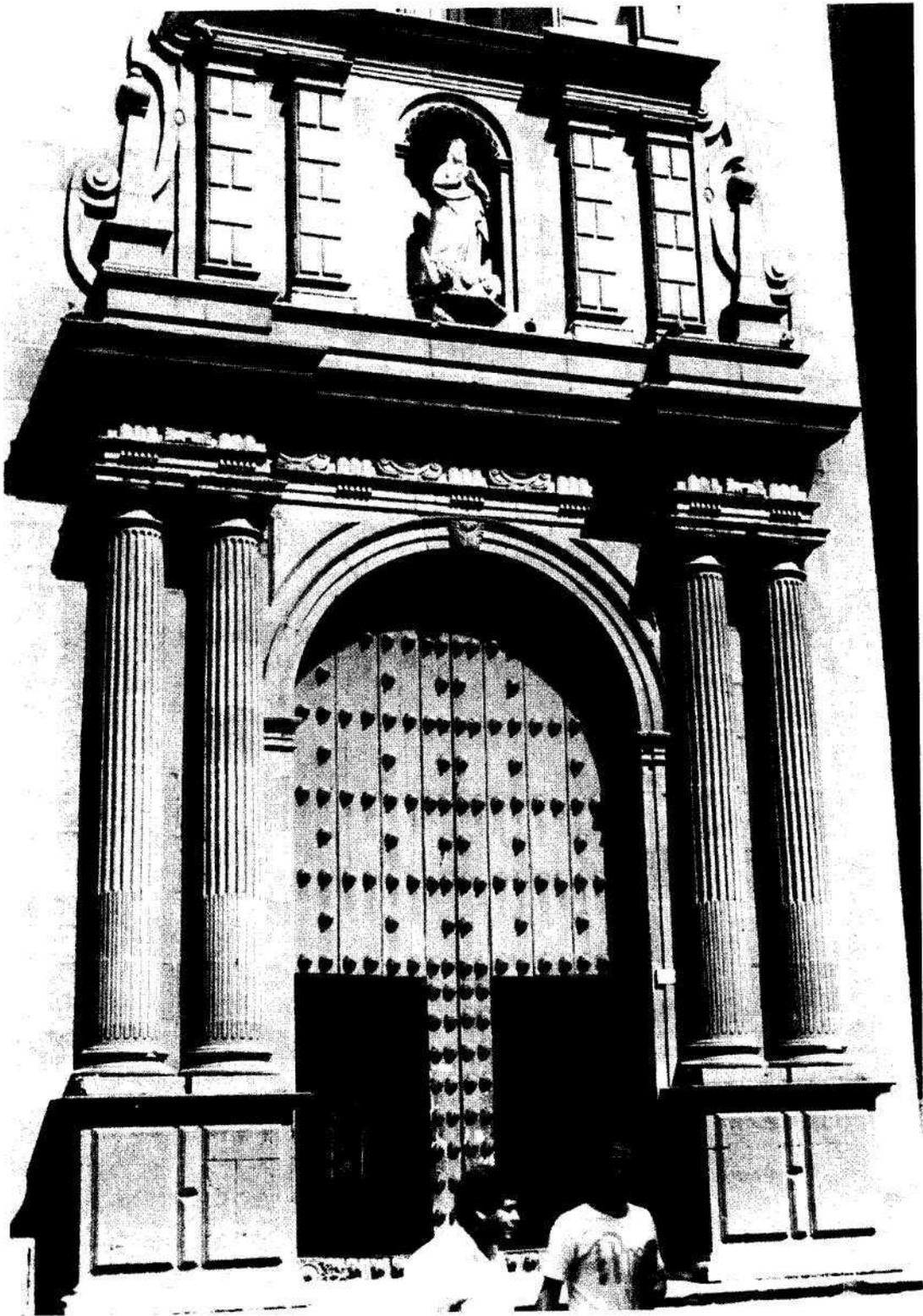
36 De la Maza, F., *San José Chiapa*, México, INAH, p. 19.



Retablo de los Reyes. Catedral. Puebla.



San Agustín. Puebla.



La Concordia. Puebla.



La Concepción. Puebla.



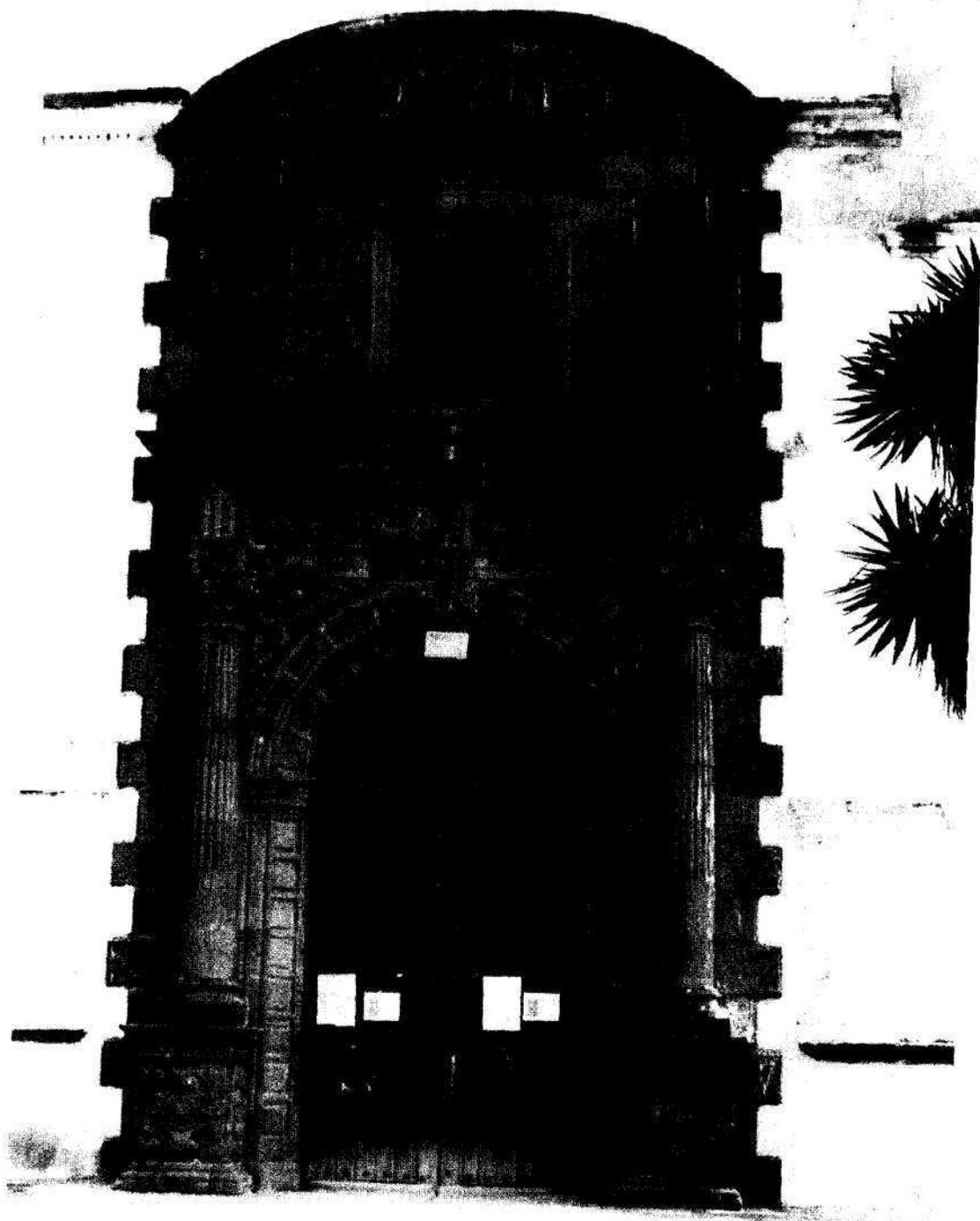
San Jerónimo. Puebla.



Santa Inés. Puebla.



Iglesia de San Idelfonso. Puebla.



San Juan del Río. Puebla.



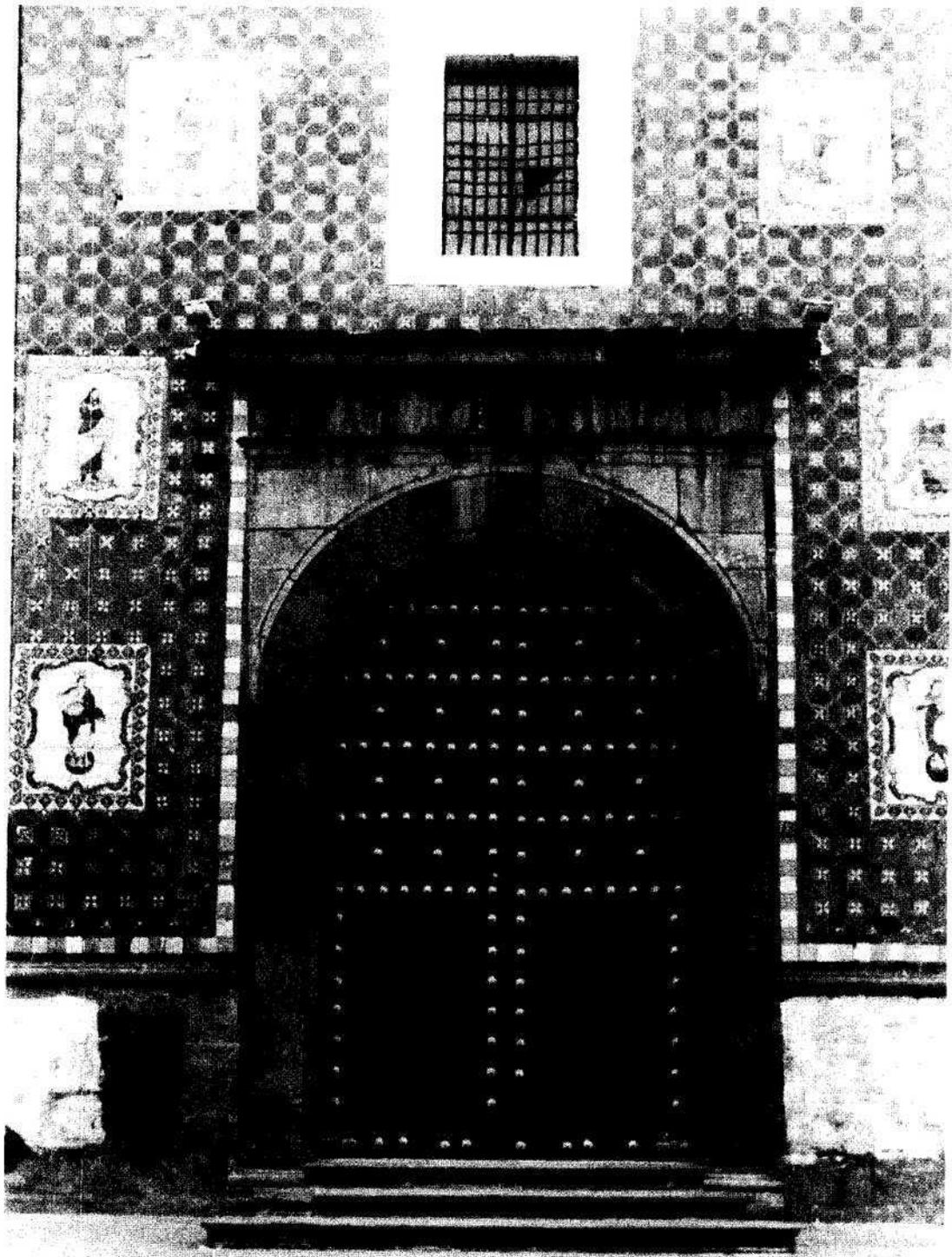
San Cristóbal. Puebla.



Santa María Tonantzintla. Puebla.



San Marcos. Puebla.



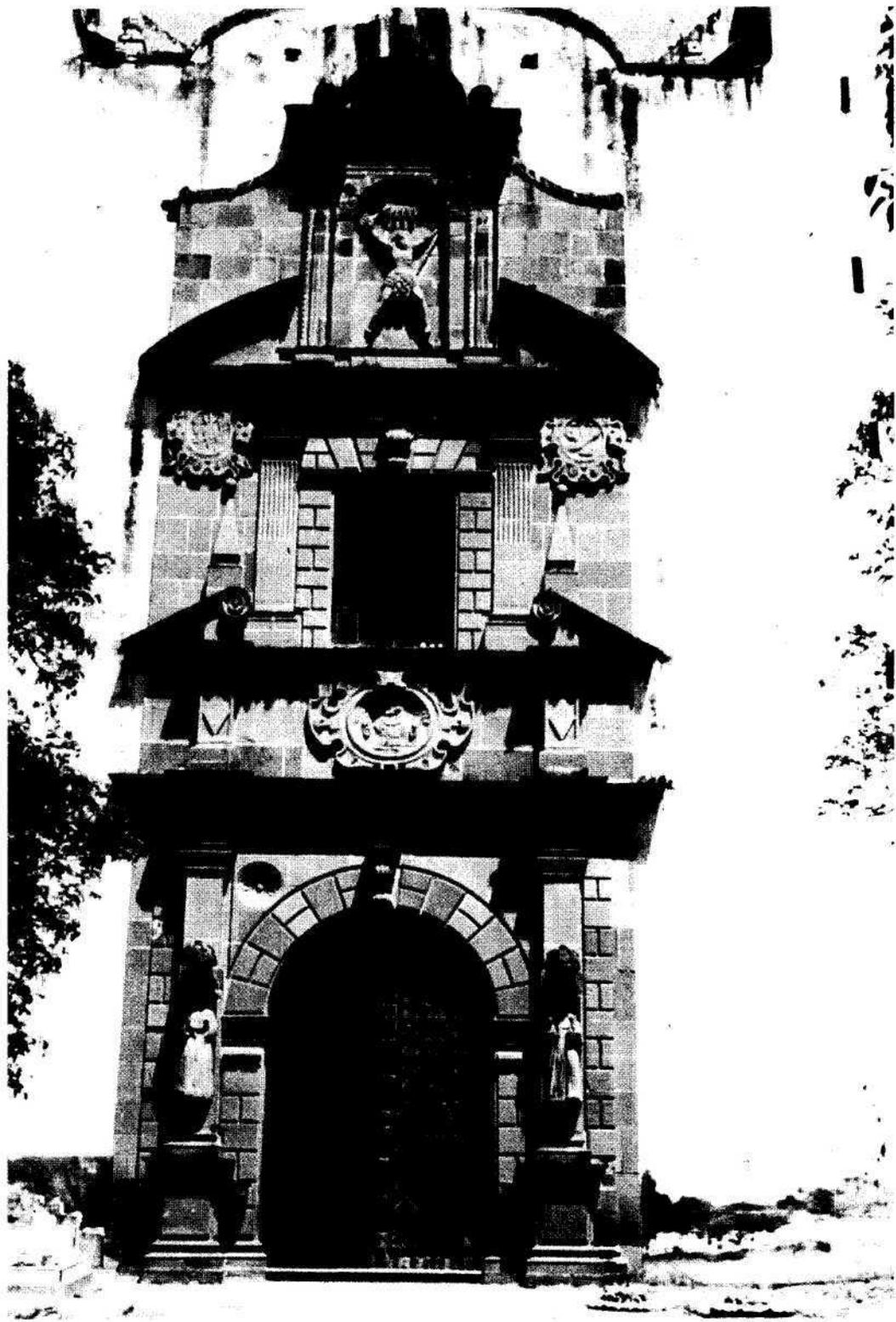
San Marcos. Puebla.



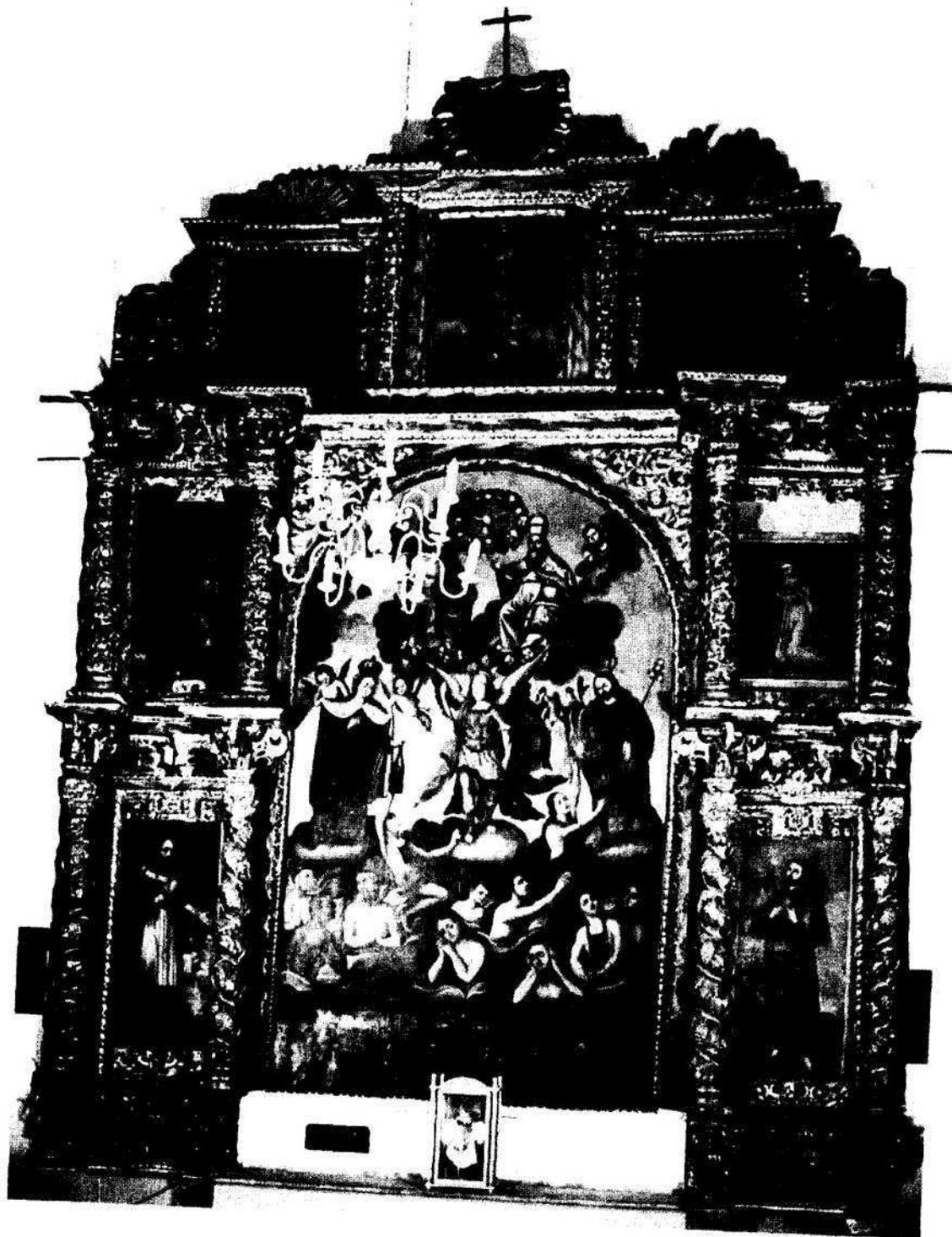
Guadalupe. Puebla.



San José. Puebla.



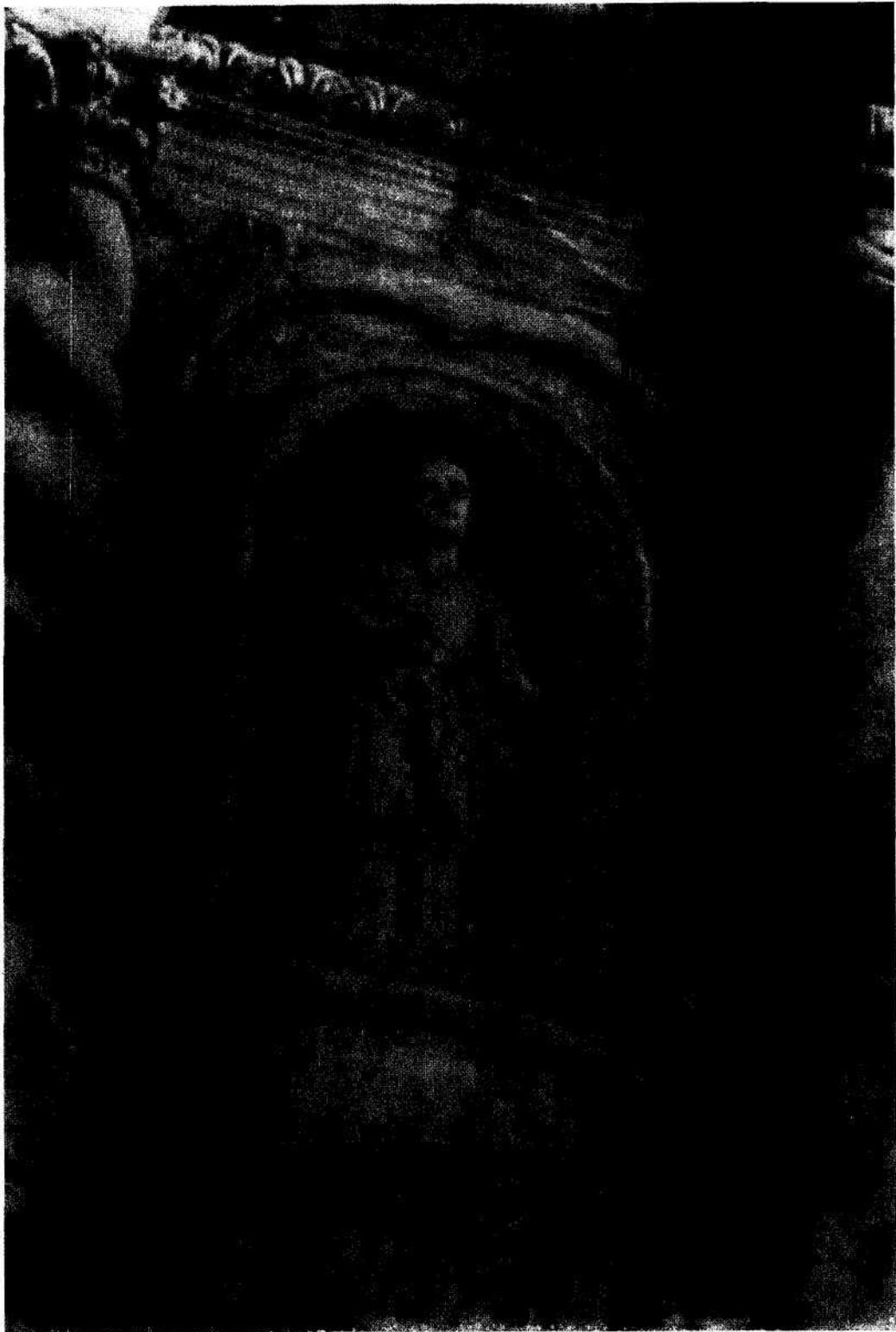
San Andrés. Cholula. Puebla.



La Magdalena. Quecholac. Puebla.



Acatzingo. Puebla. Capilla de la Virgen de los Dolores.



Detalle del retablo de San José. Chiapa. Puebla.