



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE AGUASCALIENTES
CENTRO DE CIENCIAS DEL DISEÑO Y DE LA CONSTRUCCIÓN**

Departamento de Arquitectura

Tesis

**CIRCULACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA MODALIDAD REGIONAL DE LA
ARQUITECTURA RELIGIOSA INTERESTÍPITE DEL BAJÍO
GUANAJUATENSE EN AGUASCALIENTES:**

EL SANTUARIO DE GUADALUPE Y EL TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO

Presenta: Leonor Elena Méndez Martínez, para obtener el grado de:

Doctorado en Arquitectura

Director de tesis:

Dr. J. Jesús López García

Codirectores de tesis:

Dr. José Martín Torres Vega

Dr. Víctor Manuel González Esparza

Asesores:

Dra. Gladys Martínez Aguilar

Dr. Carlos Plaza Morillo

Aguascalientes, Ags., 13 de marzo de 2026

Fecha de dictaminación (dd/mm/aaaa): 28 de enero de 2026

NOMBRE: Leonor Elisa Méndez Martínez ID: 344526

PROGRAMA: Doctorado en Arquitectura LGAC (del posgrado): Historia y conservación de la arquitectura y la ciudad

MODALIDAD DEL PROYECTO DE GRADO: Tesis (X) Tradicional *Tesis por artículos (científicos) **Tesis por Patente Trabajo Práctico

TÍTULO: ORCULACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA MODALIDAD REGIONAL DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA INTERESTANTE DEL BAJO GUANAJUATENSE EN AGUASCALIENTES: EL SANTUARIO DE GUADALUPE Y EL TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Capacidad para vincular investigación académica, identidad histórica, participación comunitaria y desarrollo cultural sostenible, posicionando a la arquitectura religiosa de Aguascalientes como un recurso simbólico y socialmente activo dentro del patrimonio del Bajío Guanajuatense novohispano

INDICAR SEGÚN CORRESPONDA: SI, NO, NA (No Aplica)

Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:	
SI	El trabajo es congruente con el LGAC del programa de posgrado
SI	La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
SI	Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
SI	Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
SI	Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
SI	El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
SI	Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
NO APLICA	Se generó transferencia del conocimiento o tecnológica
SI	Cumple con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)
El egresado cumple con lo siguiente:	
SI	Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Posgrados
SI	Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc.)
SI	Cuenta con los votos aprobatorios del comité terminal
NO APLICA	Cuenta con la carta de satisfacción del titular (En caso de que corresponda)
SI	Coincide con el título y objetivo registrado
SI	Tiene congruencia con su perfil académico
SI	Tiene el CVL de la SECYT actualizado
SI	Tiene el o los artículos aceptados o publicados y cumple con los requisitos institucionales (en caso de que proceda)
*En caso de Tesis por artículos científicos publicados (completar solo si la tesis fue por artículos)	
	Aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto según el nivel del programa
	El (la) autor(es) es el primer autor(a)
	El (la) autor(a) de correspondencia es el Director(a) del Núcleo Académico
	En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación
	Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
**En caso de Tesis por Patente	
	Cuenta con la evidencia de solicitud de patente en el Departamento de Investigación (anexar al presente formato)

Con base en estos criterios, se autoriza continuar con los trámites de titulación y programación del examen de grado:

SI: X
No

FIRMAS

Elaboró:

*NOMBRE Y FIRMA DEL(A) CONSEJERO(A) SEGÚN LA LGAC DE ASIGNACIÓN:

Dr. Jesús López Gardía

*En caso de conflicto de intereses, deberá su representante del M de la UAA, correspondiente al área de trabajo o miembros del comité terminal, según sea el caso.

NOMBRE Y FIRMA DEL COORDINADOR DE POSGRADOS:

Dr. Jesús López Gardía

Revisó:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADOS:

Dr. en Amb. Ant. Mario Ernesto Espinoza Pizar de León

Autorizó:

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

Mtra. Mra. Guadalupe Ura Peralta

Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado

En cumplimiento con el Art. 28 fracción V del Reglamento General de Posgrados, se le entrega a usted las funciones del Consejo Académico. Proponer, obtener y evaluar los resultados de selección, permisos, exámenes y titulación de posgraduados para ingresar a la educación terminal y la titulación y el Art. 28 fracción II, III, IV, V, VI y VII del Reglamento del estudiante de posgrado en el momento de su ingreso hasta su titulación.

Revisado por: D. Apoyo al Posgrado
Revisado por: D. Centro Académico/D. Gestión de Calidad
Revisado por: D. Centro Académico/D. Apoyo al Posgrado

Código: DO-SEC-PO-35
Actualización: 01
Versión: 1.0/01/20

CARTA DE VOTO APROBATORIO

MTRA. MA. GUADALUPE LIRA PERALTA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS DEL DISEÑO Y DE LA CONSTRUCCIÓN
P R E S E N T E

Por medio del presente como DIRECTOR designado de la estudiante **LEONOR ELENA MÉNDEZ MARTÍNEZ** con ID 344526 quien realizó la tesis titulada: **CIRCULACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA MODALIDAD REGIONAL DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA INTERESTÍPITE DEL BAJÍO GUANAJUATENSE EN AGUASCALIENTES. EL SANTUARIO DE GUADALUPE Y EL TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"
Aguascalientes, Ags., a 27 de enero de 2026.

Dr. J. Jesús López García
Director de tesis

c.c.p.- Interesada
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25

CARTA DE VOTO APROBATORIO

MTRA. MA. GUADALUPE LIRA PERALTA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS DEL DISEÑO Y DE LA CONSTRUCCIÓN
P R E S E N T E

Por medio del presente como CODIRECTOR designado de la estudiante **LEONOR ELENA MÉNDEZ MARTÍNEZ** con ID 344526 quien realizó la tesis titulada: **CIRCULACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA MODALIDAD REGIONAL DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA INTERESTÍPITE DEL BAJÍO GUANAJUATENSE EN AGUASCALIENTES. EL SANTUARIO DE GUADALUPE Y EL TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 27 de enero de 2026.



Dr. José Martín Torres Vega
Codirector de tesis

c.c.p.- Interesada

c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25

CARTA DE VOTO APROBATORIO

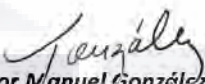
MTRA. MA. GUADALUPE LIRA PERALTA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS DEL DISEÑO Y DE LA CONSTRUCCIÓN
P R E S E N T E

Por medio del presente como CODIRECTOR designado del estudiante **LEONOR ELENA MÉNDEZ MARTÍNEZ** con ID 344526 quien realizó la tesis titulada: **CIRCULACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA MODALIDAD REGIONAL DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA INTERESTÍPITE DEL BAJÍO GUANAJUATENSE EN AGUASCALIENTES. EL SANTUARIO DE GUADALUPE Y EL TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 27 de enero de 2026.


Dr. Víctor Manuel González Esparza
Codirector de tesis

c.c.p.- Interesada
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FQ-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25

CARTA DE VOTO APROBATORIO

MTRA. MA. GUADALUPE LIRA PERALTA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS DEL DISEÑO Y DE LA CONSTRUCCIÓN
P R E S E N T E

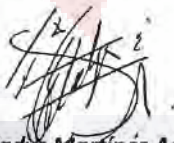
Por medio del presente como SINODAL designada de la estudiante **LEONOR ELENA MÉNDEZ MARTÍNEZ** con ID 344526 quien realizó la tesis titulada: **CIRCULACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA MODALIDAD REGIONAL DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA INTERESTÍPITE DEL BAJÍO GUANAJUATENSE EN AGUASCALIENTES. EL SANTUARIO DE GUADALUPE Y EL TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE

"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 27 de enero de 2026.



Dra. Gladys Martínez Aguilar
Sinodal de tesis

c.c.p.- Interesada
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25

CARTA DE VOTO APROBATORIO

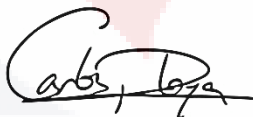
MTRA. MA. GUADALUPE LIRA PERALTA
DECANA DEL CENTRO DE CIENCIAS DEL DISEÑO Y DE LA CONSTRUCCIÓN
P R E S E N T E

Por medio del presente como SINODAL designado de la estudiante **LEONOR ELENA MÉNDEZ MARTÍNEZ** con ID 344526 quien realizó la tesis titulada: **CIRCULACIÓN Y ADAPTACIÓN DE LA MODALIDAD REGIONAL DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA INTERESTÍPITE DEL BAJÍO GUANAJUATENSE EN AGUASCALIENTES. EL SANTUARIO DE GUADALUPE Y EL TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en la fracción IX del Artículo 43 del Reglamento General de Posgrados, doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que ella pueda continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

ATENTAMENTE
"Se Lumen Proferre"

Aguascalientes, Ags., a 27 de enero de 2026.



Dr. Carlos Plaza Morillo
Sinodal de tesis

c.c.p.- Interesada
c.c.p.- Coordinación del Programa de Posgrado

Elaborado por: Depto. Apoyo al Posgrado.
Revisado por: Depto. Control Escolar/Depto. Gestión Integral.
Aprobado por: Depto. Control Escolar/ Depto. Apoyo al Posgrado.

Código: DO-SEE-FO-07
Actualización: 02
Emisión: 13/08/25



LEONOR ELENA MENDEZ MARTINEZ
P R E S E N T E .-

Apreciable colega,

El equipo editorial de *Caleidoscopio – Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades* (e-ISSN 2395-9576), de la Universidad Autónoma de Aguascalientes, agradece su colaboración como autora del manuscrito “Las obras de Jerónimo de Balbás y su difusión regional en Andalucía” para el *Volumen 29, Número 53*, correspondiente al semestre julio-diciembre de 2025. Apreciamos su contribución a la calidad de los trabajos que publicamos.

Se extiende la presente constancia para los fines que a la persona interesada convengan. Agradeciendo su valiosa colaboración, le envío saludos cordiales,

A T E N T A M E N T E

Se Lumen Proferre

Aguascalientes, Ags., 14 de enero de 2026

Dra. Gabriela Martínez Ortiz

Editora responsable

Caleidoscopio · Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades

Universidad Autónoma de Aguascalientes

caleidoscopiorevistauaa@gmail.com

Agradecimientos y Dedicatorias

A la SECITHI, antes CONACyT, por el otorgamiento de la beca con la que he podido desarrollar mis estudios y tesis de Doctorado en Arquitectura.

Al Dr. J. Jesús López García, por su invaluable apoyo primero como Secretario Técnico del PIDA, y además por su valiosa asesoría como Director de Tesis.

Al Dr. José Martín Torres Vega, por el gran apoyo que me brindó aún antes de conocerme y después por su acertada asesoría como Codirector de Tesis, y su constante disposición para asesorarme.

Al Dr. Víctor Manuel González Esparza, por todo el apoyo que me ha brindado siempre, por ser quien me dio luz para encausar el tema de mi tesis de doctorado y por su invaluable apoyo como Codirector de Tesis.

Al Dr. Carlos Plaza Morillo por aceptar ser mi sinodal y tutor de estancia doctoral en la Universidad de Sevilla, por su valiosa guía, supervisión y asesoría.

A la Dra. Gladys Martínez por su valiosa asesoría como sinodal para la conclusión de esta tesis.

Al Dr. Francisco Javier Herrera García, por su valioso apoyo como tutor de la estancia doctoral en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla y a la Dra. María del Rosario Halcón Álvarez-Ossorio por aportarme sus conocimientos sobre la arquitectura Interestípita y el trabajo de Felipe de Ureña

Al Pbro Carlos Alberto García Zavala, cura párroco del Santuario de Guadalupe en el tiempo que se realizó la investigación

Al Pbro. Mario Guillermo cura párroco del templo del Señor del Encino

Al Pbro. Daniel Escobedo Torres, Secretario Canciller de la Diócesis de Aguascalientes y titular del Archivo Histórico del Obispado.

Dedico el resultado de este doctorado en primer lugar a Dios Nuestro Señor por darme la vida y capacidad para cumplir uno de los sueños más preciados de mi vida y, después de 28 años de trabajo en el Municipio de Aguascalientes, concluir esta importante etapa de mi vida académica y trabajar en lo que me apasiona, la investigación.

A mis padres: Don Jorge Méndez y Lichita Martínez, que ya no están para verme cumplir este sueño, pero sin ellos no hubiera sido posible llegar tan lejos.

A mi esposo Ernesto Gutiérrez, compañero de vida y aventuras, por su enorme apoyo desde la tesis de licenciatura hasta ahora en estas alturas de nuestra vida, aceptando mis viajes, horas interminables de trabajo y alentándome en todo momento para concluir a pesar de los obstáculos.

A mi hija Paloma, quien a pesar de la distancia que nos separa, siempre ha sido un apoyo invaluable, una gran ayuda para despejar dudas informáticas y de comunicación. Por planear los itinerarios para realizar las visitas necesarias y optimizar el tiempo durante mi estancia doctoral en Sevilla, y por ser mi hija.

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
ÍNDICE DE TABLAS.....	7
ÍNDICE DE FIGURAS	8
RESUMEN.....	17
Palabras clave	17
ABSTRACT	17
Keywords.....	17
INTRODUCCIÓN.....	18
PARTE 1: LA ARQUITECTURA RELIGIOSA NOVOHISPANA DEL BAJÍO GUANAJUATENSE.....	23
CAPÍTULO 1: LA MODALIDAD ESTÍPITE E INTERESTÍPITE EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA	24
1.1 El fenómeno de la modalidad regional de arquitectura novohispana en el Bajío Guanajuatense, Altos de Jalisco y Aguascalientes	30
1.2 Los conceptos de las instrucciones del Concilio de Trento en la arquitectura religiosa novohispana	37
1.2.1 Espacios religiosos diseñados para la devoción colectiva.....	40
1.2.2 Claridad visual y simbólica	40
1.2.3 Uso del arte como herramienta evangelizadora.....	41
1.2.4 Fusión de prácticas religiosas locales y católicas	41
1.3 Protocolos de lectura	42
1.3.1 Las intenciones iniciales del diseño.....	43
1.3.2 Las experiencias rituales de los usuarios de la arquitectura.	46
1.3.3 La revaloración y apropiación heterogénea	47
1.3.4 Interpretaciones Académicas	49

1.3.5 Aprehensiones personales.....	51
1.4 El espacio en la arquitectura religiosa novohispana y el interestípito como expresión estética	52
1.4.1 Definición del espacio sagrado en Nueva España	53
1.4.2 La modalidad arquitectónica del estípito e interestípito en Nueva España.....	58
1.4.3 Análisis formal.....	59
CAPÍTULO 2: LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA INTERESTÍPITO EN AGUASCALIENTES.....	78
2.1 las modalidades regionales de la arquitectura en España y América española	81
2.1.1 España.....	82
2.1.2 Sudamérica	83
2.1.3 Nueva España	87
2.1.4 Comparaciones que determinan modalidades regionales	99
2.2 la modalidad del estípito e interestípito en la arquitectura novohispana	103
2.2.1 El estípito en Nueva España antes de la llegada de Jerónimo de Balbás.....	104
2.2.2 El retablo sevillano y su difusión en el siglo XVIII	107
2.3 Los maestros y la difusión de la modalidad interestípito de la arquitectura novohispana en el siglo XVIII.....	111
2.3.1 Jerónimo de Balbás.....	118
2.3.2 Lorenzo Joseph Rodríguez de Spíndola	126
2.3.3 El Taller de los Ureña	142
2.3.3.1 Felipe de Ureña.....	142
2.3.3.2 Juan García Castañeda.....	160
2.3.3.3 La difusión de la modalidad arquitectónica de Felipe de Ureña	165
2.3.3.4 Francisco Bruno de Ureña	178

CAPÍTULO 3: EL NACIMIENTO DE LAS MODALIDADES REGIONALES BAJO LA INFLUENCIA DE JERÓNIMO DE BALBÁS.....	183
3.1 El estilo balbasiano en la arquitectura de la Ciudad de México	184
3.2 Región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes	187
3.2.1 Guanajuato.....	188
3.2.2 Aguascalientes	192
3.2.3 Altos de Jalisco	196
3.3 Maestros constructores	197
REFLEXIONES	199
PARTE II: DEFINICIÓN DE LA REGIÓN DEL BAJÍO GUANAJUATENSE, ALTOS DE JALISCO Y AGUASCALIENTES EN EL SIGLO XVIII COMO REPRESENTACIÓN DEL PODER E IDENTIDAD CRIOLLA.....	206
CAPÍTULO 4: EL CONTEXTO HISTÓRICO Y EL PROTO-NACIONALISMO CRIOLLO.....	206
4.1 La historia de las mentalidades en la arquitectura novohispana del siglo XVIII	207
4.2 Las representaciones de la cultura novohispana del siglo XVIII como medio de transmisión para la circulación de las ideas.....	209
4.2.1 El proto-nacionalismo criollo y su expresión en las artes.	209
4.2.1.1 El proto-nacionalismo criollo y la arquitectura	209
4.2.1.2 Las pinturas de castas.	211
4.2.1.3 Proto-Nacionalismo criollo en la literatura	212
4.2.2 Proto-Nacionalismo criollo en la ciencia	213
4.3 El Guadalupanismo en Nueva España.....	214
4.3.1 La difusión del culto y su consolidación y su materialización en el espacio.	214

4.3.2 <i>La interpretación teológica, simbolismo y la crítica de las órdenes religiosas</i>	218
4.3.3 <i>Iconografía, arte novohispano y símbolo de unidad e identidad nacional de México</i>	222
4.4 La devoción del Cristo Negro	223
4.4.1 <i>La oscuridad en lo divino, en Europa y América</i>	224
4.4.2 <i>La tradición de los Cristos Negros en España y Filipinas</i>	225
4.4.3 <i>La tradición de los Cristos Negros en Filipinas</i>	226
4.4.4 <i>El Cristo Negro de Esquipulas</i>	228
4.4.5 <i>La tradición de los Cristos Negros en el Camino Real de Tierra Adentro</i>	230
CAPÍTULO 5: LA RECEPCIÓN, CIRCULACIÓN DE LAS IDEAS Y LOS SISTEMAS DE CREENCIAS PROTO-NACIONALISTAS Y CULTURALES	234
5.1 Introducción de las ideas proto-nacionalistas	237
5.2 historia de los sistemas de creencias, valores y representaciones en Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII	239
5.3 Representaciones culturales y artísticas	240
CAPÍTULO 6: COMPARACIÓN ENTRE LOS OBJETOS QUE CONFORMAN LOS FENÓMENOS REGIONALES EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA RELIGIOSA DEL SIGLO XVIII	242
6.1 Paralelismo entre sociedades vecinas y contemporáneas	242
6.1.1 <i>Ciudad de México</i>	242
6.1.2 <i>Guanajuato</i>	244
6.1.3 <i>Aguascalientes</i>	245
6.2 Análisis del paralelismo	248
6.2.1 <i>Similitudes</i>	248
6.2.2 <i>Diferencias</i>	249

6.2.3 Hechos análogos en sociedades vecinas: Las obras de Jerónimo de Albás, Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña	250
6.2.4 Hechos análogos observados.....	252
6.3 Definición y delimitación de la Región del Bajío Guanajuatense-Los Altos de Jalisco y Aguascalientes en la arquitectura novohispana.	254
6.3.1 Definición del objeto de estudio y el contexto regional	254
6.3.2 Análisis contextual de las regiones	256
6.3.2.1. Guanajuato.....	257
6.3.2.2 Altos de Jalisco y Aguascalientes.....	258
6.3.3 Condiciones Sociales	262
6.3.3.1 Circunstancias culturales y religiosas	265
6.3.3.2 Condiciones artísticas y culturales	267
6.3.3.3 Condiciones políticas.....	269
6.3.3.4 Prácticas sociales	270
REFLEXIONES	271
PARTE III: LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA DEL BAJÍO GUANAJUATENSE DEL SIGLO XVIII COMO MODALIDAD REGIONAL EN AGUASCALIENTES.....	276
CAPÍTULO 7: ARQUITECTURA NOVOHISPANA DEL BAJÍO GUANAJUATENSE Y AGUASCALIENTES.....	277
7.1 Contexto económico y social en el siglo XVIII	278
7.2 Consolidación social, económica y cultural en la región	281
7.3 Expresión artística y arquitectura	283
CAPÍTULO 8: ARQUITECTURA NOVOHISPANA INTERESTÍPITE EN AGUASCALIENTES.....	284
8.1 Influencia de Felipe de Ureña.....	285
8.2 Aguascalientes en la segunda mitad del siglo XVIII.....	286

8.2.1 Desarrollo económico.....	287
8.2.2 Desarrollo de la Sociedad.....	289
8.2.3 Cultura	292
CAPÍTULO 9: LOS ACTORES DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE AGUASCALIENTES EN EL SIGLO XVIII.....	294
9.1 Curas párrocos y presbíteros.....	294
9.1.1 Manuel Colón de Larreategui.....	295
9.1.2 Mateo José de Arteaga y Rincón Gallardo	297
9.1.3 Dr. Vicente Antonio Flores Alatorre	298
9.1.4 D. José Antonio de Acosta.....	298
9.1.5 Bachiller Miguel Martínez de los Ríos.....	299
9.2 Benefactores	299
9.3 Arquitectos, maestros constructores	302
9.3.1 Nicolás Antonio de Santiago Medina.....	304
CAPÍTULO 10: SANTUARIO DE GUADALUPE	306
10.1 El Guadalupanismo en Aguascalientes.....	307
10.2 Fundación del Barrio de Guadalupe.....	308
10.3 El Santuario de Guadalupe.....	312
10.3.1 Edificación del Santuario de Guadalupe	313
10.3.2 Inventarios y libros de fábrica	315
10.3.3 El Santuario de Guadalupe en el siglo XIX.....	317
10.3.4 Acervo artístico y retablístico	318
10.4 Análisis arquitectónico	323
10.4.1 Análisis formal y funcional.....	332
10.4.2 Análisis Expresivo	339

10.4.3 Análisis Estructural, constructivo y materiales.....	346
10.5 Iconografía	349
10.5.1 Retablo principal.....	349
10.5.2 Cúpula.....	353
10.5.3 Portada	355
CAPÍTULO 11: TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO	359
11.1 El Señor del Encino de Aguascalientes	359
11.2 Orígenes del Barrio del Encino.....	365
11.3 El templo del Señor del Encino.....	370
11.3.1 Edificación del nuevo templo	370
11.3.2 Las pinturas de la Pasión de Cristo.....	372
11.3.3 De Ayuda de Parroquia a Parroquia del Señor del Encino	376
11.3.4 Documentos, Inventarios y Libros de Fábrica.....	382
11.4 Análisis arquitectónico	384
11.4.1 Análisis formal y funcional.....	388
11.4.2 Análisis Expresivo	395
11.4.3 Análisis Estructural, constructivo y materiales.....	399
11.5 Iconografía de las portadas.....	402
REFLEXIONES	406
REFLEXIONES GENERALES.....	409
REFERENCIAS	410

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Comparativa entre las regiones y modalidades en Nueva España en el siglo XVIII	102
Tabla 2: Comparativa metodológica entre las regiones.....	103
Tabla 3: Comparativa iconológica entre las regiones.....	103

Tabla 4: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Ciudad de México.....	113
Tabla 5: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Tlaxcala-Puebla y región Península de Yucatán.....	114
Tabla 6: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Sísmica.....	114
Tabla 7: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Centro Norte	115
Tabla 8: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Bajío Guanajuatense, Altos de Jalisco y Aguascalientes.	115
Tabla 9: Maestros constructores y su movilidad por Nueva España en el siglo XVIII	116
Tabla 10: Maestros constructores por regiones y sus obras en el siglo XVIII.	199
Tabla 11: Benefactores del Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino	302

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Templo de la Merced, hoy Nuestra Señora del Rosario.....	26
Figura 2: Templo de San Marcos en la ciudad de Aguascalientes.....	26
Figura 3: Trazos Geométricos del Sagrario Metropolitano	62
Figura 4: Trazos geométricos de la portada de la Compañía de Jesús en Guanajuato	62
Figura 5: Trazos Geométricos Santuario de Guadalupe	63
Figura 6: Trazos Geométricos Templo del Señor del Encino	63
Figura 7: Esquematación del cuerpo humano en el soporte estípite.....	64
Figura 8: Estípites del Sagrario Metropolitano, la Compañía de Jesús en Guanajuato, el Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino.	65
Figura 9: Fachada del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato donde se aprecian los interestípites en las portadas laterales.....	69
Figura 10: Interestípites del primer cuerpo del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, Santuario de Guadalupe y Templo del Señor del Encino en Aguascalientes	70
Figura 11: Interestípites del segundo cuerpo en el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, acceso lateral de la Compañía de Jesús en Guanajuato y segundo cuerpo del Santuario de Guadalupe y Templo del Señor del Encino en Aguascalientes.	72
Figura 12: Portada del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México	74

Figura 13: Portada del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato	74
Figura 14: Portada del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes.	75
Figura 15: Portada del Templo del Señor del Encino en Aguascalientes	75
Figura 16: Portada del Santuario de Guadalupe en dos épocas	77
Figura 17: Imagen del estado actual de la portada del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes	77
Figura 18: Catedral de Morelia y detalle de estípites en fachada	104
Figura 19: Portada con estructura tradicional con soportes estípites en el Templo de San Marcos en Aguascalientes	105
Figura 20: Detalle de la imagen anterior, similitud entre las pilastras de la Catedral de Morelia y el Templo de San Marcos en Aguascalientes.....	105
Figura 21: Fachada de la iglesia de San Lorenzo en Cádiz	110
Figura 22: Retablo de la iglesia de San Lorenzo	110
Figura 23: Detalle del retablo	110
Figura 24: Retablo de San Felipe Neri, hoy San Antonio de Padua en la iglesia del mismo nombre en Sevilla	120
Figura 25: Altar en la iglesia de San Agustín en Osuna	120
Figura 26: Sillería del Coro de la Iglesia de San Juan Bautista en Marchena, Sevilla.....	121
Figura 27: Grabado del Catafalco de Luis XIV, en la Capilla de San Luis Rey de la Antigua Casa Grande de San Francisco, Sevilla	121
Figura 28: Altar del Perdón, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.....	122
Figura 29: Altar de los Reyes, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.....	122
Figura 30: Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753.....	123
Figura 31: Parroquia e iglesia de San Miguel em Guadix, de donde fue vecina la familia Rodríguez Spíndola	126
Figura 32: Catedral de Guadix.....	129
Figura 33: Capilla principal de la Catedral de Guadix	129
Figura 34: Catedral de Cádiz.	130
Figura 35: Interior de la Catedral de Cádiz	130
Figura 36: Antigua Casa de La Moneda en la ciudad de México.....	131

Figura 37: Casa del Conde de San Bartolomé de Xala en la Ciudad de México	131
Figura 38: Plano de la planta del proyecto del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México presentado por Lorenzo Rodríguez.....	133
Figura 39: Portada principal del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México.....	134
Figura 40: Interior del Sagrario Metropolitano	134
Figura 41: Retablo de la Parroquia de la Anunciación en Cogollos en Guadix	135
Figura 42: Retablo a la Virgen de las Nieves Capilla Sacramental de San Isidoro de Pedro Duque Cornejo y Jerónimo de Balbás	135
Figura 43: Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753.....	139
Figura 44: Casa de los Mascarones de los Condes del Valle de Orizaba, atribuida a Lorenzo Rodríguez.....	141
Figura 45: Localización de las Villas y ciudades donde realizó trabajos de retablística y/o arquitectura, en el orden cronológico en que estuvo en ellas. Nuevo Mapa Geográfico de la América Septentrional. Perteneciente al Virreinato de México. Dedicado a los sabios miembros de la Academia Real de Ciencias de París. Joseph Antonio de Alzate y Ramírez. Año de 1768.....	144
Figura 46: Sacristía del Templo de San Francisco en Toluca, hoy Capilla Exenta	153
Figura 47: Planta de la sacristía del templo de San Francisco.....	153
Figura 48: Altares en los lados semicirculares de la Sacristía	154
Figura 49: Uno de los altares de la Sacristía del templo del Convento de San Francisco, hoy Capilla Exenta.....	154
Figura 50: Mesa de la Sacristía, donde Ureña también introduce los estípites	154
Figura 51: Altar colateral del templo del Convento de San Francisco, hoy Catedral de Toluca, sigue el esquema de la obra de Ureña.....	154
Figura 52: Francisco Fagoaga benefactor del retablo de la Archicofradía del Santísimo Sacramento en la iglesia de Santa Catarina Mártir en México	155
Figura 53: Manuel de Aldaco, patrocinador de los retablos del convento del Carmen en 1740 y el Colegio de Niñas en 1742.....	155
Figura 54: Pedro Lascuráin de Retana, benefactor del colegio y templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato.....	157

Figura 55: José Joaquín Sardineta y Legazpi, Dueño de la Mina de Rayas, patrocinador de la Presa de la Olla y benefactor de las obras de la Compañía de Jesús en Guanajuato.....	157
Figura 56: Localización de los inmuebles donde Felipe de Ureña realizó trabajos como ensamblador. En la Ciudad de México. Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753	158
Figura 57: Sección longitudinal A-A' con los retablos de Juan García Castañea y Felipe de Ureña en el Templo de La Compañía de Jesús, hoy Santo Domingo en Zacatecas	159
Figura 58: Sección longitudinal B-B', con los retablos de Juan García Castañeda y Felipe de Ureña en el Templo de la Compañía de Jesús, hoy Santo Domingo en Zacatecas.....	160
Figura 59: Templo de San Juan de Rayas en Guanajuato atribuida a Ureña	165
Figura 60: Templo de San Francisco en Guanajuato	165
Figura 61: Portada del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Aguascalientes	165
Figura 62: Portada del Templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato.	169
Figura 63: Portada del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México	169
Figura 64: Templo de San Francisco en Oaxaca, aquí Felipe de Ureña inserta una portada de su estilo dentro de la fachada abocinada de la iglesia del siglo XVI, dándole movimiento a las calles laterales para completar el remetimiento de la fachada	175
Figura 65: Palacio de Gobierno de Aguascalientes, antes casa del mayorazgo de Ciénega de Mata, atribuido a Felipe de Ureña por Alfonso Reséndiz.....	177
Figura 66: Casas Reales de la Villa de Aguascalientes; atribuido a Felipe de Ureña.....	177
Figura 67: Templo de San Agustín, grabado original del Dr. Phillippe Rondé (1850), publicado por Federico Sescosse Lejeune en Artes de México y posteriormente intervenido con técnica de tinta al agua por Víctor Hugo Ramírez Lozano	183
Figura 68: Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753.....	185
Figura 69: Portada principal del Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México.	186
Figura 70: Templo de la Santísima Trinidad, (1755 y 1783).....	186
Figura 71: Portada del templo de San Francisco (1766)	187
Figura 72: Templo nuevo de la Santa Veracruz	187

Figura 73: Región Bajío Guanajuatense-Altos de Jalisco- Aguascalientes. El Camino Real de Tierra Adentroa.....	187
Figura 74: Portada del templo de la Compañía de Jesús	189
Figura 75: Portada del templo de San Francisco en la ciudad de Guanajuato.....	189
Figura 76: Templos del Mineral de Rayas (San Juan).....	190
Figura 77: Parroquia de Dolores Hidalgo.....	190
Figura 78: Templo de Nuestro Señor de Villaseca	190
Figura 79: Portada del templo de San Cayetano en la mina de la Valenciana en Guanajuato	191
Figura 80: Portada del templo de San Agustín en Zacatecas del mismo autor, ya desaparecida, grabado en el libro de Federico Sescosse	191
Figura 81: Portado del templo de Belén en Guanajuato	191
Figura 82: Templo de San Diego de Alcántara, reconstruido por Francisco Bruno de Ureña	192
Figura 83: Portadas del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México, la Compañía de Jesús en Guanajuato y el Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, donde se observa la similitud entre los elementos que la componen	193
Figura 84: Fachada del Templo de la Valenciana en Guanajuato	194
Figura 85: Portada del Templo de San Agustín en Zacatecas. Grabado de Rondé.....	194
Figura 86: Portada del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes antes de 1920	194
Figura 87: Interior del Templo de San Cayetano de la Valenciana, Guanajuato	194
Figura 88: Interior del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes.....	194
Figura 89: Portadas del templo del Señor del Encino, la parroquia de la Asunción de Lagos de Moreno y el templo de San Diego	195
Figura 90: Vista de las cúpulas de las iglesias de San Diego de Alcántara en Guanajuato, El Señor del Encino en Aguascalientes y la Parroquia de Lagos de Moreno, donde se observa que las tres cuentan con ventanas flanqueadas por estípites en el tambor	196
Figura 91: Portadas de los templos de Lagos de Moreno y Atotonilco el Alto, ambas atribuidas a Nicolás Antonio de Santiago Medina.....	197
Figura 92: Virgen de Guadalupe y Peña de Extremadura.....	217
Figura 93: Estatua española de Guadalupe data al menos del siglo XIII	217

Figura 94: Nuestra Señora de los Remedios, “La Conquistadora” venerada en su capilla del templo de las Cinco Llagas de San Francisco, traída por Hernán Cortés.....	219
Figura 95: Nuestra Señora de los Remedios encontrada por Juan Tovar en el cerro donde se hallaba el templo de Huitzilopochtli, y llevada a Naucalpan por orden de la Virgen de Guadalupe.....	219
Figura 96: Imagen del Cristo del Gran Poder en la Iglesia de San Lorenzo en Sevilla	226
Figura 97: Jesús Nazareno de Quiapo	227
Figura 98: Cristo Negro de Esquipulas.....	229
Figura 99: Señor del Veneno, en el altar del Perdón de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México	231
Figura 100: Cristo de Esquipulas de Durango.....	233
Figura 101: Cristo Negro: Señor de Tepezalá.....	233
Figura 102: Nuevo mapa geográfico de la América Septentrional perteneciente al Virreinato de México.	256
Figura 103: La región de los Altos de Jalisco.....	259
Figura 104: Localización geográfica de las tierras vinculadas a la casa de Ciénega de Mata en 1861	261
Figura 105: Portada del Santuario de Guadalupe	306
Figura 106: Ortofoto, localización del Santuario de Guadalupe anexo al jardín dentro el barrio del mismo nombre	312
Figura 107: Localización del Santuario de Guadalupe en 1760.....	313
Figura 108: Lápida dedicada a don Francisco Flores de Robles	314
Figura 109: Dibujos de Rondé.....	321
Figura 110: Dibujos de Rondé.....	321
Figura 111: Plano del templo de Guadalupe y casa que lo anexa.....	322
Figura 112: Planta arquitectónica del estado actual del Santuario de Guadalupe	325
Figura 113: Fachada principal (Sur) del Santuario de Guadalupe.....	326
Figura 114: Fachada lateral poniente.....	327
Figura 115: Sección longitudinal oriente.....	328
Figura 116: Sección longitudinal poniente	329
Figura 117: Sección Transversal Norte.....	330

Figura 118: Sección transversal Sur	331
Figura 119: Vistas del sotocoro con el cancel del Nártex	332
Figura 120: Interior del Santuario de Guadalupe	333
Figura 121: Molduras escalonadas que coronan la nave	334
Figura 122: Vista del Púlpito de Tecali.....	335
Figura 123: Vista de la pila bautismal en la Sacristía.....	335
Figura 124: Vista de la cúpula, se aprecian las nervaduras, medallones circulares y las imágenes de los doctores de la Iglesia.....	336
Figura 125: Vista del tambor de la cúpula	336
Figura 126: Vista hacia el presbiterio	337
Figura 127: Fachada del Santuario de Guadalupe que apareció en México en Rotograbado, de 1926	338
Figura 128: Fachada actual del Santuario de Guadalupe	338
Figura 129: Planta de integración-proyecto.....	342
Figura 130: Planta arquitectónica donde se muestra el estado actual de la planta con tres naves como la encontró Víctor Manuel Villegas	343
Figura 131: Fachada, propuesta para la construcción de dos torres de Víctor Manuel Villegas de 1972	344
Figura 132: Corte transversal presentado en el proyecto de Víctor Manuel Villegas	345
Figura 133: Corte transversal con vistas al acceso, presentado en el proyecto Víctor Manuel Villegas	345
Figura 134: Trazos Geométricos Reguladores del Santuario de Guadalupe	346
Figura 135: Proceso como fue reemplazado el altar principal.....	351
Figura 136: Retablo principal del Santuario de Guadalupe, antes de dorar	352
Figura 137: Altar principal del Santuario de Guadalupe	353
Figura 138: Vista de la cúpula y pechinas del Santuario de Guadalupe.....	354
Figura 139: Ubicación de las imágenes de los Doctores de la Iglesia en el intradós de la cúpula del Santuario de Guadalupe	355
Figura 140: Diferentes épocas de la portada del Santuario de Guadalupe.	356
Figura 141: Portada Principal del Santuario de Guadalupe.....	357
Figura 142: Cristo Negro de Esquipulas.....	362

Figura 143: Cristo de Tepezalá.....	362
Figura 144: Señor del Encino en el templo del mismo nombre en Aguascalientes.....	362
Figura 145: Carátula del Protocolo Notarial donde se certifica la aparición del Señor del Encino.....	363
Figura 146: Señor del Encino en Aguascalientes	364
Figura 147: Entrada del Señor del Encino al ruedo de la Plaza de Toros San Marcos, Imagen: Parroquia del Señor del Encino	365
Figura 148: Procesión por el 170 aniversario de la Erección en Parroquia del Templo del Señor del Encino.....	365
Figura 149: Plano de localización del Barrio de Triana en la Villa de Nuestra Señora de la Asunción de 1750	366
Figura 150: Ortofoto de localización del Templo del Señor del Encino anexo al jardín del mismo nombre	369
Figura 151: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 1-3	375
Figura 152: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 4-6	375
Figura 153: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 7-9	375
Figura 154: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 10-12	376
Figura 155: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 13 y 14.....	376
Figura 156: Planta arquitectónica	385
Figura 157: Corte longitudinal A, vista hacia el lado oriente del templo.	386
Figura 158: Corte longitudinal B, vista al lado poniente del templo.....	386
Figura 159: Corte transversal C, vista hacia el norte, presbiterio.....	387
Figura 160: Corte transversal D, vista hacia el sur, sotocoro y coro	387
Figura 161: Fachada principal Sur.....	387
Figura 162: Fachada lateral oriente, vista al edificio en que se ubican las criptas y el acceso a la sacristía	388
Figura 163: Fachada lateral poniente, vista al acceso lateral del templo	388
Figura 164: El acceso del templo se encuentra en el sotocoro, ahí se ubica un cancel de madera o Nártex con dos puertas laterales y una central, bajo el cubo de la torre está el baptisterio	389

Figura 165: Baptisterio del Templo del Señor del Encino con la pintura del bautizo de Jesús en el Jordán de Juan Correa, fechado en 1684, detalle de este a la derecha.....	389
Figura 166: Bóvedas de pañuelo con molduras de yesería como nervaduras con medallones en el centro.....	390
Figura 167: Guardapolvos perimetral de azulejo de talavera y basamentos de cantera, columnas entableradas.....	390
Figura 168: Acceso lateral al templo, en el lado oriente en el interior del templo, de forma rectangular	390
Figura 169 :Acceso lateral vista exterior con pórtico de cantera y rematado con arco de medio punto y un medallón con la imagen de San Gregorio Magno.	390
Figura 170: Púlpito de cantera en el templo del Señor del Encino, se comenzó a construir en octubre de 1795	391
Figura 171: Cúpula con tambor octagonal, ventanas polilobuladas flanqueadas por pilastras estípites	392
Figura 172 Pechinas formadas por los arcos torales y formeros, con pinturas de los cuatro evangelistas.....	392
Figura 173: Altar mayor del Encino, sustituyó al retablo original en 1867.....	393
Figura 174: Acceso a capilla en el brazo poniente, Ntra. Sra. De Guadalupe	393
Figura 175: Acceso a capilla en el brazo oriente Ntra. Sra. Del Rosario-Sagrario	393
Figura 176: Torre de tres cuerpos y linternilla del Templo del Señor del Encino	394
Figura 177: Interior de la capilla lateral oriente	397
Figura 178: Interior de la capilla lateral poniente.....	397
Figura 179: Portada del Templo del Señor del Encino	398
Figura 180: Trazos Geométricos Templo del Señor del Encino	399
Figura 181: Sistema constructivo de cal y canto en los muros del templo del Señor del Encino	400
Figura 182: Composición de las columnas en el interior del templo	400
Figura 183: Capiteles de columnas, ménsulas y cornisa de cerramiento en la parte superior de la nave	401
Figura 184: Fachadas laterales del Templo del Señor del Encino.	402

RESUMEN

La arquitectura desarrollada durante el siglo XVIII en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes se configuró a partir de la reinterpretación de modelos europeos en diálogo con las condiciones sociales, económicas y culturales locales. Su origen se vincula con corrientes surgidas en España, particularmente la tradición andaluza, consolidada con la obra de Jerónimo de Balbás, cuyo retablo mayor del Sagrario de la Catedral de Sevilla introdujo el estípite como elemento compositivo. Dicho recurso fue adoptado en Nueva España por Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña, quienes lo trasladaron al exterior de los edificios mediante portadas-retablo.

El auge minero en el Bajío favoreció la edificación de arquitectura religiosa caracterizada por soportes geométricos y una ornamentación contenida, tendencia que se prolongó hasta los primeros años del siglo XIX. En este contexto, Felipe de Ureña y su hijo Francisco Bruno desempeñaron un papel central al exteriorizar los retablos de madera a las fachadas y formular un lenguaje formal distintivo, visible también en parroquias de Lagos de Moreno, Atotonilco el Alto y en los templos de Guadalupe y del Señor del Encino en Aguascalientes.

Estas manifestaciones arquitectónicas respondieron a los intereses de las élites criollas que, a partir de mediados del siglo XVIII, adoptaron nuevas ideologías expresadas en la arquitectura, dando lugar a una modalidad regional. La circulación de ideas, técnicas y artistas fue facilitada por el Camino Real de Tierra Adentro, que permitió la movilidad de maestros como Felipe de Ureña, Santiago Medina y Andrés Manuel de la Riva.

Desde la teoría de la recepción y la historia de las mentalidades, la arquitectura se concibe como un fenómeno cultural que trasciende lo formal, al reflejar creencias, aspiraciones colectivas y representaciones de poder. Así, los templos funcionaron no solo como espacios de culto, sino también como símbolos de identidad, cohesión social y memoria histórica, fundamentales para comprender la configuración cultural del Bajío Guanajuatense y su proyección en el México moderno.

PALABRAS CLAVE

Bajío Guanajuatense, Jerónimo de Balbás, Felipe de Ureña, estípite, identidad criolla.

ABSTRACT

The architecture developed during the eighteenth century in the Bajío region of Guanajuato, the Altos de Jalisco, and Aguascalientes was shaped through the reinterpretation of European models in dialogue with local social, economic, and cultural conditions. Its origins are linked to artistic currents that emerged in Spain, particularly the Andalusian tradition, consolidated through the work of Jerónimo de Balbás, whose main altarpiece of the Sagrario of Seville Cathedral introduced the stipite as a compositional element. This feature was adopted in New Spain by Lorenzo Rodríguez and Felipe de Ureña, who transferred it to the exterior of buildings through retablo-like façades.

The mining boom in the Bajío encouraged the construction of religious architecture characterized by geometric supports and restrained ornamentation, a tendency that extended into the early years of the nineteenth century. Within this context, Felipe de Ureña and his son Francisco Bruno played a central role by projecting wooden altarpieces onto façades and developing a distinctive formal language, also evident in parish churches in Lagos de Moreno, Atotonilco el Alto, and in the Temples of Guadalupe and the Señor del Encino in Aguascalientes.

These architectural expressions responded to the interests of Creole elites who, from the mid-eighteenth century onward, embraced new ideologies articulated through architecture, giving rise to a regional modality. The circulation of ideas, techniques, and artists was facilitated by the Camino Real de Tierra Adentro, which enabled the movement of master builders such as Felipe de Ureña, Santiago Medina, and Andrés Manuel de la Riva.

From the perspectives of reception theory and the history of mentalities, architecture is understood as a cultural phenomenon that transcends formal considerations by reflecting beliefs, collective aspirations, and representations of power. Thus, these temples functioned not only as spaces of worship but also as symbols of identity, social cohesion, and historical memory, essential for understanding the cultural configuration of the Bajío region and its projection into modern Mexico.

KEYWORDS

Guanajuato Bajío, Jerónimo de Balbás, Felipe de Ureña, stipite column, Creole identity

INTRODUCCIÓN

El presente estudio tiene como propósito atender determinados vacíos historiográficos en torno a las clasificaciones del barroco en la Nueva España. De manera tradicional, este estilo ha sido analizado primordialmente desde enfoques formales y estéticos, particularmente a partir de la tipología propuesta por Manuel González Galván (1961), quien estableció sus categorías con base en los soportes utilizados en la retablistica.

Sin embargo, a partir de las aportaciones de autoras como Elisa Vargas Lugo (1986) y Fátima Halcón (2012), entre otros estudiosos, se ha reconocido que durante la segunda mitad del siglo XVIII surgió una modalidad arquitectónica distinta. Esta variante se gestó de forma exclusiva en el Bajío Guanajuatense y, con posterioridad, se difundió hacia la región de los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

En efecto, esta investigación se orienta a la definición de dicha modalidad regional dentro de la arquitectura novohispana en los territorios mencionados. No obstante, se distancia de los planteamientos estrictamente formales predominantes en estudios previos, para privilegiar el análisis de los procesos de circulación y transmisión de ideas que hicieron posible la configuración de este lenguaje arquitectónico. De igual manera, se examina el significado simbólico que estos edificios tuvieron para la mentalidad de sus artífices y patrocinadores. A partir de este primer acercamiento, se propone un análisis conceptual de la arquitectura novohispana que permita delimitar con mayor precisión el fenómeno objeto de estudio.

En este marco, mediante un ejercicio de revisionismo histórico y crítico, se problematiza el término “barroco”, instituido desde el ámbito académico, como manifestación de un fenómeno social y cultural que, en el contexto novohispano, contribuyó a configurar un modo de vida y un sistema de valores propios de los españoles nacidos en América, principales promotores de las edificaciones erigidas en la etapa final del virreinato, posterior a 1750. Este fenómeno se apartó de los modelos europeos al generar formas artísticas propias, nutridas por la herencia prehispánica, las aspiraciones afrodescendientes y las influencias peninsulares.

En coherencia con lo anterior, se recurre a la comparación entre sociedades vecinas, lo que permite delimitar una modalidad de carácter regional. Para ello, se revisan las variantes arquitectónicas estudiadas por diversos autores y se analizan las características que las

definen en contextos como España, Sudamérica y la Nueva España, considerando tanto sus rasgos formales como sus dimensiones culturales.

Si bien es posible que manifestaciones similares hayan existido en otras regiones bajo el dominio del Imperio español, el análisis se circunscribe a aquellas que ejercieron una influencia directa sobre el Virreinato de la Nueva España.

Asimismo, se considera que, a partir del Concilio de Trento, la arquitectura novohispana adoptó directrices específicas para la edificación de espacios sagrados, las cuales fueron posteriormente cuestionadas desde los postulados ilustrados por su supuesta falta de dinamismo espacial. No obstante, resulta fundamental señalar que los templos americanos constituyen fieles exponentes de dichas normativas, promovidas de manera particular por la Compañía de Jesús.

A partir de obras como el Altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana, el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México y la iglesia de la Compañía de Jesús en Guanajuato, se inauguró una nueva forma de concebir la arquitectura religiosa. En ella se integraron elementos como el estípite y los interestípites en las calles laterales, pilastras carentes de orden clásico en los interiores, entablamentos escalonados y cúpulas con estípites en las aristas del tambor.

Esta modalidad tuvo continuidad en la Ciudad de México bajo el modelo desarrollado por Lorenzo Rodríguez, mientras que en Guanajuato fue difundida por Felipe de Ureña, consolidando así un lenguaje arquitectónico compartido.

En adición, el análisis de los datos relativos a la región y a las unidades de estudio exige una interpretación integral que permita comprender el entramado social, económico, cultural y religioso que condicionó la construcción de templos con características afines, acordes con el gusto, los valores y las necesidades de comitentes, constructores y usuarios.

En este sentido, Lindsay Jones (2000) advierte sobre la complejidad y la selectividad inherentes a la historiografía arquitectónica, particularmente en lo relativo a la recepción de los edificios religiosos. Para contrarrestar dichas limitaciones, propone la identificación rigurosa de momentos significativos que posibiliten historiografías inclusivas, capaces de incorporar la diversidad de interpretaciones y usos de una obra arquitectónica. Asimismo, plantea la adopción de “protocolos de lectura” orientados a clasificar distintos tipos de

aprehensión arquitectónica, herramienta que permite captar la pluralidad de experiencias vinculadas a la arquitectura sagrada.

En cuanto a las bases historiográficas, se analiza el contexto histórico y el proto-nacionalismo criollo desde la perspectiva de la historia de las mentalidades, así como las representaciones culturales novohispanas como vehículos para la circulación de ideas. Se incorpora la teoría de la recepción y transmisión de los ideales de identidad criolla, atendiendo a su introducción, difusión y censura, así como al papel de la educación y el arte como expresiones identitarias, sin omitir la influencia de las revoluciones americana y francesa ni las tensiones entre criollos y peninsulares.

De manera complementaria, se examinan los sistemas de creencias, el sincretismo religioso en el arte novohispano, las reformas borbónicas y los procesos de secularización, así como el impacto de la Ilustración y las transformaciones culturales que modificaron el tejido social.

A través de la historia comparada de los objetos arquitectónicos que conforman los fenómenos regionales del siglo XVIII, se identifican paralelismos entre sociedades vecinas y contemporáneas -como la Ciudad de México, Guanajuato y Aguascalientes- durante el periodo de consolidación de la modalidad estudiada. En este contexto, se delimitan hechos análogos y se analiza la obra de Jerónimo de Balbás, Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña, quienes fungieron como principales promotores de esta variante en la retabística y la arquitectura, así como las consecuencias derivadas de su influencia.

Estas dinámicas contribuyeron a definir la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, permitiendo además un análisis contextual más preciso de dichas zonas.

Posteriormente, se establece la arquitectura del Bajío Guanajuatense como una modalidad regional. En el caso específico de Aguascalientes, se revisan los enfoques de los autores que inicialmente incluyeron esta villa en la clasificación, así como su contexto social y cultural durante la segunda mitad del siglo XVIII, periodo en el que se intensificó la edificación de recintos religiosos debido al auge comercial vinculado a los centros mineros de Zacatecas y Guanajuato.

Se analizan igualmente los actores involucrados en estos procesos constructivos: los párrocos y presbíteros responsables de la Parroquia de la Asunción, los benefactores que

financiaron las obras y los arquitectos y maestros de obra, cuya participación se infiere a partir de documentación limitada, destacando figuras como Felipe y Francisco Bruno de Ureña, así como Santiago Medina, responsable del Camarín del templo de San Diego.

En este contexto, Aguascalientes conserva dos ejemplos representativos de la modalidad regional del Bajío Guanajuatense: el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y el templo del Señor del Encino. Ambos se erigieron en barrios periféricos de la villa; el primero, en el cruce de los caminos hacia Guadalajara y Zacatecas, siguiendo una lógica orientada a facilitar el arribo de peregrinos.

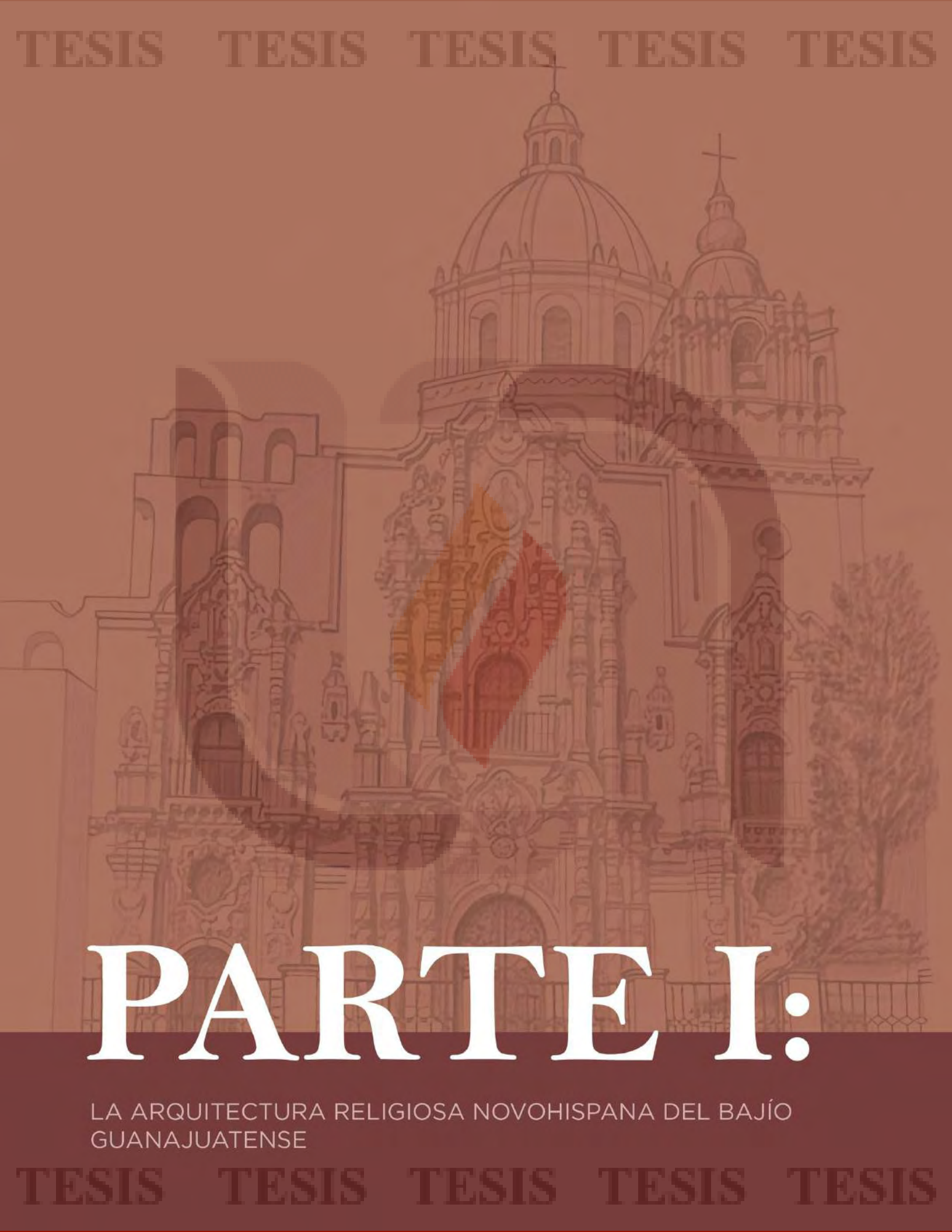
Gracias a esta localización estratégica, la construcción del santuario impulsó el crecimiento del barrio, inicialmente conocido como de los Arellano y posteriormente denominado de Guadalupe. En su entorno se establecieron mesones para comerciantes y arrieros, así como talleres de alfareros y costureras, consolidando un núcleo urbano vinculado al comercio regional.

Por su parte, el templo del Señor del Encino se edificó en el barrio de Triana, separado de la villa por el arroyo de la villa. Esta comunidad, dedicada a la horticultura, desarrolló una intensa devoción al Señor del Encino -un Cristo Negro aparecido en la hacienda de Bocas de Ortega-, convirtiéndose en el eje religioso de un espacio habitado por criollos propietarios, mestizos y mulatos.

En efecto, las imágenes de Nuestra Señora de Guadalupe y del Señor del Encino constituyen referentes fundamentales del proto-nacionalismo criollo. Mientras la primera fue proclamada Patrona del Virreinato, la segunda se inscribe en la tradición devocional de los Cristos Negros, difundida desde Guatemala por el Camino Real de Tierra Adentro y especialmente venerada por mineros y trabajadores afrodescendientes.

Finalmente, se presentan los antecedentes históricos de ambos casos, atendiendo a la conformación de los barrios y su contexto sociocultural. A continuación, se desarrolla el análisis arquitectónico de los inmuebles, considerando su forma, función, expresión, estructura y materiales, así como los elementos distintivos de la modalidad. Por último, se examinan los altares principales, se realiza un análisis iconográfico de las portadas y se estudia la obra de Andrés Joseph López Suleta, autor del Viacrucis Monumental del templo del Señor del Encino, una de las piezas artísticas más relevantes del patrimonio cultural de Aguascalientes.





TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

PARTE I:

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA NOVOHISPANA DEL BAJÍO
GUANAJUATENSE

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 1: LA MODALIDAD ESTÍPITE E INTERESTÍPITE EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA

A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, la arquitectura religiosa especialmente en la Ciudad de México y la región del Bajío, cada una con características específicas; la primera siguiendo la obra de Lorenzo Rodríguez y en la segunda la de Felipe de Ureña ambos partiendo del modelo impuesto por Jerónimo de Balbás en el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana cuyas ideas impulsó primero en Sevilla en el altar mayor del Sagrario Metropolitano (Amerlinck, 1979, p. 25), difundiéndolas en la comarca Suroeste de Andalucía desarrolladas por el aprendizaje adquirido en Madrid (Tovar y de Teresa, 1980, p. 23) con las obras de los Churriguera, imprimiendo un sello particular modificando la estructura de los retablos en España y América.

A partir de este planteamiento, Elisa Vargaslugo, (1986) habla sobre una modalidad que se desarrolló en el Bajío a la que denominó “Ultrabarroco Guanajuatense” y Fátima Halcón, (2012) afirma que la inició Felipe de Ureña, seguido por su yerno Juan García Castañeda y su hijo Francisco Bruno. De manera complementaria, la modalidad de arquitectura en el Bajío Guanajuatense surgió a partir del gran crecimiento económico impulsado por el auge en la producción de plata en las minas de esa región, que catapultó económicamente también a las villas abastecedoras de esos centros mineros localizadas en los Altos de Jalisco y Aguascalientes. Lo anterior propició que esa modalidad de arquitectura religiosa originada con la construcción del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato tuviera una amplia difusión hacía el norte alcanzando tanto las localidades cercanas a este real de minas como las situadas en los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

Estos inmuebles como la mayoría de los construidos durante el virreinato, en su conjunto han sido estudiados con enfoque en lo formal y estilístico, sin determinar las ideas que propiciaron su éxito en un territorio considerable del Centro-Norte de Nueva España.

Este estilo fue adoptado por artistas españoles nacidos en América, transformándolo y adecuándolo al lugar y circunstancias en que era construido, por otra parte, las élites criollas mineras de Guanajuato adquirieron conciencia política y cultural propia, distinta de los españoles, un proto-nacionalismo criollo, basado en el control de la economía minera y agrícola de la región, que se convirtió también en expresiones arquitectónicas que representaban poder y autoridad, John Tutino (2016, p. 278) advierte que "la arquitectura

monumental de las ciudades del Bajío, financiada por los criollos, fue una respuesta directa a las tensiones sociales y políticas con los peninsulares". Dentro de este panorama, las edificaciones no solo representaban devoción religiosa, sino el afianzamiento de una identidad poderosa y con aspiraciones de mayor autonomía dentro del sistema colonial.

En este sentido, el arquitecto y ensamblador toluqueño Felipe de Ureña fue quien iniciando su trabajo como retablista en Toluca y la Ciudad de México adoptó el modelo Balbasiano que después plasmó en la portada del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato.

Su primer contacto con las villas del Centro Norte del Virreinato fue en Aguascalientes donde fue contratado para elaborar el retablo principal de la Parroquia de la Asunción en esa villa (Vergara, 1981, p. 40) marcando el inicio del gran trabajo que realizó en esta zona de Nueva España como ensamblador primero y después en obras arquitectónicas estableciendo una modalidad regional con una concepción diferente del espacio y las portadas en la segunda mitad del siglo XVIII.

Balbás intentó introducir el estípite en piedra en la arquitectura, sin tener éxito, creyó que con los conocimientos que tenía de geometría, matemáticas y dibujo lo legitimaban como arquitecto. Recibió el encargo de reconstruir el Hospital de los Naturales después de un incendio en 1722, que no ejecutó, participo en la construcción de la iglesia de San Fernando. Los problemas que presentó esta construcción fueron muy criticados por Pedro de Arrieta y Miguel José de Rivera al punto que la obra fue transferida a otros arquitectos. Los estípites del sagrario de la Catedral Metropolitana se conciben en el proceso de elaboración de este nuevo lenguaje formal, al transformar en roca los modelos de madera (Halcón, 2012, pp. 30-32).

Ahora bien, hay ejemplos de estípites en la arquitectura anteriores a las innovaciones del Altar de los Reyes y el Sagrario Metropolitano, pero con la estructura tradicional de calles y cuerpos separados por soportes aislados y cornisas corridas; en Aguascalientes existen dos ejemplos con este tipo de portadas en los templos de la Merced o el de San Marcos.

Como se observa en las Figuras 1 y 2, la estructura es tradicional; con cuerpos y entrecalles definidas por los soportes y cornisas en ambos casos se emplean estípites, sin embargo, no guardan similitud con la modalidad impulsada por Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña.



Figura 1: Templo de la Merced, hoy Nuestra Señora del Rosario Imagen propia LEMM



Figura 2: Templo de San Marcos en la ciudad de Aguascalientes. Imagen propia LEMM.

La obra del Sagrario Metropolitano se realizó por encargo del arzobispo Don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, se construyó entre 1749 y 1768 patrocinada por el mismo prelado. Para materializar ese proyecto, se convocó a un concurso en el que participaron Ildefonso de Iniesta Bejarano, Miguel Custodio Durán y Lorenzo Rodríguez, resultando ganador el último (Halcón, 2012, p. 33).

La configuración de la fachada responde a una nueva visión de los espacios urbanísticos en el barroco, dándole una función ritual semejante a la del interior. A partir de entonces, el estípite y su ornamentación se integran al lenguaje arquitectónico, como componentes fundamentales de esa nueva estética; con una expresión diferente, enfatizando la calle central uniando el primer cuerpo hasta el remate que lo vuelve un solo elemento.

La fachada de la iglesia de la Compañía de Jesús en Guanajuato fue la primera obra arquitectónica en que incorporó el estípite a la portada, estableciendo el inicio de la difusión de este soporte en la región; su autor Felipe de Ureña se distinguió por la constante trashumancia durante sus 80 años de vida (Halcón, 2012, p. 35).

Con base en lo anterior, se plantea delimitar la región comprendida por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, donde las obras de Felipe de Ureña compartieron las ideas y elementos formales introducidos por Jerónimo de Balbás con otros autores, y si esto determinó el origen de esos pensamientos que impulsaron renovaciones estilísticas que desarrollaron en ahí en la segunda mitad del siglo XVIII.

De la misma manera, se plantea establecer el fenómeno de transferencia, circulación, recepción y adaptación de las ideas del maestro criollo Felipe de Ureña en la difusión de la modalidad estípite e interestípite en las portadas de la arquitectura religiosa, en la región comprendida por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes en ese mismo tiempo.

Jerónimo de Balbás ejecutó retablos que innovaron la concepción artística en el siglo XVIII, realizó el Altar de los Reyes en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México entre 1718 y 1724 (Halcón, 2016, p. 137), con el que revolucionó la retablística en Nueva España, introduciendo un nuevo estilo con soportes estípites e interestípites en las calles laterales, además de la unificación de la calle central con la interrupción de las cornisas que dividen los cuerpos, Así mismo, la variedad ornamental, las estructuras teatrales y el efecto de luz y sombra de este modelo que se transformaron en el signo formal del barroco como lo nombraría Villegas (1993).

Este estilo innovador, fue muy aceptado, difundido y adaptado, primero en la ciudad de México por otros arquitectos y ensambladores como Lorenzo Rodríguez quien trasladó a las portadas del Sagrario Metropolitano la nueva modalidad retablística (Mejía, 2023, pp. 64-69); al igual que el toluqueño Felipe de Ureña, quien lo llevó a la Villa de la Asunción, propagándolo por el Centro Norte y Bajío del virreinato; de esta manera, convirtió las formas de la madera en piedra para la portada del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato desde donde se difundió esta manera de concebir la arquitectura religiosa a los Altos de Jalisco, Aguascalientes y Zacatecas, con obras propias y de distintos artistas.

A partir de lo expuesto, surgen las siguientes preguntas de investigación:

Preguntas generales:

- ¿Cómo se delimita geográfica, histórica y culturalmente la región comprendida por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes en el contexto de la arquitectura religiosa del siglo XVIII?

- ¿Qué elementos formales y conceptuales introducidos por Jerónimo de Balbás se identifican en las obras de Felipe de Ureña dentro del estilo difundido en dicha región?
- ¿En qué medida las obras de Felipe de Ureña contribuyeron a la adopción y transformación de la modalidad estípite en la arquitectura religiosa del Bajío, Altos de Jalisco y Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XVIII?

Preguntas específicas sobre circulación de ideas y formas:

- ¿Qué mecanismos de transferencia y circulación de ideas permitieron la difusión del lenguaje estípite e interestípite en las portadas de templos en esta región?
- ¿Cómo fueron recibidas y adaptadas localmente las ideas formales de Felipe de Ureña por otros autores o talleres regionales?
- ¿Qué ejemplos concretos permiten identificar un proceso de adaptación o reinterpretación del lenguaje estilístico criollo en la arquitectura religiosa regional?
- ¿Puede considerarse la obra de Felipe de Ureña como detonante de una renovación estilística en el ámbito de la retablistica y la arquitectura religiosa de la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes?
- ¿Qué papel jugaron los contextos sociales, económicos y eclesiásticos en la recepción y consolidación del lenguaje arquitectónico-estípite en esta región?

Con base en estas preguntas, se establece como objetivo general:

- Analizar la difusión, adaptación y transformación del lenguaje arquitectónico estípite e interestípite en la región comprendida por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XVIII, a partir de la obra de Felipe de Ureña y su vínculo con las ideas formales introducidas por Jerónimo de Balbás.

Y como objetivos específicos:

- Delimitar geográfica, histórica y culturalmente la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes en el contexto de la arquitectura religiosa del siglo XVIII.

- Identificar los elementos formales y conceptuales introducidos por Jerónimo de Balbás que están representados en las obras de Felipe de Ureña realizadas en dicha región.
- Evaluar la contribución de Felipe de Ureña en la adopción, adaptación y transformación de la modalidad estípite en la arquitectura religiosa regional durante la segunda mitad del siglo XVIII.
- Establecer los mecanismos de transferencia, circulación y recepción de ideas que favorecieron la propagación del lenguaje estípite e interestípite en las portadas religiosas en esta zona.
- Analizar la forma en que las ideas formales de Felipe de Ureña fueron recibidas y reinterpretadas por otros autores para su difusión en la región.
- Establecer ejemplos concretos de arquitectura religiosa en los que se observe una adaptación estilística del lenguaje del artista criollo en esta región.
- Analizar el papel de los contextos sociales, económicos y eclesiásticos en la consolidación del lenguaje estípite en el ámbito arquitectónico de esta región.

En este sentido se plantea la siguiente hipótesis:

La obra de Felipe de Ureña, influenciada por los modelos formales introducidos por Jerónimo de Balbás, desempeñó un papel central en la difusión, adaptación y transformación del lenguaje estípite e interestípite en la arquitectura religiosa del territorio comprendida por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XVIII, a través de mecanismos de circulación de las ideas y como representación del poder, riqueza y religiosidad de los criollos, favorecidos por las dinámicas sociales, económicas y eclesiásticas de esa región.

A partir de esta hipótesis, se pueden desglosar otras más específicas:

- La región estudiada conforma un espacio artístico coherente donde se consolidó una modalidad estilística compartida, reconocible en elementos comunes de la arquitectura religiosa.
- Felipe de Ureña fue la figura clave en la transferencia y resignificación del lenguaje estilístico criollo, contribuyendo a una renovación formal regional.

- Las condiciones locales -tanto institucionales como económicas y culturales- facilitaron la recepción, adaptación y reinterpretación del modelo estípite en la arquitectura religiosa de la región del Bajío Guanajuatense, y parte del Centro-Norte novohispano.

1.1 El fenómeno de la modalidad regional de arquitectura novohispana en el Bajío Guanajuatense, Altos de Jalisco y Aguascalientes

La geografía para la circunscripción de las regiones fuera de los límites políticos o religiosos determinados en el siglo XVIII en la Nueva España, las características que adquiriere el espacio bajo determinadas formas de división territorial que se dio por el papel que la técnica jugó en la delimitación de las fronteras, asociados al pasaje de la sociedad disciplinaria y de seguridad que identifica Michael Foucault donde el tránsito del poder disciplinario al de seguridad supone relaciones de control desplazadas del territorio a la población y Giorgio Agamben quien afirma que el primero cierra territorios y el segundo, los abre al mundo, mientras el poder disciplinar promueve el orden (Zusman, 2017, p. 51).

El concepto de región, como lo determina Lösch en 1954, quien afirmaba que se conformaba por elementos económicos articulados en un espacio teóricamente homogéneo donde desarrollan diversas actividades productivas y los límites se conformaban por la dinámica de fuerzas de cada territorio (Ramírez y López, 2015, p. 104).

Estas condiciones se dieron en la Nueva España en diferente tiempo y lugar, donde el desarrollo del comercio, la agricultura, ganadería o minería y las comunidades cercanas se cohesionaban como un sustrato de identidad, vinculando el concepto de la percepción de la población que al exaltarla dándole una fuerza opositora al poder dominante central, tal es el caso de la región Centro-Norte y el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

Por otra parte, Tim Ingold, (1993, p. 156) afirma que un límite solo se convierte en tal cuando se relacionan las actividades que ahí se realizan, así se delimitan culturalmente con una modalidad específica del barroco en la arquitectura religiosa en diferentes regiones como la ciudad de México que por ser el centro político y religioso del virreinato, gozó la mayor riqueza, poder y contó con arquitectos examinados españoles peninsulares y nacidos en Nueva España, ejecutando obras con bases teóricas y de dimensiones monumentales que la diferencian de cualquier otro lugar de Nueva España.

La que comprende Puebla, Tlaxcala y Veracruz por ubicarse en el camino del Puerto que era la entrada desde Europa al virreinato a la ciudad de México, recibió a muchos migrantes, artistas entre ellos, especialmente de Andalucía que desarrollaron la arquitectura según sus principios, amalgamada con el arte local debido a que la mano de obra era natural e imprimió su sello. Se caracteriza por el uso de argamasas, yeserías y recubrimiento de azulejo en sus exteriores (Terán (coord.) et al., 2022).

La península de Yucatán basaba su economía en las actividades agrícolas y ganaderas, a la llegada de los peninsulares el sistema de gobierno era por cacicazgos en pequeñas localidades, por lo que, para su colonización, los españoles recurrieron a la creación de conventos para cohesionar comunidades.

En la península de Yucatán se dio otra modalidad regional en la arquitectura religiosa, especialmente en los poblados del Camino Real de Campeche a Mérida (Chico, 2000, p. 451), pues se construye en un territorio lleno de centros ceremoniales asociados a la cosmovisión y religión maya.

La arquitectura religiosa católica, se desplanta sobre las plataformas y templos como cimiento, reciclando materiales en las nuevas estructuras; asentándose en Yucatán, Campeche y Quintana Roo (Chico, 2000, p. 455) Esta región se caracteriza por ser uno de los estados del país con mayor número de inmuebles del patrimonio histórico cultural de la época colonial, caracterizados por su antigüedad, importancia simbólica y arquitectónica.

Otra manera en que se configuraron esas regiones fue la necesidad de satisfacer las necesidades básicas de los habitantes de las villas y ciudades, impulsando la creación de haciendas agrícolas y ganaderas primero alrededor de México, Puebla y Valladolid donde daban trabajo a los indígenas de las repúblicas de indios. Mas tarde cerca de los centros mineros de Zacatecas, San Luis Potosí y Parral, que propició que las tierras del bajío, norte y la región de los altos de Jalisco antes pobladas por chichimecas, se expandieran las fincas cerealeras.

En las zonas de tierra caliente se propagaron las fincas especializadas en cultivos de caña de azúcar y cacao, mientras las regiones deshabitadas del norte y las costas, fueron las ideales para el desarrollo de haciendas pecuarias; al llegar el siglo XVII ya se habían consolidado en todo el territorio novohispano (Mijares, 2009, p. 120).

La manera como se relacionaban las villas y ciudades, se distribuían los productos excedentes de las haciendas y otras mercancías, creando redes de caminos, en el siglo XVII se componía de cuatro principales que cruzaban el territorio de la Nueva España, partiendo de la capital novohispana; al oriente a Veracruz, al poniente el de Acapulco, al norte el que iba a Zacatecas y los centros mineros, la provincia de Nuevo México y al sur hacía Antequera.

La comunicación con poblaciones lejanas se dificultaba pues solo existían esos caminos y los accidentes geográficos hacían que su construcción fuera muy cara y difícil, por otra parte, el gobierno virreinal prestó poca atención a estas vías y las comunidades que se beneficiaban de la existencia de ellas, eran responsables de su obra y mantenimiento. Las principales ciudades y regiones que tenían mayor desarrollo económico los costearon, como el caso de los territorios dominados por Zacatecas, Puebla, Guadalajara, Valladolid y Durango; la zona del Bajío tenía una buena red que permitía la distribución de sus productos entre las villas abastecedoras y los centros mineros (Mijares, 2009, p. 126).

Otra manera de definir las regiones es culturalmente, considerando la historia comparada pues mediante un planteamiento comparativo y la búsqueda de similitudes y diferencias entre la arquitectura de esas comunidades que además se relacionan económica y comercialmente se puede identificar como única respecto a otras sociedades (Elliott, 2014, p. 189).

En este caso es necesario identificar una región y periodo de tiempo donde se dio la modalidad barroca en la Nueva España. Así, analizando sus características geográficas, relaciones sociales, comerciales, identidades, arquitectura religiosa, materiales con que se contaba para su construcción y elementos formales que los conforman es posible esta comparación.

Es indispensable definir que fenómenos eran paralelos en esas regiones y cuales fueron únicos en sus sociedades y en ese tiempo, como el desarrollo del barroco en la arquitectura en España y América en los siglos XVII y XVIII; y las diferencias culturales y económicas de cada región.

En la península, los pobladores vivían como hidalgos o nobles, dependientes de los ingresos que tenían de las partidas que les enviaban desde las colonias americanas, mientras en Nueva España y los otros virreinos, los conquistadores estaban dedicados a obtener mercedes de tierra, fundar haciendas, estancias o encontrar vetas de plata, valiéndose de

mano de obra natural y esclava, tratando de incrementar sus fortunas y poder enviar recursos a sus familias al otro lado del océano, así la división de clases y la vida cotidiana era diferente en ambos lados del Atlántico (Elliott, 2014, pp. 191-192).

De esta manera comparando la arquitectura religiosa de diferentes regiones en Nueva España en el periodo comprendido entre el siglo XVII y XVIII, durante el desarrollo del estilo barroco en los edificios, es posible comprobar la hipótesis planteada sobre la modalidad regional del interestípito en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

La historia de las mentalidades aplicada a la arquitectura novohispana del siglo XVIII brinda una comprensión detallada de la influencia de las ideas, creencias y emociones compartidas de la sociedad en el diseño y el simbolismo de los edificios religiosos y civiles de la época. A través del análisis de estas concepciones, es posible no solo profundizar en el papel simbólico arquitectónico, sino también en el contexto social y religioso, las percepciones de autoridad y la religiosidad popular contribuyeron a dar forma a los espacios y estilos arquitectónicos característicos de la Nueva España en ese periodo.

Por otro lado, la Teoría de la Recepción frente a los textos literarios como la identificación primaria del objeto estético fundamentada en la percepción y efectos que pueden producir en el receptor, no desde la estética de la producción, basada en el marxismo donde lo relevante es el autor y su contexto social pues la obra literaria y los conceptos arquitectónicos circulan y se actualizan por el destinatario que lo recibe en un espacio diferente al punto de creación; en este sentido.

La estética de la recepción es una opción más justa a la crítica, ligada a la psicología y las relaciones circulares entre el autor o productor y quien lo recibe, en el caso de la arquitectura el usuario quien la va a vivir y habitar, sintetizando las visiones predominantes de esta teoría que son los autores al recibir el mensaje de la obra; de la sociedad, de su vida, su época y su cultura, y como concibe su propia creación frente a las normas del canon de su arte y a una ideología colectiva.

La obra como una agrupación de signos con una estructura que produce un mensaje, esto es los elementos arquitectónicos, estéticos y simbólicos implícitos en la misma y finalmente el usuario o receptor, es el elemento más valorado para la teoría de la recepción pues la actualiza activamente y evita que se quede estática en el abandono (Ball, 2008, p. 440).

Y la circulación de las ideas que establece esa transmisión y tránsito de los conceptos entre los actores emisores y receptores, en diferentes lugares para conformar un pensamiento común (Guzmán, 1992).

Además para la interpretación de la arquitectura religiosa se debe considerar la postura de Lindsay Jones, (2000) que considera la teoría de la recepción con la de una de respuesta estética generalizando las distintas audiencias con diversos modos de aprehensión artística, difuminando los límites entre esos tipos de percepción nativa y nonata de la edificación religiosa.

Tomando como base los “protocolos de lectura” que plantea la misma autora para construir una separación provisional y heurística de las “aprehensiones arquitectónicas” y que son los siguientes:

1. Las intenciones iniciales de los diseñadores de la arquitectura religiosa
2. Las experiencias rituales de los usuarios de esos edificios.
3. Los usos revalorativos de los “forasteros”.
4. Las interpretaciones académicas de la arquitectura.
5. Las reflexiones personales y autocríticas de nuestras propias implicaciones hermenéuticas con la arquitectura.

De este modo la interpretación de esos espacios sagrados, pertenecientes a una modalidad regional que brotó de las ideas nacionalistas de los españoles nacidos en América, llamados criollos y que fueron quienes incitaron a la guerra de independencia del yugo peninsular propagado a raíz de las reformas borbónicas, que impedían que la colonia más rica y poderosa de España se gobernara y realizara sus actividades comerciales según lo habían hecho hasta antes de su llegada en la segunda mitad del siglo XVIII.

Para abordar el revisionismo histórico en relación con el término barroco en la cultura novohispana, es esencial entender cómo este enfoque ha transformado nuestra comprensión de la historia virreinal, en especial sobre el arte y la arquitectura. Éste, más allá de ser un estilo estético, fue un fenómeno social, político y cultural que en la Nueva España adoptó características particulares, producto del sincretismo y la interacción entre las culturas europeas, indígenas y africanas.

Tradicionalmente, el término “barroco” se ha interpretado de manera peyorativa, asociado con el exceso y la decadencia en contraste con el clasicismo renacentista. En sus

primeros usos, se consideraba una deformación o degeneración del ideal clásico de armonía y proporción (Maravall, 2012, p. 48). Sin embargo, con el desarrollo del revisionismo histórico, éste ha sido revalorado como una manifestación legítima de la cultura de su tiempo, muy vinculada a las instrucciones del Concilio de Trento y su contexto (Chueca, 1965, p. 52).

En la Nueva España, este estilo no fue solo imitación de los modelos europeos, sino uno que adoptó y reinterpretó los valores locales. El revisionismo histórico ha subrayado que fue resultado de un proceso de hibridación cultural, donde los elementos indígenas y africanos se integraron a los patrones peninsulares, generando formas estéticas nuevas y originales (Toussaint, 1967, p. 103).

Ha permitido también una nueva lectura de la cultura novohispana, especialmente en arquitectura y arte religioso. Lejos de ser una simple imposición del poder peninsular, fue instrumento de diálogo cultural. Según Cañeque, (2004, p. 79), la Iglesia utilizó el barroco como medio para acercar la religión a las masas, apelando a sus sentidos y emociones a través de imágenes y espacios dramáticos. Este enfoque ha sido revisado para entender cómo las poblaciones indígenas y mestizas adoptaron y adaptaron estos elementos a sus propias tradiciones y cosmologías.

Los estudios revisionistas han destacado la capacidad del barroco novohispano para expresar la diversidad cultural. Lorenzo Rodríguez y artistas indígenas trabajaron juntos para crear espacios que integraban elementos europeos, por ejemplo la columna salomónica, con motivos prehispánicos, como la flora y fauna local (Pérez, 1990, p. 34). Estos procesos de adaptación y reinterpretación han sido medulares en su revisión, considerado un fenómeno híbrido y dinámico.

Fue un fenómeno de gran importancia social. En lugar de considerarlo un estilo ligado a la élite novohispana, el revisionismo histórico lo ha interpretado como un movimiento popular que, a través de la arquitectura religiosa, logró una participación de las comunidades locales. Según García Gutiérrez (2002, p. 157), la ornamentación barroca en las iglesias y capillas rurales no solamente tenía una función estética, sino también pedagógica, al transmitir la doctrina cristiana de manera accesible y emotiva a la población indígena y mestiza.

El barroco novohispano, bajo el análisis revisionista, también ha sido considerado una forma de resistencia cultural. Los artistas indígenas que trabajaron en iglesias y conventos no fueron simples ejecutores de los modelos europeos, sino que incorporaron componentes de su propia tradición, creando un sincretismo estético. Este fenómeno puede observarse en las fachadas de templos y en interiores como la Iglesia de Santa María Tonantzintla, donde las imágenes cristianas se entrelazan con elementos de la cosmovisión indígena (Kubler, 1959, p. 98).

El revisionismo histórico ha sido fundamental para revalorizar el término barroco en el contexto de la cultura novohispana, considerándolo un espacio de interacción y resistencia cultural. La exploración de fuentes históricas y la inclusión de nuevas perspectivas han permitido entender el fenómeno complejo, resultado del diálogo entre diferentes culturas y tradiciones.

Según esta corriente, que propone reescribir la memoria mediante el análisis de los hechos históricos y arquitectónicos (García, 2021, p. 6) y con la revisión expuesta antes de la arquitectura novohispana en los tres siglos de dominación española, se ha llegado a la conclusión que la de México no es barroca, pues tiene un sello propio desde su concepción; aunque fueran peninsulares los arquitectos que traían consigo las nuevas tendencias, tenían que adaptarlas a un contexto social, económico y cultural distinto al que conocían.

El uso de elementos de la arquitectura prehispánica, ejemplificados en los atrios, la inserción en una traza ortogonal, la adopción de formas prehispánicas, incluso la implementación de las portadas retablos para la evangelización y adoctrinamiento son conceptos que se fueron desarrollando en Nueva España y América española lejos de la influencia europea.

De esta manera, usar el término barroco y además clasificarlos por la forma de un soporte, ya no puede ser tomado como válido, fue útil para la clasificación y definición de la arquitectura cronológicamente en su tiempo, pero ahora la nueva tendencia es englobar un movimiento que se dio en México desde la llegada de los españoles hasta la independencia, por lo que es más aceptable nombrarla Arquitectura Novohispana, y referirse al lugar, región y periodo en que se desarrolló (de Cortés, 2024).

Lo anterior hace repensar el título de este trabajo y aunque en el curso de la investigación se han usado los términos “barroco, salomónico, estípite o hasta

churrigueresco” para definir una modalidad, el nuevo título deberá ser: *Arquitectura Novohispana del Bajío Guanajuatense en los templos de Guadalupe y el Encino en Aguascalientes*.

1.2 Los conceptos de las instrucciones del Concilio de Trento en la arquitectura religiosa novohispana

Aunque el Concilio se haya realizado durante el siglo XVI, sus instrucciones prevalecieron en Nueva España aún en el XVIII, no tanto para evangelizar sino como instrumento de catequesis y de representación del poder de la Iglesia y de las élites criollas que encontraron en ellas la manera de manifestarse artísticamente.

La Reforma protestante reveló la crisis de la vida religiosa y la necesidad de responder al rápido avance del protestantismo, que alejaba a los fieles de la Iglesia Romana, lo que requería una solución rápida y eficaz. Carlos V apoyó la convocatoria de un Concilio Ecuménico, pues lo necesitaba para aplacar a las clases imperiales relacionadas con movimiento protestante (Tánacs, 2002, p. 123).

El Concilio se aplazó por diversas razones hasta que se eligió la ciudad de Trento, ubicada dentro del Imperio, pero no bajo dominio de los Habsburgo, como sede del evento. En 1544, Carlos V y el rey de Francia firmaron el acuerdo de Crépy, que garantizó la paz, lo que permitió convocar nuevamente para el 25 de marzo de 1545. Sin embargo, este fue demorado una vez más y comenzó el 13 de diciembre de ese mismo año, con la asistencia de 31 padres conciliares.

El primer objetivo fue definir la doctrina católica en los puntos atacados por los protestantes, como el pecado original y los sacramentos. No obstante, el Concilio fue suspendido nuevamente. El Papa Julio III lo retomó en 1551, logrando que los estamentos protestantes del Imperio enviaran representantes. Sin embargo, el avance del protestantismo por los Alpes obligó a suspenderlo nuevamente el 28 de abril de 1552. Finalmente, bajo el pontificado de Pío IV, se reanudó el 18 de enero de 1562 y concluyó el 4 de diciembre de 1563.

Cuando se reanudó, Carlos V había abdicado y el Imperio se había dividido. Fernando I gobernaba España y Felipe II los territorios conquistados. La Reforma había avanzado, Francia fue amenazada e Inglaterra se perdió tras el fracaso del intento de restauración católica. En Alemania se firmó la paz religiosa de 1555, que legalizó el protestantismo.

En estas circunstancias, Pío IV no intentó restablecer la unidad religiosa, sino mantener la coexistencia con otras religiones, procurando conservar la fe católica. Buscó armarse de herramientas como la depuración del cuerpo doctrinal católico frente al protestante y la reforma disciplinar de la organización eclesiástica (Tánacs, 2002, p. 126).

Algunas de las medidas adoptadas estuvo la unificación del Catecismo Romano, el Breviario y el Misal, que todos los creyentes debían profesar. Se unificaron los momentos de la vida religiosa, desde la celebración de la misa y la administración de los sacramentos, hasta el vestido y comportamiento de la feligresía y sacerdotes. También se mantuvo el latín en la liturgia, considerándola lengua sagrada, y se subrayó el papel de la Iglesia y los sacerdotes como mediadores entre Dios y los fieles.

Uno de los últimos decretos del Concilio fue sobre la importancia de la imagen religiosa como instrumento para enseñar los dogmas y episodios hagiográficos y evangélicos. Esto tuvo gran repercusión en el arte barroco, al establecer nuevos modelos iconográficos y fomentar orientaciones estilísticas que respondieron a las exigencias didácticas y dogmáticas de la Iglesia (García, 2003, p. 199).

El Concilio de Trento dio orden y forma a la Iglesia Católica en lo doctrinal y disciplinar (Tánacs, 2002, p. 119). Tras éste, también se promovió una renovación general que buscaba inspiración en la raíz judeocristiana, más que en el clasicismo grecorromano del Renacimiento y los tratadistas como Vitruvio, Palladio, Serlio y Vignola. De este modo, surgió el arte barroco y se definió en el manierismo (González, 2006, p. 51).

En 1572, Carlos Borromeo (1985, pp. 6-18). escribió las *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos*, emanadas de ese Concilio, manifestando el rechazo al clasicismo y la búsqueda de formas más acordes con la tradición religiosa. Instruyó que las iglesias debían tener forma de cruz, con atrio al frente ajustado por pórticos. Estos recintos, construidos para la perpetuidad, requerían techos abovedados, con entradas impares, una por cada nave que tuviera el edificio. La entrada central debía distinguirse por su amplitud y ornato

Se dispuso que el tabernáculo del Santísimo se colocara en medio del altar mayor, no en una capilla secundaria, y que el mismo ocupara el centro del ábside, elevado sobre una escalinata para que fuera visible a toda la congregación. La planta de cruz latina no solo era simbólica, sino que espacialmente desembocaba en el punto focal, subrayando su importancia dentro del espacio sagrado.

El coro debía situarse frente al altar mayor, respetando la tradición, pero fuera de la nave, que era destinada completamente por la congregación. Por ello, se ubicó sobre el acceso, creando el sotocoro, un espacio intermedio entre el exterior y el espacio sagrado del templo (Rodríguez, 1992, p. 45).

La Compañía de Jesús, fundada en 1540 por Ignacio de Loyola, estableció un sistema de circulación de información que la convirtió en un medio de propagación de las instrucciones del Concilio de Trento y de la cultura barroca, a través de sus misiones evangelizadoras en América y Asia (Gil y Obret, 2022, p. 38).

En 1577, el Papa Gregorio XIII fundó la Academia de San Lucas en Roma, con estatutos que tenían la clara intención de ruptura con el arte renacentista, acentuó la iconografía didáctica (González, 2006, p. 51).

En América, la Contrarreforma se tradujo en estrategias de persuasión religiosa, la Iglesia Católica patrocinó el arte como parte del proceso de transculturización. Este fue adaptado al contexto local para facilitar el proyecto evangelizador. La confrontación con el luteranismo en Europa se transformó en una evangelización intensificada y el arte jugó un papel clave (Gutiérrez, 2001, p. 47).

Este estilo se instituyó en América como una forma de sincretismo cultural, encontrando afinidad con el pensamiento religioso indígena. Las estrategias de "sacralización" del Concilio de Trento descritas por Carlos Borromeo, entre ellas, el culto al aire libre y el uso de retablos y altares en el exterior de los templos, coincidieron con prácticas prehispánicas, reforzando el éxito del mensaje barroco en el continente.

La complejidad de los programas iconográficos, su carga simbólica y la transmisión oral de sus significados fueron esenciales para la difusión cultural del barroco (Gutiérrez, 2001, p. 48).

Como resultado, la pintura en las iglesias, fruto de la reforma eclesiástica y las ideas postridentinas sobre las imágenes, formó parte de las políticas de Benedicto XIV para fortalecer la catequesis, donde adquirieron gran importancia (Guzmán et al., 2017, p. 526).

La secularización de la sociedad y las dificultades de evangelización en algunas regiones durante el siglo XVIII impulsaron la ejecución de pinturas murales, aunque se ha reflexionado poco sobre los canales que mantuvieron vigentes estas concepciones hasta esa centuria (Guzmán et al., 2017, p. 526).

El Concilio de Trento influyó profundamente en la arquitectura novohispana, promoviendo la creación de espacios religiosos que inducían una devoción emocional y colectiva, reflejándose en el diseño monumental y simbólico de las iglesias. Las imágenes y el arte en la edificación religiosa no solo decoraban, sino que representaban el poder y el mensaje de la Iglesia contrarreformista. Las estructuras visuales creadas bajo estas directrices tridentinas debían ser legibles y transmitir de manera clara las ideas religiosas al público, facilitando la recepción de las creencias católicas en la sociedad colonial. Los retablos, frescos y esculturas se convirtieron en herramientas pedagógicas que influenciaron el imaginario colectivo (Chartier, 2005, p. 14).

De lo anterior, se puede observar que las instrucciones emanadas del Concilio de Trento influyeron en la arquitectura novohispana, creando una serie de directrices que no solo afectaron el diseño de los espacios religiosos, sino también su función como medios de comunicación visual y pedagógica al servicio de la Iglesia. A continuación, se explica cómo se aplicaron en la Nueva España:

1.2.1 Espacios religiosos diseñados para la devoción colectiva

El Concilio de Trento (Borromeo, 1985, pp. 6-18) promovió la construcción de iglesias que incitaran a la exaltación de la devoción entre los fieles. Esto se reflejó en la composición monumental y simbólica de los edificios novohispanos, donde la estructura inducía a una experiencia espiritual profunda. La planta en forma de cruz latina, por ejemplo, no solo tenía un simbolismo cristiano claro, sino que su diseño espacial llevaba la atención al altar mayor, situado en el ábside elevado, subrayando su centralidad en el punto focal del espacio sagrado, como lo indicaban las directrices.

1.2.2 Claridad visual y simbólica

Uno de los lineamientos más importantes del Concilio fue el uso de las imágenes religiosas como instrumentos de evangelización y doctrina. En la arquitectura novohispana, este principio se aplicó con la colocación de retablos, frescos y esculturas que no son solo ornamentos en los templos, sino que tenían una función didáctica. Los elementos visuales debían ser legibles para todos los fieles y transmitir claramente las enseñanzas y dogmas de la Iglesia. Esto influyó en la creación de discursos iconográficos complejos, pero accesibles, y se centraban en episodios hagiográficos y evangélicos, especialmente en la vida de Cristo,

la Virgen María y algunos santos, que reforzaban la doctrina católica entre una población mayoritariamente analfabeta.

1.2.3 Uso del arte como herramienta evangelizadora

La arquitectura y el arte religioso en la Nueva España se convirtieron en herramientas clave del proceso evangelizador en los primeros años después de la conquista y como instrumento de catequesis, considerando que la mayor parte de la población era analfabeta y apelaban a su comprensión visual.

Lo anterior se logró con el financiamiento de la Iglesia y benefactores especialmente en el siglo XVIII, esto permitió que se construyeran templos y se enriquecieran con imágenes y esculturas que facilitaban la transculturación y apropiación de estas, adaptando el arte europeo a un contexto local con lo que se logró un sincretismo que creó un arte propio de Nueva España.

Las imágenes religiosas y el arte de esa época estaban cargados de simbolismo y dramatismo emocional, que sirvieron primero para atraer a los nuevos conversos indígenas y transmitir las enseñanzas católicas de manera efectiva (García, 2003, p. 199).

1.2.4 Fusión de prácticas religiosas locales y católicas

Una de las estrategias de "sacralización" del Concilio de Trento fue la promoción del culto al aire libre mediante celebraciones y procesiones, esto coincidió con las prácticas religiosas prehispánicas. En la Nueva España, esta fusión fue muy exitosa, los primeros conventos incluyeron en sus esquemas arquitectónicos grandes atrios con capillas abiertas que tenían la función de altar al aire libre y capillas posas donde paraban las procesiones; en las iglesias y templos a partir del siglo XVII comenzaron a incorporar retablos en las portadas de los edificios religiosos, permitiendo ceremonias públicas y fomentando una conexión visual y espiritual más directa con la población en general (González, 2006, p. 7).

Los retablos monumentales, altamente ornamentados y con complejos discursos iconográficos, fueron una característica distintiva de las iglesias novohispanas especialmente en el siglo XVIII.

Estos no solo servían como ornamento, sino que, según las instrucciones tridentinas, actuaban como medios pedagógicos visuales que facilitaban la catequesis. Los fieles, a través de las imágenes que narraban historias de santos, episodios de la vida de Cristo y la Virgen,

podían entender y apropiarse de las enseñanzas católicas de una manera emocional e intuitiva (Chartier, 2005, p. 59).

El Concilio también reguló la organización y disposición de los espacios dentro de los templos, instruyendo que el tabernáculo del Santísimo debía ocupar el centro del altar mayor y que el coro debía colocarse en un lugar que no interfiriera con la nave principal, reservada para los fieles. Estas instrucciones, junto con la preferencia por una planta en cruz latina, buscaban garantizar que los templos fueran lugares de culto claros y bien organizados, donde la jerarquía eclesiástica y los símbolos sagrados estuvieran en lugares prominentes y visibles (Borromeo, 1985, pp. 6-16).

En resumen, las instrucciones del Concilio de Trento fueron fundamentales para moldear la arquitectura religiosa novohispana. A través de un diseño simbólico, la inclusión de arte pedagógico y la adaptación a las prácticas locales, la Iglesia Católica no solo creó espacios de culto, sino herramientas efectivas para la evangelización y el fortalecimiento de la fe en la sociedad virreinal. Estas estructuras, altamente visuales y cargadas de simbolismo, cumplían con los mandatos tridentinos de transmitir las doctrinas católicas de manera clara y poderosa.

1.3 Protocolos de lectura

El análisis de los datos obtenidos sobre la región y las unidades de estudio requiere una interpretación que permita comprender el contexto social, económico, cultural y religioso que rodeó la construcción de iglesias con características similares, que encajaban en el gusto, valores y necesidades de quienes las encargaban, construían y vivían.

En este sentido, Lindsay Jones, (2000) advierte sobre la complejidad y la selectividad inherentes a la historiografía arquitectónica, especialmente en el que respecta a la recepción de edificios religiosos. Para superar estas limitaciones, se propone la selección cuidadosa de momentos significativos con el fin de lograr historiografías inclusivas que consideren todas las interpretaciones y usos de una obra arquitectónicas.

De manera complementaria, Jones (2000) sugiere adoptar *protocolos de lectura* que permitan clasificar diversos tipos de *aprehensiones* arquitectónicas. Gracias a esta herramienta, es posible comprender la pluralidad de interpretaciones y experiencias vinculadas a la arquitectura sagrada, proporcionando un marco sistemático para evaluar y seleccionar eventos relevantes en la historia de la recepción de un edificio religioso.

A partir de lo anterior, se analizan e interpretan cada tipo de aprehensión para establecer la modalidad regional en la arquitectura religiosa del Bajío Guanajuatense que se expande hasta Aguascalientes. En particular se abordan los ejemplos del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y el templo del Señor del Encino localizados en esa ciudad.

Este enfoque permite, en consecuencia, una comprensión más profunda de cómo estos edificios han sido percibidos y utilizados a lo largo del tiempo, reflejando las complejas interacciones entre las dimensiones social, económica, cultural y religiosa de la región.

1.3.1 Las intenciones iniciales del diseño

En lo que respecta a las intenciones iniciales, estos templos buscaron exteriorizar los soportes y otros elementos de los retablos de madera, tallándolos en piedra para otorgarles un significado que integrara el espacio sagrado exterior con el interior confiriéndole jerarquía sacra. Esta transformación arquitectónica se enmarca en un contexto histórico caracterizado por el auge económico y político de los españoles nacidos en Nueva España, quienes buscaban afirmar su identidad frente al poder peninsular con el impulso de nuevas expresiones arquitectónicas.

Durante este periodo, el gremio de arquitectos experimentó cambios significativos con la llegada de Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez mismos que realizaron aportaciones altamente valoradas por autoridades eclesiásticas y políticas, particularmente por el arzobispo y el virrey Vizarrón y Eguiarreta. Fueron ellos quienes, al introducir innovaciones como la inclusión del estípite con base en los últimos tratados de arquitectura, desplazaron a arquitectos locales, entre ellos a Ildefonso Iniesta Bejarano y consolidaron el poder de los peninsulares, generando tensiones con los maestros criollos.

En este mismo contexto, Felipe de Ureña, tras su aprendizaje con Balbás, buscó oportunidades al interior del virreinato. Originario de Toluca y miembro de una familia de ensambladores, aprovechó la ocasión brindada por el cura Manuel Colón de Larreategui para elaborar el altar mayor de la parroquia de Aguascalientes lo que le permitió posicionarse en el Bajío y la región Norteamérica Española.

A partir de entonces, el carácter trashumante y aventurero de Ureña lo llevó a establecer su taller en Aguascalientes y posteriormente a trasladarse a Guanajuato, donde ejecutó la primera portada retablo con soportes estípites y una calle central unificada en el templo de la Compañía de Jesús, cuyo concepto tenía su base en el Altar de los Reyes de

Balbás. Este trabajo, a su vez, le valió el título de maestro mayor de ese Real de Minas. Mientras que su yerno, Juan García de Castañeda permaneció a cargo del obrador en Aguascalientes, expandiendo el legado familiar.

Como resultado de ello, la fama de Ureña y su taller se extendió a otras ciudades, logrando encargos como los retablos del Templo de la Purísima Concepción de los Jesuitas en Zacatecas.

Posterior a este trabajo, firmo contratos con la Catedral de Durango, las parroquias de Saltillo y Sombrerete, y el Santuario de San Juan de los Lagos. Víctor Manuel Villegas sostiene que este artista también proyectó el Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, hipótesis plausible considerando su presencia y estrecha relación con las elites de la villa.

Conviene destacar que Ureña mantuvo vínculos con personajes influyentes como Manuel de Aldaco en México, Pedro Lascuráin de Retana y José Joaquín Sardaneta y Legazpi en Guanajuato, quienes promovieron importantes proyectos arquitectónicos de gran envergadura. Así mismo, colaboró también con órdenes religiosas -jesuitas, franciscanos y mercedarios-, destacándose en la creación de retablos dorados.

Sin embargo, su estilo de vida dispendioso le acarreó grandes deudas, Aun así, sus patrocinadores no escatimaron recursos en tiempos de bonanza para sus obras pías, especialmente en retablos dorados. De esa forma, el contexto personal y social en que se desenvolvía Ureña influyó en el diseño de sus creaciones, que buscaban facilitar el labrado en piedra mediante la geometrización, sin sacrificar la dignidad de los espacios interiores.

Lo anterior evidencia que las obras de este artista, se fundamentaba tanto en el aprendizaje adquirido en su natal Toluca como en los trabajos que desarrolló en la ciudad de México donde incluso se le pedía copiar otros altares, para reinterpretarlos, como ocurrió en el retablo mayor de la parroquia de Aguascalientes.

Por otra parte, el diseño de los espacios sagrados en Nueva España respondía a las normas establecidas por el Concilio de Trento. En este sentido, en América las iglesias fueron contruidos desde sus cimientos siguiendo esas disposiciones: la planta de cruz latina, la ubicación de los coros en el acceso de los templos con vista hacia el altar y el sotocoro como la transición entre el espacio exterior y el interior sacro.

A ello se sumó el auge económico derivado de la producción de plata en Guanajuato, que benefició a villas abastecedoras como Aguascalientes. Así incluso en medio de crisis por

sequías y epidemias se emprendió la construcción de numerosos recintos religiosos: nueve templos en la villa durante el siglo XVIII, entre ellos, la parroquia (1704-1738) por el Dr. Colón de Larreategui, quien inició también el de San Marcos y los de las haciendas de Ciénega de Mata, Cieneguilla y Jesús María.

En esta dinámica, los siguientes párrocos, Don Mateo José de Arteaga y Don Antonio Flores Alatorre, impulsaron proyectos significativos como la conclusión del templo de San Marcos y la reconstrucción del de la orden hospitalaria de los juaninos, iniciado por Diego Quijas Escalante durante el siglo XVII, iniciaron los trabajos del Santuario de Guadalupe y el Señor del Encino; también se comenzó el de la Tercera Orden de San Diego, el de San Juan Nepomuceno en 1764, y el Camarín de la Virgen en el convento dieguino en 1792, todos bajo el patrocinio de los curas y prominentes comerciantes, mostrando como la fe y las obras de piedad eran fundamentales para la salvación de las élites agascalentenses.

Todo ello demuestra la desahogada posición económica y capacidad de influencia de estos personajes en los programas arquitectónicos de los templos. A pesar de que la documentación sobre contratos de obra, en los templos y libros de fábrica es escasa, el estado de conservación de las unidades de análisis permite aproximarse a su concepción original.

Finalmente, Villegas (1974) atribuye la erección del Santuario de Guadalupe a Felipe de Ureña, debido a la ubicación de su taller en Aguascalientes y la relación comercial entre las élites agascalentenses con los centros mineros de Guanajuato, Asientos y Zacatecas. Del mismo modo, la concepción interior del templo revela proporciones, formas y conceptos más ambiciosos que los de la parroquia, concebido en honor a Nuestra Señora de Guadalupe, Patrona de los criollos, lo que explica lo ostentoso del proyecto.

En cuanto al templo del Señor del Encino su diseño pudo ser obra de Francisco Bruno hijo de Ureña o de Santiago Medina. Presenta una ornamentación más sobria, aunque mantiene elementos novohispanos como los soportes, la cúpula, su decoración y la de las bóvedas.

Cabe mencionar que la imagen del Cristo Negro es especialmente venerada por los habitantes del barrio de Triana, fundado por andaluces. Pese a que su población llegó a ser mayoritariamente mestiza y mulata, la devoción era la misma sin importar la casta que motivó la construcción de un templo digno para tan milagrosa figura.

En suma, todas estas ideas fueron transmitidas a constructores, clérigos, benefactores y pobladores, confirmando la circulación, transmisión y recepción de conceptos arquitectónicos y devocionales que se plasmaron en edificaciones significativas para quienes participaron en su creación y apropiación.

1.3.2 Las experiencias rituales de los usuarios de la arquitectura.

El análisis de las experiencias rituales de los usuarios de los espacios religiosos en la región del Bajío Guanajuatense, Altos de Jalisco y Aguascalientes requiere una aproximación que considere tanto las prácticas devocionales como las condiciones histórico-sociales que las configuraron. Si bien Lindsay Jones (2000 pp. 19-23) se refiere a estas vivencias principalmente en el contexto mesoamericano conviene señalar que en el territorio de estudio presentan características específicas derivadas de un proceso colonial particular.

A diferencia de lo ocurrido en Mesoamérica, los asentamientos en el Bajío y Centro Norte de Nueva España fueron fundados por españoles en territorios habitados por grupos nativos que ofrecieron resistencia armada a la conquista. De acuerdo con lo señalado por John Tutino (2016 pp. 57-59) y otros estudiosos del periodo virreinal, para consolidar la presencia hispana fue necesario el traslado de indígenas mesoamericanos hacia estas regiones. Su función, además de cubrir la demanda de mano de obra en haciendas, casas y minas, era también servir como modelo de evangelización para los pueblos originarios que habitaban esta parte del septentrión novohispano.

En este contexto, las experiencias rituales de los distintos grupos sociales fueron diversas. Por un lado, los indígenas locales y sus descendientes mestizos y mulatos habían sido objeto de más de dos siglos de evangelización, proceso que transformó profundamente sus prácticas religiosas. Aunque ya distantes de las cosmovisiones prehispánicas, estos grupos conservaron una fuerte devoción por las imágenes religiosas resultado del adoctrinamiento postridentino centrado en ellas como vehículo pedagógico y afectivo (Gruzinski, 2016 pp. 105-136). No obstante, también desarrollaron devociones populares propias que incorporaban elementos sincréticos y respondían a su contexto social.

Durante el siglo XVIII, y con mayor énfasis a partir de su segunda mitad, la devoción a la Virgen de Guadalupe se consolidó convirtiéndola en un elemento central en las prácticas religiosas del Bajío y regiones adyacentes. En este sentido, la construcción de santuarios

dedicados a ella resultó de vital importancia, pues no solo representaba una expresión de piedad personal, sino también una afirmación identitaria y comunitaria.

Así mismo, la población española residente en el Bajío y Centro Norte novohispanos también tuvo un papel significativo en la configuración del panorama devocional. Cabe señalar que los peninsulares eran numéricamente inferiores a los criollos, quienes, al igual que los grupos de castas, compartían una profunda devoción por imágenes religiosas específicas, como la ya mencionada Virgen de Guadalupe o los Cristos Negros. Ello se debía a que estas devociones estaban estrechamente ligadas a creencias en milagros locales, reforzando así el carácter comunitario del culto.

Según plantea Jones (2000, pp. 45-65), *los horizontes de expectativas* de los usuarios de los espacios sagrados se reflejan en el diseño y uso de dichos recintos. En consecuencia, las élites novohispanas, mediante donaciones para la construcción de iglesias, capillas o santuarios, buscaban la redención de sus almas por medio de indulgencias, inscribiendo sus nombres en la memoria arquitectónica del templo. Por su parte, las clases populares que generaban un fuerte sentido de pertenencia. Esta práctica espiritual comunitaria vivenciaba la arquitectura religiosa a través de rituales festivos en procesiones y fiestas patronales, que han perdurado hasta nuestros días.

Un caso ilustrativo es el del barrio del Encino, también conocido como de Triana, en la ciudad de Aguascalientes, las fiestas en honor al Cristo Negro combinan elementos de la tradición española, -como procesiones son encabezadas por toreros y encierros taurinos-, con danzas tradicionales indígenas de “Matlachines”. Esta convivencia de formas culturales refleja la compleja hibridez ritual de la región, en la que lo hispano y prehispánico no solo coexisten, sino que además se integran en una liturgia popular profundamente arraigada en la memoria colectiva.

1.3.3 La revaloración y apropiación heterogénea.

Este protocolo se centra en un conjunto de *aprehensiones revalorativas* de edificios religiosos, enfocándose en las interpretaciones y usos por los "forasteros" o "no creyentes" que no se alinean con los propósitos originales de la arquitectura sagrada. Tales apropiaciones incluyen desde explotaciones políticas hasta reinterpretaciones de artistas, poetas y viajeros, quienes operan fuera del contexto religioso y cultural de los constructores.

Es fundamental considerar estas perspectivas, ya que para lograr una historiografía arquitectónica completa y descriptiva, resulta imprescindible incluir dichas apropiaciones. En otras palabras, los "intrusos" también actúan como "cocreadores" en la producción de significados arquitectónicos.

Estos eventos, aunque en apariencia triviales o extravagantes, ofrecen oportunidades valiosas para explorar nuevas preguntas y temas en la historiografía arquitectónica. Por ejemplo, los usos políticos de monumentos modernos o las peregrinaciones espirituales a sitios antiguos proporcionan perspectivas únicas respecto a las interacciones contemporáneas con las estructuras sagradas. Así, estas reinterpretaciones pueden revelar mucho sobre las afinidades religiosas actuales y los estereotipos prevalentes.

Aunque estas revalorizaciones puedan parecer iconoclastas, desafían a los estudiosos a reconsiderar por qué ciertos fenómenos se desestiman fácilmente y a reconocer su potencial para enriquecer la comprensión de la arquitectura sagrada en contextos históricos y contemporáneos (Jones, 2000).

En el caso del siglo XVIII, debido al auge económico generado por la comercialización de la plata con China, especialmente desde las minas de Guanajuato, se produjo una migración significativa. Estos migrantes, llegados en la Nao al puerto de Acapulco, se encontraron con una cultura occidental muy distinta, una religión diferente y rituales practicados en edificios desconocidos (Tutino, 2016).

Por otro lado, los migrantes españoles peninsulares llegaban en busca de fortuna o eran traídos por familiares ya instalados en la Nueva España. Aguascalientes, en particular, se convirtió en un destino preferido por los europeos durante el siglo XVIII. Así lo confirma el visitador José Menéndez Valdés, en el censo de 1792, señaló que la villa era un lugar esencial para la inmigración peninsular, observación reforzada posteriormente por Félix Calleja (Gómez, 2002a, p. 69).

Éstos, en su mayoría solteros, se casaban con españolas nacidas en América. Provenían de regiones diversas como Castilla, Vizcaya, Guipúzcoa, Navarra, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Granada, Islas Canarias, Galicia, Asturias, Extremadura y Valencia. Incluso hubo inmigrantes de Francia, Flandes, Italia y Filipinas, sumando un total de 216 extranjeros registrados en el censo de 1792 (Gómez, 2002a, p. 72).

Algunos de ellos se convirtieron en mecenas y patrocinadores de obras pías (Gómez, 2002a, p. 191). Como Lucas López de Fonseca, propietario de la hacienda de San Blas, y Juan Francisco Calera, comerciante que mandó edificar el Camarín de la Virgen del templo de San Diego. También Mazón Martínez y Rivero y Gutiérrez realizaron importantes donaciones para la construcción de la nueva iglesia del Señor del Encino.

La percepción de estos inmigrantes sobre Aguascalientes fue la de un progreso notable, especialmente en la construcción de edificios sagrados. Este impulso constructivo reflejaba tanto el desarrollo económico como la profunda devoción y el deseo de indulgencias mediante obras de caridad. Aunque no fueran devotos de la Virgen de Guadalupe o del Señor del Encino, participaron en la construcción de estos edificios, mostrando un tipo de aprehensión que forma parte del programa arquitectónico sagrado.

En paralelo, la economía de Aguascalientes se fortaleció, especialmente en las haciendas y el comercio, lo que llevó a la adquisición de esclavos para cubrir la demanda de trabajo. Entre los principales comerciantes de personas en la villa estaban Miguel Martín Barragán, Pedro Mendoza y Nicolás de Aguilera. Estos actores, junto con indígenas, mestizos y mulatos libres, formaron parte primordial de la fuerza laboral, aunque los esclavos tuvieron una menor participación en la vida común y sus aprehensiones arquitectónicas estaban limitadas por su condición social (García, 2010, p. 51).

En resumen, la diversidad de aprehensiones y las contribuciones de distintos grupos migratorios en Aguascalientes durante el siglo XVIII reflejan una interacción compleja con la arquitectura sagrada. Estas interacciones, aunque distintas a las prácticas originales, enriquecen la historiografía arquitectónica al incorporar múltiples perspectivas y realidades culturales.

1.3.4 Interpretaciones Académicas

Este protocolo se enfoca en las interpretaciones académicas de los edificios religiosos, reconociéndolas como una categoría específica de aprehensión cultural e historiográfica. Aunque generadas por sujetos ajenos al marco cosmológico de los arquitectos y usuarios originales, no cabe duda de que constituyen lecturas críticas que contribuyen de manera significativa al entendimiento de la arquitectura sagrada.

Desde el ámbito académico, las aproximaciones a la arquitectura religiosa varían según quienes que procuran respetar las cosmologías originarias y quienes aplican criterios

estéticos, religiosos o filosóficos propios. En este sentido, estas lecturas pueden oscilar entre la objetividad analítica y una reflexión más personal y especulativa. No obstante, muchas de ellas comparten lo que Paul Ricoeur citado en (Jones, 2000, pp. 42-44), ha denominado una “segunda ingenuidad”, es decir, una conciencia crítica que reconoce los mitos como construcciones simbólicas y que, sin renunciar a la racionalidad, revaloriza su contenido espiritual y estético

Jones (2000, pp. 58-63) sostiene, que estas interpretaciones deben entenderse como eventos arquitectónicos por derecho propio, es decir, son momentos significativos en la historia de la recepción de los edificios sagrados. De acuerdo con lo anterior, las aprehensiones académicas no son meras observaciones externas, sino intervenciones que, al decodificar y reinterpretar los símbolos de la arquitectura, transforman la comprensión del objeto de estudio como del propio investigador. Esta idea ha sido reforzada por Henri Lefebvre entre otros autores, quienes subrayan que toda lectura espacial implica también una producción de espacio simbólico y social.

Dentro de este marco, resulta fundamental problematizar las interpretaciones académicas y situarlas en su contexto histórico-intelectual. Ello implica reconocer los aportes de anticuarios, arqueólogos, historiadores del arte y etnohistoriadores no como verdades absolutas, sino que crean construcciones sujetas a intereses, prejuicios y limitaciones epistémicas. De esta manera, se pueden desentrañar las ideas predominantes sobre la arquitectura sagrada y los sesgos y omisiones que han dado forma a su estudio historiográfico.

En el caso particular de la arquitectura religiosa en la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, es importante señalar que las aproximaciones desde el análisis arquitectónico han sido escasas. Por ejemplo, historiadoras del arte como Elisa Vargaslugo y Fátima Halcón han centrado su atención en la dimensión formal e iconográfica de los recintos, mientras que el estudio del espacio, la forma y la técnica constructiva ha quedado en segundo plano. En contraste, Manuel González Galván (1961, p. 40) realizó una aportación significativa al clasificar las modalidades del barroco mexicano según el tipo de soporte presente en las portadas. En su tesis, ya había identificado que la variación más reconocible, -tanto formal como cronológicamente- era anterior a la introducción del estípite que constituiría el elemento primordial y distintivo de la modalidad de estudio.

Además, el mismo autor (2006, p. 18) desarrolló un análisis detallado de la configuración espacial de los templos, describiendo tanto sus plantas como los elementos constructivos que las definen, Ese aporte resulta fundamental, pues proporciona una base sólida para las interpretaciones académicas centradas en el estudio arquitectónico integral.

Otro aspecto que considerar dentro de este protocolo es el análisis teórico de los tratados de arquitectura que sirvieron como referencia a los constructores novohispanos. Un ejemplo paradigmático es el de Felipe de Ureña, quien incorporó en su práctica los principios de la *Arquitectura civil, recta y oblicua* de Juan de Caramuel. Su influencia se manifiesta en obras como las portadas de los templos de San Francisco y de la Compañía de Jesús en Guanajuato. Asimismo, es posible que el maestro toluqueño conociera el tratado de Wendel Dietterlin, cuyo lenguaje ornamental fue retomado por Jerónimo de Balbás, particularmente en el diseño de sus retablos (Reséndiz, 1992, p. 17). Esta dimensión teórica demuestra que las interpretaciones formales no son meramente estéticas, sino profundamente doctrinales y simbólicas.

En conclusión, este cuarto protocolo propone que el análisis académico de los edificios religiosos debe fundamentarse en estudios funcionales, tipológicos, formales y expresivos, así como en una lectura crítica de las fuentes teóricas y contextuales. Solo a través de esta triangulación interpretativa es posible comprender cabalmente la arquitectura sagrada como fenómeno histórico, simbólico y artístico.

1.3.5 Aprehensiones personales

El quinto protocolo plantea la incorporación de las apreensiones personales en el estudio e interpretación de la arquitectura sagrada. Se parte aquí de la premisa hermenéutica de que todo análisis está condicionado por la experiencia, formación y sensibilidad del observador, y que, por tanto, ninguna lectura académica es completamente objetiva o ajena a su contexto de enunciación.

En disciplinas como la antropología, la reflexividad se ha convertido en una práctica fundamental. James Clifford (2008, pp. 25-27), por ejemplo, ha argumentado que la etnografía debe ser entendida como una construcción subjetiva e históricamente situada, en la que el investigador no es un observador neutral sino un participante activo. Esta perspectiva ha favorecido el desarrollo de narrativas más autobiográficas que reconocen la implicación emocional e intelectual del autor en el objeto de estudio.

Sin embargo, la reflexividad conlleva riesgos. David Bleich citado en (Clifford, 2008, p. 29) advierte que, si no se ejerce con responsabilidad crítica, puede derivar en una forma de autoindulgencia, en la que el sujeto se convierte en el centro de la narración y el objeto de estudio queda relegado. Por ello, sostiene que la autorreflexión debe equilibrarse con un compromiso analítico riguroso que no pierda de vista la arquitectura como fenómeno cultural complejo.

En el estudio de la arquitectura religiosa, esta reflexividad puede constituirse en un recurso valioso para enriquecer la historia de la recepción, siempre y cuando esté bien informada por la experiencia comparativa y disciplinaria. La participación in situ, así como la documentación de impresiones personales, ofrece claves interpretativas que complementen los análisis más estructurados. Estas contribuciones, sin embargo, deben presentarse de forma crítica y transparente, sin suplantar los métodos historiográficos ni desplazar la centralidad del objeto arquitectónico.

Este protocolo se aplica directamente al análisis de las unidades de análisis seleccionadas, que son interpretadas a partir de una lectura que combina la evidencia documental (fuentes primarias y secundarias) con la experiencia directa del investigador. En conjunto, esta aproximación busca comprobar la hipótesis de que los templos construidos en la segunda mitad del siglo XVIII en el Bajío Guanajuatense, Altos de Jalisco y Aguascalientes conforman una modalidad regional reconocible tanto en su configuración formal como en sus aprehensiones simbólicas y devocionales.

1.4 El espacio en la arquitectura religiosa novohispana y el estípite como expresión estética

En primer lugar, conviene señalar que la arquitectura no se define por una portada, resulta imprescindible precisar la conformación espacial, tanto interior como exterior, con que se proyectaron y construyeron los espacios sagrados en Nueva España.

Ello permite definir formalmente los elementos de la modalidad introducida por Jerónimo de Balbás en la retabística, continuada por Lorenzo Rodríguez en la ciudad de México y difundida por Felipe de Ureña en la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes; así como en Oaxaca y Veracruz.

Ahora bien, las portadas del Sagrario, creadas por Rodríguez sirvieron de modelo para otros artistas que se inspiraron en ellas y generaron una serie de fachadas con estípites,

conformando así una modalidad específica. En este sentido, las obras de México, Tepetzotlán y sus alrededores junto con la escuela estípita del Bajío, constituyen el mejor testimonio de la trascendencia de las creaciones de Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña (Vargaslujo, 1986b, p. 15).

En esta línea, Manuel González Galván, (1961, p. 42) afirma que las modalidades históricas del “barroco” mexicano, han mostrado preferencia por determinados elementos arquitectónicos con el que se expresan en forma clara las novedades referidas a sus apoyos, dotándolos de un sentido simbólico y decorativo, hasta alcanzar su máximo desarrollo en la pilastra estípita.

De igual manera, las modalidades definidas por este autor siguen un proceso cronológico, no de forma estricta, ya que las obras se interpolaban y enriquecían con los hallazgos y novedades plásticas que coexistían con creaciones anteriores. Esta situación explica en gran parte, porque muchos proyectos se veían condicionados por el aislamiento geográfico, las circunstancias regionales y gustos estéticos de los mecenas y artistas.

1.4.1 Definición del espacio sagrado en Nueva España

Tradicionalmente, la arquitectura novohispana ha sido reconocida por su rica imaginación decorativa, aunque acusada por la monotonía en la configuración espacial. Si bien la ornamentación llegó a superar a su contraparte europea, el diseño arquitectónico, -en cuanto a plantas y alzados-, permaneció en un estricto canon dogmático durante tres siglos. A pesar de ello, la decoración se convirtió en un motivo de orgullo nacionalista.

En cuanto a los estudios especializados, la escasa bibliografía sobre el espacio arquitectónico virreinal refleja un desinterés en este aspecto. La influencia europea reforzó en las edificaciones novohispanas una claridad e inmovilidad espacial que se mantuvo durante todo el virreinato, en lo que Chueca Goitia denominó "mismidad", entendida no solo un indicio estilístico, sino como una forma de cultura propia. Desde el siglo XVI, poco después de la Conquista, la traza urbana de México adquirió un carácter particular, organizándose en torno a grandes espacios delimitados por conjuntos religiosos, -conventos y sus atrios, catedrales, parroquias y palacios-, siempre en relación con las plazas, siguiendo un esquema hispánico matizado por la sensibilidad indígena.

Por otra parte, la innovación española en el uso de muros y bóvedas permitió contener grandes espacios interiores, mientras que el espacio abierto arquitecturado se convirtió en

una novedad funcional. Un ejemplo paradigmático son los conventos con sus atrios, donde los ejes norte-sur y oriente-poniente se cruzaban en el centro, coronados por una cruz. Estas áreas abiertas, delimitadas por accesos y capillas abiertas, respondían a funciones inexistentes en los dos continentes antes del contacto. Las capillas abiertas, -exclusivas de México-, posibilitaron el culto al aire libre, fusionando tradiciones religiosas locales con la liturgia católica. Este diseño integró dos tradiciones y dio lugar a capillas posas que delimitaban los lugares sagrados, semejantes a las capillas laterales de los templos europeos (González, 2006, pp. 4-8).

Asimismo, con el paso del tiempo, la relación entre las portadas de los templos, las capillas abiertas y las posas se consolidó. Las bardas de los atrios delimitaban el espacio sagrado y organizaban la composición arquitectónica, de forma semejante a las ciudadelas en Teotihuacan. Desde el siglo XVII, la planta de cruz latina, con cúpula en el crucero y muros rectos (Borromeo, 1985, pp. 6-18), se erigió como el diseño paradigmático de la arquitectura eclesiástica virreinal combinando funcionalidad litúrgica y estética plástica, reafirmandose a lo largo de toda la Nueva España.

En este marco, las iglesias novohispanas adoptaron una estructura rígida y geométrica, fácilmente adaptable a la retícula urbana de las ciudades virreinales. La ortogonalidad de las manzanas y la planimetría de las fachadas contrastaba con el barroco europeo, que respondía a trazas irregulares, adaptándose a terrenos asimétricos y perspectivas callejeras. En cambio, los templos americanos reflejaban un orden espacial tradicional, presente desde la época prehispánica en la geometría y la regularidad de plazas y centros ceremoniales.

A ella se sumaba que la arquitectura novohispana ponía énfasis en las fachadas, torres, cúpulas y retablos, mientras que los muros laterales y volúmenes recibían menor atención. Esta diferencia se explica porque los templos novohispanos no eran edificios aislados, sino integrados al conjunto urbano. Las torres y cúpulas actuaban como referentes visuales, mientras que las fachadas proyectaban el mensaje estético hacia las calles, destacando por su exuberancia decorativa.

En este contexto, el diseño geométrico de las portadas novohispanas, -con pilastras y columnas adheridas a un muro recto-, permitía desplegar la fantasía decorativa sin alterar el equilibrio clásico. Al compararlas con el barroco europeo, el Marqués de Lozoya consideraba

que este último resultaba austero. La fachada novohispana, concebida con intención didáctica, se configuraba como una gran página arquitectónica donde se leía un mensaje doctrinal, funcionando como un auténtico sermón plástico inspirado por la fe.

A pesar de que la mayoría de los templos conservaban plantas tradicionales -cruz latina o rectangular-, algunos ejemplos rompieron esta disposición, adoptando trazas predominantemente curvas como la Capilla del Pocito. Esto se reflejaba en la integración de elementos monumentales y volumétricos característicos de la arquitectura mexicana desde la época prehispánica (González, 2006, pp. 18-29).

Por otro lado, la influencia del contexto cultural en los fenómenos arquitectónicos novohispanos se originó en el contacto entre grupos étnicos distintos, lo que dio lugar a un mestizaje arquitectónico que adoptó conceptos y formas de ambas culturas, generando así una nueva identidad. En este proceso, las élites criollas desempeñaron un papel decisivo como promotoras de construcciones religiosas durante el siglo XVIII, momento en que las expresiones culturales mostraban raíces mesoamericanas, europeas y asiáticas.

En cuanto a la organización eclesiástica, el clero se dividía en regular -pertenecientes a órdenes religiosos-, y secular o diocesano. Este último se estructuraba territorialmente en diócesis agrupadas en jurisdicciones llamadas arquidiócesis. Al inicio, el clero secular en Nueva España dependió de la Arquidiócesis de Sevilla, desde 1519 a 1546, cuando el Vaticano elevó la diócesis de México a Arquidiócesis, creando posteriormente nuevos obispados en Antequera (1535), Michoacán (1536), Chiapas (1539), Guadalajara -al que pertenecía la parroquia de la Villa de Aguascalientes- (1548) y la de Yucatán (1561). Las parroquias o curatos (doctrinas) se dividían en vicarías y éstas, a su vez en visitas.

En este sentido, las jurisdicciones se establecieron de manera similar a las demarcaciones medievales, basadas más en criterios demográficos que en los geográficos. Los mapas de la época solían indicar sedes y no fronteras, y era habitual asignar a una diócesis quince millas en dirección a otra (Chanfón, 1997b, pp. 366-368).

Respecto a los espacios destinados al culto, se clasificaban en basílicas que antes de ser adoptadas por la iglesia cristiana eran sedes de consejos, audiencias o tribunales (Chanfón, 1997b, p. 383). El Papa las designa honoríficamente, como en el caso de la Basílica de Guadalupe en la ciudad de México, También estaban las colegiatas, que sin ser catedrales contaban con canónigos por beneficio papal. Las catedrales albergan los obispados y

arquidiócesis; las parroquias, con jurisdicción territorial definida, podían subdividirse en vicarías, con templos más pequeños, que a su vez se fragmentan en barrios o capillas (Chanfón, 1997b, p. 381).

En el caso de Aguascalientes, la parroquia fue fundada posiblemente en 1601 (Gutiérrez, 1999, p. 130) y desde entonces ha tenido a su cargo una jurisdicción que sobrepasa los límites del actual estado, extendiéndose hacia Jalisco y Zacatecas. Asimismo, el templo del Señor del Encino fue nombrado ayuda de curato desde su bendición en 1796 (Gutiérrez, 2003, p. 359).

Por su parte, los Santuarios estaban dedicados al culto mariano, a un acontecimiento especial o a un santo en particular (Chanfón, 1997b, p. 381). Tal es el caso del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, cuya construcción, según los apuntes del licenciado Carlos Salas López, se inició el 9 de febrero de 1769 y concluyó antes de agosto de 1789 (Gutiérrez, 1999, p. 271).

Durante el periodo virreinal se celebraron cuatro Concilios diocesanos que establecieron normas para las comunidades religiosas y sus edificios. De estos, el tercero, en 1584, fue el más relevante, según Gutiérrez Casilla, al punto que Benedicto XIV lo citó en su Sínodo Diocesano. Sus disposiciones normaron la vida eclesiástica novohispana durante todo el siglo XVII y gran parte del XVIII, hasta la celebración del cuarto Concilio Provincial en 1771.

En el siglo XVII se reguló el espacio ocupado por el clero regular y secular, tanto en su dimensión institucional y cultural, como en su presencia política y territorial. Cuando la población ya estaba convertida, se crearon las primeras diócesis a cargo de las órdenes religiosas, mientras se formaban sacerdotes nacidos en Nueva España. En este contexto, Felipe II inició el proceso de secularización de las parroquias, estableciendo que los obispos debían ser elegidos fuera de las órdenes religiosas. Paralelamente, el papa Alejandro VI otorgó a los Reyes de España una dispensa del diezmo, con la condición de promover la conversión de los pueblos indígenas y asumir la construcción de conventos y templos, garantizando el sustento de los clérigos. Una vez convertida la población al cristianismo, lo recaudado se destinaba para financiar la edificación de nuevos conventos-parroquias (Chanfón, 1997a, pp. 270-273).

Este periodo coincidió con la consolidación del barroco en Nueva España, caracterizado por una vida cotidiana rica, una integración social más cohesionada y el fortalecimiento de la identidad propia. Los programas catedralicios se completaron y las construcciones parroquiales se integraron al clero secular, mientras las órdenes religiosas se desplazan al territorio norte del virreinato para nuevas campañas de evangelización edificando misiones. Ambas dinámicas transformaron el paisaje rural y urbano.

Fue también la época de mayor auge institucional para las órdenes religiosas, que se consolidaron como soporte ideológico de la monarquía. El control de solares y edificios en centros urbanos hizo que estos escenarios fueran dominados por grandes monumentos religiosos. En paralelo, las catedrales -regidas por las disposiciones del Concilio de Trento y las del tercer Concilio Provincial Mexicano- se fortalecieron, manteniendo la estructura territorial de las diócesis novohispanas, con la única novedad de la creación del obispado de Durango o Guadiana, segregado del de Guadalajara.

Alrededor de las catedrales, se desarrollaron conjuntos arquitectónicos que, con el tiempo incorporaron agregados o modificaciones: se reemplazaron techumbres, se añadieron capillas, sagrarios y sacristías, y se adosaron oficinas y casas episcopales o palacios. En algunos casos, se complementaron con seminarios conciliares, como en Puebla, México y Guadalajara. Estos cambios, por su escala y proporción, reforzaron el protagonismo arquitectónico de los edificios, convirtiéndose en modelos para construcciones religiosas de menor jerarquía, donde participaron los más destacados constructores y maestros novohispanos.

Desde la perspectiva esteticista, esta época corresponde al “barroco”, definido por Juan de Encina como una variante española más decorativa que estructural, aunque sin perder el carácter monumental y volumétrico de la arquitectura novohispana. Según el autor, el barroco novohispano se asemeja al peninsular, pero con plantas y muros más rígidos (Chanfón, 1997a, pp. 276-279). En relación con ello, Manuel González Galván (2006 p.-6) define el espacio barroco mexicano como una integración geométrica conformada por planta de cruz latina, muros rectos y cúpula en el crucero, resultado de la fusión de las culturas prehispánica y peninsular, adaptada a las necesidades religiosas, simbólicas, arquitectónicas y urbanas de las ciudades novohispanas.

En el siglo XVIII, las élites criollas consolidaron su modo de vida y promovieron activamente la construcción de los edificios religiosos, en un contexto cultural marcado por la convergencia de expresiones con raíces multiculturales. Entre las aportaciones barrocas de la época, destaca la celebración de las fiestas parroquiales con características mesoamericanas, sincronizadas con festividades católicas y patronales europeas, y enriquecidas con fuegos artificiales de origen asiático.

Estos fuegos artificiales, que en Europa se usaban en interiores palaciegos, se llevaron en Nueva España a calles, plazas y atrios, dando lugar a expresiones populares como los “castillos”, “toritos” y “judas”. Así mismo, las danzas prehispánicas se adaptaron a la veneración cristiana, en espacios abiertos de aldeas, villas y ciudades, tradición que se mantiene hasta hoy (Chanfón, 2004, p. 45).

En Aguascalientes, aún se celebran fiestas patronales que combinan procesiones, kermeses y tianguis de comida típica con danzas prehispánicas, fuegos artificiales, y elementos de tradición españoles, como el baile flamenco y la “Triana” -encierro que se corre en los alrededores del barrio del Encino-, en la fiesta en honor del Cristo Negro cada 13 de noviembre, y el docenario a la Virgen de Guadalupe en su Santuario, celebrado del 1º al 12 de diciembre, culminando en una gran verbena popular. Y la más representativa en Aguascalientes, el quincenario y la Romería en honor a la Virgen de la Asunción -patrona de la Diócesis-, en la actual catedral.,

1.4.2 La modalidad arquitectónica del estípite e interestípite en Nueva España

El estípite se define como una pirámide invertida de vértice muy alto y truncada. Para los griegos era la base para bustos que evocaban la figura humana completa; romanos y renacentistas manteniendo este uso, pero los últimos lo incorporaron también a estructuras arquitectónicas, transformándolo en pilastras coronadas por bustos, con dorsos y manos levantadas a modo de atlantes o cariátides sosteniendo el capitel. No obstante, fue en el siglo XVIII cuando alcanzó su integración plena, convirtiéndose en un elemento básico de la organización estructural como pilastra (González, 1961, p. 56).

En México, además de las obras de Lorenzo Rodríguez, hubo otros ejemplos destacados, como la portada de San Felipe Neri el Nuevo influida por el Sagrario Metropolitano y atribuida a Ildefonso Iniesta Bejarano (Vargaslugo, 1986b, p. 16).

Para comprender plenamente esta modalidad, es necesario examinar de manera individual los elementos que conforman las portadas, a fin de identificar similitudes y diferencias especialmente en relación con las del Sagrario Metropolitano en la Ciudad de México, el Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino en Aguascalientes. Entre las características esenciales de las portadas-retablos de Lorenzo Rodríguez y, sobre todo de Felipe de Ureña se encuentran:

- Una calle central que se prolonga hasta el remate, interrumpiendo las cornisas divisorias de los cuerpos.
- Uso de interestípite en las calles laterales, donde se transforma en un nuevo soporte con rasgos del estípite. En este caso, la hornacina se convierte en peana que emerge de los basamentos y, mediante elementos ornamentales, asciende hasta la parte superior del estipo, continuando por encima de los cubos y desarrollando molduras y decoraciones que alcanzan la cornisa que divide los cuerpos.
- Soportes estípites, definidos por Francisco de la Maza como un esquema geométrico del cuerpo humano (Vargaslugo, 1986b, p. 35).

1.4.3 Análisis formal

La modalidad arquitectónica estípite constituye uno de los estilos más emblemáticos del arte novohispano, caracterizado por su exuberante ornamentación y complejidad compositiva. En el presente análisis formal, se examinarán los elementos esenciales que definen esta variante, poniendo especial énfasis en la estructura de las portadas y retablos, la disposición y función de los estípites, así como en los espacios intermedios denominados interestípites.

En este sentido, el estípite, columna truncada de forma piramidal invertida, se erige como uno de los soportes visuales y estructurales más característicos del estilo. Su diseño incorpora un juego de formas geométricas que le otorgan una apariencia dinámica, al combinar figuras trapezoidales, rectangulares y ornamentaciones talladas de motivos florales, vegetales y simbología religiosa. Dichos elementos se entrelazan logrando un equilibrio entre la verticalidad y la ornamentación.

Por su parte, entre los estípites se sitúa el interestípite, espacio intermedio que desempeñaba un papel fundamental en la composición visual del conjunto. Aunque carente de función estructural, está cargado de significados decorativos, pues en él se ubican

imágenes, medallones, nichos o relieves que enriquecen la narrativa simbólica de la fachada o del retablo. La combinación de estos recursos produce una sensación de movimiento y dramatismo visual, sello distintivo de esta modalidad.

De manera complementaria, la composición general de portadas y retablos se organiza en torno a un juego de simetrías y asimetrías que realzan tanto los estípites como los interestípites.

Los primeros actúan como ejes estructurales de la obra, mientras que los segundos funcionan como puntos focales que atraen la mirada hacia las imágenes o motivos dispuestos en las peanas. Así, esta modalidad no solo trabaja con la materialidad de los soportes, sino también con la interacción de los vacíos, generando una composición vibrante y dinámica que caracteriza este estilo singular.

En términos arquitectónicos, los elementos analizados se materializan principalmente en la arquitectura religiosa, especialmente en las fachadas, donde confieren dignidad a los accesos, particularmente al principal, situado al centro del conjunto y en el paramento exterior que colinda con el atrio o el espacio público.

La función de la portada radica en resaltar la entrada que debe estar claramente definida para acentuar la transición entre el mundo exterior y el ámbito sagrado interior. Este efecto se consigue mediante el artificio compositivo de la portada, donde la puerta de la iglesia incorpora elementos formales que subraye su relevancia, generando a su alrededor un área ricamente ornamentada.

Un ejemplo paradigmático es el del Sagrario Metropolitano, donde el estípite posee un triple simbolismo: representa la relación entre carga y soporte, forma y fuerza y se asocia con figuras que “soportan el peso moral de la Iglesia, o sea los Doce Apóstoles plasmados en los cubos de los estípites” (Vargaslugo, 1986b, pp. 21-22).

Así mismo, en el Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, en los cubos albergan querubines, que representan el ángel que sostiene la luna donde se posa la Guadalupana. En cambio, en el templo del Señor del Encino se observan las imágenes de Nuestra Señora de la Expectación -que representa a la Virgen María en espera del nacimiento de Jesús- y de la Virgen de las Angustias, quien encarna a la Madre de Cristo recibiendo el cuerpo de su hijo muerto; en este caso, la Virgen María se presenta como soporte espiritual de Cristo.

Por otra parte, la figura geométrica rectora de la arquitectura hispanomusulmana es el cuadrado, tanto en plantas como en alzados. En combinación con el círculo, se definen los trazos geométricos, reforzados por las ideas renacentistas que exaltan la perfección del círculo y la del cuadrado por sus interrelaciones compositivas. Esta tradición se ha trasladado a la arquitectura novohispana.

Su uso se detecta en el trazo de las iglesias conventuales del siglo XVI, en grandes catedrales y, posteriormente, en el barroco, al menos en el diseño de portadas. Bajo la profusión de los relieves, subsiste un orden compositivo más o menos estricto.

A continuación, se muestran los trazos geométricos del Sagrario Metropolitano,¹ del Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino en Aguascalientes, donde se aprecia que tanto el círculo como el cuadrado continúan siendo la base de la composición de las portadas.

La proyección del cuadrado es evidente: muchas de las líneas presentes en los croquis de los edificios fueron consideradas por los autores para elaborar los esquemas compositivos (Vargaslugo, 1986b, pp. 22-23). En los tres casos (Figuras 3-6), el ancho de la portada coincide verticalmente con la altura del primer cuerpo de la fachada, y los lados del cuadrado corresponden con las columnas que rematan la portada.

En el Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino, el círculo formado desde la clave del arco de del pórtico hasta la altura del antepecho de la ventana coral se inscribe en un cuadrado cuyas diagonales corresponden a los estípites más próximos al acceso.

De igual forma, el círculo que se proyecta desde el arranque hasta el cerramiento de la ventana coral define un cuadrado cuyas laterales coinciden con los soportes extremos de los cuerpos laterales. Finalmente, el lado superior del cuadrado exterior se alinea con el centro del remate en ambos casos. Esto confirma que en ambas edificaciones la portada obedece a un diseño basado en trazos geométricos, y aunque no pueda comprobarse la autoría del taller de los Ureña, si denotan conocimientos de geometría y proporción.

De manera adicional, se observa un método de trazo semejante entre el Sagrario Metropolitano, el templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato y los templos de Guadalupe y el Encino, lo que sugiere que comparten un mismo sistema de composición, posiblemente

¹ Trazos propuestos por Elisa Vargaslugo en (Vargaslugo, 1986b) Lámina 1

originado en Jerónimo de Balbás, transmitido a Lorenzo Rodríguez -quien lo difundió en la ciudad de México-, y a su vez Felipe de Ureña, responsable de su proyección en el resto del virreinato, en especial en la región comprendida por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes. Aunque se hicieron a partir de fotografías, sería muy deseable analizarlos en los planos originales, sin embargo, los datos actuales permiten formular conclusiones sólidas. Cabe aclarar que se toman como referencia los trazos elaborados por Elisa Vargaslugo, (1986b) en la portada del Sagrario Metropolitano.

En el caso del Santuario de Guadalupe, el remate es posterior, la portada originalmente quedó inconclusa y ha sufrido una serie de alteraciones que se tratarán posteriormente en el capítulo dedicado al estudio de este como unidad de análisis.

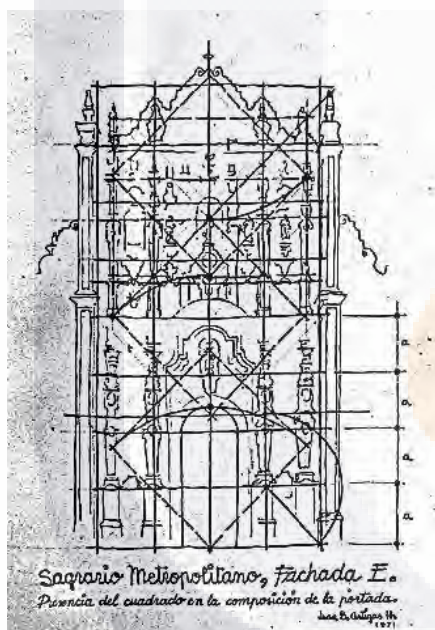


Figura 3: Trazos Geométricos del Sagrario Metropolitano en: (Vargaslugo, 1986b)

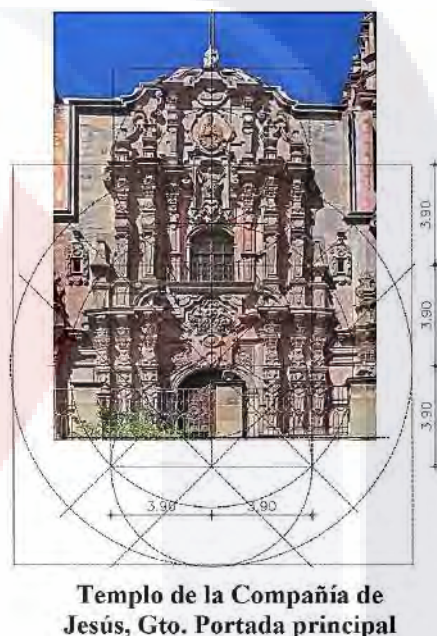
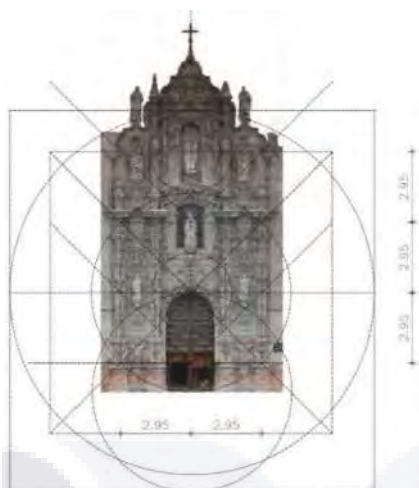


Figura 4: Trazos geométricos de la portada de la Compañía de Jesús en Guanajuato, elaborado por LEMM



**Santuario de Guadalupe, Ags.
Portada principal**

Figura 5: Trazos Geométricos Santuario de Guadalupe, elaborado por LEMM



**Templo del Señor del Encino,
Ags. Portada principal**

Figura 6: Trazos Geométricos Templo del Señor del Encino, elaborado por LEMM.

En cuanto al origen de la antropomorfización de las columnas, este se remonta a la antigua Grecia, donde se intentó encerrar la figura humana dentro de un esquema geométrico. El trazo consistía en una línea horizontal a la altura de los hombros, desde cuyos extremos descendían dos líneas convergentes hasta el ancho de los pies juntos. Este diseño dio lugar a la sección vertical del estípite, semejante a una pirámide truncada e invertida. En la cultura griega, esta columna se empleaba principalmente con un simbolismo religioso, colocando en su parte superior, -en lugar de una forma humana y completa-, la cabeza barbada del dios Hermes.

Posteriormente, en Roma, los Hermes evolucionaron para destacar la figura del dios Mercurio, quien conservaba su pedestal en forma de estípite, pero con la mayor parte de los brazos representados. En una mano portaba una bolsa de dinero como emblema, y en la otra un caduceo. Si bien existen diversas variantes para representar a los dioses, no se documenta un ejemplar romano en que el estípite adoptara la forma típica de Hermes. La versión más común era un soporte prismático con muñones geométricos en lugar de brazos (Villegas, 1993, pp. 37-49).

Ya en el Renacimiento, se encuentran ejemplos de estípites con rasgos antropomorfos en portadas novohispanas, como en el templo de San Pedro en Puebla, -bendecido en 1679 durante el reinado de Carlos II de España-, que presenta un par de pilastras hermiformes de orden dórico., También existen casos en Querétaro; no obstante, en ambos se emplean de forma aislada (Villegas, 1993, p. 416).

Sin embargo, la mayor evolución de la antropomorfización del apoyo arquitectónico alcanza su máxima expresión en el barroco en la modalidad estípite, con sus múltiples variantes, la composición básica con capitel, cubo y estipo refleja la forma humana.

En este sentido, Francisco de la Maza observa:

Hay que observar que el estípite es un esquema geométrico del cuerpo humano. El capitel es la cabeza; el cubo o sección bulbosa es el pecho; el angostamiento entre el cubo y la parte superior de la pilastra invertida sería la cintura; la pirámide misma hace claramente la figura de caderas y piernas, estrechándose al descender a los pies. Es posible que su gran difusión latina se deba a esto, si bien una manera inconsciente. Por otra parte, como ha observado Angulo, la exagerada difusión del estípite en México, puede obedecer a que coincide con la sensibilidad del Arte Prehispánico, escultórico por excelencia, y con la sensibilidad misma del indígena mexicano.²

Asimismo, la concepción antropomorfa del estípite guarda relación con el significado simbólico del número cuatro en el ámbito evangélico. Las portadas y retablos se estructuran con cuatro apoyos básicos; además, la columna se compone de cuatro partes -basamento, estipo, cubo y capitel-, simulando la forma humana, cuyo número simbólico también es el cuatro, Figura 7.

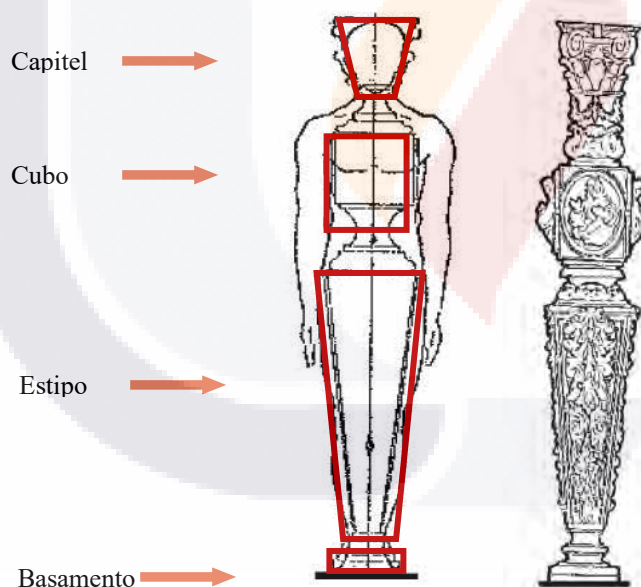


Figura 7: Esquematación del cuerpo humano en el soporte estípite. En Cesar Tenorio Gnecco. <https://bvhumanidades.usac.edu.gt/items/show/1031> Editada por LEMM

² Francisco de la Maza, *El churrigueresco en la ciudad de México*, México F.C.E. 1969 p. 8 en: (Vargaslugo, 1986b, p. 27)

A continuación, se presenta el análisis antropomórfico de los ejemplos considerados para este estudio: Sagrario Metropolitano, iglesia de la Compañía de Jesús en Guanajuato, Santuario de Guadalupe y templo del Señor del Encino en Aguascalientes.

En las imágenes de la Figura 8, se aprecia que los cuatro soportes cuentan con las partes definidas: basamento, estipo, cubo y capitel. En todos los casos, el basamento mantiene proporción constante con la altura total; el estipo varía en altura y esbeltez, siendo los de Guadalupe los más delgados, los cubos difieren en forma y proporción según lo que se desee representar en su cara frontal; los capiteles, por su parte, muestran diversidad: los dos primeros conservan un estilo clásico, mientras que en Guadalupe y el Encino, se estilizan perdiendo su carácter clásico.

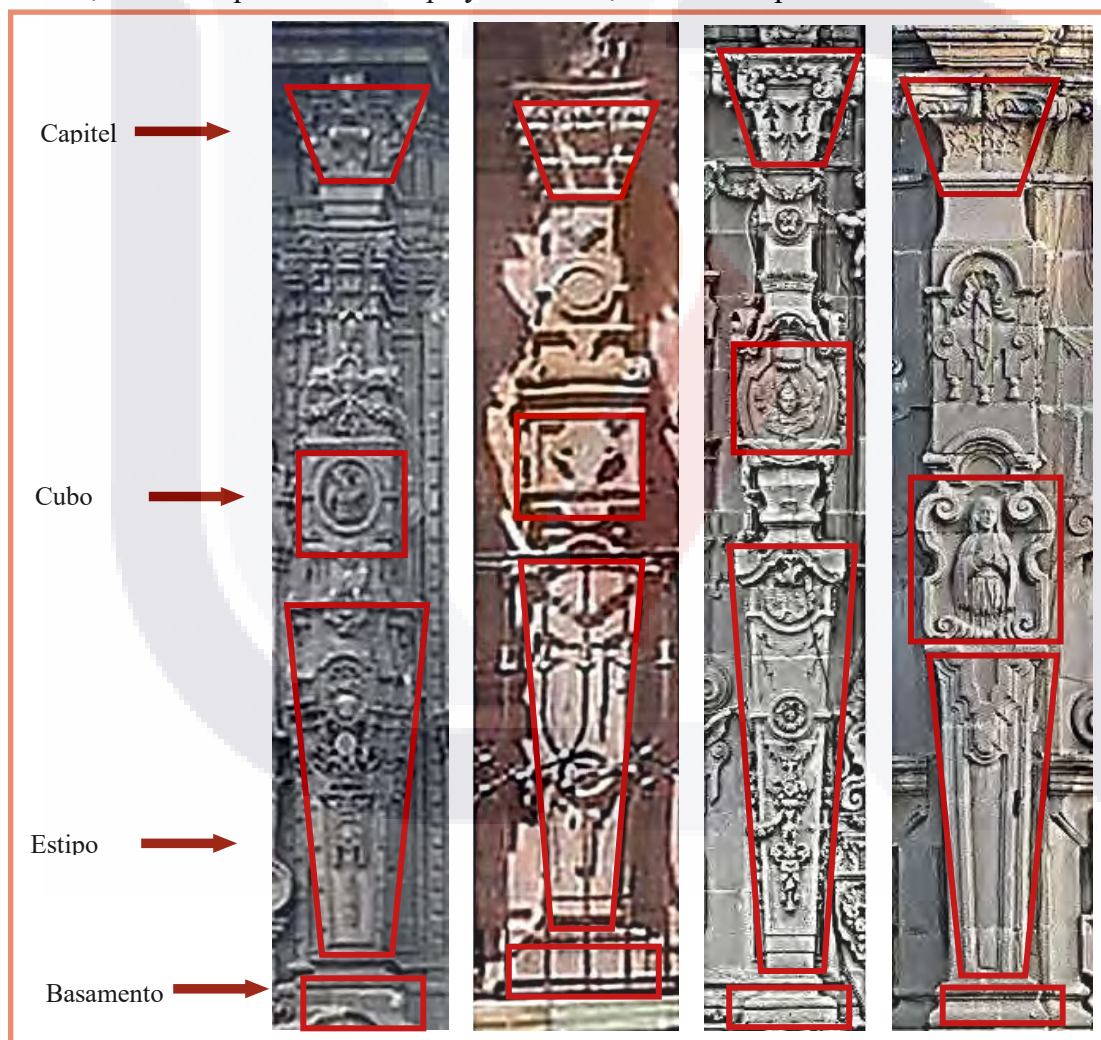


Figura 8: Estípites del Sagrario Metropolitano, la Compañía de Jesús en Guanajuato, el Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino.

Dentro de la arquitectura novohispana, el empleo de determinados tipos de soportes constituye un elemento clave para la identificar los estilos predominantes de cada etapa. El

historiador y académico Manuel González Galván, señala que las columnas salomónicas y los estípites son los principales tipos utilizados en este periodo. Estos no solo definen la estética de las construcciones, sino que también reflejan las tendencias y preferencias arquitectónicas de su tiempo. Además, advierte que, aunque puede establecerse una cronología aproximada en su evolución, esta no es estricta, ya que muchas obras combinaban elementos novedosos con recursos tradicionales (González, 1961, p. 42).

En cuanto a la etimología, el término "estípite" proviene de la antigua Roma, donde se empleaba para designar los troncos hincados en la tierra para dividir terrenos. Su uso decayó durante la Edad Media y reapareció en el Renacimiento, cuando Alberto Durero en 1525, introdujo una nueva versión al descomponer la columna corintia clásica y transformarla con formas inspiradas en objetos cotidianos, como barriles y fruteros.

Posteriormente en 1594, el arquitecto y grabador alemán Wendel Dietterlin, desarrolló este concepto al prolongar el fuste por encima de un prisma invertido y añadirle un capitel, configurando así un nuevo orden arquitectónico. Hacia finales del siglo XVI, este tipo de soporte apareció en diversas publicaciones, como la portada del libro *Dialéctica resolutio cum textum Aristóteles*, impresa en México en 1554, así como en los tratados de Sebastiano Serlio.

Durante el Barroco, la columna estípite alcanzó su plenitud. Figuras como Miguel Ángel y Borromini fueron pioneras en su empleo, y en España se consolidó a finales del siglo XVI. En 1599, Juan y Bernabé Imbert lo incorporaron a la sillería del coro de la iglesia de Sesma, Navarra, y en 1693, José Benito de Churriguera los utilizó en el retablo mayor de San Esteban en Salamanca, marcando el inicio del estilo churrigueresco (Villegas, 1993, pp. 37-338).

Su llegada a Nueva España se produjo a inicios del siglo XVIII, de la mano de Jerónimo de Balbás, quien lo había aplicado en el retablo del Sagrario de la Catedral de Sevilla y lo replicó en altar de los Reyes en la Catedral Metropolitana de Ciudad de México en 1718. A partir de entonces, su uso se generalizó, convirtiéndose en un rasgo distintivo del barroco novohispano durante el siglo XVIII (Vargaslugo, 1986b, pp. 29-31).

En consecuencia, el mayor desarrollo y difusión del estípite se produjo en la arquitectura religiosa, consolidándose como uno de los elementos más representativos del estilo barroco de la época.

Desde el punto de vista formal, los soportes estípites presentan características que varían según la obra y el contexto. En términos generales:

Los basamentos ocupan aproximadamente una cuarta parte de la altura total del primer cuerpo de la portada y suelen decorarse con guardamalletas. Las molduras que los separan del estípite presentan una elevación semicircular sobre el eje central. La altura de las bases es mayor que en etapas anteriores, lo que refuerza su presencia visual.

Los fustes varían en proporción, aunque en promedio alcanzan dos terceras partes de la altura total del soporte; en algunos casos, solo una tercera parte. Su geometría y ornamentación determinan la agudeza de la pirámide invertida.

Los cubos generalmente representan una cuarta parte de la altura total del apoyo, en ocasiones están claramente definidos, mientras que en otras se reducen o se integran a molduras geométricas. En ciertos casos, se sustituyen por formas cilíndricas decoradas.

Los capiteles suelen inspirarse en los órdenes corintio o compuesto, aumentan también sus dimensiones. No obstante, tienden a alejarse de los modelos clásicos, con hojas de acanto estilizadas y volutas simplificadas.

Los resaltos constituyen uno de los elementos más distintivos de esta modalidad, enriqueciendo la ornamentación mediante molduras, modillones con rostros humanos y otras figuras, rasgo característico del barroco tardío novohispano.

En síntesis, el análisis de los soportes en la arquitectura novohispana permite comprender el estrecho vínculo entre evolución artística y contexto histórico-cultural. Tanto estípites como columnas salomónicas trascienden su función estructural para convertirse en expresiones estéticas que condensan el espíritu de su tiempo. El estudio de sus formas, proporciones y ornamentaciones revela como el arte se erige en vehículo de transmisión de ideas, valores y sensibilidades propias de la sociedad que los produjo.

En el ámbito de la arquitectura novohispana, la novedad ornamental de esta modalidad radica en los elementos que Diego Angulo Íñiguez denominó “Interestípites”. Según el autor,

“...claridad clásica debida a la gran altura de la calle central y la subordinación a ella desaparece; el vano de ingreso se estrecha considerablemente, y como consecuencia de todo ello el gran relieve del segundo cuerpo se ve reemplazado por una simple hornacina. Este proceso anti jerárquico que convierte la primitiva estructura arquitectónica en una especie de tapiz se manifiesta también en la manera de concebir las calles laterales. Lorenzo Rodríguez no se limita a emplear en la portada el estípite, sino que introduce en ella su hermano menor, lo que podríamos llamar el interestípite. Las estrechas calles laterales... se transforman en un nuevo soporte que participa de las características de los estípites que lo flanquean y del antiguo paramento inerte; de aquellos procede su perfil quebrado

y de éste la hornacina, que suele decorar su parte central, es decir, el tema, clásico del intercolumnio renacentista”.³

En este sentido, cabe destacar que los interestípites no cuentan con capiteles. Sin embargo, a medida que evolucionó la modalidad novohispana, se documentaron numerosos ejemplos en los que el crecimiento de este elemento fue tan significativo que se le añadió basamento y capitel, adquiriendo en ocasiones una mayor importancia estructural.

Entre los casos analizados en este estudio, resulta pertinente mencionar el del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato, primera obra de la modalidad regional impulsada por Felipe de Ureña. En este ejemplo, se respeta el esquema de calles laterales divididas en cuerpos. Así en el segundo cuerpo, el soporte de los extremos se transforma en un pináculo con basamento decorado con guardamalletas. Este motivo se repite sobre los estípites restantes del mismo nivel, incrementando su tamaño para conformar el remate trapezoidal.

Por su parte, la calle central se presenta como un solo cuerpo que integra el acceso, el arco de medio punto que lo enmarca, un relieve, la ventana coral sobre una moldura semejante a un frontón curvo truncado y, a los lados de dicha ventana, estípites de menor tamaño. De la clave del dintel de la ventana emerge un nicho sobre una peana formada con guardamalletas; rematado por un medallón con moldura polilobulada en el centro del conjunto.

No obstante, en la portada lateral desaparecen los estípites y la calle central se flanquea en el primer cuerpo por interestípites de gran desarrollo, reapareciendo los estípites en el segundo cuerpo.

Asimismo, otra particularidad de esta fachada es la ausencia de relieves con follajes, sustituidos por formas geométricas integradas a la estructura (Vargaslugo, 1986a, p. 113).

En la Figura 9 se aprecian las dos portadas que configuran la fachada completa, evidenciándose lo aquí descrito.

³ Diego Angulo Íñiguez, Historia del arte hispanoamericano, Barcelona, Salvat Editores S.A., 1950, t. II, p.565 en: (Vargaslugo, 1986b, p. 34)



Figura 9: Fachada del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato donde se aprecian los interestípites en las portadas laterales. Imagen propia tomada 020125

En lo que respecta a las portadas del Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, el Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino en Aguascalientes, el uso de interestípites se manifiesta claramente en ambos cuerpos.

En la Figura 10 se ilustran los interestípites del primer cuerpo de los inmuebles mencionados. En el Sagrario, el fuste arranca desde el pedestal; el basamento es un cubo rematado por una moldura y guardamalletas, sobre el cual se asienta una peana semicilíndrica con igual ornamentación. Encima, se ubica una hornacina coronada por una concha, sobre la que se dispone un abanico de guardamalletas del que emerge un medallón con capitel semejante al de los estípites que lo enmarcan.

En el caso del Santuario de Guadalupe, el elemento adquiere carácter anástilo, es decir, puramente decorativo. Su basamento es una moldura cuadrada con guardamalleta central, rematada por una guirnalda que conforma un triángulo en el centro. Sobre este, la peana se decora con relieves planos; la hornacina se define por dos pilastras dóricas que sostienen un arco de follaje, coronado por un capitel grabado similar al de los estípites. Esta configuración, casi plana genera un mayor movimiento a la fachada por el escalonamiento entre los apoyos, acentuando la impresión de que la entrecalle es un elemento bidimensional.

Por otro lado, en el primer cuerpo del templo del Señor del Encino, el interestípite emerge de la moldura que corona el pedestal, punto desde donde arranca la portada. En la calle que ocupa, se elevan dos roleos que enmarcan una guardamalleta, formando una ménsula para la repisa. Esta

moldura asciende verticalmente y luego se desplaza horizontalmente detrás de los estípites, generando los capiteles en las jambas que soportan el arco de medio punto del acceso. En este espacio, se sitúa la imagen del Señor del Encino. El paramento del muro, de apariencia lisa, parece cóncavo por el juego volumétrico de los apoyos laterales. La parte superior incorpora un cortinaje y guardamalletas que cierran la composición, junto a una cornisa quebrada que asciende desde el capitel de las columnas corintias hasta el del estípite. En este caso, el interestípite carece de capitel, reforzando así la verticalidad de la estructura.

En conjunto, los interestípites de estos tres templos comparten ciertos rasgos, pero también exhiben variaciones formales y decorativas que reflejan su particular adaptación estilística.



Figura 10: Interestípites del primer cuerpo del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, Santuario de Guadalupe y Templo del Señor del Encino en Aguascalientes. Imágenes propias y editadas LEMM

En cuanto a las similitudes es posible advertir que el uso ornamental referido a los tres casos, se observa una decoración profusa, destacando el uso de molduras y guardamalletas. Estos elementos se integran en composiciones que incorporan estípites con capiteles o remates que, aunque varían en complejidad, guardan correspondencia con ellos.

Por otro lado, en el Sagrario Metropolitano, el interestípite se eleva desde el pedestal, con basamento cúbico, hornacina rematada en concha, y abanico de guardamalletas, lo que le confiere un diseño volumétrico y ornamental acorde al perfil de los estípites adyacentes.

Mientras el Santuario de Guadalupe de carácter más decorativo y anástilo presenta una base cuadrada con remates de guirnalda. Su apariencia plana dinamiza la fachada y enfatiza su función ornamental.

En cuanto al Templo del Señor del Encino se desarrolla desde la moldura del pedestal, con roleos que enmarcan la guardamalleta, efecto cóncavo del muro y ausencia de capitel, lo que acentúa su sencillez y verticalidad.

En síntesis, mientras el Sagrario Metropolitano y el Santuario de Guadalupe enfatizan un tratamiento decorativo y volumétrico, el templo del Señor del Encino se distingue por su simplicidad y verticalidad, con una ornamentación más contenida propia de las obras finiseculares.

En relación con los Interestípite de los segundos cuerpos, presentan características propias, generalmente de menor altura que los del primer cuerpo, debido a la menor altura de este nivel. En este apartado, se incluye también los interestípite de los accesos laterales del templo de la Compañía de Jesús, ya que su altura corresponde con la de los segundos cuerpos de los otros ejemplos.

En la Figura 11 se muestran estos elementos y, al analizarlos, se puede observar lo siguiente:

En el Sagrario Metropolitano, el interestípite del segundo cuerpo surge de la moldura de los basamentos de los estípite. Al centro de la calle, se forma un venero del que parten guardamalletas que sostienen una moldura semicircular en forma de luna, sobre la cual descansa la peana que soporta la imagen. En este cuerpo, la hornacina no se define propiamente, sino mediante una moldura rectangular con las aristas ochavadas, rematada por una concha aplanada que enmarca a la imagen. Sobre estos elementos se elevan los resaltos moldurados hasta alcanzar el capitel del interestípite, semejante al de los estípite.

En las portadas laterales del templo de la Compañía de Jesús, los interestípite muestran similitudes con los del primer cuerpo del Sagrario, aunque son de menor altura. Estos elementos arrancan desde un basamento moldurado, sobre el cual se sitúa una peana formada por un racimo de guardamalletas que sostiene la imagen. A partir de aquí, los resaltos moldurados continúan hasta culminar en un capitel compuesto, distinto del capitel de la pilastra cuadrangular que inscribe el interestípite.

En el Santuario de Guadalupe, el interestípite del segundo cuerpo se desarrolla sobre la moldura que corona el entablamento del primer cuerpo. Desde un elemento mixtilíneo se apoya la

peana, conformada por dos roleos y una base. La hornacina plana se compone de grabados vegetales que culminan en un cortinaje integrado a la moldura superior, careciendo de capitel y actuando como ornamento anástilo, reflejando así la evolución de la movilidad arquitectónica.

Por último, en el templo del Señor del Encino, el interestípite parte de la moldura de los basamentos de los soportes, y elevándose en forma cuadrangular. En la cima, un racimo de hojas de acanto emerge de un grabado en forma de guardamalleta, constituyendo una ménsula que sostiene la imagen. La calle. El muro de la calle se curva cóncava, aportando dinamismo y funcionando como hornacina, delimitada por moldura mixtilínea que asciende hasta la cornisa, con guardamalletas a manera de cortinaje.



Figura 11: Interestípites del segundo cuerpo en el Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, acceso lateral de la Compañía de Jesús en Guanajuato y segundo cuerpo del Santuario de Guadalupe y Templo del Señor del Encino en Aguascalientes.

Las similitudes de estos elementos se relacionan con el basamento y molduras: En todos los ejemplos, los interestípites surgen de molduras asociadas al basamento o soportes del cuerpo inferior.

En cuanto al elemento ornamental que sostiene la imagen, cada interestípite integra peana o ménsula que sostienen la imagen, recurriendo a guardamalletas, roleos u otros ornamentos, cumpliendo función estructura y decorativa.

En cuanto a las hornacinas; en el Sagrario Metropolitano, la Compañía de Jesús y Señor del Encino, enmarca o resalta la imagen central, variando en forma y diseño.

Referente a las molduras mixtilíneas, en varios casos, se utilizan como coronación o delimitación, ya sea de la hornacina o como remate superior del interestípite.

También existen diferencias, especialmente en la altura y proporciones pues los interestípites en el templo de la Compañía de Jesús son menores en comparación con los del Sagrario Metropolitano, mientras que, en el templo del Señor del Encino, se elevan hasta la moldura del remate de la portada.

De la misma manera, existe presencia o ausencia de capitel: En el Sagrario Metropolitano y la Compañía de Jesús culminan en capiteles decorados; en el Santuario de Guadalupe, carecen de ellos, actuando como un ornamento anástilo.

El diseño de la hornacina varía de rectangular con concha a abocinada o cóncava, generando distintos efectos visuales. Asimismo, el tratamiento ornamental como los motivos vegetales que destacan en Guadalupe y el Señor del Encino, en el Sagrario y Compañía de Jesús, predominan elementos geométricos y mixtilíneos.

En conclusión, aunque todos cumplen función arquitectónica y ornamental los interestípites muestran diferencias significativas en proporción, diseño y ornamentación, evidenciando la evolución de la modalidad novohispana.

Otra innovación característica de esta variante arquitectónica es el tratamiento de las cornisas, que pierden la continuidad de las portadas tradicionales y se fragmentan, generando juegos de profundidad mediante la repetición de molduras

En general la cornisa se proyecta sobre los capiteles y se remete en la sección correspondiente a la entrecalle o al interestípite. Cabe señalar que algunas cornisas generan roleos tan moldurados como los propios remates o extremos de las portadas (Vargaslugo, 1986b, p. 35).

Por ejemplo, en la Figura 12 del Sagrario Metropolitano, la cornisa del primer cuerpo se proyecta y remete, curvándose en la calle central a manera de moldura quebrada logrando así la unidad característica de esta modalidad. En el segundo cuerpo, se desarrolla de forma similar, aunque con mayor sutileza, interrumpiéndose únicamente en el centro entre los estípites que flanquean la hornacina.

En la portada de la Compañía de Jesús, hoy oratorio de San Felipe en Guanajuato, (Figura 13), no se observan interestípites en la portada principal, sin embargo, la cornisa se curva

progresivamente a lo largo del primer cuerpo, coronando los dos primeros estípites. En el tercero se remete y da lugar a un frontón curvo interrumpido, formando el antepecho de la ventana coral.

En el segundo cuerpo, la cornisa mantiene un patrón similar al del Sagrario Metropolitano, escalonándose entre los estípites, para rematar en la hornacina de la calle central.



Figura 12: Portada del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México



Figura 13: Portada del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato

Por su parte, en el Santuario de Guadalupe (Figura 14) la cornisa se fragmenta completamente entre los estípites y en la calle central del primer cuerpo; en el segundo, se repite esta fragmentación, mientras los estípites laterales se transforman en trofeos que integran el segundo cuerpo al remate.

Finalmente, en el templo del Señor del Encino (Figura 15), la cornisa sigue un patrón similar al de la Compañía de Jesús y el Santuario de Guadalupe, se interrumpe en el primer cuerpo, rematando en el enmarcamiento polilobulado de la ventana coral, mientras que en las calles laterales se escalona siguiendo el perfil del paramento. En el segundo cuerpo, se dispone un doble cornisamento, separado por un entablamento liso, continuando el paramento del muro y creando la impresión de abocinamiento. Además, se interrumpe en la calle central integrando este cuerpo al remate mediante molduras con roleos, elementos vegetales y otra semicircular que enmarcan un crucifijo.

En estos elementos también se pueden observar similitudes, especialmente en las curvaturas, pues en el Sagrario Metropolitano, la Compañía de Jesús, y el Santuario de

Guadalupe, la cornisa del primer cuerpo adopta formas quebradas o curvadas para unificar visualmente los elementos centrales.

Por otra parte, en todos los ejemplos, las cornisas se interrumpen en las calles centrales, especialmente donde se ubican las hornacinas o ventanas corales, enfatizando la unificación de la calle.

En cuanto a las diferencias, estas son visibles en el tratamiento del segundo cuerpo, pues mientras en el Sagrario Metropolitano y la Compañía de Jesús, la cornisa se desarrolla en forma sutil, adaptándose a los estípites; en el Santuario de Guadalupe, se fragmenta completamente, creando un ritmo más marcado.

Por lo que se refiere a remates y frontones, en la Compañía de Jesús, el tercer estípite se remete para dar lugar a un frontón curvo interrumpido, en el Señor del Encino, el doble cornisamento y el entablamento generan la sensación de abocinamiento, característica finisecular ausente en los otros ejemplos.

Ahora bien, en cuanto a la decoración superior, es posible afirmar que, en el Señor del Encino, el segundo cuerpo se integra al remate mediante molduras con roleos y un crucifijo, mostrando una ornamentación más compleja que en el Sagrario y la Compañía de Jesús



Figura 14: Portada del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes.



Figura 15: Portada del Templo del Señor del Encino en Aguascalientes

En relación con los entablamentos, en la modalidad estípite de la arquitectura novohispana; éstos y las cornisas presentan la misma riqueza decorativa que caracteriza a todos los elementos que componen las portadas. A partir de la aparición del Sagrario

Metropolitano, estos fueron modificados respecto a la estructura tradicional; se suprimen los elementos inferiores como la arquitrabe y friso, conservándose la cornisa, que suele seccionarse para crear frontones ornamentales, como en el primer cuerpo del Sagrario y el de la Compañía en Guanajuato. Asimismo, se enriquece el friso con ménsulas que generan múltiples variantes ornamentales.

Es habitual que las ménsulas conecten entablamento y cornisa como en la fachada de la Compañía de Jesús. A lo largo de las tres portadas se desarrolla un entablamento escalonado con ménsulas formadas con roleos que sostiene la cornisa y los remates laterales, estípites y la ventana coral, simulando un balcón, las cornisas de las portadas laterales, se unen mediante un roleo a la de la portada principal. Vargaslugo (1986, p. 39) señala que en la portada sur del Sagrario, el primer cuerpo, presenta un entablamento que se interrumpe en la calle central sobre el arco de la puerta; no existe el arquitrabe ni el friso, continuando solo la cornisa curvada en semicírculo. En las secciones completas, el friso presenta recuadros alternando con ménsulas; las cuales unen lo con la cornisa.

El segundo cuerpo, se repite el esquema, incluyendo recuadros y ménsulas, aunque la cornisa se divide en la parte central e incorpora un frontón semicircular roto invertido.

En el santuario de Guadalupe, el friso completo se observa en las calles laterales del primer cuerpo, mientras que en la central desaparece; el arquitrabe sigue el perfil de los capiteles y el friso incluye elementos decorativos semejantes triglifos, como cruces y borlas, ubicadas en correspondencia con los estípites. En el centro se dispone un medallón con un corazón flamígero sostenido por angelillos. La cornisa, con juego de profundidad, ostenta grabados de rostros humanos rodeados de elementos vegetales semejantes a alas; en el rematamiento central se coloca un querubín que sostiene un roleo del que surge el interestípite del segundo cuerpo.

En el segundo cuerpo, se repite el esquema completo, aunque en los paños sobresalientes del arquitrabe se integran motivos vegetales, y en el friso incluye elementos decorativos que ascienden hasta la cornisa, unida al centro mediante roleos que sostienen dos ángeles que sostienen dos ángeles con cortinaje sobre una ménsula formada por guardamalletas, donde actualmente se ubica una custodia. Cabe destacar que la portada ha sido muy alterada especialmente en el remate y las imágenes; quienes forjaron el remate intentaron seguir la estructura original. En la Figura 16, se muestran dos momentos del

Santuario de Guadalupe, uno previo a 1918 y otro del mismo año cuando se colocó el reloj; se observa que la portada carece de remate, mientras la imagen actual no corresponde al discurso original (Figura 17).

Respecto al reloj mencionado, su colocación se ordenó suspender el 15 de mayo de ese año por el Subsecretario, oficial mayor de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, según oficio que se conserva en IDAABIN-CEDOC.



Figura 16: Portada del Santuario de Guadalupe en dos épocas, se observa la ausencia del remate que estaba ocupada por una espadaña y después por un reloj que fue colocado en 1918, cuya colocación se ordena suspender el 15 de mayo del mismo año⁴. Imágenes en: Historias de Aguascalientes y Mediateca INAH



Figura 17: Imagen del estado actual de la portada del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, imagen propia LEMM

⁴ IDAABIN-CEDOC- Secretaría del Patrimonio Nacional. Archivo-Bienes Inmuebles-22278-RFI-01-00940-3 Templo de Santa María de Guadalupe-foja 5

En el templo del Señor del Encino, en el primer cuerpo se encuentra una doble cornisa separada por un friso liso que sigue las molduraciones de las columnas y estípites, con un venero central. En el segundo cuerpo se repite el mismo esquema, aunque sobre los estípites se incluyen relieves vegetales; ambos entablamentos se interrumpen en la calle central, siguiendo la lógica de los ejemplos anteriores.

Respecto a las similitudes, se observa que, en todos los templos, se suprimen arquitrabe y friso en las calles centrales, manteniéndose únicamente la cornisa en el Sagrario y la Compañía se convierte en frontón.

Ménsulas ornamentales: Las ménsulas unen arquitrabe y cornisa, incorporando roleos y motivos vegetales. (Sagrario, Compañía y el Santuario de Guadalupe).

Interrupción en la calle central: En todos los casos, el entablamento se interrumpe en la calle central, dejando espacio a otros elementos arquitectónicos, como frontones, hornacinas o ventanas.

Del mismo modo, existe diferencia en la decoración del friso pues mientras en el Sagrario Metropolitano, se observan recuadros y ménsulas; en el Santuario de Guadalupe, cruces, borlas y corazones flamígeros; en el Señor del Encino, el primer cuerpo tiene friso liso y el segundo, relieve vegetal.

Asimismo, en el Sagrario y la Compañía la cornisa se curva o secciona para generar frontones; en Guadalupe, se adorna con rostros humanos y elementos vegetales; en el Señor del Encino, el arquitrabe se conforma con doble cornisa separada por un friso liso.

Estas similitudes y diferencias reflejan las variaciones estilísticas y ornamentales en la arquitectura estípite novohispana, adaptada a las características específicas de cada edificio y su contexto local.

CAPÍTULO 2: LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA INTERESTÍPITE⁵ EN AGUASCALIENTES

En principio, Elisa Vargaslugo afirma que en Aguascalientes hay dos ejemplos representativos de la modalidad regional interestípite: los templos de Guadalupe (1769-1789), (Gutiérrez, 1999, p. 271) y el del Señor del Encino (1773-1796), (Gutiérrez, 2003,

⁵ El término interestípite se utiliza con base en la convención de denominar a las modalidades del barroco por el tipo de apoyo en retablos y portadas establecido por Manuel González Galván en “Las Modalidades del Barroco Mexicano” (González, 1961)

p. 359). Según la autora, las portadas de ambos templos, corresponden a la última moda del Ultrabarroco, ya que su composición se aparta de lo tradicional: los primeros cuerpos son más altos que los segundos y la entrecalle central ya no está dividida una cornisa, sino que se configura como un solo espacio en el que los elementos ornamentales se suceden sin interrupción, desde la arquivolta del arco, a la ventana coral y el remate del conjunto (Vargaslugo, 1986a, p. 61).

Asimismo, ambas edificaciones incorporan pilastras interestípites como soporte principal de la composición. En el caso del templo de Guadalupe, se utilizaron de manera semejante a los del Sagrario Metropolitano de Lorenzo Rodríguez, recurso muy difundido en el “Ultrabarroco Guanajuatense”. En cambio, en el Encino los interestípites enmarcan la calle central, carecen de nichos y presentan peanas para imágenes, además, en el primer cuerpo se conforman a partir de las impostas del arco que se prolongan hacia los lados, pasando por detrás de los estípites para transformarse en peanas situadas a media altura de la calle.(Vargaslugo, 1986a, p. 62).

De manera complementaria, Vargaslugo señala que el arte en Aguascalientes floreció cuando el barroco ya se encontraba muy desarrollado en otras regiones del virreinato. Sin antecedentes artísticos propios, la ciudad se ajustó a la moda más cercana, es decir, la de Guanajuato (Vargaslugo, 1986a, p. 63). Ello se explica porque la conexión era más directa a través del Camino Real de Tierra Adentro, mientras que en la actualidad Zacatecas resulta geográficamente más próximo por el trazo de la carretera Panamericana núm. 45.

Por su parte, Fátima Halcón, sostiene que Felipe de Ureña, inspirado en tratados como el de Juan de Caramuel *La arquitectura recta y oblicua*, introdujo el uso de la pilastra interestípite en portadas-retablo, torres y tambores de cúpulas. Gracias a la geometrización del soporte generó una modalidad regional con gran impacto en la zona minera, aportando innovaciones tanto el lenguaje arquitectónico como ornamental, especialmente en la disposición plana de los soportes.

En este mismo sentido, la investigadora precisa que gran parte de la obra de Ureña se concentra en el Bajío a donde se trasladó después de contratar el retablo mayor de la iglesia parroquial de Aguascalientes en 1742. Allí encontró un lugar estratégico, centro del tráfico comercial y punto obligado en la ruta de la plata. Gracias a ello, el arquitecto estableció vínculos con las élites mineras y mercantiles de la región.

Posteriormente, a partir de 1747, Ureña cambió definitivamente su residencia y trabajó en el retablo principal de la parroquia de Aguascalientes, encargo del párroco Manuel Colón de Larreategui. Esta relación le permitió obtener nuevas comisiones, como en el Templo de la Compañía de Jesús en Zacatecas donde fortaleció sus lazos con esta orden, lo que a su vez lo llevó a ser contratado para edificar su templo en Guanajuato. Esta última obra resultó decisiva para instaurar la modalidad interestípita en la arquitectura en la región.

De ahí en adelante, Ureña y su yerno Juan García de Castañeda realizaron trabajos en Durango, Saltillo, Sombrerete y San Juan de los Lagos. Asimismo, el primero edificó templos en San Miguel Allende y en varios puntos de Guanajuato. Su prestigio lo llevó a convertirse en maestro mayor de arquitectura, y su influencia fue tan notable que el estípita y el interestípita continuaron vigentes hasta que las ideas academicistas introdujeron una crítica severa contra el barroco.

Entre las características más frecuentes en la obra de Ureña se encuentra la tendencia a la geometrización, visible en la fragmentación de las cornisas, la resolución de los soportes, los marcos mixtilíneos de las hornacinas, así como en la talla de macollas vegetales que sostienen imágenes o en los racimos colgantes de los distintos elementos.

Conviene señalar que en 1748 adquirió una casa en Aguascalientes, para residencia y taller. En este sentido, dos templos vinculados a su producción son los de Guadalupe y el Encino. El primero, edificado entre 1767 y 1787, se ha afirmado haber contado con su intervención en la fase inicial, ya que falleció en 1777. Su portada guarda estrecha relación con la de la Compañía en Guanajuato, al presentar estípites y dos interestípites con hornacinas, además de una clara tendencia geometrizante propia del estilo de Ureña.

Por otra parte, el templo del Señor Encino, construido entre 1773 y 1796, sigue las directrices establecidas por Ureña, aunque con mayor dinamismo en la planta y un desarrollo ornamental diferente (Halcón, 2012, pp. 43-125).

En consecuencia, su autoría resulta más atribuible a su hijo Francisco Bruno.

En síntesis, la arquitectura novohispana interestípita en Aguascalientes refleja la impronta del "Ultrabarroco" en los templos de Guadalupe y del Señor del Encino. Las portadas, sus ornamentaciones continuas y sin interrupciones en la entrecalle central, evidencian un distanciamiento respecto al esquema tradicional. Así, aunque la villa carecía de una tradición artística propia, adoptó el modelo desarrollado en Guanajuato, mientras que

el legado de Felipe de Ureña y su inclinación hacia la geometrización resultaron decisivos en la consolidación del estilo interestípito en la región.

2.1 las modalidades regionales de la arquitectura en España y América española

Con base a los planteamientos anteriores es necesario hacer un recorrido por la arquitectura peninsular y de sus colonias en América con la finalidad de establecer que además de la modalidad planteada, la regionalización de estas fue denominador común en los siglos XVII y XVIII, cuando se desarrolló el estilo barroco respondiendo a los requerimientos de catequización y contrarreformistas del Concilio de Trento.

Así, se ha observado que la arquitectura novohispana del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes debe entenderse a partir de los antecedentes regionales españoles, pues los migrantes peninsulares transmitieron modelos artísticos al mundo colonial. El barroco español presentó variaciones formales, espaciales y materiales según las condiciones históricas y geográficas, influyendo en los virreinos de Nueva España, Perú, Río de la Plata y Nueva Granada.

En España, el barroco se consolidó en el siglo XVII, mientras que en América su desarrollo se expresó especialmente mediante la columna salomónica en altares y portadas. Destacaron las producciones de Cusco, Lima y Potosí, esta última enriquecida por constituir el mayor productor de plata, cuya primacía declinó en el siglo XVII cuando surgieron nuevas vetas en Zacatecas y Guanajuato (Tutino, 2016, p. 34). También hubo ejemplos en Quito, Argentina y Colombia, aunque muchos edificios fueron modificados posteriormente bajo criterios neoclásicos o academicistas. La literatura sobre el barroco sudamericano es limitada, concentrándose en Potosí, el Virreinato del Perú y los escasos ejemplos conservados en Argentina y Colombia.

En contraste, el patrimonio barroco de Nueva España ha sido mejor preservado y estudiado. Su desarrollo fue diverso: la ciudad de México como centro del poder civil y eclesiástico; Puebla, Tlaxcala y Veracruz como corredor estratégico hacia la capital; Yucatán con asentamientos dispersos debido a su aislamiento y continuidad cultural maya; Oaxaca, Chiapas y Guatemala con edificios masivos, torres bajas y elaboradas portadas por la actividad sísmica; y el septentrión con villas fundadas para contener a grupos chichimecas no sometidos. Así, cada región generó variantes barrocas particulares, influenciadas por la

geografía, la topografía, las dinámicas sociales, culturales y económicas, los materiales disponibles y la creatividad de constructores y mecenas.

2.1.1 España

En España, el barroco mostró modalidades regionales determinadas por el contexto social, cultural y material. Inicialmente predominó la adaptación de templos medievales tras el Concilio de Trento, pero hacia el siglo XVII se consolidaron programas arquitectónicos plenamente barrocos. En Andalucía se transformaron grandes edificios de origen musulmán; en regiones montañosas se preservaron tradiciones debido al aislamiento; y en Castilla surgieron rasgos propios ligados al contacto con América.

En Madrid, el barroco llegó en un periodo de crisis y continuó marcado por la severidad herreriana. El cambio se inició con Juan Gómez de la Mora en obras como la Iglesia del Convento de la Encarnación y la Plaza Mayor. Más tarde, Francisco Bautista incorporó rasgos barrocos en las torres de San Isidro, mientras que Ponce de Urrana introdujo la planta y cúpula oval en la Iglesia de los Desamparados en Valencia (Báez, 2011, pp. 69-79).

En Andalucía, el barroco consolidó una tipología común de templos caracterizada por naves altas y estrechas, ejemplificada en la Iglesia de la Merced de Juan de Oviedo (Báez, 2011, p. 76). En el siglo XVIII, arquitectos como Leonardo Figueroa y Francisco Hurtado aportaron obras que combinaban clasicismo y barroco, como la fachada del Hospital de Venerables, la Iglesia de San Luis de los Franceses y el Colegio de San Telmo, en una Sevilla marcada por una arquitectura vinculada a las élites. Cádiz experimentó un auge económico en el siglo XVII, reflejado en la transformación de sus barrios. En Sevilla también se renovaron elementos domésticos como escaleras y patios, destacando el ejemplo de la casa del canónigo Ziaño (Quiles, 2019, pp. 17-23). La influencia musulmana se mantuvo en el uso de mosaicos, rasgo transmitido también a regiones americanas como Puebla (Terán, 2012).

En Valencia, tras la etapa gótica, el barroco se convirtió en el estilo dominante entre los siglos XVII y buena parte del XVIII, visible en obras como la portada rococó del palacio del Marqués de Dos Aguas, la torre salomónica de Santa Catalina y la fachada de la Catedral de los Desamparados. Su objetivo era transformar la ciudad medieval en una “nueva Jerusalén” mediante el uso de elementos salomónicos y órdenes compuestos inspirados en las interpretaciones bíblicas de Villapando (Bérchez, 2009, p. 324). La renovación

ornamental recurrió a yeserías, estucos, esgrafiados y frescos que modernizaron las estructuras medievales con una carga simbólica profundamente religiosa.

En Galicia y Santiago de Compostela, el siglo XVIII fue un periodo de intensa actividad constructiva en piedra y ladrillo, centrada en la modificación de estructuras medievales mediante recursos barrocos, como pilastras salomónicas y decoración con ángeles y serafines, visibles en edificios como el convento del Carmen (Bérchez, 2009, p. 325). Paralelamente, entre los siglos XVII y XVIII, Madrid y Sevilla experimentaron un notable auge constructivo financiado por recursos provenientes de América y por la acumulación de bienes de órdenes religiosas, especialmente la Compañía de Jesús. Esta expansión coincidió con el desarrollo del barroco en las villas vascongadas y en toda Galicia (Torres, 1920, p. 48).

En el País Vasco, los siglos XVII y XVIII consolidaron la región como un centro minero e industrial destacado, particularmente en la producción de plata. Su posición frente al Mar Cantábrico impulsó la actividad marítima y la construcción naval, así como una fuerte participación de marineros y pilotos vascos en la navegación española. Su geografía protegida y la ausencia de dominación musulmana reforzaron la idea de pureza étnica, trasladada también a Nueva España, donde los vascos tendieron a contraer matrimonio entre sí y a organizar cofradías exclusivas (Gómez, 2002, pp. 34-35).

El barroco gallego presentó rasgos particulares: torres con cuerpos inferiores altos y poco decorados, rematados por dos o tres cuerpos superiores más bajos y circundados por balaustradas pétreas sobre cornisas voladas, similares a las torres de la Bretaña francesa. Los templos incluían una lucerna octogonal sobre el crucero, posiblemente influida por tambores utilizados en cúpulas novohispanas. En las fachadas predominó el respeto por los órdenes clásicos (Torres, 1920, p. 51).

2.1.2 Sudamérica

Del mismo modo en Sudamérica, la arquitectura religiosa virreinal desarrolló modalidades regionales que la distinguieron del barroco novohispano. En los virreinos del Perú, del Río de la Plata y de Nueva Granada predominó una marcada monumentalidad, el uso extendido de la columna salomónica y una fuerte influencia italiana, introducida en gran medida por arquitectos europeos, especialmente vinculados a la Compañía de Jesús, que aplicó estrictamente las disposiciones tridentinas en sus templos. A diferencia de Nueva

España -donde la evolución barroca derivó en el estípite y el interestípite- estas soluciones no fueron adoptadas en Sudamérica. Asimismo, aunque este barroco fue tempranamente vigoroso, no alcanzó el grado de complejidad formal del novohispano y, en regiones como Argentina o Colombia, muchas obras fueron modificadas por el neoclasicismo.

En el Alto Perú, Potosí surgió desde 1545 como un centro industrial inmenso gracias al Cerro Rico, configurándose como ciudad monumental con mansiones, templos y barrios mineros, reconocida por la UNESCO en 1987 (Prieto, 2024, p. 35). Su traza, inicialmente irregular, fue reordenado por el virrey Toledo en 1572, estableciendo una Plaza de Armas rodeada por edificios administrativos y religiosos. Las construcciones incorporaron zanjales, puentes, nuevas parroquias y templos para españoles e indígenas, mientras se fundaban numerosas órdenes religiosas. Desde 1630, el barroco se manifestó en iglesias de cruz latina con cúpulas, coexistiendo tradiciones medievales como bóvedas góticas falsas y artesonados mudéjares. A fines del siglo XVII emergió el barroco andino, caracterizado por decoración planiforme, horror vacui y repertorios iconográficos indígenas y manieristas. Ejemplos notables son La Merced, San Francisco, San Bernardo, San Benito, la portada de San Lorenzo y la iglesia de la Compañía, cuya portada introdujo triples columnas salomónicas en 1700 (Prado Ríos y Pozo, 2004, pp. 38-79).

En Lima, fundada en 1535, se consolidó la capital eclesiástica del virreinato con amplias jurisdicciones y centros educativos como la Universidad de San Marcos. Artistas italianos -Bitti, Pérez de Alesio y Medoro, entre otros- influyeron decisivamente en el desarrollo pictórico. En arquitectura, predominó la herencia italiana y vienesa traída por jesuitas como Juan Rehr. Tras los terremotos de 1687 y 1746 se perdieron muchos edificios del siglo XVI, aunque subsisten ejemplos como la casa de Jerónimo de Aliaga y templos de Ayacucho, Cusco y Juli. Los lineamientos contrarreformistas impulsaron la adopción de plantas de cruz latina, bóvedas de cañón y cúpulas. Iglesias como San Francisco el Viejo, La Merced, San Pedro y la portada del Perdón de la Catedral, junto con los templos cusqueños, muestran esta evolución (Valdez y Villamonte, 2024, p. 1; Villacorta, 2010, pp. 293-300).

El mestizaje arquitectónico peruano surgió de la integración de la tradición incaica, mudéjar y española, sumada a influencias orientales, dando lugar a uno de los barrocos más fastuosos de América entre 1650 y 1800. Así lo sintetiza el marqués de Lozoya, quien subraya la fusión del elemento incaico, mudéjar y oriental con el barroco español. Las diferencias

geológicas y climáticas generaron diversidad regional: reutilización de piedra inca en Cusco, empleo de quincha en Lima y del sillar volcánico en Arequipa. Esta última ciudad, descrita como la expresión más auténtica del barroco peruano, logró una arquitectura híbrida de notable equilibrio, destacada por Velarde y Miró (1949, pp. 11-25).

En Cusco, tras el terremoto de 1650, la reconstrucción introdujo una fuerte estética barroca sin borrar totalmente la huella prehispánica, visible en estructuras como Sacsayhuamán o Colcampata. La síntesis hispano-andina se manifestó en templos construidos sobre basamentos incaicos y en obras como San Sebastián, San Blas, la Compañía y la pintura de Quispe Tito.

En la Audiencia de Quito, la caída económica de finales del siglo XVII contrastó con el esplendor artístico previo. La Iglesia determinó la configuración urbana mediante conventos y talleres que formaron un vasto cuerpo de artesanos indígenas y mestizos. La arquitectura quiteña fusionó elementos mudéjares, manieristas, barrocos y neoclásicos, privilegiando naves largas, estructuras rígidas y ornamentación moderada. En este contexto, la iglesia de la Compañía de Jesús, construida entre 1605 y 1765, marcó un hito al introducir bóveda de cañón corrido, cúpulas sobre tambor y rica decoración interior; su larga ejecución involucró a fray Francisco Ayerdi, Marcos Guerra y los jesuitas Deubler y Gandolfi. Otros templos como el Sagrario, el santuario de Guápulo, La Merced o la capilla de San José de El Tejar adaptaron este modelo a condiciones sísmicas mediante estructuras bajas, muros gruesos y simetría. La influencia quiteña se difundió a poblaciones rurales, aunque muchas obras fueron destruidas por sismos o alteraciones (Ortiz y del Pino, 1997, pp. 251-259).

En 1776 se creó el Virreinato del Río de la Plata, antes integrado al del Perú, estableciendo Buenos Aires como capital y reorganizando territorios cuyas poblaciones habían seguido las rutas naturales de penetración desde el Perú, Chile y el Atlántico. El sistema vial derivó de la calzada incaica y del río Paraná, estructurándose finalmente en tres ejes: Buenos Aires-Asunción, vinculado con la ruta guaranítica y el espacio misional; Buenos Aires-Potosí-Charcas-Lima-Callao, principal vía económica y administrativa, así como ruta de las mulas hacia Potosí; y Buenos Aires-Santiago de Chile, corredor trans-cordillera de difícil integración indígena. La Provincia del Río de la Plata abarcó el noroeste, la pampa ondulada y el litoral patagónico -este último sin asentamientos estables hasta 1764-, mientras

que la provincia de Tucumán integró las regiones central y noroccidental bajo dependencia de Chile hasta 1784.

La transmisión de modelos europeos se dio mediante recuerdos, dibujos, influencias del Perú y Alto Perú sobre el noroeste, y la acción de la Compañía de Jesús, que actuó desde Buenos Aires hacia la región pampeana y desde Chile hacia Cuyo. Estos referentes permeaban tanto ciudades como ámbitos rurales, donde persistencias indígenas y criollas se combinaron con aportaciones externas en un contexto de alta movilidad social y mestizaje.

Los principales agentes de difusión fueron los jesuitas hasta 1768 y el Real Cuerpo de Ingenieros Militares después de 1776. Sus efectos se reflejaron en trazas regulares, zonificación agraria y en la diversidad de influencias europeas del periodo barroco; en la fuerte impronta andaluza en cromatismo y tipologías; en la escasez de arquitectos formados en tratados; y en la labor jesuítica de transculturación estética y funcional. El uso de materiales locales marcó diferencias regionales: madera y palma en el noreste, barro crudo y luego ladrillos y tejas en Buenos Aires; piedra irregular con refuerzos de ladrillo en Córdoba; adobe y quinchá en Cuyo; y muros de pizca y adobe con techumbres ligeras en el noroeste. Como rasgo común, destacó la madera torneada para rejas y la integración de la arquitectura con el paisaje (De Paula, 1987, pp. 739-742).

En el Río de la Plata, la escasez de materiales influyó en la arquitectura monumental, simplificando los órdenes y generando fachadas casi horizontales en las misiones, con pilastras y cornisas y una o dos torres. Aun siendo escasas las ciudades con expresión barroca, el legado jesuítico fue decisivo, con reducciones como Jesús María y Alta Gracia, y con la Catedral y la iglesia de la Compañía en Córdoba. En Buenos Aires, el repertorio religioso incluyó San Ignacio, Santo Domingo, San Juan, La Merced y la Catedral, mientras que templos como el Socorro y el Pilar completaron el paisaje; muchos edificios fueron destruidos o modificados bajo el gusto neoclásico a inicios del siglo XIX (Altavista, 1959, p. 44).

En el Virreinato de Nueva Granada, creado en 1717, las fundaciones de Santa Marta (1525), Cartagena (1533), Popayán (1536) y Santa Fe (1538) articularon un territorio dividido entre región andina y zona costera. Cartagena ejerció un papel clave como puerto militar y comercial del Caribe. Su arquitectura religiosa temprana fue simple, transmitida a través de estampas, libros y experiencias europeas de religiosos, reinterpretadas mediante un

mestizaje que incorporó motivos indígenas. Las principales instituciones promotoras fueron la corona, la burguesía y los jesuitas, mientras que franciscanos y dominicos fundaron los primeros conventos. El estilo neogranadino fue esencialmente decorativo y aplicado a estructuras hispánicas tradicionales. La Escuela Quiteña actuó sobre territorios desde Pasto y Popayán hasta Piura.

En Popayán -enriquecida por el oro a fines del siglo XVII- se consolidaron vínculos con Europa que prolongaron la importación de modelos hasta la llegada del neoclasicismo. Sin embargo, el barroco no alcanzó gran desarrollo: como explicó Francisco Gil Tovar, el verdadero barroco exige materiales y mano de obra costosa, inexistentes en Nueva Granada, donde el mármol se imitaba en madera y el bronce mediante talla; por ello, predominó un arte más cercano al manierismo y al rococó.

Ahí mismo, obras como Santo Domingo, San Francisco y el Palacio de la Inquisición revelan afinidades con Cartagena (Gavilanes, 2014). En esta última ciudad, el proceso urbano comenzó con construcciones de paja y bahareque, reorganizándose tras huracanes, incendios y el ataque de Drake. Desde 1571 se levantaron edificios en piedra coralina,⁶ material abundante, aunque poco apto para talla fina. El barrio de Getsemaní se articuló mediante el puente de San Francisco y una traza regular en 1597. Las plazas Mayor y del Mar concentraron catedral, cabildo, aduana, carnicerías y comercios (Cervantes, 2024).

A mediados del siglo XVIII, la Compañía de Jesús fundó colegios y promovió nuevos poblados para inmigrantes españoles. Posteriormente, la Real Cédula de 1787 impulsó cementerios y obras civiles, aplicadas en Bogotá desde 1791. Bajo las reformas borbónicas, la arquitectura mantuvo influencia italiana y solo tardíamente adoptó rasgos neoclásicos. Finalmente, el gusto neoclásico prevaleció en Nueva Granada debido a la breve presencia jesuítica y a que, tras su expulsión en 1767, las obras quedaron en manos de la Real Academia de Ingenieros Militares, orientando la arquitectura hacia postulados ilustrados.

2.1.3 Nueva España

La arquitectura novohispana del siglo XVIII reflejó las condiciones geográficas, sociales, culturales, económicas y religiosas del virreinato, lo que explica la diversidad de modalidades regionales con que se manifestó el barroco en templos y retablos (Terán, 1992,

⁶ Este material es común encontrarlo en los edificios del casco antiguo del Puerto de Cádiz en España.

p. 6). Estas variantes se originaron tanto por la influencia peninsular -a través de migrantes que actuaron como constructores y mecenas- como por las dinámicas locales de cada territorio. Aunque el barroco surgió tardíamente hacia finales del siglo XVII, se prolongó hasta finales del XVIII en regiones como el Bajío, mientras que en centros como México y Puebla su adopción fue más temprana debido a la concentración de arquitectos y patronos.

En la Ciudad de México, el siglo XVI estuvo marcado por edificios híbridos con elementos góticos, mudéjares, platerescos y manieristas elaborados por artesanos indígenas. El crecimiento urbano exigió arquitectos formados en Europa, siendo el primero Claudio de Arciniega, nombrado Maestro Mayor en 1599, quien introdujo el manierismo basado en tratados de Alberti, Serlio y Vitruvio. Su obra -incluida la planta de la catedral metropolitana- impulsó este estilo hasta mediados del siglo XVII, cuando comenzaron cambios visibles en portadas como la de Santiago Tlatelolco.

Arquitectos como Diego de los Santos, Luis Gómez de Trasmonte y Rodrigo Díaz de Aguilera ocuparon cargos clave en la catedral, mientras que innovadores como Juan Montero incorporaron columnas salomónicas desde la década de 1670. Con Cristóbal de Medina Vargas Machuca a cargo (1684-1689), el barroco alcanzó las fachadas procesionales mediante retablos arquitectónicos con columnas salomónicas (Fernández, 1986, pp. 18-27). En 1746, nuevas ordenanzas regularon al gremio, controlando materiales y técnicas (Toussaint, 1983, pp. 148-150).

Durante el siglo XVIII destacaron el Sagrario Metropolitano de Lorenzo Rodríguez (1749-1768), con estípites y estructura inspirada en los retablos de Jerónimo de Balbás; La Santísima Trinidad (1755-1783), obra de Ildefonso Iniesta Vejarano; la portada de estípites de la capilla de Balvanera en San Francisco, atribuida a Rodríguez; los retablos con estípites del convento de La Encarnación, modificados después por Felipe de Ureña; y la fachada de la Santa Veracruz (1739-1764) (Mejía, 2023, pp. 151-308; Toussaint, 1983a, p. 151). El uso de tezontle y chiluca caracterizó la identidad local, consolidando una modalidad regional difundida por Rodríguez.

En la Península de Yucatán, comunicada por el Camino Real entre Campeche y Mérida, se desarrolló una modalidad vinculada a la tradición maya y a la labor franciscana. Muchas iglesias se edificaron sobre antiguos centros ceremoniales prehispánicos, generando construcciones de amplios espacios, escasa iluminación, sobriedad formal y uso

predominante de piedra. La estrategia franciscana de congregación indígena, formalizada con las ordenanzas de 1552, definió la ubicación de templos y plazas. El arribo de fray Jacobo de Testera, fray Villalpando y fray Bienvenida consolidó la provincia de San José de Yucatán, y desde 1561 con licencia virreinal se edificaron iglesias y conventos financiados por la Corona y mano de obra indígena, alcanzando treinta y dos conventos en el siglo XVII (Chico, 2000, pp. 451-651; Ordaz, 2015, pp. 19-22).

La normativa franciscana de 1260 condicionó la tipología: bóveda solo en el presbiterio, ausencia de torres, uso de espadañas y muros almenados; además, surgieron muros con “gallina ciega”, como en Motul. Las primeras construcciones de palma y tierra dieron paso a templos de cal y canto con bóvedas y muros de mampostería (Ordaz, 2015, pp. 23-25). Con la secularización del siglo XVIII, muchos conventos se transformaron en parroquias: se vendieron atrios y huertas, se añadieron torres y se modificaron interiores y portadas (Chico, 2000, p. 328). Este proceso configuró una tipología común en Yucatán, Campeche y Quintana Roo.

Durante la época barroca, el territorio hispanoamericano se fragmentó en regiones definidas por culturas previas, recursos y formas de crecimiento; a ello se sumaron influencias españolas que se adaptaron localmente. Andalucía, gracias al monopolio sevillano del comercio con Indias, fue clave en la transferencia de modelos arquitectónicos, gremiales y artísticos. En este contexto, la región Puebla–Tlaxcala–Veracruz, situada en un eje estratégico del Camino Real México-Veracruz, se convirtió en un área de intenso intercambio económico y cultural. Tlaxcala mantuvo privilegios por sus alianzas con Cortés y Puebla se consolidó como el principal receptor de tradición andaluza.

Desde el siglo XVI numerosos andaluces se establecieron en Puebla, aportando oficios, talleres y formación artística (Terán, 2012, p. 59). La cultura barroca poblana emergió en el siglo XVII con el obispo Palafox y colaboradores como Pedro García Ferrer. La región, integrada por Puebla, Tlaxcala, parte de Veracruz y una franja de Morelos, presentaba gran diversidad climática y de recursos (Terán (coord.) et al., 2022, pp. 15-24). Puebla, segunda ciudad del virreinato, destacó por su prosperidad agrícola, manufacturera y comercial, además de contar con piedra, arcilla, cal y mano de obra especializada, lo cual favoreció una arquitectura barroca sólida y abundante.

Los maestros andaluces, organizados en gremios con ordenanzas de raíz sevillana desde 1570, introdujeron técnicas de carpintería, albañilería y cantería. Arquitectos como Carlos García Durango y Diego de la Sierra trabajaron siguiendo tratados europeos. La bonanza del siglo XVII y XVIII impulsó obras relevantes como el Santuario de Guadalupe (1722), la Casa de los Muñecos y la conclusión del templo de San José. Se consolidó una identidad arquitectónica basada en piedra, argamasa, ladrillo, cal y yesería; además, desde el siglo XVII se incorporaron yeserías y azulejos de tradición andaluza.

En el XVIII, el azulejo de Talavera -de técnica estannífera local- se volvió distintivo, con gamas en azul, blanco, naranja, amarillo y verde. José Miguel de Santa María aplicó esta modalidad en el obispado y los colegios Palafoxianos entre 1758 y 1763 (Terán, 2012, pp. 60-64). Otra característica fue la perspectiva continua de fachadas, logrando composiciones urbanas unificadas, como en el Palacio Arzobispal, los colegios Palafoxiano y San Pantaleón, hacia la Casa del Alfeñique.

Paralelamente, se desarrolló un “arte del pueblo”, producido por constructores ajenos a los gremios, quienes reinterpretaron modelos cultos y reflejaron prácticas devocionales populares (Terán, 1992, pp. 7-20). Las villas de Puebla, Tlaxcala y Veracruz compartieron uso de argamasa, ladrillo y proporciones variables según recursos locales, con perfiles urbanos dominados por iglesias monumentales. El urbanismo andaluz también se expresó en ampliaciones ortogonales “a cordel” y arcos de acceso como el de Loreto (1781-1786).

Durante ese siglo coexistieron un barroco culto y una variante popular en edificios religiosos y domésticos. Esta última se manifestó en templos como Santa María Tonantzintla, Santa María Tlancualpican, San Lucas Tzicatlan, Santa María Jolalpan, Jesús Nazareno en Tepalcingo, y en Tlaxcala en templos como la Magdalena Tlatelulco, Santa Isabel Xiloxoxtla y San Andrés Ahuashuatepec. Su rasgo principal fue la yesería policromada con iconografía que fusiona motivos barrocos e indígenas (Terán (coord.) et al., 2022, pp. 41-56).

En Tlaxcalancingo se erigió la parroquia de San Bernardino de Siena, y en San Francisco Acatepec el templo de Tonantzintla, descrito por De la Maza como “barroco sui generis”, construido en varias etapas entre 1714 y 1760. En el mismo poblado, otro templo destacó por su portada-retablo, espadaña y torre revestidas de azulejo, argamasa y ladrillo, considerado por Angulo Íñiguez como la obra más lograda de la escuela poblana, con estípites y columnas tritóstilas.

Atlixco, importante centro agrícola desde el siglo XVII, experimentó en el XVIII un notable desarrollo arquitectónico. Entre sus edificios sobresalen la parroquia de Santa María de la Natividad, la capilla de la Tercera Orden de San Francisco -con portada de argamasa y columnas salomónicas-, el ex hospital de San Juan de Dios y el ex convento de San Agustín. En Tepango, el templo de la Santísima Trinidad presentó una fachada de 1840 revestida de azulejos, pero estructura del XVIII, con mezcla de ladrillo, argamasa y mosaicos. Todos estos ejemplos reflejan la síntesis entre lo culto, lo indígena y lo regional característica de la escuela poblana del siglo XVIII.

La arquitectura tlaxcalteca comparte la modalidad regional poblana. En Acuamanala, el templo de San Antonio de Padua (siglo XVIII) presenta portada de ladrillo y argamasa con estípites, medallones y rocallas, planta de cruz latina con brazos cortos y cúpula semiesférica sobre tambor ochavado decorado con azulejo y yeserías.

La parroquia de San José, junto a la plaza principal de Tlaxcala, muestra portada de dos cuerpos en ladrillo y argamasa, con pilastras corintias, pedestales moldurados, pináculos y remate mixtilíneo. Su planta sigue el esquema regional: cruz latina de brazos cortos, bóveda de cañón con lunetos y cúpula semiesférica sobre linternilla.

En Ocotlán se ubica el santuario mariano erigido tras la aparición de 1641. La portada (1760-1790), concebida como retablo bajo una concha, utiliza ladrillo recortado y argamasa con estípites moldurados que ascienden al segundo cuerpo; destacan los dobles cornisamentos e imágenes de doctores de la Iglesia. El interior conserva bóveda de cañón con lunetos y cúpula ochavada con lucernas.

El territorio veracruzano, bajo jurisdicción del obispado de Tlaxcala, recibió la influencia constructiva de Puebla y Tlaxcala, consolidando una corriente común en el corredor Puebla-Tlaxcala-Veracruz durante el barroco del siglo XVIII. El Camino Real hacia Perote articuló las poblaciones de la región.

Orizaba, asentada en el valle de Ahuilizapan, floreció con el estanco de tabaco en 1764, atrayendo comerciantes y generando barrios con templos propios. Su patrimonio conserva rasgos barrocos de la región, especialmente en la parroquia de San Miguel (hoy catedral), edificada en 1692 y ampliada en el XVIII, con cantera y azulejos en cúpulas. Su planta basilical de tres naves se articula mediante arcos formeros y columnas toscanas y

jónicas; la fachada, tripartita, presenta una portada central de tres cuerpos y cúpula octogonal con azulejo policromado y pilastras estípites.

En Córdoba, fundada en 1618 por treinta familias españolas, se construyó la parroquia de la Inmaculada Concepción (1621), hoy catedral. Aunque su exterior e interior muestran elementos neoclásicos, sus cúpulas revelan la transición barroca, destacando una cubierta con azulejo de Talavera azul, blanco y amarillo (Terán (coord.) et al., 2022, pp. 175-307).

La Región Sísmica, comprendida por Oaxaca, Chiapas y el norte de la Capitanía General de Guatemala, correspondiente al obispado de Oaxaca y parte del de Guatemala, desarrolló durante el virreinato una arquitectura religiosa singular. Esta fue resultado de dos factores principales: la intensa labor constructiva de los dominicos y el esfuerzo por actualizar los modelos locales conforme a los de la capital. Entre sus rasgos formales destacan el uso tardío de columnas abalaustradas con el tercio inferior ornamentado, la traza reticular de retablos en portadas, marcos con acodos y una marcada acentuación de lo tectónico acompañada de gran riqueza ornamental. Dadas las constantes actividades sísmicas, las edificaciones redujeron altura y densidad estructural, fenómeno que Flores Marini denominó “barroco sísmico”.

Oaxaca desarrolló una de las escuelas de retablo más singulares de Nueva España. Desde el siglo XVI, artistas como Pereyñs y Andrés de la Concha trabajaron en Teposcolula, Achiutla, Tamazulapan, Yanhuitlán y la catedral, donde se conserva uno de los más relevantes. El convento de Santo Domingo inauguró, junto con Yanhuitlán, la modalidad de portada-retablo, posiblemente derivada del taller del maestro De la Concha. La portada de San Agustín muestra un estilo sobrio característico de la orden.

Un caso notable es la basílica de Nuestra Señora de la Soledad, construida entre 1682 y 1689 y consagrada en 1697 (INAH, 2024). Su fachada cóncava presenta un retablo plegado tipo biombo con calles cóncavas, opuesto al diseño convexo de Yanhuitlán. Combina arco poligonal -de influencia capitalina- con arco conopial tradicional, y emplea capiteles jónicos desproporcionados, molduras exageradas, acodos y cornisas que, según Tovar y de Teresa (1981, p. 152), expresan el espíritu barroco de la desmesura.

La catedral de la Asunción, cuya construcción inició en 1535 y concluyó en 1574, fue varias veces reconstruida por los terremotos de los siglos XVII y XVIII (Oaxaca, 2011). Presenta una amplia fachada-retablo unificada, horizontal, con similitudes al Santuario de la

Soledad. Tovar y de Teresa sugiere la posible intervención de Pedro de Arrieta, aunque no ha sido confirmado.

El templo de San Francisco, iniciado en 1592, fue reconstruido tras los sismos del siglo XVIII con financiamiento de comerciantes de grana. En 1767, Felipe de Ureña concluyó el cimborrio, cerró bóvedas y colocó pilas, pero su aporte más relevante fue la portada-retablo con estípites, influencia que Angulo relaciona con obras de la capital y Guanajuato (Halcón, 2012, p. 115).

La iglesia de la Compañía de Jesús, iniciada en 1579, sufrió graves daños por sismos (1603, 1604, 1607 y 1711). Reconstruida en 1665, volvió a destruirse en 1711. Su fachada actual es convexa, con torres poligonales y un programa de sincretismo estilístico que integra elementos clásicos, manieristas y platerescos: columnas abalaustradas en el primer cuerpo y estípites en el segundo. Su interior presenta planta de cruz latina con tres capillas añadidas y un crucero cubierto por bóveda semiesférica sobre tambor circular; las naves se cubren con bóvedas vaídas y el sotocoro se resuelve con lunetos (Oaxaca, 1999).

En Chiapas, también parte de la Región Sísmica, la arquitectura recibió influencias de Oaxaca y Guatemala. Aunque comparte la tradición novohispana en ornamentación y portadas, predominan columnas de argamasa con nichos, semejantes a las guatemaltecas. Entre sus monumentos principales se encuentran Santo Domingo y la catedral de San Cristóbal de las Casas.

Santo Domingo, considerado anterior al siglo XVIII por las águilas bicéfalas de su portada, presenta planta de cruz latina con cubiertas sostenidas por arcos transversales, y torres y cúpulas subordinadas por el riesgo sísmico. La ciudad, fundada en 1528 como Villa Real y luego Ciudad Real, recibió a los dominicos desde 1545, quienes consolidaron su convento con recursos de la Corona, encomenderos e indígenas. Concluido en 1698, empleó materiales locales como adobe, cal, teja y escasa piedra (Vargas, 2024).

La portada-retablo de Santo Domingo en Chiapas, trabajada en argamasa, integra tres calles definidas por pilastras y columnas con ornamentación helicoidal que recuerda a las salomónicas. Su composición escalonada genera dinamismo y mayor cercanía formal con la arquitectura guatemalteca que con la mexicana.

La catedral de la Asunción, iniciada en 1528 y reconstruida en 1680, sufrió daños por el terremoto de 1717 y fue reparada entre 1718 y 1722 por Diego de Porres, hijo del maestro

que trabajó en la catedral de Guatemala. Su portada deriva de un modelo del libro IV de Sebastián Serlio, aunque el segundo cuerpo es más ancho que en la versión guatemalteca. Presenta ornamentación vegetal en argamasa y nichos con imágenes como San Pedro y San Pablo. Según Luján, su semejanza con la catedral de Guatemala sugiere que fue obra de un alarife guatemalteco, aunque señala que la de Chiapas es “más decorada y de mayor altura en sus cuerpos” (Patrimonio, 2011; Tovar y de Teresa, 1981, pp. 153-154).

Por otro lado, Clara Bargellini identifica en el Centro-Norte de la Nueva España - Chihuahua, San Luis Potosí, Zacatecas y la catedral de Durango- una región arquitectónica coherente, articulada a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro, donde entre mediados del siglo XVII y la primera mitad del XVIII se desarrolló una modalidad constructiva propia. Este proceso comenzó en Durango, desde donde se difundió hacia Parral, Chihuahua, Zacatecas y San Luis Potosí, estableciendo un eje de circulación artística y social.

Las parroquias de la región se construyeron en mampostería y bóveda entre 1640 y 1750 en centros mineros como Pinos, Fresnillo, Sombrerete, Parral, Cuencamé y Chihuahua, y su conjunto incluye a la catedral de Durango, edificio clave por sus vínculos históricos y formales (Bargellini, 1992, p. 12). La autora subraya que el Centro-Norte, por su unidad geográfica e histórica, así como su distancia del centro del virreinato, desarrolló procesos propios comparables al Bajío guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes. La región se configuró dentro del avance español en una zona semiárida y con grandes extensiones despobladas.

El primer punto decisivo fue Zacatecas tras el descubrimiento de plata en 1546, llamada por Jiménez Moreno la “Madre del Norte”. Desde allí se irradiaron nuevos asentamientos mineros como Sombrerete y Fresnillo (1558), así como Nombre de Dios, Durango (1563) y Cuencamé (1601), estableciendo la secuencia de poblaciones que estructuró la región. Al mismo tiempo, la labor misionera franciscana acompañó la fundación de centros como San Luis Potosí (1592) y Sierra de Pinos (1594).

Durango fue nombrada capital de Nueva Vizcaya en 1620 y se convirtió en base estratégica hacia el norte. El hallazgo de las minas de San José de Parral en 1631 superó en riqueza a Durango y provocó el traslado temporal de la residencia del gobernador hacia 1730. Durante el siglo XVIII se fundaron nuevos poblados, como San Francisco de Cuéllar (1709) y San Felipe el Real de Chihuahua, lo que consolidó un corredor poblacional unido por

caminos que enlazaban México con Santa Fe, incluyendo Guanajuato, Lagos y Aguascalientes.

En contraste con el centro del virreinato, los asentamientos del norte se enfrentaron a pueblos originarios resistentes al sistema colonial, lo que obligó a establecer presidios y misiones franciscanas y jesuitas, así como a trasladar indígenas tlaxcaltecas, mexicanos y tarascos, e introducir esclavos africanos. Así surgió una sociedad mestiza -con gran presencia de mulatos- de la cual procedieron la mayoría de los artesanos y constructores.

La región se organizó civilmente en tres jurisdicciones (Nueva España, Nueva Galicia y Nueva Vizcaya) y eclesiásticamente bajo los obispados de Michoacán, Guadalajara y Durango. Aunque las diferencias administrativas eran marcadas, la construcción de templos respondió a dinámicas comunes: la parroquia como edificio principal de la comunidad española y la escasez de templos monumentales entre 1650 y 1750. En la diócesis de Durango, el obispo Pedro Tamarón registró entre 1759 y 1760 un total de 250 templos parroquiales y visitas, en su mayoría de adobe y techos de vigas, y solo trece con bóvedas, entre ellos Sombrerete, Parral, Cuencamé, Chihuahua y algunas misiones y centros mineros (Bargellini, 1992, pp. 21-23).

Más al sur, la arquitectura monumental fue más frecuente y se concentró en Zacatecas, Fresnillo, Pinos y San Luis Potosí. Aguascalientes también destacó con obras como la Parroquia de la Asunción (1704–1738), de cruz latina con cúpula sobre tambor octogonal, y el templo de la Merced, iniciado en 1702, con portada de estípites. La iglesia de San Marcos, concluida en 1763, presenta portada con estípites de talla sencilla (Gutiérrez, 1999, pp. 233-262). Pese a ello, la región no superaba una veintena de templos monumentales hacia 1750, el único y anterior a 1650 era el templo de la Compañía en San Luis Potosí. Las primeras obras monumentales fueron promovidas por el clero secular, como la catedral de Durango desde 1640, cuyo ejemplo superó a los templos regulares en escala y complejidad.

La catedral de Durango es fundamental para comprender el desarrollo arquitectónico regional. Su primera etapa (1635–1652), iniciada por Pedro Gutiérrez Patarren, adoptó una planta de tres naves iguales, siguiendo modelos empleados en misiones jesuitas y en iglesias de Guadalajara, vinculados al tipo europeo de “hallenkirche”.⁷ Con el obispo García de

⁷ Hallenkirche es un modelo arquitectónico que busca igualar las naves para generar un espacio comunitario y diáfano, muy distinto al esquema jerárquico de la basílica. Es un concepto clave para entender la evolución del gótico en Europa y su adaptación en España (Religiosos, 2024).

Legazpi (1694–1721) se inició una segunda etapa con la participación de maestros como Joseph de la Cruz y Mateo Núñez, este último responsable de la ampliación de la fachada y el diseño de las torres, influidas por Guadalajara y Puebla. La torre poniente se convirtió en modelo para parroquias de Chihuahua, Fresnillo, Sombrerete y San Luis Potosí.

Simón de los Santos introdujo la columna helicoidal en la portada, mientras Miguel de Zacatecas dio uniformidad a las naves, reconstruyó el altar mayor en 1738 y añadió una cúpula sobre tambor. Pedro de Huerta, en 1764, incorporó el estípite en la portada principal y elevó la ventana central. La catedral funcionó como un centro formativo, irradiando modelos hacia Zacatecas, Parral, San Luis Potosí y Chihuahua, y generando un estilo regional distintivo. Una innovación destacada fue incorporar la planta de cruz latina dentro del esquema de tres naves.

En Parral, centro minero y comercial, la parroquia construida entre 1673 y 1678 por Simón de Santos constituye la segunda obra más importante de la región en cantera y bóveda, conservada sin alteraciones, y una de las primeras portadas de cantera del Centro-Norte, junto con obras civiles como un puente sobre el río y la iglesia jesuita de Carichic.

Los problemas arquitectónicos enfrentados en la catedral de Durango entre 1694 y 1721 repercutieron directamente en las soluciones adoptadas en San Luis Potosí en las primeras décadas del siglo XVIII, contribuyendo a definir las características esenciales de las parroquias monumentales del Centro-Norte: la cúpula sobre tambor octagonal y la portada situada entre cubos de dos torres. En San Luis Potosí se construyó la primera parroquia de tres naves, cuya portada incorporó una innovación iconográfica notable: los doce apóstoles en hornacinas, motivo replicado más tarde en Zacatecas y Chihuahua.

La parroquia de San Luis Potosí se inició en 1703, su autor Nicolás Sánchez Pacheco utilizó una planta rectangular de 60 x 30 varas, con proporción 2:1, semejante a la de Durango, aunque con alzado basilical y claristorio, modelo que sería imitado en Chihuahua y Zacatecas y con menor eficacia en Fresnillo y Pinos. Sánchez Pacheco trabajaba dentro de una tradición de arquitectura monumental afín a la catedralicia; su proyecto adaptó la planta rectangular y el alzado basilical de la catedral metropolitana.

Entre los antecedentes peninsulares se encuentran la Colegiata del Salvador de Sevilla de Granados y Figueroa, (1682–1711), cuyas formas pudieron llegar a Nueva España. Asimismo, en Zacatecas ya se había concebido en 1697 una iglesia parecida, aunque su

construcción no comenzó hasta 1729; y la parroquia de San José en Puebla había anticipado desde 1653 el uso de naves laterales abovedadas.

Por otra parte, la basílica de Guadalupe, proyectada por Pedro de Arrieta (1695–1709), cuyo tambor octagonal con linternilla y portada con desarrollo de biombo pudo influir en San Luis Potosí, probablemente la primera parroquia del Centro-Norte en emplearlos, lo que evidencia el conocimiento de Sánchez Pacheco de la obra de Arrieta. Desde 1684–1689, la catedral de México había introducido el fuste salomónico en portadas procesionales, recurso retomado en San Luis mediante soportes tritóstilos cubiertos con follajes que se extendían a enjutas y clave, además de columnas salomónicas y almohadillados que cubren ambos cuerpos.

La parroquia de Zacatecas se inició formalmente en 1729, retomó el proyecto de 1697 y reprodujo los elementos definitorios de San Luis: portada monumental entre torres, planta rectangular, cúpula sobre tambor octagonal y sacristía adosada, manteniendo la proporción 2:1 aunque con dimensiones mayores (69×38 varas). La solución de tres naves se difundió rápidamente: en 1728 se modificó la parroquia de Fresnillo para adoptarla, y lo mismo ocurrió en Jerez, cuya parroquia (1728–1754) siguió el modelo, aunque con alzado distinto. Pinos inició un proyecto similar en 1795, aunque fue suspendido en 1803; Ojocaliente debió emprenderse en fechas semejantes.

En términos formales, solo la portada de Sierra de Pinos puede compararse con las de San Luis, Zacatecas y Chihuahua; presenta tres cuerpos y calles, vanos poligonales y alternancia entre superficie y relieve. Sus columnas lisas con capiteles corintios reflejan prácticas virreinales posteriores a 1750 y se vinculan con obras jesuitas de Zacatecas. Por su parte, la portada de Zacatecas adoptó un esquema de cortina, ampliando las calles superiores según modelos de Sombrerete y la catedral de Guadalajara, confirmando la red de influencias regionales.

Dentro de este entramado figura también el templo franciscano de Guadalupe (Zacatecas), que hacia 1721 ya mostraba una fachada con relieves en perfil, vinculada a las capillas de la Calzada de los Misterios de la Villa de Guadalupe, aunque manteniendo una composición rigurosa de columnas y cornisas. En contraste, la iglesia jesuita de la Purísima Concepción (hoy Santo Domingo), construida entre 1746 y 1749, consolidó un vocabulario clasicista con roleos manieristas y fachada en biombo cóncavo. Los canchales de la portada

zacatecana generaron un modelo de fuerte impacto regional, visible en Chihuahua, el Carmen de San Luis Potosí, Saltillo y diversas portadas de Jalisco.

La parroquia de Chihuahua ejemplifica plenamente la regionalización arquitectónica. Su maestro, Joseph de la Cruz, llegó de Durango en 1722 para trabajar con los jesuitas, dirigió la obra hasta su muerte en 1734. Su portada, cuyo primer cuerpo debió modelarse a partir del sotocoro de Zacatecas en uso hacia 1738, se construyó entre 1738 y 1741. La relación estilística con Zacatecas se refuerza por el hecho de que las columnas originales del primer cuerpo fueron sustituidas a finales del siglo XVIII, y probablemente reproducían la ornamentación rica de la portada zacatecana.

Hacia el último cuarto del siglo XVII y a lo largo del siglo XVIII, la arquitectura monumental del centro-norte de Nueva España se caracterizó por la adopción del modelo de parroquia de tres naves, con torres que, en algunos casos, como Chihuahua, se completaron hacia 1758, consolidando la composición volumétrica ideal de las parroquias monumentales. En otras ciudades, como Durango, la segunda torre se concluyó posteriormente, mientras que en San Luis y Zacatecas su conclusión ocurrió hasta el siglo XX, al convertirse estas parroquias en catedrales. La iluminación interior constituyó el elemento con mayor transformación a lo largo del tiempo, cabe mencionar que los templos de San Luis, Zacatecas y Chihuahua se finalizaron respetando los planos originales.

La escultura arquitectónica se destacó por su abundancia ornamental y diversidad estilística. Parral (1686), obra de Simón Sánchez, mostró un marcado carácter renacentista de filiación manierista, con roleos, motivos vegetales y sustitución de columnas por pilastras, influenciado por modelos manieristas nórdicos y frontones fragmentados de origen flamenco. En Durango se cuenta con obras atribuidas en parte a Mateo Núñez y colaboraciones de Francisco de la Cruz, evidenciaron un lenguaje clasicista sobrio.

Hacia finales del siglo XVII, se distinguieron dos tendencias principales: una geométrica y manierista, inspirada en tratados nórdicos, con yuxtaposición de planos y composiciones abstractas; y otra naturalista y orgánica, con dinamismo, columnas salomónicas y motivos vegetales y animales, presente en Zacatecas y Sombrerete. Recursos como las columnas tritóstilas, presentes en San Luis Potosí y Zacatecas, se replicaron en otros templos, evidenciando la circulación de modelos dentro de la región.

En cuanto a la movilidad y regionalización de los maestros, se observa que muchos artífices llegaron de México, Guadalajara o Puebla, mientras que otros trabajaron exclusivamente en el centro-norte. Destacan Pedro Gutiérrez Patarren y Mateo Núñez en Durango, el último procedente de Guadalajara, Simón de Santos en Parral y Durango, Nicolás y Miguel Sánchez Pacheco en San Luis Potosí y Zacatecas, y Joseph de la Cruz de Guadalajara a Durango y luego Chihuahua. La escasez de obreros calificados y los altos costos de traslado y contratación hicieron que los maestros fueran asignados a múltiples obras y se trasladaran entre poblados de la misma región. A partir de la segunda década del siglo XVIII, la circulación de maestros se redujo principalmente a movimientos internos dentro del centro-norte, consolidando un desarrollo regional caracterizado por la combinación de estilos importados con soluciones locales (Bargellini, 1992, pp. 24-73).

2.1.4 Comparaciones que determinan modalidades regionales

Para determinar las modalidades regionales de la arquitectura novohispana en la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, dentro del virreinato de Nueva España, es imprescindible analizar si existen antecedentes regionales en España, ya que los migrantes que transmitieron las ideas artísticas y arquitectónicas en las colonias americanas, partieron de la península.

En este sentido, el desarrollo del barroco en España muestra adaptaciones formales, espaciales y materiales, en función de las condiciones geográficas e históricas, lo que se reflejó en las regiones ultramar. Esta transferencia cultural impactó tanto al Virreinato de Nueva España como a los del Perú, Río de la Plata y Nueva Granada.

Ahora bien, la arquitectura barroca se expandió tanto en España como en sus territorios americanos. En la península, el cambio estilístico se consolidó en el siglo XVII; mientras que, en América, la transformación se manifestó con el empleo de la columna salomónica en altares, retablos y portadas, prolongándose hasta bien entrado el siglo.

Ejemplos destacados de esta modalidad se encuentran especialmente en Cusco, capital del imperio Inca y primera capital del Virreinato de Perú, así como en Lima, su segunda y definitiva capital y, en Potosí, Bolivia, donde se ubicó la primera y más importante mina de plata del mundo en el siglo XVI. Esta última mantuvo su supremacía hasta el siglo XVII, cuando se descubrieron nuevas vetas del metal en el centro-norte de la Nueva España reactivándose entonces el auge minero en Zacatecas y Guanajuato (Tutino, 2016).

Por otra parte, existen otros ejemplos en Quito y algunos en Argentina y Colombia. Sin embargo, en el primer caso, la mayoría de los edificios fueron alterados en sus portadas e interiores para adaptarlos a la nueva moda neoclásica. En Colombia, antes denominada, Nueva Granada, la arquitectura monumental se desarrolló principalmente a partir de la creación del virreinato, no obstante, su mayor auge constructivo se dio a finales del siglo XVIII, ya bajo la influencia del academicismo.

Asimismo, es importante señalar que la literatura sobre la arquitectura barroca en Sudamérica es muy escasa por ello, los estudios se concentran en la producción de Potosí en Bolivia, el Virreinato del Perú y en los pocos ejemplos -aunque alterados- de Argentina y Colombia.

En contraste, al analizar las diferentes regiones de Nueva España, se observa que este patrimonio se ha preservado y estudiado más que la del resto del continente. Además, las manifestaciones barrocas se desarrollaron de maneras diversas: la ciudad de México se consolidó centro del poder civil y eclesiástico del virreinato; la región de Puebla, Tlaxcala y Veracruz se caracterizó por su posición estratégica en la ruta de llegada desde el Atlántico hasta la capital, mientras que la península de Yucatán, por su aislamiento y persistencia de la cultura maya, dio lugar a comunidades dispersas gobernadas por caciques, algunas de las cuales cambiaban de ubicación con frecuencia.

Por su parte, la región sísmica, correspondiente a los actuales estados de Oaxaca, Chiapas y la antigua capitanía de Guatemala, se distinguió por la masividad de sus edificios, torres bajas y un esmerado trabajo en interiores y portadas, debido al riesgo constante de movimientos telúricos.

Finalmente, en la región septentrional de Nueva España, la fundación de villas en el Bajío y Centro Norte del virreinato respondió a la necesidad de defensa contra los grupos chichimecas, a quienes no se logró someter como ocurrió con los pobladores mesoamericanos.

En suma, la modalidad barroca se manifestó de formas diversas, con elementos específicos en cada región. Estas variaciones influyeron notablemente en la producción arquitectónica, especialmente en la religiosa. A ello se sumaron factores como las condiciones geográficas y topográficas, las relaciones sociales, culturales y económicas, la

disponibilidad de materiales constructivos y, por supuesto, la creatividad y gusto de los constructores y mecenas.

La modalidad barroca se dio de diferentes formas y con elementos específicos según la región donde se erigió, influyendo en la producción arquitectónica, especialmente en la religiosa, además las condiciones geográficas y topográficas de cada lugar, las relaciones sociales, culturales y económicas entre las poblaciones insertas en cada región y los materiales con que contaban para construir, además de la creatividad y gusto de los constructores y mecenas.

La producción arquitectónica en Nueva España, en especial en el siglo XVIII refleja el contexto geográfico, social, cultural, económico y religioso en que se desarrolló. Este marco permite analizar el fenómeno y comprender la manera en que la modalidad barroca se expresó en la arquitectura religiosa (Terán, 1992, p. 6)

En este sentido, tanto en Nueva España como en la península se conformaron diferentes regiones donde se adoptó el estilo “barroco” en la arquitectura y retablística, incorporando influencias en las formas y técnicas constructivas traídas por los migrantes peninsulares, quienes además fungieron los mecenas en los siglos XVII y XVIII.

Cabe señalar que, aunque en Nueva España el estilo comenzó a desarrollarse casi a finales del siglo XVII, todavía a fines del XVIII floreció en la región del Bajío Guanajuatense y el Centro Norte del virreinato. Por el contrario, en el centro de Nueva España, -es decir, en la capital y en Puebla-, la adopción fue más temprana, dado que eran las ciudades más importantes en ese periodo y en ellas se concentraba la mayoría de los artistas y arquitectos españoles, encargados de construir catedrales, palacios y casas señoriales.

Asimismo, en la actual república mexicana se identifican varias regiones definidas por diferentes autores y que las unen características comunes, materiales, técnicas y elementos formales. A continuación, se explican esas regiones y su temporalidad.

En la Tabla 1 aparecen las diferentes modalidades regionales de arquitectura novohispana en el siglo XVIII, donde se pueden observar sus características, maestros constructores y ejemplo de cada una de ellas.

Comparativa entre las regiones y modalidades en Nueva España en el siglo XVIII									
Región	Contexto	Tipos	Planta	Cubierta	Cúpula	Torres	Portada	Artista	Ejemplos

Cd. de México XVIII	Capital virreinal, centro político y religioso	Catedral, sagrario, templos de órdenes religiosos	Basilical, cruz latina, cruz griega, nave única	Viguería Bóvedas arcos fajones	Media esfera, tambor octagonal, lucernarios	Dos torres o espadañas	Estípites calle central única Decorado vegetal	Balbás, Arrieta, Rodríguez, Iniesta	Sagrario Metropolitano, Santísima Trinidad, Santo Domingo
Región Sísmica XVII-XVIII	Multicultural, clima tropical, sismos	Catedral templos Dominicos Agustinos Jesuitas	Basilical cruz latina, rectangular	Nervadas y cañón	Circulares, con/sin tambor	Una torre robusta	Biombo, tritóstilos, estipites	Arrieta, Ureña, Porres, Pedro de la Cruz	Santo Domingo (Oaxaca) Catedral (San Cristóbal)
Puebla-Tlaxcala - Veracruz XVIII	Camino México-Veracruz, cultura tlaxcalteca	Templos parroquiales y conventuales	Nave única, cruz latina	Artesonado → bóveda de cañón	Engallones, tambor octagonal	Una o dos torres, algunas sin	Salomónicos, estipites, ladrillo, azulejo, yesería	Arciniega, García Ferrer, Durango	San Francisco Acatepec, Tepango, Orizaba
Península de Yucatán XVIII	Gobierno de caciques, clero itinerante	Conventos convertidos en parroquias	Nave única, cruz latina corta, basilical en principales	Bóveda de cañón	Escasas, sustituyen cubierta de madera	Torres exentas, espadañas	Manieristas, simples, almenados	Frtales y sacerdotes seculares	Catedral (Mérida), San Román, San Antonio (Ticul)
Centro-Norte XVIII	Camino Real de Tierra Adentro	Parroquias basadas en modelo de Durango	Rectangular, tres naves	Nervadas y cañón	Tambor octagonal, lintemilla	Dos torres exentas, cantera rosa	Tres calles, tritóstilos, biombo (SLP)	Gutiérrez, Patarren, Ureña, Arteaga, Nava	Catedral (Durango), El Carmen (SLP), Guadalupe (Zac.)
Bajío-Altos de Jalisco-Aguascalientes XVIII	Camino Real, minería y comercio	Parroquias y templos urbanos	Cruz latina	Bóvedas con arcos fajones, piedra	Tambor octagonal, lintemilla	Una torre exenta, simétrica	Estípites, cuerpo alargado, calle unificada	Ureña, Riva, Medina, Rodríguez	Valenciana, Compañía de Jesús, Belén (Gto.), Encino (Ags.)

Tabla 1: Comparativa entre las regiones y modalidades en Nueva España en el siglo XVIII, elaboración propia a partir de información en (Bargellini, 1992; Chico, 2000b; Halcón, 2012; Terán (coord.) et al., 2022; Terán, 2012; Tovar y de Teresa, 1981)

Ahora bien, en la Tablas 2 y 3 se muestran la comparativas metodológica e iconográfica de la arquitectura entre las regiones respectivamente donde se incluyen las similitudes y diferencias entre ellas:

Comparativa metodológica entre regiones				
Región	Método Constructivo	Adaptación al Territorio	Participación Profesional	Influencias
Ciudad de México	Transición de madera a bóveda; uso de pechinas y columnas	Adaptación a centro político-religioso	Arquitectos examinados y especializados	Barroco cortesano, influencia sevillana
Región Sísmica	Bóvedas nervadas y estructuras robustas	Respuesta a sismos y clima tropical	Mixta: arquitectos y frailes	Barroco tectónico, énfasis en estabilidad
Puebla-Tlaxcala-Veracruz	Artesonado y bóveda de cañón; uso de ladrillo y azulejo	Integración de saberes locales y gremiales	Mixta, con constructores no examinados	Barroco popular y decorativo, influencia andaluza

Península de Yucatán	Sustitución de cubiertas de madera por bóvedas	Adaptación a clero itinerante y agricultura	Construcción por frailes y sacerdotes	Manierismo persistente, escasa monumentalidad
Centro-Norte	Cantera regional, adaptación de modelos metropolitanos	Reinterpretación de modelos en villas mineras	Amplia gama de arquitectos locales	Barroco sobrio, influencia guadalupana
Bajío-Altos	Piedra local, simetría funcional en torres	Adaptación a patronazgo minero y comercial	Arquitectos regionales y gremios	Barroco estípite, influencia del Sagrario Metropolitano

Tabla 2: Comparativa metodológica entre las regiones. elaboración propia a partir de información en (Bargellini, 1992; Chico, 2000b; Halcón, 2012; Terán (coord.) et al., 2022; Terán, 2012; Tovar y de Teresa, 1981)

Comparativa iconológica entre regiones				
Región	Portada	Cúpula	Torres	Ornamentación
Ciudad de México	Calle central unificada, estípites, vegetal	Media esfera, tambor octagonal	Dos torres monumentales	Altar de los Reyes, exuberancia
Región Sísmica	Biombo, columnas tritóstilas, estípites	Circulares, sin tambor	Una torre robusta	Felipe de Ureña, sobriedad tectónica
Puebla-Tlaxcala-Veracruz	Salomónicos, ladrillo, azulejo, yesería	Engallonadas, tambor octagonal	Variable, algunas sin torres	Policromía exterior, interior yesería
Península de Yucatán	Manieristas, entablamento, almenados	Escasas, sustituidas por bóveda	Torres exentas, espadañas	Simplicidad formal, persistencia renacentista
Centro-Norte	Tres calles, tritóstilos, biombo (SLP)	Tambor octagonal, lintemilla	Dos torres exentas, cantera rosa	Portadas sobrias, inspiración guadalupana
Bajío-Altos	Estípites, peanas, cuerpo alargado	Tambor octagonal, lintemilla	Una torre exenta, simetría funcional	Ornamentación densa, calle central unificada

Tabla 3: Comparativa iconológica entre las regiones. elaboración propia a partir de información en (Bargellini, 1992; Chico, 2000; Halcón, 2012; Terán (coord.) et al., 2022; Terán, 2012; Tovar y de Teresa, 1981)

2.2 la modalidad del estípite e interestípite en la arquitectura novohispana

En el siglo XVIII aparece en México otra modalidad en la arquitectura de la que Francisco de la Maza afirma que es el barroco gallego, catalán, castellano o andaluz, unidos por el estípite como lo plasmó José Churriguera en San Esteban de Salamanca según Ceán Bermúdez refiriéndose al retablo del Sagrario de Sevilla de 1709 obra de Jerónimo de Balbás (Villegas, 1993, p. 21).

En cuanto a sus antecedentes formales, Francisco de la Maza explica que:

... el estípite proviene de los Hermes griegos, es decir, los pedestales en forma de pirámide invertida que sirvieron para colocar bustos de héroes y dioses, especialmente el mencionado o Mercurio. Posteriormente, los romanos la llamaron “estípite” por los troncos que cavaban en la tierra, agudizados en uno de sus extremos para dividir propiedades, aunque las usaban de la misma manera que los griegos. Sin embargo, este elemento fue totalmente olvidado en la Edad Media, hasta que reapareció durante el Renacimiento⁸.

⁸ Francisco de la Maza. El churrigueresco en la ciudad de México, F.C.E., 1969 p.p. 7-8 En (Vargaslugó, 1986b, p. 29)

2.2.1 El estípite en Nueva España antes de la llegada de Jerónimo de Balbás

En este contexto, existen ejemplos de estípites renacentistas en dos portadas, anteriores al siglo XVIII: las del templo de San Pedro en Puebla, bendecido en 1679 con un par de pilastras de ese tipo con forma de Hermes con cabeza femenina y capitel de orden dórico.

De igual manera, en el templo de Guadalupe en Querétaro, concluido en 1680, hay en la fachada dos pilastras estípites que funcionan como ménsulas con roleos junto a las bases áticas, con ángeles cariátides con capitel jónico que sostienen el arquitrabe.

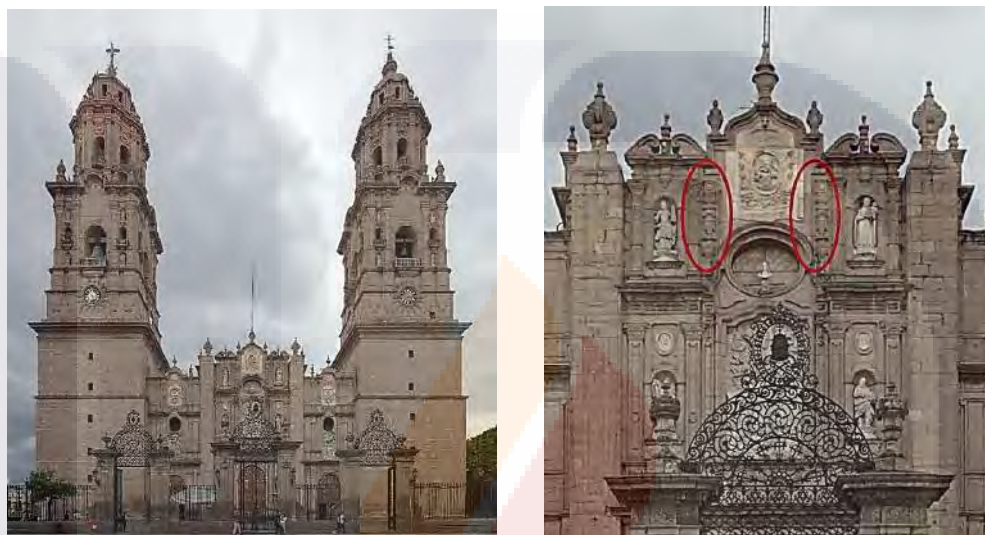


Figura 18: Catedral de Morelia y detalle de estípites en fachada. Imagen: Carlos Valenzuela - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, en: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=60521577> editada por LEMM

Así mismo, otro ejemplo de la primera mitad del siglo XVIII se encuentra en Santo Domingo en la ciudad de México, en la parte superior de las portadas principal y lateral de la catedral de Morelia (Figura 18), hay estípites con elementos no humanos muy similares a los de la portada del templo de San Marcos en Aguascalientes (Figuras 19-20) (Villegas, 1993, pp. 416-417).



Figura 19: Portada con estructura tradicional con soportes estípite en el Templo de San Marcos en Aguascalientes. Imagen propia y editada por LEMM



Figura 20: Detalle de la imagen anterior, similitud entre las pilastras de la Catedral de Morelio y el Templo de San Marcos en Aguascalientes. Editada por LEMM

Ahora bien, el empleo del estípite en retablistica fue introducido en Nueva España por Jerónimo de Balbás con el Altar de los Reyes y Lorenzo Rodríguez en las portadas del Sagrario ambos de la Catedral Metropolitana. Cabe destacar que la principal aportación de esta modalidad es el interestípite, bautizado así por Diego Angulo Íñiguez quien afirma que:

...la claridad clásica -debida a la gran altura del elemento central unificado y a la subordinación a ella- desaparece, estrechándose considerablemente el vano de ingreso.

Como resultado, el relieve del segundo cuerpo fue reemplazado por una simple hornacina. Este proceso anti jerárquico que convierte la estructura arquitectónica de una especie de tapiz se manifiesta también en la concepción de las calles laterales. En efecto, Lorenzo Rodríguez no se limitó a emplear el estípite, sino que introduce en ella el interestípite. De esta forma, las estrechas calles laterales se transforman en un nuevo soporte que combina características de los estípites y del antiguo paramento inerte; de aquellos procede su perfil quebrado y de este el nicho central, retomando así el tema clásico del intercolumnio renacentista.⁹

A su vez, Lorenzo Rodríguez aportó una innovación a la composición arquitectónica de las fachadas novohispanas al introducir el interestípite en las fachadas novohispanas al

⁹ Diego Angulo Íñiguez. Historia del arte hispanoamericano, Barcelona, Salvat Editores, S.A. 1950 T. II p.565 en: (Vargaslugo, 1986b, p. 34)

introducir este elemento en las portadas del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México. (Vargaslugó, 1986b, p. 34).

Por otra parte, la obra de estos dos artistas se desarrolló en la Ciudad de México lo que permite identificar los materiales regionales -como la chiluca y el tezontle-, de uso muy frecuente en las construcciones de la capital del virreinato.

Finalmente, conviene señalar que la Ciudad de México, como capital del virreinato de Nueva España, exigía altos estándares técnicos y profesionales para la edificación de palacios, casas señoriales y templos. En consecuencia, los constructores debían ser maestros examinados e integrantes de un gremio, conformado por arquitectos, albañiles, ensambladores, escultores, carpinteros y cantareros, entre otros.

En su estudio sobre la evolución formal del retablo novohispano, Francisco de la Maza (1950, p. 20) sostiene que algunos investigadores han interpretado el uso del estípite como una manifestación ornamental prehispánica, asociándolo a una ascendencia mesoamericana que subsistía desde el siglo XVI a través de formas propias del plateresco. De acuerdo con esta lectura historicista, se denomina dicho periodo como “neomanierista”, puesto que ya no responde a los cánones platerescos ni churriguerescos, sino a un avance autónomo en el ámbito americano.

Del mismo modo, se establece que esta transformación del soporte estípite balbasiano puede entenderse no sólo como una innovación local, sino también como una reacción frente a las nuevas directrices estilísticas impuestas por los borbones. Con la llegada de arquitectos y artistas influenciados por el gusto afrancesado acorde con los ideales borbónicos. Frente a este entorno, se adoptaron posturas críticas y de resistencia, que se materializaron en la persistencia o reinvención de formas ornamentales no acordes con los modelos oficiales.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, el retablo novohispano experimentó una profunda transformación en su concepto formal y estructural. Dejó de ser solo un marco arquitectónico destinado para albergar esculturas y pinturas para convertirse en una entidad compositiva integral, en la que los elementos estructurales -como los soportes estípites y los entablamentos- se fusionaban visual y materialmente con las figuras escultóricas y los motivos ornamentales, conformando una unidad armónica e interdependiente. Así, se pasó de un discurso iconográfico a otro conmemorativo donde la imagen central adquirió protagonismo.

En este proceso de innovación retablística, Jerónimo de Balbás ejerció una influencia decisiva a través de sus discípulos, entre los que destacaron Lorenzo Rodríguez, Ildefonso Iniesta Bejarano, sus hijos y por supuesto Felipe de Ureña, maestro ensamblador originario de Toluca.

2.2.2 El retablo sevillano y su difusión en el siglo XVIII

La modalidad retablística desarrollada en Andalucía constituye el punto de partida de las variantes regionales de la arquitectura novohispana. Su gestación se fundamentó en los recursos formales introducidos por Jerónimo de Balbás, particularmente el estípite monumental y el interestípite, elementos que fueron consolidados no solo en obras sevillanas sino en toda la región sureste de Andalucía, tomando como base la expresión plasmada en el altar mayor del Sagrario Metropolitano de la Catedral Sevillana. Dicho modelo, difundido en el ámbito peninsular, halló continuidad en el célebre altar de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, cuya monumentalidad motivó a Lorenzo Rodríguez a trasladar el lenguaje retablístico al exterior mediante portadas labradas en piedra.

Paralelamente, Felipe de Ureña asumió esta estética en el altar mayor de la Parroquia de la Asunción en Aguascalientes, pieza que adquirió notable prestigio y se convirtió en referente para la propagación del estilo hacia Zacatecas y la región Centro-Norte de la Nueva España. Posteriormente, el mismo artista transformó el concepto en portada-retablo en el Templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato, postura que marcó el inicio de una modalidad propia en el Bajío Guanajuatense, extendiéndose a los Altos de Jalisco y a Aguascalientes. De este modo, la tradición andaluza, reinterpretada por Balbás y sus seguidores, no solo definió la estética de los retablos novohispanos, sino que también generó un proceso de adaptación regional que consolidó nuevas expresiones arquitectónicas en distintos territorios del virreinato, motivo por el cual se vuelve fundamental su conocimiento:

El retablo impulsado por Jerónimo de Balbás, con la creación del altar mayor del Sagrario Metropolitano de la Catedral de Sevilla, incorporó nuevas características formales que los convirtieron en una obra singular y, por ello, fue imitado y adoptado por toda Andalucía Occidental. De este modo, se configuró una “modalidad” que definió una época y región. Cabe destacar que las pocas zonas en España que conservan un conjunto de retablos con características semejantes permiten delimitar con precisión este estilo,

circunscribiéndolo a un periodo concreto de producción y a un espacio geográfico determinado.

En este contexto, la evolución de las formas respondió tanto al hastío por lo repetitivo como a la creatividad de los artistas, quienes supieron vincular sus propuestas con los sentimientos, emociones y gustos de patrocinadores y fieles. Aunque estuvo sujeta a influencias procedentes de otras regiones españolas, la retablística sevillana realizó aportaciones significativas, adoptadas tanto en Andalucía como en la franja atlántica.

Asimismo, la difusión de estas ideas se extendió a retablos de pequeño y gran formato gracias a la movilidad de los artistas, lo que hizo posible su propagación desde Sevilla hasta Nueva España (Herrera, 2000, p. 101).

Por otro lado, a comienzos del siglo XVIII, llegaron a Andalucía elementos procedentes de Castilla que fueron reinterpretados y adaptados a las tradiciones y gustos locales. De esta manera, aunque se percibe la influencia del centro peninsular, se produjo un cambio relevante en la primera por la década de 1710, consolidando una continuidad respecto a la producción de la segunda mitad del siglo anterior. Dicho cambio se enriqueció con la incorporación del estípite, lo que originó una nueva modalidad en la que sobresalen artistas como Pedro Duque Cornejo, cuyas obras fueron posteriormente imitadas por sus seguidores.

Entre las características principales que definen la retablística sevillana, destaca la permanencia de estructuras del siglo XVII, pero con un cambio en el discurso: se abandona el carácter narrativo-descriptivo para adoptar una función conmemorativa, reduciendo la dispersión iconográfica y concentrando la atención en un solo tema. En cuanto a la distribución, se observa un único cuerpo en la calle central desde el primer cuerpo hasta el remate y laterales estrechas. Formalmente, predominan el soporte estípite y la hoja de cardo, tallas vegetales geometrizadas, uso de círculos, marcos mixtilíneos y cornisas quebradas.

Esta estructura surgió en la segunda mitad del siglo XVII, Francisco Dionisio de Ribas y Bernardo Simón de Pineda quienes establecieron un retablo caracterizado por grandes proporciones y un solo cuerpo, reduciendo el discurso iconográfico a las calles laterales y alejándose del esquema reticular y descriptivo para acercarlos a la conmemoración. Estas propuestas muestran influencia de Bernini y rasgos borrominescos, además de ecos del Padre Pozzo, Guarini y Bibbiena en el siglo XVIII.

Es probable que Balbás dejara en Sevilla modelos que consolidaron esta tipología retablística, como el retablo mayor de San Felipe Neri, hoy de San Antonio de Padua que (1710 -1712) o el de San Agustín en Osuna, ambos con planta recta y alzado sin curvas, adaptados a cabeceras planas, semejantes a la mayoría de las iglesias en México.

Con todo, el retablo mayor del Sagrario de la Catedral en Sevilla (1706-1709), fue el punto de partida para su difusión. Entre los principales promotores de esta modalidad se encuentran Carvajal, Medinilla, Maestre, Guisado, Vilches, Fernández del Castillo, Bartolomé y Manuel García de Santiago, los Navarro de Lebrija, Jua José Cañero en Écija y su comarca, quienes difundieron el modelo por Andalucía.

Asimismo, los talleres ecijanos optaron por retablos de pequeño formato, con remates en semi cascarón que proyectaban en altura las entrecalles curvas, otorgando un carácter particular a sus obras. Otra variación, impulsada por los seguidores, fue el uso del baldaquino o medio baldaquino, popularizado por José Maestre y Tomás Guisado “el viejo”. También se difundió el empleo de estípites pareados en planos diferentes, adelantando los centrales, una solución frecuente en los retablos vinculados a Churriguera en Castilla y presente en obras de Balbás, como el retablo mayor de San Antonio de Padua. Otro difusor fue Manuel García de Santiago autor de retablos en el Sacramental de Santiago en Utrera, las Mínimas de Triana, y en las parroquias de Higuera de la Sierra y Fuente de Cantos.

En Écija Manuel García de Santiago ejecutó ejemplos con estípites dobles, como los retablos mayores de la parroquia de Higuera de la Sierra de (1760-1770) y de Nuestra Señora de la Granada en Fuente de Cantos, Badajoz de las mismas fechas. Estas tipologías responden a las características formales que incluyen la simulación de baldaquinos, arcos triunfales, hornacinas, adaptándose al espacio donde se colocaban, mientras que la del retablo sevillano de la primera mitad del siglo XVIII, corresponden a un retablo-hornacina de planta curva o adaptada al hueco y cascarón o semi cascarón en el remate, como el del Sagrario (Herrera, 2000, pp. 103-113).

Por otra parte, la difusión del estilo balbasiano en Andalucía se debió en gran parte a la movilidad de artistas como Duque Cornejo -activo en Granada y Córdoba-, la familia Guisado -que trabajó en Carmona y Marchena- y los Primo, quienes establecieron un taller itinerante en Andalucía Central incluyendo localidades como Priego, Lucena, Antequera y Estepa.

Francisco López cuya formación inicial estuvo ligada al estilo salomónico, adoptó esta nueva corriente y la propagó por la Baja Andalucía, especialmente en Cádiz, López viajó a América, concretamente a Cuba, donde difundió el uso del estípite en la isla. Una de las obras más representativa es el retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo en Cádiz (Figuras 21-23).



Figura 21: Fachada de la iglesia de San Lorenzo en Cádiz



Figura 22: Retablo de la iglesia de San Lorenzo, tomadas 080425



Figura 23: Detalle del retablo. Imágenes propias LEMM

De acuerdo con la documentación, Francisco López nació en Bornos, Cádiz el 20 de octubre de 1681, hijo de Francisco Sevillano y Leonor Trujillo. Fue bautizado en la parroquia local el 2 de noviembre del mismo año y se casó el 22 de mayo de 1708 con María del Real en la Parroquia de Santo Domingo en Bornos. Sus primeros trabajos, influenciados por Juan de Valencia, los realizó como ayudante de un maestro local, tras formarse como aprendiz de un carpintero de su pueblo natal.

En 1717, aparece registrado como maestro escultor en un padrón de quintas del Cabildo Municipal de Cádiz, lo que coincide con la segunda estancia de Balbás en la ciudad antes de partir a Nueva España. Posteriormente en 1722 se trasladó a Jerez de la Frontera, donde permaneció hasta 1727. Durante ese tiempo, colaboró con el escultor Diego Roldán en varias obras. En 1723 contrató el retablo mayor de la parroquia de San Lucas en Jerez y ejecutó otras tres obras: el de las Ánimas de Santiago, el de la Trinidad y el de San Lucas. En 1727 inició el retablo mayor de San Lorenzo en Cádiz, y permaneció allí hasta 1735, cuando viajó a Canarias y posteriormente a la Habana (Alonso & Herrera, 1992, pp. 126-130).

Otro actor relevante fue Juan Navarro, fundador del taller familiar que más tarde dirigió su hijo Matías José, junto con otros hermanos. Este taller se estableció en Lebrija y operó ampliamente entre las décadas de 1720 y 1760, abarcando localidades como el Puerto de Santa María y Jerez, gracias a la demanda constante de retablos.

Juan Santamaría Navarro, nació alrededor de 1670 en la collación de El Salvador, en Sevilla, hijo de Alonso Navarro y Francisca del Castillo. Se casó en 1690 en Sanlúcar de Barrameda con Marian del Espíritu Santo García del Barco y Tinoco, quien era originaria de Sevilla y falleció en 1727, con quien tuvo seis hijos. Matías José, Pedro, Diego José, Juan José, Juan Francisco y Bernardo José, de los cuales todos salvo Pedro, participaron en el taller familiar. Juan fundó el taller hacia 1718 en Lebrija, adquirió una casa en la calle de Cataño, que funcionó como morada y taller, donde permaneció hasta su muerte en 1750.

Durante la década de 1720, Matías José asumió la dirección artística del taller, consolidándose como arquitecto de retablos y escultor. Sus obras incorporaron el estípite, la hoja de cardo, molduras mixtilíneas y un marcado sentido escenográfico. Entre sus proyectos destacan el retablo mayor del convento de San Agustín en el Puerto de Santa María y el del convento de la Victoria, de la Orden Mínima, realizados entre 1711 y 1718 (hoy desaparecidos).

El taller Navarro se proyectó más allá de Lebrija hacia Jerez y otras localidades, favorecido por la posición estratégica del Puerto de Santa María, que concentraba la actividad económica de la región. Entre sus obras documentadas figuran el retablo de la Ermita de la Caridad en Rota, hoy de San Juan Bautista (1736), cuyas esculturas fueron realizadas por Duque Cornejo.

Estas producciones evidencian la amplia difusión del estípite y de las formas balbasianas en la Bahía Gaditana y Jerez, incluso décadas después de la partida de Balbás a Nueva España, consolidando a la familia Navarro como agentes clave en la propagación del estilo (Herrera, 2007, p. 62).

2.3 Los maestros y la difusión de la modalidad interestípite de la arquitectura novohispana en el siglo XVIII

Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez fueron quienes introdujeron el uso del soporte estípite e interestípites en la retablística y arquitectura novohispana, particularmente en la Ciudad de México, la manera en que integraron estos elementos en la composición de retablos y portadas marcó un hito estilístico con gran difusión en el ámbito virreinal.

Esta innovación estilística, además, trascendió más allá de la capital novohispana y encontró eco en otros maestros como Ildefonso Iniesta Bejarano y principalmente en Felipe de Ureña, quien se convirtió en el principal agente de transmisión de la nueva modalidad en el interior del virreinato. De hecho, realizó obras de retabística y arquitectura en Durango, Saltillo, Sombrerete, Veracruz y Oaxaca, sin embargo, su mayor producción se localizó en la Villa de Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato y otras cercanas, extendiéndose así su influencia a poblaciones en los Altos de Jalisco como Santa María de los Lagos, San Juan de los Lagos y Aguascalientes.

El estudio de los arquitectos y maestros constructores permite apreciar no solo algunas de las obras documentadas, sino también su movilidad, especialmente en las regiones del bajo, centro y norte del virreinato que facilitó la transmisión y circulación de ideas sobre los modelos arquitectónicos y recursos formales de esa época.

Como se ha señalado anteriormente, Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña coincidieron con Jerónimo de Balbás durante el ensamblaje del retablo de los Reyes. Cabe destacar que el segundo ya había adquirido experiencia previa en el uso del soporte estípite en sus trabajos en España antes de su llegada a México, lo que le permitió imprimir un sello personal en sus obras. Así mismo, su habilidad de cantero le facilitó trasladar la técnica de talla en madera al trabajo en piedra.

Por su parte, Felipe de Ureña simplificó el labrado de los elementos pétreos, optando por modelos más geométricos y reduciendo el uso de ornamentos vegetales; lo que imprimió diferencias tipológicas al de Lorenzo Rodríguez en sus obras arquitectónicas.

De acuerdo con Sifuentes, (2024), Santiago Medina se relacionó con el taller de Ureña y García Castañeda que al igual que ellos residieron y trabajaron en Aguascalientes, Medina construyó el Camarín de la Virgen en el convento de San Diego y, dada su cercanía con los patrocinadores de esta obra -Francisco Calera y Rivero y Gutiérrez- resulta probable su participación en la construcción del nuevo templo del Señor del Encino, ya que los benefactores de ambas edificaciones mantenían estrechas relaciones comerciales.

Asimismo, si se le atribuye la portada del templo de Lagos de Moreno a Francisco Bruno de Ureña y Medina. Existen registros que documentan la participación de ambos en dicha obra que guarda similitudes con la de la iglesia de San Diego en Guanajuato y con la

del Señor del Encino en Aguascalientes; lo que permite inferir la influencia de los maestros mencionados en su diseño y ejecución.

Finalmente, en las Tablas 4 a 8, se presenta los nombres de arquitectos y maestros constructores, junto con las obras que realizaron y las localidades donde trabajaron. Esta sistematización permite advertir la trashumancia profesional y la circulación de las ideas de modelos estilísticos que caracterizaron la arquitectura novohispana durante el siglo XVIII, tomando en consideración edificaciones anteriores a las de estudio ya que estas influyeron directa o indirectamente en la construcción de las unidades de análisis.

Regiones del Barroco en el siglo XVIII. Maestros de Obra y obras	
Región: Ciudad de México	
Maestro constructor (Arquitecto)	Obras
Lorenzo Rodríguez (1701-1774)	Real Casa de la Moneda 1731, 1733 Ministro de Moneda y aparejadores de molinos, Palacio de Huehuetoca 1742, Ordenanzas de 1746, Maestro de arquitectura del Real Consulado del Real Convento de Jesús María 1743-1747, Sagrario Metropolitano 1749-1768; casas del marquesado de la Villa del Villar de Águila 1750, casa del Conde de San Bartolomé de Xala hoy Ayuntamiento de la Cd. de México; casas en la calle de la Merced; planos para el Real Alcázar de Chapultepec.
Miguel Custodio Durán	Portada iglesia del hospital de San Juan de Dios 1729, capilla de Medina Picazo convento de Regina Coeli 1733; Camarín de la Virgen de Loreto en Tepotzotlán 1733, Templo del hospital de San Lázaro 1721-1728, Plano de la ciudad de México 1737
Ildefonso Iniesta Bejarano 1716-1781	Templo de San Felipe el Nuevo 1753-1758, fachada y torre del templo del noviciado de Tepotzotlán 1754-1758, Templo de la Santísima Trinidad 1755-1781, Real y Pontificia Universidad, 1759-1761
Francisco Antonio Guerrero y Torres Villa de Guadalupe 1727-1792	Casa de los Condes de Valparaíso 1769; Marquesado del Valle de Oaxaca 1777, Palacio de los virreyes de Inquisición 1774; capilla del Pocito de Guadalupe, casa de los Condes de Santiago de Calimaya, del Marques de Jaral de Berrio, académico de mérito de San Carlos
Pedro de Arrieta	Basilica de Guadalupe 1695-1709
Otros maestros: Manuel Álvarez, Manuel y José Eduardo de Herrera, José Miguel de Rivera	Otros ejemplos: Capilla de Balvanera, la Santa Veracruz

Tabla 4: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Ciudad de México. Elaboración propia con información de (Bargellini, 1992; Chico, 2000; Gutiérrez, 1999; Halcón, 2012; Mejía, 2023; Terán (coord.) et al., 2022; Tovar y de Teresa, 1981; Vargaslugo, 1986b)

Regiones del Barroco en el siglo XVIII. Maestros de Obra y obras	
Región Puebla- Tlaxcala- Veracruz	
José Miguel de Santa María	Casa del Obispado, Colegios Palafoxianos
Maestros constructores no examinados	Otros ejemplos: San Francisco Acatepec, Puebla. San Antonio de Padua y Santuario de Ocotlán, Tlaxcala.
Península de Yucatán	
Los templos del siglo XVI y XVII fueron adaptados en el siglo XVIII, supresión o división de los atrios y huertas, cambiando de uso de suelo, se agregaron torres, se aumentó la ornamentación en las portadas	

Tabla 5: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Tlaxcala-Puebla y región Península de Yucatán. Región Ciudad de México. Elaboración propia con información de Chico, 2000; Gutiérrez, 1999; Halcón, 2012; Mejía, 2023; Tovar y de Teresa, 1981; Vargaslugo, 1986b)

Regiones del Barroco en el siglo XVIII. Maestros de Obra y obras	
Región Símica	
Andrés de la Concha	Achiutla, Tamazulapan, Yanhuítlan, Catedral de Oaxaca. Convento de Santo Domingo
Fernando Méndez	Basílica de Nuestra Señora de la Soledad, Oaxaca
Pedro de Arrieta	Catedral Metropolitana de la Asunción, Oaxaca
Felipe de Ureña	Templo de San Francisco, Capilla de Nuestra Señora de la Concepción, Oaxaca
Fray Pedro de la Cruz	Santo Domingo, San Cristóbal de las Casas, Chiapas
Martín de Andújar y José de Porres	Catedral de la Asunción, San Cristóbal de las Casas, Chiapas

Tabla 6: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Símica. Elaboración propia con información de (Tovar y de Teresa, 1981)

Regiones del Barroco en el siglo XVIII. Maestros de Obra y obras	
Centro- Norte de Nueva España	
Pablo Gutiérrez Patarren de México	Catedral de Durango 1640
Joseph de la Cruz, Guadalajara	Catedral de Durango 1694-1722, parroquia de Chihuahua
Mateo Núñez, Guadalajara	Catedral de Durango 1695
Simón de Santos, Carichic	San José de Parral, Carichic, Catedral de Durango
Juan de Arteaga	Chihuahua 1752, Santa Eulalia
Miguel de Zacatecas	Catedral de Durango 1738
Pedro de Huertas	Portadas laterales catedral de Durango, 1764
Nicolás Sánchez Pacheco, México	Parroquia de San Luis Potosí 1703
Juan Buitrago	Plateros 1597 y 1606, Parroquia de San Luis Potosí
Francisco Martín, carpintero	Chalchihuites
Juan de Rivera, cantero	Zacatecas y Parral 1635
Gaspar de Santiago	Fresnillo, principios del siglo XVIII
Felipe de Ureña, de Aguascalientes	Retablos de La Compañía en Zacatecas, Sombrerete, catedral de Durango, parroquia de Saltillo.
Antonio de Nava	Chihuahua

Manuel de los Santos de Guadalajara	Catedral de Durango
Miguel Sánchez Pacheco	Parroquia Zacatecas 1718
Domingo Ximénez Hernández, México	Parroquia de Zacatecas
Maestro Constructor sin documentar	Parroquia de Jerez 1728-1754, Templo convento de Guadalupe, Zacatecas 1721; Templo de la Compañía hoy San Diego, Zacatecas 1746-1749, parroquia de Fresnillo 1728; Pinos, Zacatecas 1795, Sombrerete 1679; Iglesia del Carmen SLP 1749-1752

Tabla 7: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Centro Norte. Elaboración propia con información de (Bargellini, 1992)

Regiones del Barroco en el siglo XVIII. Maestros de Obra y obras	
Región Bajío Guanajuatense, Altos de Jalisco y Aguascalientes	
Felipe de Ureña	
Andrés Manuel de la Riva	Templo de la Valenciana 1776-1788, Templo de San Agustín en Zacatecas 1767
Francisco Bruno de Ureña	Templo de San Diego, Templo de Belén, Guanajuato; Parroquia de Lagos de Moreno
	Otros ejemplos: Capilla de Rayas, Parroquia de Dolores Hidalgo, San Francisco en San Miguel Allende 1779, Parroquia de Lagos de Moreno, Jal. Templo del Señor del Encino, Aguascalientes
Felipe de Ureña y Juan García Castañeda, ensambladores. Joaquín Rodríguez y Manuel Rico, constructores	Parroquia de la Asunción en Aguascalientes 1738-1744
Santiago Medina	Parroquia de Lagos de Moreno, Parroquia San Miguel Arcangel, Atotonilco el Alto

Tabla 8: Regiones del Barroco en Nueva España, Maestros Constructores y Obras. Región Bajío Guanajuatense, Altos de Jalisco y Aguascalientes. Elaboración propia con información de (Gutiérrez, 1999; Halcón, 2012; Mejía, 2023; Tovar y de Teresa, 1981; Vargaslugo, 1986b)

Con el fin de simplificar los datos sobre la movilidad de estos maestros constructores se presenta la Tabla 9:

Maestros constructores y su movilidad en Nueva España en el siglo XVIII.																						
Maestro constructor (arquitecto)	Cd. De México	Puebla	Guadalajara	Durango	Cariche	Parral	Chihuahua	San Luis Potosí	Zacatecas	Fresnillo	Sombrerete	Saltillo	Guanajuato	Aguascalientes	Veracruz	Oaxaca	San C. de las Casas	Dolores Hidalgo	San Miguel Allende	S. Juan de los Lagos	Lagos de Moreno	Atotonilco el Alto
Lorenzo Rodríguez																						
Miguel Custorio Durán																						
Ildefonso Iniesta Bejarano																						
Fco. Antonio Guerrero y Torres																						
Pedro de Arrieta																						
José Miguel de Santa María																						
Pablo Guerrero Patarren																						
Joseph de la Cruz																						
Mateo Núñez																						
Simón de Santos																						
Juan de Arteaga																						
Miguel de Zacatecas																						
Pedro de Huertas																						
Nicolás Sánchez Pacheco																						
Juan Buitrago																						
Francisco Martín																						
Juan Rivera																						
Gaspar de Santiago																						
Felipe de Ureña																						
Antonio de Nava																						
Manuel de Santos																						
Miguel Sánchez Pacheco																						
Domingo Ximénez Hernández																						
Andrés Manuel de la Riva																						
Francisco Bruno de Ureña																						
Juan García Castañeda																						
Joaquín Rodríguez																						
Manuel de Rico																						
Santiago Medina																						

- Movilidad en el Centro Norte
- Movilidad en el Bajío Guanajuatense-Altos de Jalisco y Aguascalientes
- Coincidencia de lugares.

Tabla 9: Maestros constructores y su movilidad por Nueva España en el siglo XVIII. Elaboración propia con información de (Bargellini, 1992; Chico, 2000; Gutiérrez, 1999; Halcón, 2012; Mejía, 2023; Terán (coord.) et al., 2022; Tovar y de Teresa, 1981; Vargaslugo, 1986b)

Como se puede apreciar, los constructores de la ciudad de México tuvieron muy poca movilidad, salvo José Miguel de Santa María que partió a Puebla, Pedro Gutiérrez Patarren que fue llamado a Guadalajara para realizar el proyecto de la catedral de Durango.

En la región Centro-Norte los artistas se desplazaban entre Durango, Chihuahua, Zacatecas y San Luis Potosí, por ejemplo, Joseph de la Cruz y Mateo Núñez, llegaron a Durango de Guadalajara.

Quien tuvo mayor movilidad fue Felipe de Ureña, nacido en Toluca, trabajó en la ciudad de México como ensamblador y tuvo contacto con algunos de los maestros mencionados, especialmente con Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez, en Durango coincidió con Pedro de Huertas y Simón de Santos, trabajó para los jesuitas en Zacatecas entre 1746 y 1749, bajo el patrocinio de Manuel Colón de Larreategui, cura párroco de la villa de Aguascalientes quien lo había contratado en 1742 para el retablo mayor de la parroquia, con el participaba su yerno Juan García Castañeda, a quien dejó a cargo del taller en Aguascalientes, y con quien trabajó en Zacatecas, Sombrerete, Saltillo, San Juan de los Lagos y Aguascalientes, como ensambladores.

En Guanajuato inició su trabajo como arquitecto con el templo de la Compañía de Jesús, Víctor Manuel Villegas afirma que es el autor del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, y su hijo Francisco Bruno se hizo cargo del taller paterno a la muerte de Felipe; trabajó en Guanajuato, San Luis Potosí, Lagos de Moreno y posiblemente sea el autor del templo del Señor del Encino en Aguascalientes.

Santiago Medina, trabajó en Aguascalientes, Lagos de Moreno y Atotonilco el Alto y según Marco Sifuentes, estuvo en contacto con Ureña y García Castañeda en Real de Pinos; trabajando en Lagos es seguro que haya coincidido con Francisco Bruno y por tanto también es posible su participación en los trabajos del templo del Señor del Encino.

Para comprender la manera en que se difundió la modalidad interestípica de la arquitectura novohispana es indispensable conocer a sus innovadores, su vida y obras, así como la forma en que se convirtieron en agentes y medios de transmisión de esas ideas para difundirlas en el virreinato, especialmente en la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

2.3.1 Jerónimo de Balbás

En este contexto, destaca este artista, considerado el principal precursor de la modalidad interestípita en Nueva España.

Según consta en el poder que otorgó a sus hijos adoptivos -Isidoro Vicente y Luis- y a Salvador de Salinas, patrón de la platería¹⁰ el otorgante afirma que nació en la ciudad de Zamora del reino de Castilla la Vieja, hijo de Joseph de Balbás y Juliana de Blanco.¹¹

Posteriormente, se casó en primer matrimonio con doña Gerónima Peredo, con quien tuvo dos hijos un varón que murió a corta edad y otra que al momento de redactar el testamento tendría cuarenta y cinco o seis años de nombre Thomaza de Balbás que nació en la ciudad de Madrid.

Cabe señalar que es posible que se haya formado como maestro en arquitectura cuando conoció el trabajo de Churriguera en Castilla. De acuerdo con Tovar y de Teresa (1980, p. 23-28) en una carta entre el Conde de Águila y Antonio Ponz, se informa sobre su estancia en la capital española, indicando que "...había sido tramoyista en el teatro de Madrid para lo que tuvo mucha invención...".

Asimismo, Alonso y Herrera (1992, p. 125) afirman que de Madrid se trasladó a Cádiz en 1702 donde intervino en la reconstrucción de la torre del Ayuntamiento. Más tarde en 1705 partió a Sevilla pues había contratado el altar mayor del Sagrario en esa ciudad.

Las primeras noticias que se tienen de él proceden de Cádiz, donde era vecino de ese puerto a principios del siglo XVIII. Es probable incluso que estuviera emparentado con el ensamblador Alonso Balbás quien por 1650 se dice que trabajó en Salamanca y Plasencia.

Sobre su estancia en Sevilla Josefa Caro, (1988, pp. 63-67) y Concepción Amerlinck (1979, p. 25) permiten elaborar una secuencia cronográfica. Como se mencionó en 1705 adquirió la obligación para elaborar un altar y nombrado como "maestro del retablo del altar mayor del Sagrario"¹² al año siguiente, encargo que ejecutó para el Cabildo entre 1706 y

¹⁰ Archivo General de Indias (AGI). ES.41091. /CONTRATACION,5624, N. 3.1f-2v.

¹¹ Se toman estos datos del artículo publicado por Guillermo Tovar y de Teresa "La muerte de Don Jerónimo de Balbás en 1980, donde además de comentar dos documentos que dice están localizados en el Archivo de Notarías de México, no refiere fondo, libro, fojas, etc., por lo que se toma con reserva, así como los datos que afirma aparecen en el testamento, del que no refiere fuente y solo transcribe. Sin embargo en visita al Archivo de Indias de la Ciudad de Sevilla se encontró un documento que corresponde a un testimonio de los inventarios de los bienes de Jerónimo de Balbás a su muerte, donde se pueden comprobar algunos datos expuestos por Tovar y de Teresa (1980)

¹² A.P.N.S. Ofº 16, 1706, Libro 1. Fol. 984 En: (Caro, 1988, p. 64)

1709 introduciendo por primera vez soportes estípite que superaban en composición a los de Churriguera. El responsable de la fábrica fue el arzobispo D. Manuel Aria; sin embargo, la obra fue destruida en 1824 para descargar el muro que la sostenía por orden del Consejo Catedralicio.

En 1709 se casó por segunda vez con Nicolasa María Bernal Caballero, procreando a Pheliciano quien falleció siendo pequeña, y Petrolina¹³ María que tendría treinta y seis años al momento en que su padre dictó su testamento. En ese documento también recordaba que se había casado sin saber con quién y que tuvo dos hijas, aunque una de ellas murió. El propio artista señala que perdió el contacto con su esposa e hija pues sus suegros se las habían llevado y le arrebataron el importe de la dote que le otorgaron al contraer matrimonio.

Hasta mediados de 1716 se sabe que radicaba en Sevilla, en la *collación* de Santa María. De ahí viajó nuevamente a Cádiz, nombrado Puerto Único del Comercio con América, desde donde finalmente zarpo a Nueva España en 1717.

En Sevilla, Balbás ya se había consolidado como uno de los arquitectos de retablos más importantes, aplicando en sus obras los conceptos del nuevo estilo que llevaría a América.

Por ejemplo, el 18 de febrero de 1711¹⁴ contrata el retablo mayor del Oratorio de San Felipe Neri colaborando con el escultor Pedro Duque Cornejo; el conjunto fue desmontado en 1830 y después trasladado y ensamblado nuevamente en el presbiterio del templo del convento de San Antonio de Padua, (Figura 24).

Así mismo, el altar de la Iglesia de San Agustín en Osuna (Figura 25), lo contrató el 4 de junio de 1712 con un costo de 4000 reales de vellón, siendo la única obra del artista que no ha sido alterada y se conserva hasta ahora.

¹³ Pudiera ser Petronila, sin embargo, en el documento mencionado Archivo General de Indias (AGI). ES.41091. /CONTRATACION,5624, N. 3.1f aparece como Petrolina, por lo que se opta por este nombre.

¹⁴ A.P.N.S. Ofº 9, 1711, Fol. 71 En: (Pino, 1987, p. 64)



Figura 24: Retablo de San Felipe Neri, hoy San Antonio de Padua en la iglesia del mismo nombre en Sevilla. En: <https://www.visitarsevilla.com/san-antonio-de-padua/>



Figura 25: Altar en la iglesia de San Agustín en Osuna. En <https://www.osuna.es/es/turismo/que-ver/monumentos/iglesias/iglesia-de-san-agustin/>

En esa misma línea, el retablo de Ntra. Sra. Del Rescate y San Antonio de Padua en la antigua Casa Grande de San Francisco, se terminó en 1713, sin embargo, los síndicos contrataron al maestro ensamblador José Manuel Sánchez para elaborar dos arbotantes y ochenta golpes de talla para ese altar ubicado en la capilla de San Antonio colateral de la del Convento de San Francisco.

También en 1712, contrató otro retablo de cuatro cuerpos dedicado a la Virgen de la Esperanza, considerado un conjunto escultórico decorativo y escenario teatral, donde los estípites son los elementos más exuberantes de la ornamentación. Además, fabricó la sillería del coro de la Iglesia de San Juan Bautista en Marchena en 1715 (Figura 26) y el modelo en madera y ceras para la custodia de oro de la Catedral de Sevilla, que fue la última obra de Balbás en esa ciudad, contratada el 20 de septiembre de ese año, incluyendo en todo el estípite balbasiano como protagonista.

A finales de 1715, construyó en el templo de la Antigua Casa Grande de San Francisco el catafalco o mausoleo para el Rey Luis XIV de Francia (Figura 27) para los funerales que celebrarían ahí el 27 y 28 de noviembre de ese año (del Castillo, 1989, p. 115).



Figura 26: Sillería del Coro de la Iglesia de San Juan Bautista en Marchena, Sevilla. En: https://marchenasecreta.com/el-artista-que-une-los-principales-templos-de-marchena-sevilla-y-mexico/#google_vignette

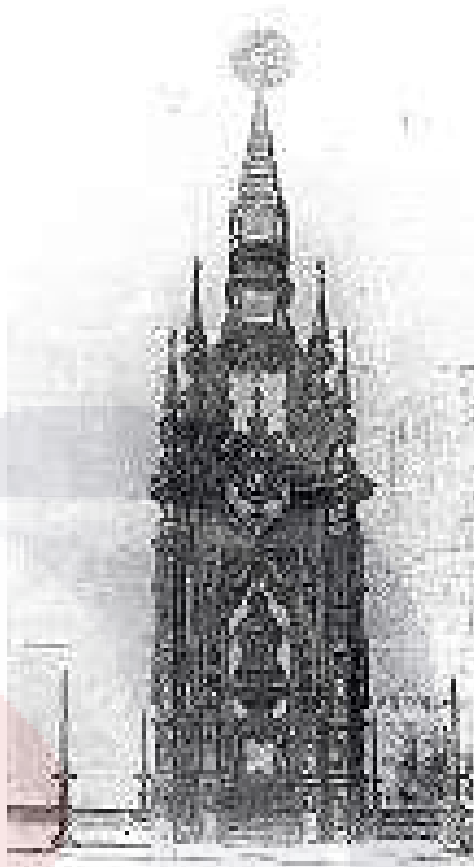


Figura 27: Grabado del Catafalco de Luis XIV, en la Capilla de San Luis Rey de la Antigua Casa Grande de San Francisco, Sevilla. Grabado de: Xpl. Guerrero de León En: (Salazar, 1993, p. 95)

Ya en 1716, su esposa otorgó un poder a su madre y a él, debido a su delicado estado de salud. Para entonces, la familia Balbás Bernal era vecina de la ciudad de Sevilla con domicilio en la *collación* de Santa María.

Como se mencionó previamente, Balbás zarpó de Cádiz en 1717. Al llegar a la Nueva España, se puso a la vanguardia y dictó la tendencia, no solo para entalladores pues su influencia trascendió a la arquitectura y hasta a los plateros.

Según Gonzalo Obregón (1975, p. 86), su primer trabajo fue el Altar del Perdón lo que lo llevó a realizar el de los Reyes¹⁵ ambos en la Catedral Metropolitana (1718 y 1723 o 24), mismo que entregó blanqueado y que después fue dorado por Francisco Martínez (1736-1737). En 1738 Balbás efectúa algunas modificaciones en el remate; en las Figuras 28 y 29

¹⁵ Obregón, Gonzalo. Retablos de la Catedral de México. México. Artes de México No. 182-183, 1960, p. 86 en: (Amerlinck, 1979, p. 26)

se muestran los altares mencionados, que catapultaron la flamante modalidad del barroco en la retablística y arquitectura de Nueva España.



Figura 28: Altar del Perdón, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, en: [https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Altar del perd%C3%B3n_2.jpg#filelinks](https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Altar_del_perd%C3%B3n_2.jpg#filelinks) editada por LEMM



Figura 29: Altar de los Reyes, Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, Imagen propia tomada el 200825 y editada por LEMM

Se autonabraba “arquitecto político y militar”. En 1726 dirigió las obras del Hospital Real de Indios; Angulo supone que en 1727 hizo un proyecto para su templo. También realizó varios retablos para la capilla del Consulado o de Zuleta, en el crucero de la iglesia de San Francisco y obtuvo la obligación de fabricar dos colaterales que entregó a fines de abril de ese año y que el maestro Martínez doró los frontales.

Posteriormente, en 1730 trabajó en el retablo mayor de la Tercera Orden y en 1733 concursó para la construcción de la Casa de La Moneda, pero su proyecto no se adecuaba ni a la finalidad del edificio ni a los materiales que debía emplear. Ese mismo año, contrató el colateral del Señor San José para el mencionado templo que se ubicaba en el convento de San Francisco y lo concluyó en 1734. Asimismo, hizo la traza para la iglesia de San Fernando que dirigió antes de 1738, fracasando nuevamente como arquitecto pues le retiraron de la obra por “su manera tan costosa de construir”.¹⁶

¹⁶ Berlin, Heinrich. “Three Master Architects in New Spain”, Durham: The Hispanic American Historical Review. Vol. XXVII, No. 2 p.378-379 en: (Amerlinck, 1979, p. 26)

En 1741 estaba en Valladolid, hoy Morelia donde pretendía dirigir las torres, portadas y el altar mayor de la catedral. No obstante, José de Medina se encargó de las obras y Balbás se dedicó a la obra del llamado “ciprés” por su elevado costo. En 1742 hizo un proyecto para el presbiterio del mismo templo para adecuar el nuevo retablo.

La última obra de Jerónimo de Balbás fue el retablo mayor de la iglesia de monjas de Concepción, que contrató en 1747 y entregó en blanco ese mismo año, Juan José Nadal lo doró. Según Sancho Carvacho, falleció en 1750 (Amerlinck, 1979, p. 28).

En el “*mapa plano de la muy noble leal e imperial ciudad de México*” de 1753 de don José Antonio Villaseñor y Sánchez, se ubican las iglesias donde Jerónimo de Balbás realizó su trabajo en Nueva España, (Figura 30).

Retablos en la Ciudad de México

1. Altar del Perdón, Catedral Metropolitana
2. Altar de los Reyes, Catedral Metropolitana
3. Capilla del Consulado de Zuleta

4. Tercera Orden del Convento de San Francisco
5. Convento de las Monjas de la Concepción

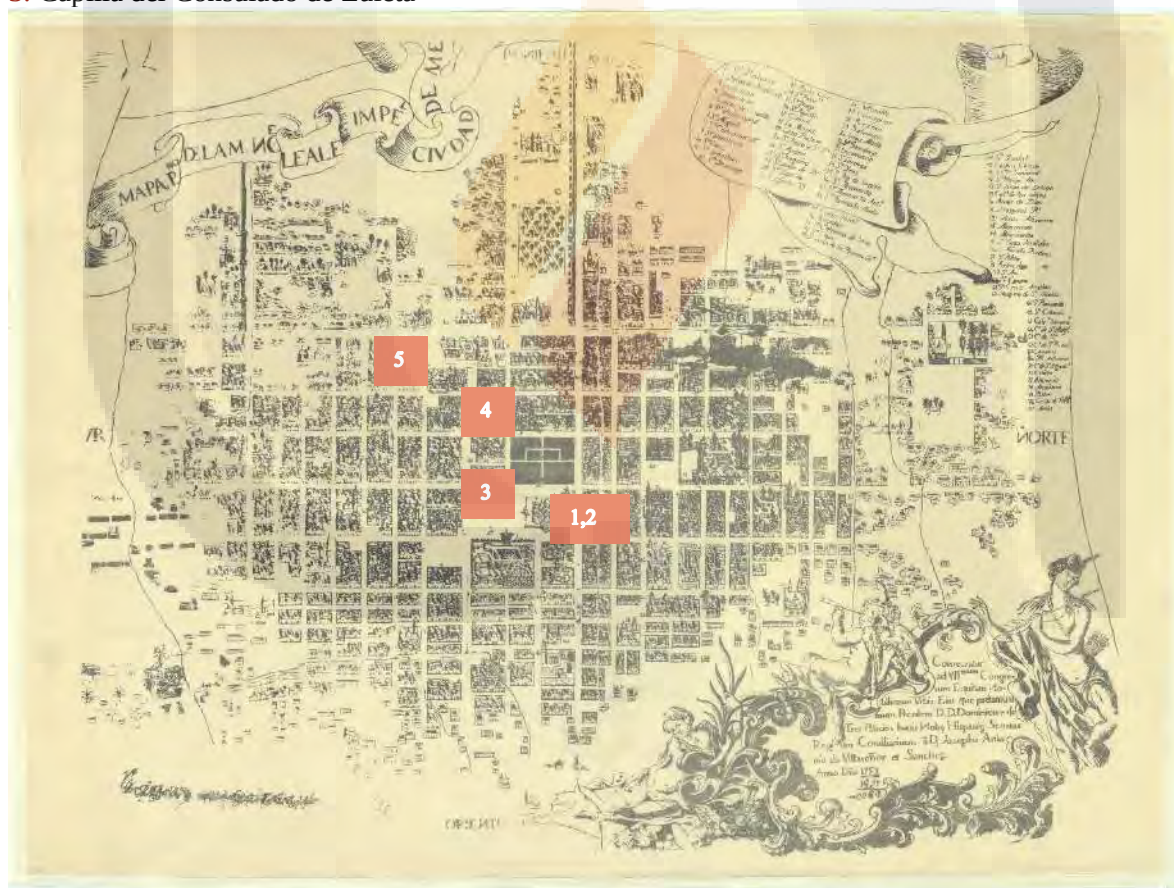


Figura 30: Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753, (COYB.DF. M43.V2.0076 Mapoteca "Manuel Orozco y Berra" coordinada a través de la Dirección General del Sistema de Información Agropecuaria y Pesquera, de la Coordinación General de Información, Inteligencia Evolución y de la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural.

En los registros de Family Search, aparece en el libro de defunciones y entierros de la iglesia de la Santa Veracruz ubicada en la actual Colonia Guerrero de la Ciudad de México un registro con número de entrada 10264, pág. 162 el nombre de “*Gerónimo Balbás*” fallecido el 22 de noviembre de 1748.¹⁷

En la escritura donde Ysidoro Vicente se presenta como albacea propietario de los bienes de su difunto padre, el 2 de agosto de 1749, dice que “*Gerónimo de Balbás*, falleció el 22 de noviembre de 1748 y que su cuerpo fue amortajado con el hábito de San Francisco y al día siguiente sepultado en ese templo en la capilla del tercer orden”.

Sobre su descendencia en Nueva España, se sabe que Isidoro Vicente y Luis eran ensambladores, también hay noticias que el segundo estaba avecindado en Taxco, aunque no hay evidencia de que haya trabajado en Santa Prisca, el testamento de Jerónimo de Balbás se redactó en la ciudad de México el 17 de noviembre de 1748,¹⁸ donde aparece la separación conyugal, por desavenencias con sus suegros.¹⁹

Respecto de la obra retablística de Jerónimo de Balbás, Tovar y de Teresa (1981, p. 86) afirma que fue la opción estilística por excelencia frente al clasicismo francés de principios del siglo XVIII, convirtiéndose en una clara reacción de los artistas españoles quienes recurrían a los elementos del pasado de su tradición enriqueciéndolo con nuevas corrientes creativas.

Con esto mostraban una tendencia identitaria que rechazaba el clasicismo riguroso de los borbones, no solo por el uso de las líneas quebradas y mixtilíneas del estilo balbasiano, sino con la ornamentación excesiva y el uso del claroscuro. Incluso la iglesia española promovió la ejecución de estas obras, con estípites monumentales, resistiendo la influencia academicista.

Por otro lado, Halcón (2016, p. 138-142) establece que el cambio que originó el altar de los Reyes en la Catedral Metropolitana de la ciudad de México, no solo influyó la manera de concebir la obra retablística en su esquema, sino que modificó por completo la

¹⁷“México, Distrito Federal, registros parroquiales y diocesanos, 1514-1970”, FamilySearch (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6DLH-NRKZ>: Sat Mar 09 07:04:25 UTC 2024), Entry for Geronimo Balba, 22 Nov 1748

¹⁸ Archivo General de Indias (AGI). ES.41091. /CONTRATACION,5624, N. 3.1f-4v.

¹⁹ Tovar de Teresa, G. La muerte de Gerónimo Balbás en “Boletín de la Dirección de monumentos históricos”, 2, 1879.en: (Caro, 1988, p. 63)

ornamentación en los altares con soportes salomónicos y su estructura reticular, modelo usado en España desde el último cuarto del siglo XVII.

En efecto, el empleo de soportes estípite monumentales modificó la composición reticular cambiando la estructura a un solo cuerpo, con disposición en forma de gruta, de planta cóncava y rematada con un gran cascarón que alcanza la bóveda del ábside donde se ubica, como escenario teatral sacro. De esta manera, se agrupa la calle central que orienta la vista en una imagen simplificando la iconografía.

Esta manera de concebir los retablos no solo influyó este arte, sino que se reflejó en la arquitectura y la platería, trayendo innovaciones como la superposición de planos, la interrupción de cornisas y el avance de los remates, modalidad que tuvo una rápida difusión, pues su adopción significaba modernidad.

Entre los principales seguidores de Jerónimo de Balbás en México estuvo el artista toluqueño Felipe de Ureña, quien en 1739 diseña el retablo de la Virgen de la Fuente en el Convento de Regina Coeli de esa ciudad, retomando los elementos propuestos por el maestro zamorano.

Del mismo modo, tuvo contacto con Jerónimo de Balbás como parte de su escuela en Nueva España, al igual que Lorenzo Rodríguez, además de otros discípulos como su hijo Isidoro e Ildefonso de Iniesta Bejarano, quienes serían los autores de las portadas-retablos con apoyos estípite y quienes difundieron esta modalidad por todo el virreinato.²⁰

Como resultado de esta gran influencia, en el siglo XVIII el estípite se convirtió en signo de renovación estilística que impulsó al mundo artístico, favoreciendo el crecimiento en la construcción y creando un nuevo mercado para los artistas de la capital en el resto del virreinato. Justino Fernández reconoció que el altar de Balbás fue el ejemplo que originó la influencia y abrió muchas posibilidades a los artífices, dándoles herramientas para inventar caprichos formales y echar a volar la imaginación.

Fátima Halcón (2012, pp. 12- 29) establece que, para la segunda mitad del siglo XVIII, el retablo -pasó de ser un marco arquitectónico para esculturas y pinturas para convertirse en un soporte de imágenes con motivos ornamentales-, tuvo como base las ideas de Jerónimo de Balbás. Su influencia alcanzó a sus hijos Isidoro Vicente y Luis, y a otros maestros como Felipe de Ureña, quien fue contratado para copiar algunas de sus obras,

²⁰Mencionado en: (Mejía, 2023, p. 91)

aprendiendo en detalle la manera de estructurar los soportes y el tipo de talla, realizando, además, creaciones propias que lo llevaron a ciudades del bajío y centro norte novohispano donde difundió este estilo en retablística y lo trasladó a las portadas de los templos innovando por completo la forma de concebir y expresar la arquitectura.

2.3.2 Lorenzo Joseph Rodríguez de Spíndola

Para comenzar, Edgar Mejía, (2022, p. 237-250 y 2023, p. 3-69) afirma que, Lorenzo Joseph Rodríguez Spíndola nació en Guadix en la parroquia de San Miguel (Figura 31). Allí fue bautizado, afirma que sus padres eran Felipe Rodríguez de Missas originario de Córdoba, y María Magdalena Spíndola Herrera natural y vecina de la misma ciudad y parroquia donde nació el artista. Asimismo, tuvo varios hermanos: Torcuato (1690); Juana Marcelina (1699); Manuela -de quien no hay más información- y Antonio Joseph, bautizado el 18 de febrero de 1713.



Figura 31: Parroquia e iglesia de San Miguel em Guadix, de donde fue vecina la familia Rodríguez Spíndola. Imagen propia tomada el 05/04/2025

En cuanto a su familia, su padre fue maestro carpintero en 1678 trabajó en la parroquia de Magdalena en Granada, aprendiendo el oficio con Melchor Fernández Moreno en Córdoba, un ensamblador muy acreditado en esa ciudad durante segunda mitad del siglo XVII. Conviene destacar que en Granada había varios artesanos de apellido Rodríguez,

dedicados al mismo oficio que Felipe y avecindados en la parroquia de Magdalena. Del mismo modo, había alarifes, maestros y oficiales de albañilería, yeseros y canteros, entre los que se mencionan Alfonso, Alonso, Bernardo y Francisco Rodríguez, quienes posiblemente acogieron a Felipe Santiago cuando tenía 14 años.

Por otro lado, entre los carpinteros de la época también figuraban Luis y Francisco Serrano, quienes trabajaban con Pedro Pérez Merino, maestro mayor de la ciudad y de las obras de la Alhambra. Cabe mencionar que otro de los artífices, Juan Rodríguez, se trasladó a Guadix en 1679, Felipe de Santiago llegó a esa ciudad en 1687 y murió en 1720, cuando Lorenzo Joseph tenía 19 años.

En lo que respecta a su vida en Guadix, no hay registro de que Felipe realizara trabajos de carpintería, después de casarse con María Magdalena Spíndola, pues recibió una fuerte dote se dedicó a otras actividades. En efecto, adquirió casas y viñedos, y consiguió el puesto como receptor de papel sellado. Sin embargo, en una declaración hecha en la Ciudad de México el 17 de agosto de 1742, Lorenzo Rodríguez afirmó haber adquirido de su padre el conocimiento del arte de la monte y el corte de la piedra, asegurando que este también había sido mayor de los “Reales Alcaceres” de Guadix.

Posteriormente, al morir su suegro Juan de Spíndola, lo dejó como albacea y lo reconoció como carpintero. De hecho, el 17 de enero de 1708, el Cabildo de Guadix le otorgó el nombramiento de “Receptor del papel sellado”, un cargo relevante para la recaudación de tributos, aprobado por el rey Felipe.

Con la muerte de su padre, ocurrida el 14 de enero de 1720, Felipe Santiago Rodríguez otorgó poder para testar a su esposa María Magdalena de Spíndola, y nombró herederos a Torcuato, Juana, Lorenzo, Manuela y Antonio, designándola como tutora de los menores. Pocos días después, el 18 de enero, se realizó el inventario de bienes, donde se listan, entre otras cosas, una artesa con sedación y barandilla, una cantonera para hacer cantos de madera o de piedra, un banco de carpintero con sus herramientas, además de una viña y una casa destinada a su hijo Lorenzo Rodríguez.

Es relevante señalar que Lorenzo Joseph Rodríguez de Spíndola nació el 22 de agosto de 1701 en un momento crítico para los reinos hispanos y para Guadix debido a los conflictos locales y la Guerra de Sucesión (1702 a 1713) tras la muerte de Carlos II el 1 de noviembre de 1700. En este contexto, la disputa por la corona enfrentó a la Casa de los Borbones.

Mas adelante, en 1713, cuando el rey Felipe V concedió una octava parte de los diezmos para concluir las obras de la catedral de Guadix, la ciudad experimentó cierta bonanza. En ese momento, Felipe Rodríguez recibió el cargo de “Receptor de Papel Sellado”, y Lorenzo tenía 12 años, edad propicia para iniciarse como aprendiz en un taller de cantería, albañilería, escultura, pintura o carpintería oficios ligados a la labor de su padre. Es probable que sus maestros fueran Roxo, Guerrero o Zavala, los principales de Guadix.

Cabe pensar que, en este período, Lorenzo comenzara su actividad profesional, pues contaba con la red de su padre, para integrarse a un taller pues la ciudad vivía un período de relativa estabilidad económica y política.

El 27 de febrero de 1714 llegó a Guadix el maestro mayor de la catedral de Jaén, don Blas Antonio Delgado, cantero examinado con gran dominio de la estereotomía. Así, el obispo accitano lo condujo a la casa del maestro mayor de carpintería Juan Ruiz, para que eligiera entre Diego Roxo, Antonio Zavala o Salvador Guerrero, al artista que debía proponer una nueva traza y continuar las obras de la catedral.

Cuando se aprobó el nuevo diseño que modificaba el espacio y estructura del templo, surgieron dos candidatos para dirigir la obra: el maestro mayor de Córdoba, Francisco Hurtado Izquierdo o Vicente Acero considerado el “más cortista” según Delgado por sus conocimientos de estereotomía, quien en ese momento trabajaba en las obras del Sagrario de la catedral de Granada; por lo que el Cabildo solicitó su presencia el 14 de marzo de 1714 y lo nombró maestro mayor de la Catedral de Guadix, permaneciendo en el puesto hasta marzo de 1719 que ingresó al convento del Paular de Segovia.

Es importante subrayar que Lorenzo tenía 13 años cuando comenzó la obra y 18 cuando Acero la abandonó en 1719, por lo que es prudente suponer que ya había alcanzado el rango de oficial, con acceso a tratados, libros, grabados y modelos arquitectónicos e incluso a retablos, adquiriendo así una sólida base teórica y práctica.

Por otra parte, Gaspar Cayón de la Vega llegó a Guadix en 1712 para supervisar la fábrica de la catedral. Sin embargo, el Cabildo lo consideraba demasiado joven para ser maestro mayor y llamó a Francisco Hurtado Izquierdo para evaluar los trabajos. Éste, a su vez, recomendó a Gaspar Cayón para continuar con la obra, elogiado su desempeño.

Más adelante, el 3 de abril de 1731, el Cabildo de la Catedral de Cádiz eligió a Cayón como maestro mayor, ya que la de Guadix estaba casi terminada, dejando en su lugar a Francisco Moreno y Francisco Albano.

De este modo, la catedral de Guadix fue el primer lugar donde Lorenzo Rodríguez trabajó como aprendiz desde los 13 años y, al concluir la obra ya ostentaba el título de oficial.

En las Figuras 32 y 33 se encuentra la Catedral de Guadix y la capilla principal de la misma, primer lugar donde intervino Lorenzo Rodríguez quien al finalizarla ya contaba con el rango de oficial.



Figura 32: Catedral de Guadix. Imagen propia tomada el 050425 LEMM



Figura 33: Capilla principal de la Catedral de Guadix, 050425. LEMM

Cuando Gaspar Cayón llegó a Cádiz en 1731 para dirigir las obras de la catedral lo acompañaba su hermano José, aparejador quien más tarde sería sustituido por su hijo Torcuato Cayón de la Vega en las obras en 1759 introduciendo el gusto por el barroco francés a la fábrica Gaditana.

Ante la falta de documentos, solo la declaración de Lorenzo Rodríguez permite afirmar que “...obtenido en Cádiz al tiempo de embarcarme el empleo de aparejador en la fábrica imperiosa de su catedral” (Figuras 34 y 35). Es posible, por lo tanto, que ese cargo fuera un paso previo antes de partir hacia América.



Figura 34: Catedral de Cádiz.



Figura 35: Interior de la Catedral de Cádiz
imágenes propias, tomadas el 08/04/25. LEMM.

Cuando Vicente Acero se convirtió en maestro mayor de la catedral gaditana en 1721, llevó consigo mano de obra calificada en cantería, carpintería o albañilería, entre la que se encontraba Lorenzo Rodríguez. Probablemente, él fue uno de los que se trasladaran a Cádiz, pues Acero era considerado “...todo un arquitecto, en el sentido más serio y moderno de la palabra...”²¹

Gracias a su capacidad demostrada, Lorenzo Rodríguez fue designado como aparejador en la fábrica de la catedral, probablemente entre 1725 y 1729. En ese período, su instrucción se extendió entre 1722 y 1725, bajo la supervisión de Vicente Acero, adquiriendo conocimientos empíricos, dominio de técnicas constructivas y estereotomía, lo que le permitió asumir el segundo puesto en jerarquía.

A su llegada a la ciudad de México, el 23 de febrero de 1731, comenzó a trabajar como maestro carpintero y aparejador de las obras de madera y molinos de la Casa de la Moneda.²² Entre las responsabilidades, figuraba: “...seguir el proceso constructivo, se veían obligados a dar instrucciones o trazas menores a los maestros de albañilería, cantería o carpintería, sobre el trabajo que debían realizar”.²³ Gracias a ello, obtuvo la carta de examen como maestro en el arte de la cantería o en arquitectura, pues como aparejador tenía los

²¹ Pemán, César. El Arte en Cádiz. Madrid. Patronato Nacional de Turismo, 1930, s/p. en: (Mejía, 2023, p. 56)

²² Castro Morales, Efraín. El Palacio Nacional. México. SAHOP, 1976, p. 304 en: (Mejía, 2023, p. 56)

²³ Moreno Romera, Bibiana. Artistas y artesanos del barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios. Granada. Universidad de Granada, 2001. p.181 en: (Mejía, 2023, p. 56)

conocimientos teóricos y técnicos para administrar una obra, trabajo que realizaba antes de salir de España.²⁴

Es probable que, su primer contacto con don Nicolás Antonio José Peinado y Valenzuela, futuro Director de la Casa de la Moneda en México, ocurriera en la primavera de 1730. Aunque no viajaron juntos, Rodríguez llegó a Veracruz entre noviembre y diciembre y se trasladó a la Ciudad de México, donde recibió el nombramiento mencionado por don Nicolás Peinado y Valenzuela (Figura 36).

Entre otras obras relevantes, realizó la casa del Conde de San Bartolomé de Xala, conocida como la Casa de los Azulejos (Figura 37).



Figura 36: Antigua Casa de La Moneda en la ciudad de México. En: De Karla Jaqueline Peniche Romero - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=111185857>



Figura 37: Casa del Conde de San Bartolomé de Xala en la Ciudad de México. En: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/palace-of-the-count-of-xala-sanborns/?lang=es>

²⁴ Alonso Ruiz, Begoña. El arte de la cantería. Los maestros trasmeranos de la Junta de Voto. Santander. Universidad de Cantabria. Asamblea Regional de Cantabria, 1991, pp. 54-58 en: (Mejía, 2023, p. 57)

Cuando murió el arzobispo de México, don Francisco Joseph de Lanziego el 1 de enero de 1728, se nombró al Juan Antonio de Lardizábal y Elorza quien era obispo de Puebla de los Ángeles, el 19 de julio de 1728 pero no aceptó el cargo. En su lugar se designó a don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, diácono principal y canónigo de la catedral de Sevilla hasta el 14 de noviembre de 1729.

El nuevo arzobispo, zarpó en la flota de azogues el 20 de agosto de 1730 y llegó a Veracruz el 29 de diciembre. Al asumir el cargo, renovó la estructura institucional de la Iglesia, el seminario y la catedral, mejoró la economía e impulsó la devoción a la Virgen de Guadalupe, proclamándola Patrona de México en 1737 y de Nueva España en 1740.

Asimismo, al morir el virrey Juan de Acuña, marqués de Casafuerte, el 17 de marzo de 1740, Vizarrón fue elegido nuevo virrey de Nueva España, interviniendo en la culminación de las obras de la Real Casa de la Moneda. En este marco, aprobó el diseño de Lorenzo Rodríguez para la construcción del Sagrario de la Catedral en 1746, iniciando las obras el 13 de febrero de 1749.

Probablemente, el proyecto de Rodríguez fue elegido por la sólida trayectoria que había adquirido trabajado con Vicente Acero, Francisco Hurtado Izquierdo, Blas Antonio Delgado y Gaspar Cayón en España; así como con Jerónimo de Balbás, Luis Díez Navarro, Miguel de Rivera, Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Ildefonso Iniesta Bejarano, Isidoro Vicente de Balbás entre otros en la ciudad de México.

En la reciente visita al Archivo General de Indias en la ciudad de Sevilla, se localizó un documento con la planta arquitectónica que Lorenzo Rodríguez presentó para el concurso en 1746 (Figura 38)

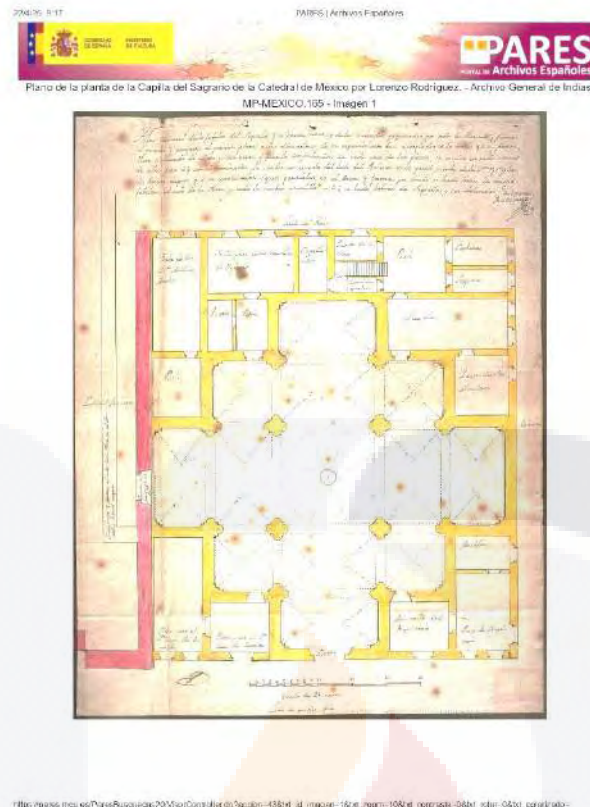


Figura 38: Plano de la planta del proyecto del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México presentado por Lorenzo Rodríguez²⁵.

Aunque Ildefonso Iniesta Bejarano también presentó al prelado una propuesta el 30 de enero de 1749, finalmente se decidió por unanimidad continuar con el proyecto de Rodríguez.

El Sagrario de la Catedral Metropolitana, es la obra cumbre de Lorenzo Rodríguez, con lo que aseguró un lugar en la historia de la arquitectura. Además de una planta innovadora, de cruz griega, integró en la portada los elementos que Jerónimo de Balbás había puesto a la vanguardia en retabística, (Figuras 39 y 40).

²⁵ Con la siguiente descripción: “Plano horizontal de la fábrica del Sagrario q[ue] se intenta hazer y de las viviendas proyectadas por todos los Maestros que firman el parecer q[ue] acompaña el presente plano, cuías dimensiones de su repartimiento ban arregladas a escala que a su frente lleva delineada de veinte y sinco varas. Y para la comprehención de cada una de las piezas se escribe en cada una de ellas para lo que son determinadas. La sombra encarnada del lado del Poniente es la pared y cubo de la Santa Yglesia y las dos líneas negras que a su continuación siguen paralelas es el Ancón q[ue] forma o donde se ha de hazer la nueva fábrica, el cubo de la Torre y toda la sombra amarilla es lo q[ue] se ha de labrar de Sagrario y sus viviendas. Lorenzo Rodríguez [rubricado]” AGI-mp-mexico,165, 1749, Unidad Documental Simple, Código de referencia: ES41091.AGI/MP-MEXICO,165. Consultado en AGI, Sevilla el 03042025



Figura 39: Portada principal del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México.



Figura 40: Interior del Sagrario Metropolitano, Imagen propia; LEMM tomada el 200824

Posiblemente, Rodríguez fue examinado en la Ciudad de México por su trayectoria en la Nueva España. Cabe señalar que el oficio de aparejador en España era considerado como un trabajo de maestros menores, de carácter itinerantes, cambiando de taller con frecuencia y con poca trascendencia. Sin embargo, en México al no estar sujeto a un gremio, pudo enfocarse en su crecimiento individual más que en el trabajo colectivo.

En resumen, en Guadix y Cádiz Lorenzo Rodríguez recibió formación en carpintería y cantería. Incluso, en un desacuerdo con Miguel Custodio Durán afirmó:

“... la ciencia (refiriéndose a la arquitectura o estereotomía) el traje muy amplio desde los reinos de España, y aun desde el origen de mi padre que como Maestro Mayor de Reales Alcaceres y fábricas del Obispado de Guadix y Vassa [sic] desde que nací estoy viendo y expersionado [sic] en primores con el agregado e la matemática de la monte y corte de cantería que no sabe Durán obteniendo en Cádiz el tiempo de embarcarme el empleo de aparejador en la fábrica imperiosa de su catedral...”²⁶

Finalmente, Edgar Mejía (2023, p.71) afirma que las innovaciones formales que implementadas por Lorenzo Rodríguez pudieron haber sido experimentadas en Guadix, tomando ejemplo del retablo mayor de la parroquia de Cogollos, (Figura 41) que combina columnas salomónicas en el primer cuerpo y estípites en el segundo, obra del escultor Antonio Martínez. Dicho retablo presenta características similares con el de la capilla

²⁶ AGN, Desagüe. Vol. 11, Exp. 8, f.10. Autos hechos sobre las posturas hechas a la fábrica del Real Palacio de Huehuetoca por los maestros Don Lorenzo Rodríguez y Don Miguel Custodio Durán en 79 fojas y un escrito suelto del Máximo Don Miguel Espinoza en: (Mejía, 2023, p. 70)

sacramental de San Isidoro en Sevilla (Figura 42) realizado entre 1706 y 1708, obra de Pedro Duque Cornejo donde también intervino Jerónimo de Albás (Herrera, 2000, p. 105).



Figura 41: Retablo de la Parroquia de la Anunciación en Cogollos en Guadix. En: <https://visitaguadix.wordpress.com/2011/07/20/la-iglesia-de-la-anunciacion-en-cogollos-de-guadix/>



Figura 42: Retablo a la Virgen de las Nieves Capilla Sacramental de San Isidoro de Pedro Duque Cornejo y Jerónimo de Albás en: <https://www.juntadeandalucia.es/sites/default/files/2020-04/1376051155254.jpg>

El mismo autor además de otros como Fátima Halcón, (2012, p. 33), Víctor Manuel Villegas, (1993, p. 419) y Elisa Vargaslugo, (1986, p. 14); mencionan la posible influencia de Jerónimo de Albás en la nueva composición de los retablos que Rodríguez trasladó al exterior en las portadas del Sagrario Metropolitano, fundamentalmente por sus conocimientos de estereotomía y cantería. En efecto, en estas fachadas ya es claro el uso de la calle central como un solo elemento a la manera del altar de Cogollos ejecutado entre 1711 y 1718 por el escultor Manuel Martínez (Gómez Román, 2011, p. 120), pero con la incorporación de estípites e interestípites en las calles laterales y en el remate.

Asimismo, otra fuente de inspiración que alude Mejía, (2023, p.73) es la obra de la parroquia de San Miguel donde Rodríguez tuvo sus primeras experiencias constructivas desde niño y durante su primera etapa formativa. Esto se explica porque esta iglesia estaba

edificada sobre una antigua mezquita y presentaba planta de cruz griega, la misma forma que empleó en el Sagrario. De igual forma, pudo haberse inspirarse en libros o tratados como el de Serlio o el Sagrario de la catedral de Granada.

Por otra parte, Edgar Mejía (2023, pp.81-109) comenta que, al parecer en su viaje hacía Cádiz, pasó por Granada y conoció el Retablo de la Virgen de la Antigua en la Catedral de esa ciudad, ensamblado por Pedro Duque Cornejo, de origen sevillano, en 1716. En dicha obra, se aprecia una estructura en la que los apoyos estípite se integran a la ornamentación, sobresaliendo la calle central; influencia clara de Jerónimo de Balbás, con quien Duque Cornejo habían trabajado en el sagrario de la catedral de Sevilla, antes de que Lorenzo Rodríguez llegara a Cádiz, donde se encuentra el retablo del templo de San Lorenzo.

Aunque este último ha sido atribuido a Balbás, como se aclaró anteriormente, Francisco López fue el autor. Toda esa experiencia, por lo tanto, la adquirió Rodríguez antes de su viaje a la ciudad de México.

En cuanto a su formación, la práctica de Lorenzo Rodríguez en Andalucía incluyó la instrucción teórica necesaria para convertirse en maestro de arquitectura, cantería, albañilería o carpintería. Dichos conocimientos se evidencian en su carta de examen en 1740, presentada ante los examinadores don Luis Díez Navarro -ingeniero mayor por su Majestad y maestro mayor de los Reales Alcázares y de la Iglesia Catedral Metropolitana de Nueva España-, Miguel Custodio Durán -maestro de arquitectura, veedor en las artes de arquitectura civil y política, ingeniero militar, cosmógrafo, agrimensor-, y Manuel Álvarez -maestro veedor del arte de arquitectura-. En su tesis Edgar Mejía, (2023, p. 87) transcribe la carta de examen mencionada y que con

viene reproducir:

“[Lorenzo Rodríguez] a puesto una mesa, y en ella un tablero, y un pliego de marca mayor, y con los instrumentos, pertenecientes a dicho Arte, y asimismo un compás, se le pidió por dicho Miguel Custodio Durán, delinease una bóveda con diferentes circunstancias, partes, y divisiones de ella, que formase según el Arte de Architectura, que habiendo trabajado en ella, y explicado sus razones, divisiones y cuenta, sobre que se formaron distintas preguntas, y repreguntas, y dado declaración de ella, y satisfecho según ellas y lo que ha dicho ingeniero mayor, se le ofreció a dicho Manuel Álvarez, le hallaron hábil, capaz

y suficiente para el uso y ejercicio de dicho Arte, en lo Civil y militar de él; por lo cual le declararan y declararon por Maestro Examinado de dicho Arte...”²⁷

De igual manera, sus conocimientos teóricos se confirman con la controversia que sostuvo con Custodio Durán mencionada anteriormente, lo que confirma que toda la instrucción de Lorenzo Rodríguez fue en España y que, al examinarse en México, obtuvo el grado de maestro en arquitectura con facilidad.

Conviene señalar que se formó en el oficio de la cantería bajo la enseñanza de Vicente Acero, Gaspar Cayón y Blas Delgado. Durante su aprendizaje, adquirió los fundamentos teóricos y las habilidades técnicas para dominar este arte, que exige conocimientos de geometría, matemáticas y monteas. Gracias a esta formación, pudo especializarse en la talla de la piedra y ejecutar con precisión los diseños y logrando superficies y juntas impecables. De esta manera, Rodríguez logró aplicar los principios vitruvianos -utilidad, firmeza y belleza-, complementándolos con soluciones innovadoras derivadas de un profundo dominio técnico y teórico.

Por otro lado, la estereotomía era tan importante como la cantería. De hecho, se escribieron tratados como el *Libro de trazas de cortes de cantería* de Alonso de Vandelvira o *Cerramientos y trazas de montea* de Ginés Martínez de Aranda, ambos fueron resultado de una herencia teórica y práctica en el corte de piedra y montea, aprendida desde la Edad Media con el tratado de Vilard de Honnecourt y su *Livre de portraiture* del siglo XIII.

Más adelante, Guillermo Tovar de Teresa y otros autores, señalan a Lorenzo Rodríguez como parte de la escuela que Balbás deja en Nueva España, junto con discípulos como Isidoro Balbás, Felipe de Ureña e Ildefonso de Iniesta Bejarano, quienes, junto con Rodríguez, serían los responsables de difundir los apoyos estípite en portadas y retablos en todo el virreinato.²⁸

En lo que respecta a sus obras en México, la primera ya mencionada fue la Real Casa de La Moneda y Real Palacio, donde ingresó como maestro carpintero el 23 de febrero de 1731. Gracias a ello, ganó el reconocimiento de importantes personajes como Nicolás Peinado, el arzobispo y virrey Juan Antonio Vizarrón y Eguiarrieta, el conde Bartolomé de Xala, el marqués del Valle de Oaxaca además de instituciones como la Real Casa de La

²⁷ AGN, Desagüe Vol. 11, Exp. 8, f 7-7v.

²⁸ Tovar de Teresa Guillermo. Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite. Boletín de Monumentos Históricos, México. 10. 1089 pp. 2-23 en: (Mejía, 2023, p. 91)

Moneda, el Real Palacio, el Santo Oficio y la orden religiosa de Belén, así como diversas cofradías.

Por su destacada labor en la Real Casa de La Moneda, obtuvo el título de maestro carpintero de la fábrica de molinos y, para 1733 fue nombrado Ministro de La Moneda de la nueva labor circular y de los aparejadores de los molinos.

Durante su estancia en esa obra, conoció a arquitectos activos desde finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, como Pedro de Arrieta, Miguel Custodio Durán, Manuel y Antonio Álvarez, Manuel y José Eduardo de Herrera y José Miguel de Rivera. Este último se convirtió en su tío político al casarse con su sobrina María de Fuentes en 1739, cuando Rodríguez trabajaba bajo su dirección. De hecho, Rivera lo nombro heredero y albacea del testamento, como sucedería años más tarde con Felipe de Ureña y su yerno Juan García Castañeda (Halcón, 2012, p. 12; Mejía, 2023, pp. 110-145).

Así mismo, en 1744 Rodríguez fue elegido veedor del gremio, cargo que repitió en 1746 y 1749, lo que lo facultaba para vigilar obras, aplicar exámenes y peritajes, y hacer cumplir las Ordenanzas. También participó con Miguel Espinoza de los Montero, Miguel Custodio Durán, José Eduardo Herrera, Manuel Álvarez, José de Roa, Bernardino de Orduña, José González e Ildefonso Iniesta Bejarano en las reformas y anexos planteados en 1746 a las Ordenanzas de arquitectura de 1599.

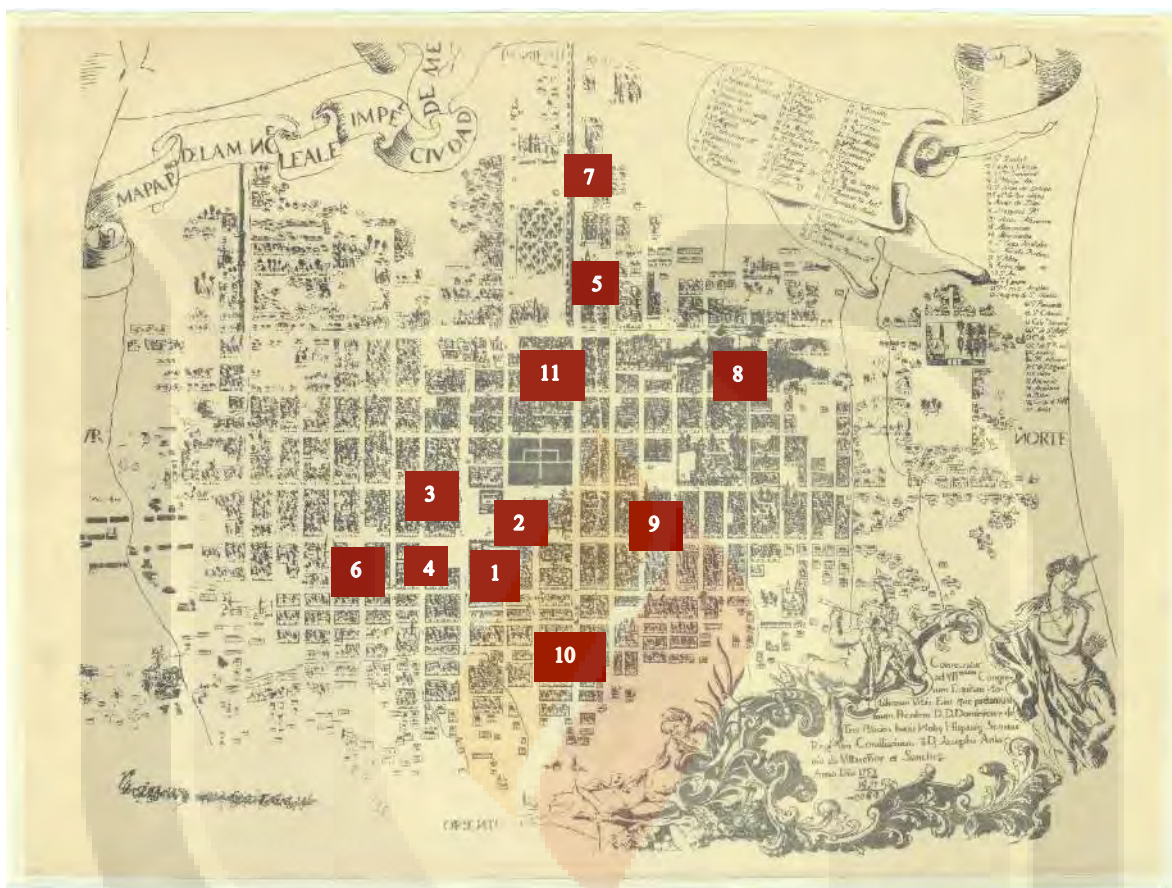
Paralelamente, fue declarado maestro en el arte real de arquitectura de las obras del Real Consulado de esta Corte y de las del Real Convento de Jesús María entre 1743 y 1747, refrendando el cargo hasta 1749. Tasó unas casas propiedad de Felipe de Ureña en la calle de Arcinas (hoy calle República de Bolivia) y posteriormente regresó al Real Palacio de La Moneda a dirigir unas ampliaciones y reparaciones, además de diseñar un cuartel de infantería y caballería.

De igual forma, el arzobispo Vizarrón, aprobó el proyecto del Sagrario Metropolitano en 1748 iniciándose las obras en 1749 y concluyéndose en 1768. Rodríguez, entonces maestro mayor del Real Palacio, de la Santa Iglesia Catedral y de la obra del Sagrario, dirigió esos trabajos.

A partir de entonces, emprendió numerosas obras en 1748 junto con Iniesta Bejarano, propuso reedificar el templo del Hospital Real de Naturales, en 1764 trazó los avances de la reconstrucción y de las obras que faltaban. A partir de 1750, remodeló casas nobiliarias como

las del marquesado de la Villa del Villar del Águila, y del conde de San Bartolomé de Xala, ambas ubicadas donde hoy está el edificio del Ayuntamiento de la Ciudad de México; trabajó en el Real Convento de Jesús María y en inmuebles para estas religiosas.

En la Figura 43, se ubican algunas de las obras de Lorenzo Rodríguez.



1. Palacio Real	8. Templo y Convento de Jesús María, Lorenzo Rodríguez
2. Catedral- Sagrario: Lorenzo Rodríguez	9. Templo de la Encarnación, Retablos de Felipe de Ureña
3. Casa de Cabildo: Lorenzo Rodríguez	10. Templo de la Santísima Trinidad, Ildefonso Iniesta Bejarano .
4. Real Universidad: Ildefonso Iniesta	11. Templo de San Felipe Neri, Ildefonso Iniesta Bejarano
5. Santa Veracruz, retablos interiores de Felipe de Ureña	
6. Capilla de Balvanera, retablos de Felipe de Ureña	
7. Hospital y convento de San Juan de Dios, Miguel Custodio Durán.	

Figura 43: Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753, (COYB.DF. M43.V2.0076 Mapoteca "Manuel Orozco y Berra" coordinada a través de la Dirección General del Sistema de Información Agropecuaria y Pesquera, de la Coordinación General de Información, Inteligencia Evolución y de la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural.

Del mismo modo, en 1758 dictaminó el proyecto de Felipe de Ureña para abastecer de agua a Santa Fe de Guanajuato y en 1763, solicitó un aumento de sueldo como Maestro Mayor, alegando haber elaborado los planos del Real Alcázar de Chapultepec.²⁹ Rivera, su mentor, le heredó una casa en el puente de San Francisco, que fue su residencia y desde la cual administró rentas de las casas y censos del Marquesado del Valle y del Hospital de nuestra Señora de la Limpia Concepción Nazareno; del Duque de Monteleón Marqués del Valle; y Duque de Therranova trabajo que desempeñaba Rivera desde el 1° de marzo de 1732.

Cabe destacar que la herencia de Rivera incluía una biblioteca fundamental para su formación, con títulos de Tosca, Serlio, Vitruvio, Euclides y tratados de arquitectura, carpintería y matemáticas.³⁰

Por otra parte, Rodríguez participó en la reforma de las ordenanzas de ese gremio de arquitectura en 1745, cambiando el nombre de “albañilería” a “arquitectura”; la primeras se expidieron el 27 de mayo de 1599, confirmadas el 30 de agosto, con el nombre de Ordenanzas de Albañilería³¹ el 25 de abril de 1745 junto con el grupo encabezado por Miguel Espinoza de los Monteros, Miguel Custodio Durán, José Eduardo de Herrera, Manuel Álvarez, José de Roa, Bernardo de Orduña, José González e Ildefonso de Iniesta Bejarano; donde se cambiaron legalmente algunos artículos.

Finalmente, se le atribuyen obras como la Casa de los Mascarones (Tovar y de Teresa, 1981, p. 98), (Figura 44), y tuvo discípulos como Francisco Antonio Guerrero y Torres, quien estuvo con él mucho tiempo en las casas del Marquesado del Valle, (Mejía, 2023, p. 177).

²⁹ AGN. Instituciones Coloniales, Ayuntamiento, Obras Públicas, Vol. 35, Exp. 8 fs. 385-386 en: (Mejía, 2023, p. 122)

³⁰ AGN. Instituciones Coloniales. Hospital de Jesús Vol. 25, 2° parte. Exp. 8, f. 400. Báez Macías, Eduardo: “El testamento de José miguel Rivera Saravia, arquitecto del siglo XVIII. AIIE, México 13. 1976, pp. 187-196 Disponible en: <https://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1051> p. 196 en: (Mejía, 2023, p. 130)

³¹ AHCDMX Fondo Ayuntamiento de Gobierno del Distrito Federal. Sección Portales 1559-1918. Tomo 1. Exp. 1al 82. Libro 3692. Legajo no. 4 fs. 22-29v. Barrio Lorenzo. Francisco del. Compilación nueva de ordenanzas de a Muy noble, insigne y Muy Leal e Imperial ciudad de México. Tomo 2, fs. 103-106 Barrio Lorenzo, Francisco del. El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de gremios de la Nueva España. Compendio de tres tomos de la compilación nueva de ordenanzas de la muy noble, insigne y muy leal e imperial Ciudad de México. Secretaría de gobernación. Dirección de Talleres Gráficos, 1920. Pp.181-184. Fernández Martha. Arquitectura y Gobierno Virreinal. Los maestros mayores de la ciudad de México. Siglo XVII. México. UNAM, 1995, pp.287-291 en (Mejía, 2023, p. 144)

La Real Audiencia lo comisionó el 21 de febrero de 1760 para trazar las Casas Reales y la cárcel de Tacuba la Real Audiencia ordenó que Lorenzo Rodríguez y Manuel Álvarez realizaran el reconocimiento del sitio para la edificación de las Casas Reales y la cárcel de Tacuba (Santos, 2001, pp. 75-76), Entre 1768 y 1772, dirigió la reedificación del Colegio de Niñas y en 1772, firmó un contrato para modificar la iglesia del Colegio de San Ignacio (Obregón, 1942, p. 22).



Figura 44: Casa de los Mascarones de los Condes del Valle de Orizaba, atribuida a Lorenzo Rodríguez, hoy Centro Mascarones de Extensión Académica en Tecnologías de la Información y Comunicación de la UNAM, ubicada en la avenida Rivera de San Cosme, colonia Santa María la Rivera en la Ciudad de México. En: https://unamglobal.unam.mx/global_revista/casa-de-los-mascarones-unam-joya-de-la-arquitectura-barroca-churrigueresca/

En cuanto a su vida personal, el 11 de mayo de 1774 redactó su testamento, declarando ser originario de Guadix, hijo de Felipe Santiago Rodríguez y Magdalena Spíndola. Solicitó ser sepultado en la iglesia de su Tercera Orden franciscana y expresó su devoción a la Virgen de Guadalupe. Se casó dos veces: con María de Fuentes en 1739, con quien tuvo varios hijos, y con María Ana Peláez con quien no tuvo descendencia. Murió en la Ciudad de México el 3 de julio de 1774 (Mejía, 2023, p. 182).

En conclusión, la literatura sobre la obra de Jerónimo de Balbás en España es extensa, pero la información sobre Lorenzo Rodríguez en la península ibérica sigue siendo escasa. Más allá del artículo de Mejía (2022) y su tesis doctoral (2023), casi no existen estudios que analicen su formación y sus primeras obras. Por ello, se abre un campo fértil para futuras investigaciones que recuperen fuentes primarias en los archivos de Guadix, Sevilla y Cádiz, donde Rodríguez forjó su experiencia antes de emigrar a Nueva España.

2.3.3 El Taller de los Ureña

La difusión de la nueva modalidad retablística impulsada por Jerónimo de Balbás encontró eco entre diversos mecenas y artífices, quienes asumieron y propagaron dicho lenguaje artístico, inicialmente en la Ciudad de México. Entre ellos destacó Felipe de Ureña, quien había incorporado esta estética desde sus primeras labores en Toluca, particularmente en la manufactura de mobiliario y en la construcción de altares para la Sacristía del Templo de San Francisco. Esta obra temprana, de gran relevancia, constituyó un punto de inflexión que le permitió proyectarse hacia la capital del Virreinato.

El prestigio alcanzado por la calidad de sus realizaciones, sumado a los vínculos que mantenía desde su lugar de origen con la orden franciscana, le abrió la posibilidad de obtener encargos para la ejecución de retablos. En ellos se le solicitaba reproducir las fórmulas balbasianas, lo que favoreció su acercamiento detallado al repertorio del maestro zamorano. Para atender la creciente demanda, Ureña estableció un taller propio, en el cual integró oficiales y aprendices, incorporando además a su yerno Juan García Castañeda. Con lo que inició un taller familiar que, con el tiempo, se convirtió en un medio fundamental para la expansión del estilo, tanto en el ámbito de la retablística como en el de la arquitectura en el interior del Virreinato, especialmente en la región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

2.3.3.1 Felipe de Ureña

Es necesario señalar que fue otro de los actores principales en la última etapa de la arquitectura barroca, contemporáneo de Lorenzo Rodríguez y con una relación cercana, como se evidenció cuando este último en 1758 dictaminó su proyecto para abastecer agua al Real de Santa Fe Guanajuato por tarjeas y acueductos. En cuanto a su vida y obra, es mencionado por diversos autores como Edgar Mejía (2023, p. 115), (Halcón (2012 pp. 12-125); Reséndiz (1992); Tovar y de Teresa (1981); Vergara (1981) entre otros, lo que, sumado a los

documentos existentes en el Archivo Histórico de Aguascalientes y los registros de Family Search, permiten realizar un compendio y analizar mejor su trayectoria personal y profesional.

Asimismo, tanto Rodríguez como Ureña e Ildefonso Iniesta Bejarano, tuvieron contacto con Jerónimo de Albás formando parte de su escuela en Nueva España, siendo los autores de las portadas retablos con apoyos estípites, además los principales difusores de esta modalidad por todo el virreinato.³²

Conviene destacar que Felipe de Ureña realizó obras arquitectónicas, de carpintería, cantería y escultura, además de desempeñarse como tasador y proyectista de ingeniería en puentes, presas y acueductos. De igual forma, adoptó los cambios estructurales y ornamentales introducidos por Jerónimo de Albás en el Altar de los Reyes y se convirtió en un gran promotor de la pilastra estípite en varios puntos de Nueva España, comenzando en Toluca, la Ciudad de México, Veracruz, Aguascalientes, Guanajuato, Zacatecas y Oaxaca, aunque no en todas incursionó en la arquitectura. Como se aprecia en el mapa de la Figura 45, donde se observa la localización de las villas y ciudades donde trabajó.

³²Mencionado en: (Mejía, 2023, p. 91)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Ciudades y Villas donde realizó obras Felipe de Ureña

1. Toluca	7. Durango
2. Ciudad de México	8. Saltillo
3. Aguascalientes	9. San Juan de los Lagos
4. Zacatecas	10. Veracruz
5. Guanajuato	11. Oaxaca
6. Sombrerete	

Figura 45: Localización de las Villas y ciudades donde realizó trabajos de retabística y/o arquitectura, en el orden cronológico en que estuvo en ellas. Nuevo Mapa Geográfico de la América Septentrional. Perteneciente al Virreinato de México. Dedicado a los sabios miembros de la Academia Real de Ciencias de París. Joseph Antonio de Alzate y Ramírez. Año de 1768. En: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064648z/f1.item>

Por otra parte, su vida profesional se desarrolló en el marco de un taller familiar, en el que colaboro de manera muy especial su yerno Juan García Castañeda, estableciendo así un ejemplo de endogamia artística, muy común en esa época, como el taller de Balbás que incluía a sus hijos Isidoro Vicente y Luis.

De igual importancia es señalar que, Ureña forjó relaciones muy estrechas con familias de origen vasco que facilitó la contratación de obras en los centros mineros del Bajío y Centro Norte de Nueva España. Gracias a ello, difundió un estilo inspirado en los retablos de Balbás, el cual interpretó y adaptó a las condiciones de cada obra y lugar. Posteriormente,

su hijo Francisco Bruno heredó el taller familiar a su muerte y participo en la fase final del barroco y el comienzo del neoclasicismo en Guanajuato, Real de Catorce, San Luis Potosí y Santa María de los Lagos.

En relación con el origen del estilo, Jerónimo de Balbás al igual que en el altar del Sagrario de la Catedral de Sevilla (1705-1709), marcó el inicio de un nuevo estilo que se difundió en Andalucía (Herrera García, 2000, pp. 101-103). Del mismo modo, con el Retablo de los Reyes (1718-1726) revolucionó el estilo que predominaba hasta entonces en la retablística y arquitectura de Nueva España, especialmente en la ciudad de México.

Cabe subrayar que, la modalidad impulsada por el artista zamorano hizo que los retablos adquirieron nuevas características formales volviendo a su obra singular y, por lo tanto, ampliamente imitada y adoptada primero en la ciudad de México y después en el interior del territorio. La evolución de las formas producto del aburrimiento por lo repetitivo, motivó a Balbás y después otros artistas a vincular sus creaciones con los sentimientos, emociones y gustos de los patrocinadores y el pueblo, haciendo aportaciones notables que influyeron también a la arquitectura, integrándose a las portadas de los edificios religiosos y civiles permaneciendo hasta la tardía llegada del academicismo.

Durante el siglo XVIII, el estípite se convirtió en el símbolo de renovación estilística impulsando el crecimiento de la edificación - especialmente la religiosa-, y fomentando la oferta de oportunidades para los artistas capitalinos en el interior del virreinato. Particularmente, el Bajío y Centro Norte de Nueva España fueron las regiones más prósperas debido a la riqueza que generaban los múltiples centros mineros. Así lo reconoció Justino Fernández, quien señaló que el altar de Balbás fue el ejemplo que originó la influencia y abrió muchas posibilidades a los artífices, dándoles herramientas para inventar caprichos formales y echar a volar la imaginación.

Por otra parte, la disposición compositiva que caracteriza esta modalidad arquitectónica se basa en los postulados del tratado del jesuita Andrea Pozzo, cuya obra proporcionó principios estructurales adaptados a las condiciones específicas novohispanas. En este sentido, el estípite, inicialmente concebido como un ornamento, se convirtió en un orden compositivo. Su incorporación en el repertorio formal, iniciada por Jerónimo de Balbás, y posteriormente desarrollada por Lorenzo Rodríguez, en las fachadas del Sagrario

Metropolitano y retomada por Felipe de Ureña, quien lo integraba en retablos y muebles, manifestando una aplicación técnica y simbólica acorde los lineamientos del nuevo estilo.

Además, la expansión del uso del soporte estípite contribuyó significativamente al reconocimiento de los artistas en las provincias, donde desarrollaron variantes formales distintas a las empleadas en la capital. Estas adaptaciones respondieron a la necesidad de articular las formas estéticas con las particularidades ideológicas y culturales de cada contexto local.

Como se mencionó en la semblanza de Lorenzo Rodríguez, en este proceso jugó un papel fundamental el arzobispo y virrey Don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, quien posiblemente trajo a Balbás a Nueva España, tras conocerlo en Sevilla y le ayudó a desarrollarse profesionalmente en México.

Por otro lado, cabe añadir que Ureña fue contratado en ocasiones para reproducir algunas de las obras del artista zamorano, lo que le permitió dominar con precisión la lógica estructural de los soportes y las complejidades del trabajo de talla. Su carácter itinerante lo trasladó a múltiples centros mineros y villas del Bajío y Centro-Norte novohispano, donde desempeñó un papel esencial en la difusión y consolidación de la nueva modalidad barroca, convirtiéndose en el principal difusor del nuevo estilo en esos territorios.

Felipe de Ureña tuvo una larga y significativa trayectoria profesional que se prolongó hasta el último cuarto del siglo XVIII, periodo en el cual comenzaron a imponerse los principios del academicismo promovidos desde la metrópoli. En este contexto, con plena conciencia del giro estético que implicaban las reformas borbónicas instauradas tras la entronización de Carlos III, supo reconocer las posturas contrarias al barroco que paulatinamente se consolidaban como parte de un nuevo discurso oficial centrado en la racionalidad, la contención formal y la recuperación del modelo clásico.

No obstante, a pesar de este cambio de paradigma, su taller mantuvo los postulados compositivos del barroco dinámico que lo habían caracterizado desde décadas anteriores. De hecho, su hijo, Francisco Bruno de Ureña, formado en esa misma escuela y alejado del entorno artístico capitalino, continuó aplicando dichos principios estilísticos durante el último cuarto del siglo XVIII.

En referencia a Felipe, nació en Toluca, hijo de Hipólito de Ureña y Juana Ximénez del Valle; lo bautizaron en la iglesia de San Francisco el 7 de febrero de 1697.³³ Conviene señalar que su familia era originaria de esa ciudad; probablemente de origen vasco, aunque no hay constancia de su migración a América. Sin embargo, contaban con una posición acomodada, lo que le permitió trabajar junto a su padre, su hermano José y su tío Carlos como ensambladores además de su primo Bernabé; falleció en Guanajuato en 1777, tras haber trabajado también en Toluca, la Ciudad de México, Veracruz, Aguascalientes, Zacatecas, Durango y Oaxaca.³⁴

En lo que respecta a su vida personal, se casó por primera vez con María Teresa Ramírez en Toluca, en esa ciudad nacieron sus hijos Ma. Francisca en 1720 -quien desposó a Juan García Castañeda, ensamblador que formaba taller con Ureña y se encargó de las obras de retabística representando a su suegro y por su cuenta cuando éste último se mudó a Guanajuato para trabajar en el Templo de la Compañía de Jesús-, Phelipe Antonio en 1725 y Manuela, sin especificar año de nacimiento.

Más adelante, adoptó a Phelipe Eugenio en Aguascalientes en 1748,³⁵ el registro de Francisco Bruno no aparece en la base de datos, pero según Fátima Halcón (2012, p. 127) nació en la Ciudad de México por 1744. También afirma que tiene otro hijo de nombre Gregorio Antonio. Probablemente debido a la muerte de su primera esposa, contrajo nupcias en la parroquia del Sagrario de Aguascalientes con Gertrudis Ruiz Esparza el 10 de febrero de 1759.

Ahora bien, en relación con su desarrollo profesional, se sabe que formó un taller familiar que llevaba consigo a cada lugar, encabezado por su yerno, hermanos y después sus hijos. De esta manera, se convirtió en uno de los principales difusores de las nuevas corrientes estéticas en el siglo XVIII, inició su formación con su padre y luego formó el propio.

³³ Tovar de Teresa, Guillermo. Repertorio de artistas en México, t. I, México, 1993 y t. II y III, México, 1996 p. 346. En: (Halcón, 2012, p. 57)

³⁴ En visita al Centro Carlson, se encontró en los archivos del Museo Soumaya algunos documentos pertenecientes al archivo personal de Guillermo Tovar y de Teresa donde describen la presencia de un artista de retablos de nombre Felipe de Ureña en la Ciudad de México, los documentos están fechados de 1682 a 1688, por lo que habría que ahondar en el estudio de este personaje con el fin de conocer su relación con el maestro toluqueño.

³⁵ Los registros anteriores sobre la primera esposa e hijos de Felipe de Ureña se encuentran en: (<https://www.familysearch.org> Y el registro de su hijo adoptivo se localiza en: "México, Aguascalientes, registros parroquiales, 1601-1962", Family Search (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:68TT-8PCS> Sun Mar 10 10:28:02 UTC 2024), Entry for Phelipe Eugenio and Preciado, 1 de noviembre de 1748

Sus inicios laborales se remontan a Toluca, donde ejecutó trabajos de carpintería. No obstante, a mediados del siglo XVIII desarrolló su carrera en arquitectura, sin abandonar la retablistica. Ya en su primera obra, entre 1726 y 1729, muestra su conocimiento de las obras de Balbás que por ese tiempo levantaba el Retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana y había terminado el de la capilla Zuleta (1726-1727).

Es importante destacar que la tipología de los retablos de Ureña tiene sus raíces en las propuestas de Jerónimo de Balbás. En ocasiones, se vio en la necesidad de replicar algunas obras, como el altar mayor de la iglesia del convento de la Tercera Orden de San Francisco, que el zamorano contrató el 5 de abril de 1740 en honor a Santiago Apóstol. El proyecto de Ureña era para el retablo mayor del templo de Santa Catarina Mártir en 1737 siendo modelo para el de Tepetzotlán, difundiendo así las propuestas balbasianas al conjunto jesuítico.

De igual modo, hizo el retablo mayor del convento del Carmen en la Ciudad de México, contratado el 22 de diciembre de 1740 por Manuel de Aldaco, quien era banquero y comerciante en plata, especificando que la imagen principal estaría acompañada con las de San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús: los padres de la Virgen María y dos relieves, uno de San Ignacio de Loyola y otro de Juan Bautista,³⁶ la calidad debía igualar el modelo de Santa Catarina y el del monasterio franciscano de Texcoco.

Cabe mencionar que Francisco Martínez, pintor y dorador, también trabajó con Ureña desde la década de 1730. A pesar de la relación estilísticas entre las obras de los artistas mencionados, la configuración de los retablos conservados -dos en la ciudad de México y ocho en Zacatecas-, realizados junto a García Castañeda, tienen características estructurales diferentes de las de Balbás.

Por ejemplo, en el retablo de la iglesia de Regina Coeli, dedicado a la Virgen de la Fuente y fechado en 1738, omite la articulación espacial mediante soportes, sustituyendo estos por pilastras nichos, adelantándose a las características que tendrán la mayor parte de los retablos de mediados de siglo, creando una convivencia entre el barroco estípite y el anástilo, siendo Ureña uno de los principales precursores de este modelo.

Así mismo, el 20 de febrero de 1742, se le encargó la construcción de un retablo para el altar mayor de la parroquia de la Villa de Aguascalientes,³⁷ que debía ser igual a otro que

³⁶ Ídem.

³⁷ Archivo de Notarias de la ciudad de México. Juan José de la Cruz Aguilera. Escritura Núm. 133. Año 1742. En (Vergara, 1981, p. 40)

el mismo Ureña había ejecutado para el colegio de Sn Ildefonso en la Ciudad de México.³⁸ Las imágenes para el retablo de Aguascalientes serían: La Asunción de la Virgen, San Francisco, los doce apóstoles y los siete arcángeles, obligándose a Ureña a enviar oficiales al lugar para su armado (Vergara, 1981, p. 40).

Según consta en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes existe un documento donde se describe la obligación de Felipe de Ureña para la construcción del retablo principal de este templo

Aguascalientes, 11 de Julio. Obligación de terminar obra entre Felipe de Ureña (Guanajuato)(A) y Francisco de los Ríos, capellán del santuario. El retablo principal de la iglesia nueva del santuario de la Concepción de San Juan. Escribano, Manuel Rafael de Aguilera.³⁹

A su vez, estas características formales están presentes en los retablos que realizó con Juan García Castañeda para la iglesia de los jesuitas en Zacatecas, hoy Santo Domingo, documentada entre 1747 y 1750. también trabajó en las zonas mineras del norte y en Oaxaca, hizo avalúos de propiedades, una maqueta para la construcción de una presa, cañerías, proyecto revisado por Lorenzo Rodríguez (Mejía, 2023a, p. 115) y puentes, además de proyectar iglesias y conventos.

La tarea de Felipe de Ureña se centró en la arquitectura religiosa. En este sentido, trabajó para los franciscanos y jesuitas, erigiendo templos en Guanajuato y Oaxaca, de lo que destacan sus portadas-retablo con juegos de cuerpos sostenidos por estípites y calles laterales, con la pilastra-nicho siendo la protagonista. Asimismo, solía incorporar una ventana o balcón apoyado sobre la cornisa del primer cuerpo, que le otorgaba continuidad a la calle central hasta el remate.

Por otra parte, las fachadas de la Compañía o de San Francisco en Guanajuato, siguen la influencia de la fachada- retablo del Sagrario Metropolitano. Sin embargo, Ureña se aparta de ese modelo en el tratamiento de la calle central, ya que le confiere mayor presencia, aunque sigue el mismo tipo de estípite, los tableros recortados como guardamalletas, molduras mixtilíneas y la ondulación en el remate.

³⁸ Entre los colaterales que menciona Juan de Viera en la capilla del Colegio de San Ildefonso, se encuentra este retablo construido por Felipe de Ureña. En (Vergara, 1981, p. 40)

³⁹ AHEA/Gobierno del Estado/Protocolos Notariales 21/5-88v-90f 1763

Cabe señalar que en sus obras es visible la influencia de algunos tratados como el de Juan de Caramuel: *La arquitectura recta y oblicua*, el cual tuvo gran importancia para los arquitectos novohispanos del siglo XVIII. Esto se evidencia claramente en la portada de San Francisco, donde la colocación de los soportes produce un movimiento de la planta.

Del mismo modo, en los templos de Oaxaca y en la Compañía en Guanajuato, se aprecia una proyección oblicua de los estípites que genera un giro cóncavo en la apariencia externa. A su vez, en la iglesia del convento franciscano desaparece la ornamentación vegetal, priorizando la geometría y una tendencia a la sobriedad que no poseen los ejemplos del Bajío.

A lo largo del tiempo, la geometrización del soporte y de los elementos regional que repercutió en la zona minera, en los altos de Jalisco y en Aguascalientes. Como lo afirma Elisa Vargaslugo, (1986a, p. 63) esta tendencia se ajusta a la moda establecida por Felipe de Ureña, quien introdujo formas innovadoras en el lenguaje arquitectónico y ornamental, especialmente con el uso del estípite y la modificación en la disposición en planta de las columna.

En lo que respecta a su práctica profesional, muchos de los contratos que obtuvo Ureña, particularmente en Toluca y la Ciudad de México, fueron para la realización de retablos. Dichas obligaciones incluían, la idea, traza, la elección de maderas, la elaboración de elementos estructurales, el ensamblaje y la talla. De hecho, en 1703 los escultores y ensambladores solicitaron al virrey Duque de Albuquerque autorización para fundar un gremio de arquitectos retablistas.

Conviene recordar que, los gremios eran organismos cerrados y escalafonados que limitaban cada oficio a su ámbito de trabajo. Sin embargo, existieron atropellos a las normas y altercados entre los propios agremiados, como sucedió con Jerónimo de Balbás, Felipe de Ureña o el pintor Pedro Maldonado. Estas irregularidades, en ocasiones, beneficiaban a los mecenas con menos recursos económicos y a artistas que no se habían examinado.

En este contexto, los retablos podían ser proyectados por un maestro ensamblador, carpintero o arquitecto, quienes debían presentar una traza, lo que implicaba conocimientos de dibujo, perspectiva, geometría y matemáticas. Por lo tanto, sus bibliotecas debían incluir tratados de arquitectura y libros sobre estas materias. Una vez definida la traza, se presentaba

al cliente -por lo general era una orden religiosa, parroquia o cofradía- y, al ser aprobada, se suscribía el contrato ante escribano público, en el que se fijaban las condiciones de la obra.

Es importante subrayar que el taller era el único centro de instrucción para los arquitectos de retablos y la única alternativa para aprender dibujo y dominar la talla y el ensamblaje. Por lo general, eran talleres familiares como el de los Roa, los Maldonado, los Balbás o por supuesto, el de los Ureña.

Precisamente, este último estaba conformado con su padre, hermanos y su yerno Juan García Castañeda, Felipe organizó su taller familiar en un inmueble que compró en la calle de Arcinas en la Ciudad de México, donde abrió una tienda para vender al público. Gracias a ello, incrementó la demanda de obra religiosa y civil. Posteriormente, tuvo que contratar aprendices y organizar otro obrador en Aguascalientes, y después en Guanajuato, donde trabajaron sus hijos.

En esos talleres, colaboraban sus familiares, oficiales y aprendices y si era necesario, contrataba artistas de otros oficios para la terminación de los trabajos. Desde Aguascalientes, donde instaló uno de sus talleres, se concertaron varios retablos para poblaciones cercanas, en colaboración con Juan García Castañeda. En los contratos notariales de la zona del Bajío, Ureña aparece con diversos títulos: maestro carpintero, maestro ensamblador, maestro arquitecto y ensamblador.

Cabe explicar que un entallador debía saber dibujar y trazar una monteada de una o más plantas “conforme a la buena arquitectura” y conocer los cinco órdenes de la arquitectura. Por su arte, las labores de carpintero, entallador y escultor, al menos en teoría eran diferentes. A los escultores se les exigía capacidad para componer con proporción y buena medida una figura desnuda y otra vestida, primero en dibujo y luego en escultura exenta. Mientras tanto, a los entalladores se les pedía que supieran dibujar, ejecutar un capitel corintio, una columna revestida de talla y follaje, un serafín y un pajarito.

Se desconoce el momento exacto en que Felipe de Ureña obtuvo la maestría de sus oficios, aunque en sus primeros contratos ya aparece como maestro ensamblador y maestro de escultura. Por ejemplo, en el contrato para el retablo de la Virgen de los Dolores del convento de San Francisco en México, en 1739 se designa dorador, volviendo a aparecer con este papel en 1750 en el dorado del retablo mayor de la iglesia de Sombrerete.

Finalmente, en la década de 1770, se presenta como examinado en arquitectura, carpintería y ensamblaje, condición que queda documentada tras ser nombrado Maestro Mayor de Guanajuato. Su comparecencia como dorador, además, coincide con la aprobación de las ordenanzas del gremio de pintores, y doradores durante el mandato del virrey de Alburquerque. Nadie cuestionó su capacidad de constructor, salvo Lorenzo Rodríguez quien emitió un largo informe criticando sus propuestas para hacer una presa, alegando que no estaba suficientemente experimentado en la práctica constructiva.

Al ser nombrado Ureña Maestro Mayor de Guanajuato en 1756 se consideraba que tenía sólidos conocimientos de arquitectura, geometría y matemáticas. Este nombramiento, además, significaba el reconocimiento al mejor artista del momento por parte de las autoridades, aunque no era requisito indispensable presentar una carta de examen para ejercerlo. Entre sus obligaciones, figuraba proyectar y vigilar las obras que se ejecutaban desde el gobierno municipal sin considerar el documento mencionado, especialmente cuanto su experiencia en el proyecto arquitectónico era ya ampliamente reconocida.

Por otro lado, en el siglo XVIII la sociedad novohispana se convirtió en una gran patrocinadora de obras pías, según los propios medios económicos de cada sector. En este contexto, hubo participación de la iniciativa privada peninsular, criolla e indígena para apoyar a la iglesia en la construcción de templos y retablos. Las fortunas que las financiaron dichas obras tuvieron varios orígenes en un amplio marco que abarcaba desde mercedes por conquista o colonización hasta herencias, dotes, prebendas, así como riquezas de comerciantes y mineros. Precisamente, las obras de Ureña eran patrocinadas por este tipo de personas que, desde la capital virreinal, actuaban sobre las zonas mineras del centro y norte de Nueva España. Entre sus primeros mecenas estuvieron los franciscanos en Toluca, para quienes trabajó en esa ciudad, así como en México, Guanajuato y Oaxaca.

Así, en 1726 intervino en el convento de San Francisco en el centro de Toluca, edificado en el siglo XVI sobre terrenos cedidos por don Juan Cortés Coyotzin; en este conjunto, realizó varias obras, entre ellas la sacristía, hoy conocida como la Capilla Exenta, siendo uno de los primeros edificios donde se utiliza el estípite fuera de la Ciudad de México. En ese recinto, Ureña realizó la decoración, los retablos y el mobiliario.



Figura 46: Sacristía del Templo de San Francisco en Toluca, hoy Capilla Exenta, donde interviene Felipe de Ureña. Imagen por SXFG/LEMM

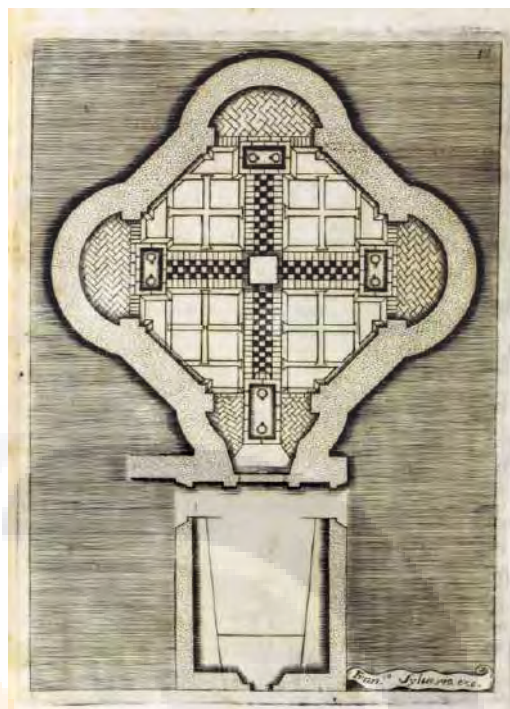


Figura 47: Planta de la sacristía del templo de San Francisco. En: <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/650162> (Cillero, 1730, p. 58)

Cabe destacar que, el edificio de la sacristía es octogonal y, en cuatro de sus lados, tiene capillas semicirculares de menor altura, sobre las que se colocaron óculos que iluminan el interior. La cubierta es una cúpula con linternilla y el edificio se ubica exento del templo, comunicándose por una escalera interna. Su diseño, tanto en planta como en alzado, resulta peculiar y recuerda a la iglesia del Pocito de Guerrero y Torres, creando nichos en esos espacios, Felipe de Ureña, por su parte, se ocupó de los retablos y el facistol, incluyendo soportes estípites, terminó el trabajo de Balbás en la Tercera Orden de San Francisco. En 1740 contrata el de Santiago Apóstol en la misma capilla y, según Manuel Toussaint otros dos encargos. Todo, lo descrito se ilustra en las Figuras 46 a 51 (Halcón, 2012, pp. 58-61; Tovar y de Teresa, 1981, p. 88).



Figura 48: Altares en los lados semicirculares de la Sacristía, obra de Felipe de Ureña en: <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/650162> (Cillero, 1730, p. 40)



Figura 49: Uno de los altares de la Sacristía del templo del Convento de San Francisco, hoy Capilla Exenta, fueron sustituidos por pintura mural. Imagen: SXFG/LEMM



Figura 50: Mesa de la Sacristía, donde Ureña también introduce los estípites. En: <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/650162> (Cillero, 1730, p. 49)



Figura 51: Altar colateral del templo del Convento de San Francisco, hoy Catedral de Toluca, sigue el esquema de la obra de Ureña, sin comprobar su autoría. Imagen: SXFG/LEMM

De manera paralelo, trabajó para otras órdenes religiosas como los mercedarios, carmelitas y jesuitas. También recibió encargos de organismos oficiales tras ser nombrado Maestro Mayor de Guanajuato, aunque estos fueron de menor importancia que los mencionados.

Uno de los principales mecenas de Ureña fue Francisco de Fagoaga (Figura 52), quien en 1737 financió un retablo para la Archicofradía del Santísimo Sacramento en la iglesia de Santa Catarina Mártir en México. Este personaje, llegado de Vascongadas, tuvo intereses en los centros mineros del Bajío y es posible que conociera a Ureña por los franciscanos.



Figura 52: Francisco Fagoaga benefactor del retablo de la Archicofradía del Santísimo Sacramento en la iglesia de Santa Catarina Mártir en México. En: <https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/resultados?word=Francisco%20de%20Fagoaga>.

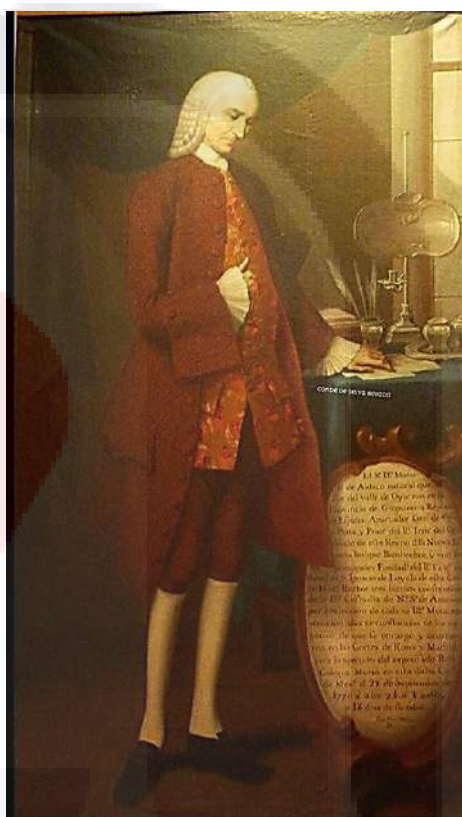


Figura 53: Manuel de Aldaco, patrocinador de los retablos del convento del Carmen en 1740 y el Colegio de Niñas en 1742. En: <https://www.flickr.com/photos/48208329@N05/15787429893/in/photostream/lightbox/>

Fagoaga, propietario de minas en el Centro Norte, ocupó cargos en el Cabildo y en los Reales Tribunales del Consulado y Minería, además de fungir como Apartador de plata. Su familia era dueña de haciendas ganaderas, de beneficio y rurales en el valle de México y en Zacatecas. A través de estas conexiones, contactó a Ureña con otras familias criollas de origen vasco y montañés, mineras y bancarias.

De igual manera, Manuel de Aldaco (Figura 53), familiar de los Fagoaga y prior del Consulado de la Ciudad de México, estaba casado con Juana Leandra de Fagoaga y Arosqueta. El patrocinó los retablos del convento del Carmen en 1740 y el mayor del Colegio de Niñas en 1742, ambos en la capital. También poseía minas en Fresnillo, fue administrador del banco de plata para su familia política y socio de José de la Borda. Además, como miembro de la Cofradía de Nuestra Señora de Aranzazú y junto con la comunidad vasca, fundó el Colegio de las Vizcaínas.

Gran parte del trabajo de Felipe de Ureña se localiza en el Bajío, región a la que después de contratar el retablo mayor de la Parroquia de Aguascalientes, patrocinado por Don Manuel Colón de Larreategui, vicario y juez eclesiástico de esa villa. Ese mecenas también financió los retablos para la iglesia de la Compañía de Jesús en Zacatecas.

Colón de Larreategui, provenía de una familia de origen castellano y vasco, fue vicerrector de la Real Universidad de México, presidente de la Academia de Cánones y Leyes y después abogado en la Fiscalía Civil y en el juzgado privativo del marquesado del Valle. En septiembre de 1733, obtuvo el Beneficio Curado de Aguascalientes, lo que le permitió ser mecenas de numerosas obras. Así, en 1738 terminó la iglesia parroquial (Gutiérrez, 1999, p. 225) y financió varios retablos para ese templo, la reja de hierro del presbiterio, el coro, los blandones y diversas alhajas.

También edificó las oficinas para la administración de la iglesia y sacristía con cajonera para ornamentos. Fue párroco de Aguascalientes por veinte años, y construyó a sus expensas varias iglesias para su curato, como las de Jesús María y San Marcos, Ciénega de Mata y Cieneguilla. La relación que tuvo con Ureña le permitió establecer vínculos con la oligarquía minera y la Compañía de Jesús.

En Guanajuato, sus principales patrocinadores fueron Pedro Lascaráin de Retana y José Joaquín Sardaneta y Legazpi (Figuras 54 y 55), respectivamente). El primero promovió la iglesia y el colegio de la Compañía de Jesús en esa ciudad, convirtiéndose en el impulsor de la modalidad de portada-retablo que difundió en la región.



Figura 54: Pedro Lascaráin de Retana, benefactor del colegio y templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato. En:

<https://www.ugto.mx/noticias/quehacer-institucional/100-quehacer-institucional/18296-se-conmemora-el-279-anos-aniversario-luctuoso-de-don-pedro-bautista-lascurain-de-retana>



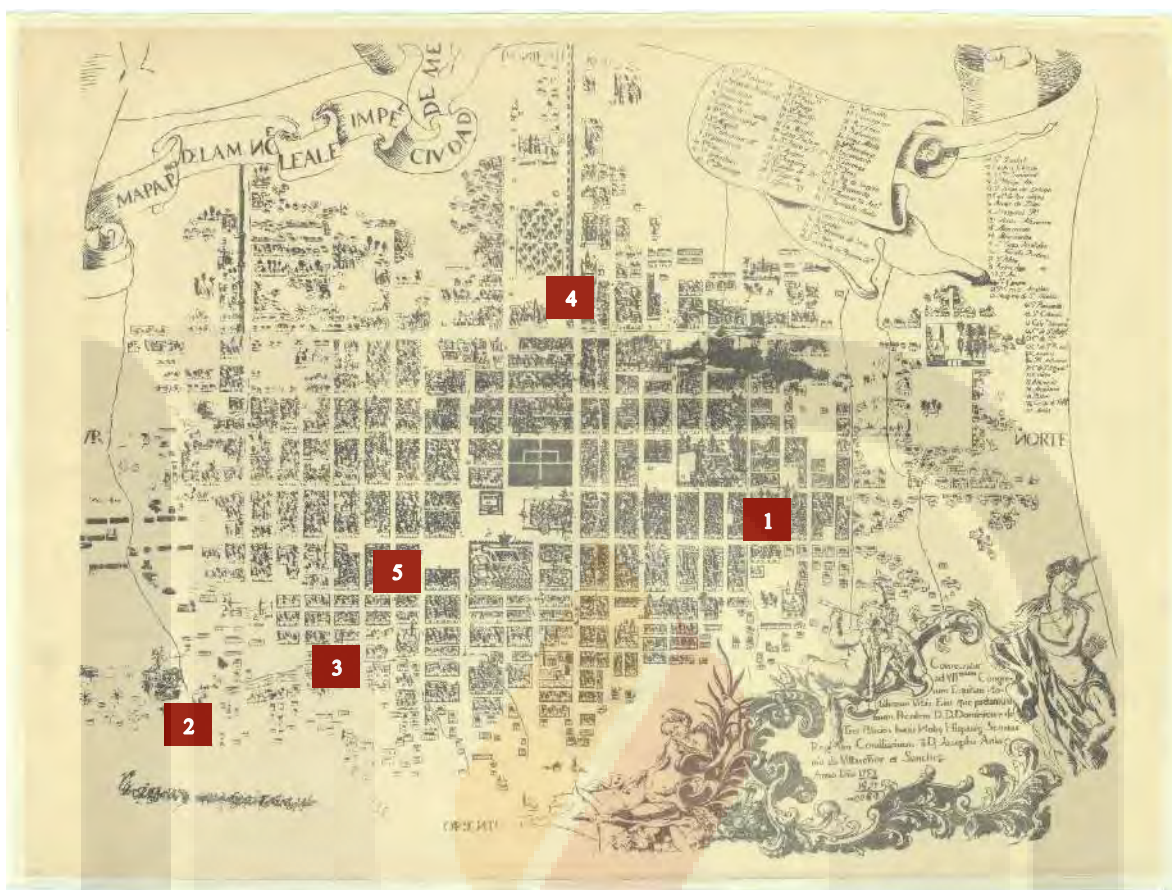
Figura 55: José Joaquín Sardineta y Legazpi, Dueño de la Mina de Rayas, patrocinador de la Presa de la Olla y benefactor de las obras de la Compañía de Jesús en Guanajuato. En: <https://www.flickr.com/photos/48208329@N05/19767180968>

Asimismo, Pedro Oria, financió el altar de la iglesia de Sombrerete en 1742, era dueño de varias minas y una hacienda de beneficio en la zona. Con los jesuitas, Ureña contrató en Oaxaca el retablo mayor; con los mercedarios otro para la iglesia del convento de Belén en México, patrocinado por don Domingo del Campo Murga, y uno más en el convento del Carmen, además de otros para parroquias y cofradías en la misma ciudad.

En cuanto a su taller, se sabe que en marzo de 1738 Ureña recibió un aprendiz de ensamblador, a José de Bocanegra de 14 años, hijo de un comerciante de ropa de la Plaza Mayo. Ese mismo año colaboró por primera vez con el dorador y pintor Francisco Martínez en el retablo del convento de Regina Coeli. Para los retablos del Colegio de San Ildefonso contrató a dos aprendices de ensamblaje y carpintería: Ignacio de Acosta y por cuatro años y Gregorio de Lea por cinco.

En la Figura 56, se localizan las iglesias donde el taller encabezado por Felipe de Ureña trabajó antes de su traslado al Bajío. Salió de la ciudad de México en un momento de prosperidad económica, poco antes del fallecimiento de Jerónimo de Balbás (el 22 de

noviembre de 1748). A pesar de su éxito, se trasladó a Aguascalientes, ciudad estratégicamente ubicada en la ruta de la plata y clave del traslado comercial.



1. Templo de Santa Catalina Mártir	4. Templo de la Santa Veracruz
2. Convento del Carrmen	5. Capilla Balvanera
3. Convento de Regina Coeli	

Figura 56: Localización de los inmuebles donde Felipe de Ureña realizó trabajos como ensamblador. *En la Ciudad de México*. Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753, (COYB.DF. M43.V2.0076 Mapoteca "Manuel Orozco y Berra" coordinada a través de la Dirección General del Sistema de Información Agropecuaria y Pesquera, de la Coordinación General de Información, Inteligencia Evolución y de la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural.

A partir de 1746, Ureña permanece en México hasta su posterior traslado a Guanajuato. Durante este período, contrató con el maestro de pintura Joseph de Ibarra un retablo de escultura dedicado a San Pedro de Tascoapa Uno de los últimos trabajos en la capital fue para el comerciante Andrés Francisco de Quitela: tres retablos para la capilla mayor de la Iglesia de Nuestra Señora de la Consolación en el convento de San Cosme.

Ya instalado, trabajó en Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Saltillos, San Miguel Allende y Guanajuato, donde llega a ser maestro mayor de arquitectura. Desde allí difundió sus planteamientos estéticos, trasladando también su taller principal. Posteriormente se

dirigió a Oaxaca en la década de 1770. Su influencia fue determinante para la pervivencia del soporte estípite, incluso cuando el academicismo ganaba terreno.

Según Tovar y de Teresa, (1981, p. 204), Ureña llegó a Aguascalientes en 1742, al contratar el altar mayor de la Parroquia. Para 1750 ya residía en la villa, lo cual explica su influencia en la introducción del estípite en la región. Además, se le atribuyen obras como el patio de la casa Rincón Gallardo y la portada del templo del Encino, ejemplos paradigmáticos de la arquitectura civil y religiosa del norte novohispano.

En las Figuras 57 y 58 se muestran las secciones longitudinales de la iglesia de la Compañía de Jesús en Zacatecas, donde aún se conservan los retablos realizados por Ureña y Juan García Castañeda. En ellos se advierten sus rasgos distintivos: tendencia a la geometrización, fragmentación de cornisas, soportes innovadores y hornacinas con marcos mixtilíneos. Destaca también la talla de macollas vegetales y racimos decorativos.



Figura 57: Sección longitudinal A-A' con los retablos de Juan García Castañeda y Felipe de Ureña en el Templo de La Compañía de Jesús, hoy Santo Domingo en Zacatecas, Imagen: JOLE



Figura 58: Sección longitudinal B-B', con los retablos de Juan García Castañeda y Felipe de Ureña en el Templo de la Compañía de Jesús, hoy Santo Domingo en Zacatecas, Imagen: JOLE

2.3.3.2 Juan García Castañeda

Juan García Castañeda y su hermano Miguel, presentaron un informe de limpieza de sangre y nobleza, del que se derivan algunos datos biográficos relevantes. En efecto, ambos procedían de una familia de la nobleza indígena por vía materna, pues eran descendientes de María Mendoza y Moctezuma, mientras que, por línea paterna heredaban raíces hispanas. Su padre, homónimo del artista y conocido como *el Viejo*, era descendiente de españoles y se desempeñaba como maestro mayor de arquitectura.

Desde su infancia, García Castañeda creció en la ciudad de México, específicamente en el barrio del Hornillo. Posteriormente, hacia la década de 1740, se trasladó a Aguascalientes. Fue bautizado en el Sagrario Metropolitano de la capital, el 10 de julio de 1712, por Juan Martín Falcón, cura interino de la Catedral; habiendo nacido el 26 de junio del mismo año.⁴⁰

En cuanto a su formación, probablemente comenzó en el ámbito doméstico, particularmente en carpintería y ensamblaje. No obstante, su crecimiento profesional se consolidó al emparentar con Felipe de Ureña. Para 1731 ya figura como oficial carpintero, según consta en un acta matrimonial en la que aparece como testigo.⁴¹

⁴⁰ AHEA. Protocolo de Manuel Aguilera, 22 de noviembre de 1760. En: (Halcón, 2012, p. 85).

⁴¹ AGNM. Matrimonios, vol. 45. Exp. 21, foja 140-143. Es testigo del matrimonio concertado

A partir del cambio de taller, se abre una etapa significativa en su carrera, pues trabajó junto con su suegro, Felipe de Ureña, tanto en México como Texcoco. En este sentido, su labor resulta fundamental para la difusión la modalidad del estípite por el Bajío y el Centro-Norte de Nueva España.

Cabe destacar que el maestro -oriundo de Orizaba y yerno de Ureña-, provenía de una familia indígena noble, y contrajo matrimonio con Francisca. Juntos fundaron un taller en Aguascalientes, con la colaboración del suegro y de sus cuñados. Según consta en un documento del Archivo Histórico del Obispado de esa ciudad, en una casa de su propiedad sobre la que funda una capilla.⁴²

Ahora bien, además de los retablos realizados en Aguascalientes, el taller familiar contrató importantes obras en otras regiones. Por ejemplo, los de la Compañía en Zacatecas, ejecutados entre 1748 y 1753;⁴³ el desaparecido ciprés de la catedral de Durango; así como los altares en la iglesia de Sombrerete y en el Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos, cuyo contrato se conserva en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes.⁴⁴

Una vez que dejó de colaborar con su suegro, el maestro orizabeño continuó realizando numerosos trabajos. Entre ellas destaca el contrato con la orden de la Merced para el retablo mayor de su iglesia zacatecana, y otro colateral (1752-1756) para la parroquia de Aguascalientes, ambos lamentablemente destruidos por el obispo Ruiz de Cabañas. No obstante, aún se conserva el dedicado a San José en el templo parroquial de Jesús María (Gutiérrez, 1999).⁴⁵

entre Joseph Antonio Reyes y Cayetana de Inguenza. En (Halcón, 2012, p. 85)

⁴² Archivo Histórico del Obispado de Aguascalientes (AHOA) Libro2 de Gobierno. Ca.1773 D. Juan García Castañeda: funda capellanía, nombrando a su hijo Don Juan de Dios, se funda capellanía Br. Dr. Don. Matheo Joseph de Arteaga Canónigo de la Iglesia de Guadalajara en la cantidad de 920 pesos de principal y 46 de rédito anual sobre su casa en la calle de Tacuba, nombrada del Obrador, bajando de la plaza para el arroyo. Linda al Norte con la casa del Vínculo de Ciénega de Rincón, con la obligación de misas rezadas a la Stma. Trinidad en tres domingos del mes de mayo, otra al Stmo. Sacramento el día de Corpus, otra al Sr. Sn. Juan en su día todas en la Iglesia de Triana, nombrada del Sr. Del Encino con diácono y subdiácono.

⁴³ Tovar de Teresa, Guillermo, Repertorio... op. cit., t. II, p. 42. El contrato de Zacatecas, en Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, Fondo Protocolos Notariales, Protocolo Manuel Rafael de Aguilera, 7-II-1748, foljas 2-5v., el de Durango en AHEA, Protocolo Jerónimo Díaz de Sandi, 13-XI-1749, foljas 76-78v., el de Sombrerete en ARCHIVO NOTARIAS DE ZACATECAS (en adelante ANZ), Protocolo de Juan José Santos Muro, legajo 453, foljas. 109-109v., el de Nuestra Señora de San Juan de Lagos en AHEA. Protocolo de Manuel Aguilera, 2-VII-1763, foljas. 88v-90. En: (Halcón, 2012, p. 85)

⁴⁴ AHEA Protocolos Notariales: Caja 11, Exp. 3 foljas 56v-59v. 1747: Aguascalientes, 3 de junio. Obligación mutua. Juan García de Castañeda, apoderado de Felipe Ureña (A) Manuel Colón de Larreategui. Se obligan a cumplir cláusulas expresadas sobre un retablo. Escribano, Manuel Rafael de Aguilera.

⁴⁵ Tovar de Teresa, Guillermo, "Nuevas investigaciones sobre el barroco estípite, Boletín de Monumentos Históricos, No. 10, México, 1990, pp. 2-24. En: (Halcón, 2012, p. 85)

Por otra parte, en 1742 García Castañeda y Ureña firmaron el contrato para el retablo mayor de la Parroquia de Aguascalientes, financiado por el Dr. Don Manuel Colón de Larreategui, reconocido mecenas de obras artísticas y arquitectónicas en el Bajío. Su patrocinio también incluyó obras jesuitas en Zacatecas, iniciando así una prolongada relación con la quien además financió muchos trabajos artísticos y arquitectónicos en la zona del Bajío, Su patrocinio también incluyó obras jesuitas en Zacatecas, iniciando así una prolongada relación con la Compañía de Jesús.

Así mismo, en 1747, Ureña otorga a su yerno un poder para contratar obras a su nombre. Entre los encargos gestionados destaca el acuerdo con el Dr. Colón de Larreategui para la hechura de tres retablos en Zacatecas.⁴⁶ Gracias a este poder, Ureña logró monopolizar los trabajos en la región, manteniendo dos talleres operativos en distintas localidades.

En ese mismo año, Ureña comenzó su relación con Guanajuato, al participar en la construcción de la iglesia de los jesuitas, obra que continuó hasta 1765.⁴⁷ Posteriormente, el 7 de febrero de 1748, los dos artistas contrataron otros tres retablos para la misma iglesia de la Compañía en Zacatecas. Ambos se declaraban decían ser vecinos de México, pero residentes en Aguascalientes y se identificaban como maestros ensambladores y carpinteros.⁴⁸ El patrocinador fue Manuel Colón de Larreategui.

Cabe subrayar que García Castañeda también participó en múltiples obras con su suegro. El 7 de enero de 1739, ambos comparecieron con el padre de Felipe, Hipólito - maestro escultor-, así como sus hermanos Carlos y Juan Bernabé, para firmar un contrato de ocho puertas y un retablo en el Colegio de San Ildefonso.⁴⁹

Asimismo, Felipe de Ureña realizó obras con su hermano José y su yerno, patrocinado por Francisco Antonio Sánchez de Tagle, caballero de la Orden de Santiago y Regidor Perpetuo de la ciudad de México. En 1743 García Castañeda firmó, mediante un poder otorgado por su suegro el año anterior, un retablo dedicado a San Joaquín para el convento carmelita. También participó en la decoración del colegio de Niñas de Nuestra Señora de la

⁴⁶ AHEA, Notaría de Manuel de Aguilera, caja 16, leg. 3, fol. 56v-59, 3 de junio de 1747 En (Halcón, 2012, p. 86)

⁴⁷ BARGELLINI, Clara, La arquitectura de la plata, México, 1991, p. 138. En (Halcón, 2012, p. 87)

⁴⁸ AHEA. Notaría de Manuel de Aguilera, caja 16 fojas 2-4v, 7 de febrero de 1748. En (Halcón, 2012, p. 88)

⁴⁹ TOVAR DE TERESA, Guillermo, Bibliografía Novohispana de Arte, Segunda Parte, México, 1988, p. 149. El documento en ANM. Notaría 328, Ignacio de Xaraba, año de 1728 a 1755. En: (Halcón, 2012, p. 73)

Caridad, incluyendo un púlpito de cedro blanco y nogal, blandones, piñas y otros adornos bajo la supervisión de Manel Aldaco.

Cabe mencionar que, en 1742 año de gran actividad, firmó dos contratos que consolidaron su presencia en el Bajío y que motivaron su residencia en ciudades de esa región entre 1746 y 1764. Uno de ellos fue el contrato para el retablo mayor de la Parroquia de Aguascalientes, con el Dr. Colón de Larreategui. En ese contexto, el Camino de Tierra Adentro, experimentaba un auge artístico que impulsó a Ureña a buscar comisiones fuera de la capital, entonces saturada de ensambladores y arquitectos.

En ese mismo año, Ureña otorgo a su yerno el poder fechado el 24 de diciembre para cobrar y administrar las deudas pendientes, dado que viajaría a Veracruz. En dicho documento se le confirió plena autoridad para dirigir el taller, contratar obras, e incluso para realizar transacciones de compraventa de esclavos como se explica textualmente:

“...como maestro del mismo arte que él administre, rija y gobierne todo lo tocante y perteneciente a la casa y operarios del otorgante, en razón de las obras que tiene pendientes, prosiguiendo en ellas, con el número de operarios que actualmente se halla y demás que necesitare para su finalización... y también pueda ajustar y concertar a virtud de los créditos del otorgante cualesquiera retablos, colaterales, sillerías, cajonerías y demás cosas conducentes a el trato de dicha casa... y para venta y compre y venda esclavos.”⁵⁰

Posteriormente, Ureña partió a Veracruz para atender un encargo de la Tercera Orden de San Francisco. En la escritura de fundación de la cofradía de la Divina Pastora en Veracruz de 1744, se menciona que uno de sus hijos -posiblemente Joseph fallecido en ese puerto en 1751- realizó algunas imágenes. A pesar del traslado temporal del taller, este continuó, operando en la ciudad de México, bajo la dirección de su yerno. Entre los oficiales que lo acompañaron se encontraban los pintores Miguel Ramírez y Francisco Martínez.

El 23 de abril de 1743, Ureña y García Castañeda suscribieron un contrato como maestros de carpintería y ensambladores, siendo con Manuel de Gama y José Ureña como fiadores, estableciendo que, en caso de fallecimiento, los garantes debían continuar la obra. Este fue el primer contrato en el García Castañeda reemplazó a su suegro, en un trabajo para el coronel Francisco Antonio Sánchez de Tagle.

⁵⁰ TOVAR DE TERESA, Guillermo, México... op. cit., p. 331; Vergara y Vergara, José, “El taller de Felipe de Ureña”, pp. 40-41. La escritura en ANM. Notaría de Juan José de la Cruz Aguilar, Escribano n. 133, 24 de diciembre de 1742. En: (Halcón, 2012, p. 78)

En 1744, ya de regreso en la capital, Ureña concertó con su yerno y el maestro batihoja Ignacio de Jordanes para un retablo en el convento franciscano de Texcoco, réplica del principal de la capilla del Venerable Orden Tercera de Penitencia de San Francisco en México.

Posteriormente, García Castañeda continuó firmando contratos en nombre de Ureña, como en el caso del convento de Santa Isabel (9 de diciembre de 1745), donde debía realizar pinturas que imitaran coladuras. También concertó con la Orden Tercera de San Francisco la elaboración de un monte con las estatuas de la Capilla Grande del Humilladero y Santo Calvario.

Por su parte, García Castañeda contrató de manera independiente otras obras en el norte. En Zacatecas realizó el dorado del altar mayor de Nuestra Señora de los Remedios para la catedral; el de Sn Pedro (ya desaparecido); en el convento de la Merced, el principal; y en la parroquia de Saltillo, el del Santo Cristo Crucificado, patrocinado por Pedro de Nain.

Del testamento de Francisca, su esposa, se sabe que tenían seis hijos y que planeaban trasladarse a Guanajuato para seguir a Ureña.⁵¹ En 1761, García Castañeda, ya enfermo, declaró ante notario que, en caso de morir, sus obras en curso o por iniciar fueran entregadas a su suegro. Asimismo, pidió a sus albaceas moderar los gastos y vendió una esclava, previendo su fallecimiento.⁵²

Finalmente, en 1763 otorgó testamento. Mencionó el retablo mayor del Santuario de Nuestra Señora de San Juan de los Lagos ya casi concluido, y otras obras concertadas con el párroco de Aguascalientes, Mateo Joseph de Arteaga, don Nicolás López Portillo, cura vicario de Pinos y el de San José para la iglesias de la Compañía de Jesús de Zacatecas, patrocinado por don Ignacio Urruchua y Luna, con lienzos de Miguel Cabrera. Encargo a sus hijos pequeños al licenciado Francisco Flores de Robles, clérigo y abogado de la Real Audiencia.⁵³

⁵¹ El testamento en AHEA. Fondo Protocolos Notariales. Caja 20. Exp. 3. Escritura 6, fojas 8v a 10v. Está fechado el 18 de octubre de 1760 y declara hijos legítimos a Ramón, Leandro, Juan de Dios, José María, Ana María y María Luciana García de Castañeda. Como bienes propios declara una casa en Aguascalientes donada por su padre y que deja a sus hijos. En: (Halcón, 2012, p. 96)

⁵² AHEA. Protocolo de Gerónimo Díaz de Sandi. 8 agosto de 1762 En: (Halcón, 2012, p. 96)

⁵³ ANM. Protocolo de Joaquín Antonio Guerrero Tagle. Not. 262, 25 de mayo de 1750, fol. 59v-60. En: (Halcón, 2012, p. 97)

Tras su muerte en 1763, fue Felipe de Ureña quien asumió la finalización de las obras, entre ellas, la firmada con el capellán mayor, Francisco de los Ríos.

2.3.3.3 La difusión de la modalidad arquitectónica de Felipe de Ureña

Ureña fue el propagador del estípite en el Bajío residió en Aguascalientes como se dijo anteriormente, esto hace suponer su relación con la construcción del Santuario de Guadalupe en esa villa; lo anterior debido a las similitudes que presenta con las iglesias de Dolores, Rayas y San Francisco, en las Figuras 59-61, en ellas se aprecia la similitud que Tovar y de Teresa (1981, p. 88) expresa, y que a su vez, tienen con la portada del Templo de la Compañía de Jesús. Al respecto Angulo considera que es “...un bello ejemplar digno de la espléndida serie guanajuatense”.



Figura 59: Templo de San Juan de Rayas en Guanajuato atribuida a Ureña, ahora destruido. Imagen en: <https://colonialmexico.blogspot.com/2017/11/the-silver-chapels-of-guanajuato-el.html>



Figura 60: Templo de San Francisco en Guanajuato Imagen en: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Templo_de_San_Francisco_de_As%C3%ADs,_Guanajuato_Capital,_Guanajuato_-_Fachada.jpg



Figura 61: Portada del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Aguascalientes, Imagen propia LEMM

En 1748 Felipe de Ureña compró una casa en Aguascalientes. Esta, de proporciones considerables, contaba con sala, dormitorio, tienda con trastienda, despensa, cocina, caballeriza, portal, pozo, patio y corral.⁵⁴ Posteriormente, el 7 de abril de 1752, se la regaló

⁵⁴ AHEA. Notaría de Jerónimo Díaz de Sandi, fol. 110-112, 31 de diciembre de 1748. La casa se la

a su hija Francisca y a su esposo. Ese mismo año, también adquirió otra en la misma villa de un vecino de Jalostotitlán; Miguel González de la Barrera en la calle principal por la cantidad de cuatrocientos treinta pesos.

En ese contexto, mientras residía en Aguascalientes lo llamaron al Real de Minas y Sierra de Pinos. El 11 de agosto de 1748, ante el Licenciado Fernando de Ariza,⁵⁵ -magistrado calificador del Santo Oficio de la Inquisición, cura beneficiado de esa población y vicario juez eclesiástico-, presento un documento donde se dio fe del descubrimiento de una imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, tallada en madera de encino y encontrada por un natural llamado Diego González, mientras trabajaba con un arado en un paraje a una legua aproximadamente de la casa grande de la Hacienda de Agostadero, en la cañada llamada El capulín.

La imagen de media vara y cuatro dedos de largo y una cuarta y dos dígitos de ancho, mostraba sus rayos en circunferencia, rostro, manos, tilma, querubín y medialuna, de la ya llamada Patrona de este reino.

En este suceso, el artista convocado para dar fe del hallazgo fue Felipe de Ureña, Durante la auscultación realizada por el juez eclesiástico, Ureña examinó la pieza declarando que:

Al hacer la auscultación, el juez eclesiástico y la inspección, de la imagen de la Virgen de Guadalupe, complementariamente don Felipe Ureña, maestro ensamblador de talla o escultura, vecino de la ciudad de México, residente en la villa de Aguascalientes, haciendo distintos cortesales y estante en esta dicha hacienda, para que según su arte, leal saber y entender, debajo de juramento, que haga en forma debida jura y declara lo que vio y advirtió en dicha imagen, así lo previó, mandó y firmó ante mí, el presente notario, de que doy fe.

Donde declara y afirma de voz propia:

Felipe Ureña maestro de entablado y talla, jura decir verdad, y que habiendo concurrido a la inspección que hizo a la imagen de María, con la Advocación de Guadalupe, halló ser conforme al título, pues está con tilma, querubín y media luna; todo tan perfecto, repartido y agraciado que no discrepa en los tamaños y proporciones del arte, y así juzga y siente ser obra,

compra a Margarita Gómez, viuda de Nicolás Macías Valadez por un precio de seiscientos veinte pesos. RESÉNDIZ GARCÍA, Alfonso J., "El taller de Felipe de Ureña", Aguascalientes, 1993. En: (Halcón, 2012, p. 98)

⁵⁵ Documento recuperado del Archivo Histórico de Nueva Galicia, solicitud de Don Felipe Cayetano Medina y Sarabia, regidor perpetuo de la Nobilísima ciudad de México, octubre 14 de 1748 en (Solís y Méndez, 2018, p. 181)

sobrenatural o divina, que todo lo que según su arte debe decir y declara debajo de juramento que afecto tiene, el que siéndole leído en él se afirmó y ratificó por su Majestad y dicho juez y portante en mí el presente Notario que doy Fe.

Rúbricas: David de la Luz y Pardo y Felipe de Ureña.

Ante Mí. Juan Francisco de Medina.

Este documento evidencia que Ureña no solo es considerado un artista creador sino una autoridad artística por la inquisición para sancionar el milagro de la Virgen de Guadalupe aparecida en la Hacienda de Agostadero del Real de Minas y Sierra de Pinos.

Por otra parte, en la Parroquia de Jesús María, se encuentra un retablo, -en la actualidad dedicado a Jesús Nazareno- correspondiente al lateral sur de la hoy Catedral de la Asunción de Aguascalientes. Se trata de la única muestra sobreviviente de su trabajo como ensamblador en esa villa, realizada en colaboración con Juan García Castañeda.⁵⁶

En 1750 ambos artistas contrataron con el minero y comerciante Pedro de Oria la obra y dorado del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sombrerete. Asimismo, en 1749, el cabildo de la Catedral de Durango decidió llamar a un “insigne maestro” que trabajaba en Aguascalientes, para que elaborara el proyecto del ciprés; este no es otro que Felipe de Ureña.

A partir de entonces, Ureña se establece en Guanajuato desde 1756 hasta su muerte en 1777, aunque entre 1766 y 1773, trabajó en Oaxaca. En este período, fue nombrado maestro mayor de esa ciudad, e incursionó en la arquitectura con varias obras, cuyo estilo tuvo gran repercusión en la región, al punto de establecer una modalidad perfectamente identificable y que culminó en los últimos años del siglo XVIII.

Una de las características más distintivas, de su estilo arquitectónico fue la concepción del estípite en las fachadas. Este soporte, relacionado con ejemplos capitalinos, -especialmente de Lorenzo Rodríguez en el Sagrario metropolitano- tendía hacia la geometrización sin abusar de la ornamentación vegetal. Optó por el uso de guardamalletas en pedestales, pilastras u hornacinas, sustituyendo las macollas vegetales, introdujo círculos en los cubos que dividen los soportes; fragmentó o interrumpió los entablamentos para insertar otros elementos arquitectónicos como medallones, marcos mixtilíneos, balcones, y

⁵⁶ Esparza Jiménez, Vicente, Revista Chicahual No. 4, diciembre 2014 en (Solís y Méndez, 2018, p. 181)

ventanas. Sustituyó la columna estilizada por una pilastra ancha, denominada por Angulo “interestípito”.

La primera noticia de Ureña en Guanajuato se vincula con una maqueta para construir una presa y cañerías para la distribución de aguas en 1756.⁵⁷ En ese proyecto, emitió un informe con los alarifes Cayetano Yáñez y Paulino Gabriel Suárez sobre la construcción que abastecería de agua la ciudad, con opiniones de peritos agrimensores y arquitectos, entre ellos Lorenzo Rodríguez además de cargos públicos que cuestionaron su capacidad como arquitecto.⁵⁸

Guanajuato sufría de frecuentes inundaciones provocadas por las crecidas del río, que ocasionaban el derrumbe de muchos edificios y la muerte de habitantes. Por ello, el Cabildo decidió construir una presa para contener el agua, solicitando a Ureña un proyecto. Existían dos puntos probables para su ubicación: el de los Garridos y la Huerta de la Oliva o la Olla Chica, considerándose este último más adecuado por su mayor altura y por la disposición de los cerros circundantes que formaban una caja con mayor abertura.

Ureña elaboró el plano con las dimensiones de la presa y su costo, sin incluir cañerías, pilas y alcantarillas. Como el Cabildo carecía de fondos suficientes para la obra, solicitó al rey la imposición de un impuesto sobre el vino y aguardiente para costear los gastos. Sin embargo, los diputados de Comercio consideraron innecesaria su construcción pues existía otra presa edificada en 1749. En consecuencia, se puso en entredicho la capacidad de los peritos que hicieron la maqueta afirmando que:

...aunque el Alcalde Mayor acierta ser peritos de toda inteligencia no lo son en la forma que se requiere para poder dar a senso a sus asersiones en una materia tan grave [...] pues el dicho Ureña aunque en su declaración expresa ser Maestro de Architectura no es inteligente en medir ni en pesar aguas y él tampoco se atrevió a decir en su disposición...⁵⁹ (Halcón, 2012, p. 103).

Al respecto se nombró perito agrimensor a Felipe de Zúñiga Ontiveros y se recabaron las opiniones de Manuel Álvarez, Maestro Mayor de Arquitectura de Nueva España (13 de noviembre de 1758) y a Lorenzo Rodríguez, Maestro Mayor de Arquitectura de las obras del

⁵⁷ MARCO DORTA, Enrique, Estudios y Documentos de Arte Hispanoamericano, Madrid, 1981, pp. 92 y 94-98. En: (Halcón, 2012, p. 102)

⁵⁸ AGI. México, 1363. Testimonio de las Ordenanzas y del gobierno político y económico de la ciudad de Guanajuato, 1761. En: (Halcón, 2012, p. 102)

⁵⁹ Ibidem, pp. 57 y ss. En el testimonio sigue afirmando que los tres peritos Ureña, Cayetano Yáñez y Paulino Gabriel Suárez no tienen la ciencia y pericia necesaria para hacer la obra. En: (Halcón, 2012, p. 103).

Real Palacio (15 de diciembre de 1758).⁶⁰ Todos ellos se mostraron en contra del plan de Ureña: los dos primeros coincidieron en que carecía de los requisitos indispensables para la seguridad de la presa y que el bajo costo presupuestado comprometía la obra; el último afirmó que no tenía escala ni tamaño y que estaba “muy fuera del Abecedario que contiene”, reprobando además sus medidas, forma y precio.

Es probable que la fuerte crítica de Rodríguez respondiera también a que consideraba a Ureña como competencia directa, dado que en ese tiempo proyectaba la fachada del Sagrario Metropolitano (1744), aunque la obra se inició hasta 1749.

La intervención de Ureña en el templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato, terminada en 1765, fue la primera fachada con ese tipo de soportes en la región. Junto con Rodríguez en la capital fueron pioneros en utilizar estípites en piedra a gran escala (Halcón, 2012, p. 104).

De este modo, en las Figuras 62 y 63 se aprecian las portadas del Templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato y del Sagrario Metropolitano. Aunque la concepción del esquema es similar, difiere en la geometría de los soportes, y la manera de integrar la calle central como un solo elemento.



Figura 62: Portada del Templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato, obra de Felipe de Ureña, Imagen propia.



Figura 63: Portada del Sagrario Metropolitano de la Ciudad de México, obra de Lorenzo Rodríguez. Imagen propia

⁶⁰ Ibidem, pp. 78v.-80v. En: (Halcón, 2012, p. 104).

A raíz de la inundación del 5 de julio de 1741 donde se afirma que sucumbieron la mayoría de las haciendas de beneficio que daban al río, las casas alrededor de la plazuela de San Juan Bautista y la de San Diego sufrieron grandes daños. Asimismo, el barrio de San Roque quedó convertido en nada y se destruyó casi todo el convento y la iglesia de Nuestra Señora de Belén; arruinando a aproximadamente doscientas cincuenta viviendas. En este contexto, se tasó la reconstrucción de los edificios y el puente en trescientos mil pesos.⁶¹

En los primeros años de su trabajo en Guanajuato, Felipe de Ureña los dedicó principalmente a peritajes, avalúos y vigilancia de obras públicas. En este sentido, ejecutó algunos trabajos, como los cuartos y oficinas para la iglesia parroquial o las casas de los capellanes en 1758. Del mismo modo, como maestro mayor de arquitectura, carpintería y ensamblaje, apreció los bienes de don Juan Carlos Muñoz Sanabria, junto con Joaquín Coronel, pintor, Pedro Gerardo López, platero; y Francisco Sandoval y Rojas.⁶²

Por otra parte, su obra arquitectónica en la ciudad se inició con la intervención en la Compañía de Jesús. Cabe recordar que los jesuitas llegaron a Guanajuato en 1734, y gracias a las donaciones de don Pedro Lascaráin y Retana, se fundó el colegio, cuya cédula se expidió en 1744, iniciando de inmediato la construcción de este y el templo.⁶³

La primera piedra se colocó en 1747, otro de los benefactores fue el padre José Joaquín de Sardaneta y Legazpi, su hermano Vicente Manuel, así como otros dueños de las principales minas de Guanajuato, quienes donaban semanalmente medio real por cada uno de sus trabajadores. Cabe mencionar que, los hermanos mencionados eran hijos del dueño del mineral de Rayas, donde se introdujo inicialmente el sistema de tiros y la pólvora, y el segundo fue nombrado primer marqués de San Juan de Rayas.

En relación con el edificio de la Compañía de Jesús, existen informes que señalan que la montea la realizó el religioso betlemita fray José de la Cruz, mientras que la ejecución y terminación de las obras estuvo a cargo de Felipe de Ureña. Sin embargo, cuándo los jesuitas fueron expulsados, el templo pasó a los filipenses.

⁶¹ AGI. México, 1363. Testimonio de las Ordenanzas y del gobierno político y económico de la ciudad de Guanajuato, 1761, pp. 1-10. En: (Halcón, 2012, p. 105)

⁶² ANGto. Protocolo de Domingo Aguirre, 8 octubre de 1761, folios 302-303 En: (Halcón, 2012, p. 106)

⁶³ ROMERO, J. G., Villa y Real de Minas de Santa Fe de Guanajuato, México, 1947, p. 31. En: : (Halcón, 2012, p. 106)

Conviene señalar que, su participación en ese templo inició cuando la obra estaba comenzada, entre 1747 y 1765. En cambio, quien si participaba activamente era fray José de la Cruz. El cronista Marmolejo afirmaba que en 1764 faltaba por terminar el interior y la portada. Mientras tanto, los gastos de la construcción, estimados por el religioso, eran de ochenta mil pesos para su trazo y realización, y treinta mil para la portada principal, siendo el total de doscientos mil pesos.

Asimismo, por una carta que Ureña escribió al provincial Francisco Ceballos se sabe que se quejaba por la insistencia del presbítero rector en modificar el proyecto original, lamentándose de la dirección que llevaban las obras debido a la premura de los frailes por acabar el edificio.

Este apresuramiento, según el propio maestro, impedía que se trabajara con la calidad artística deseada, hasta el punto de opinar que la obra “está tan lejos del Arte quanto llo estoi de ser rey”. Además, comentaba que la fachada se encontraba a la altura del primer cuerpo con una piedra muy dura y difícil de trabajar, por lo que se había sustituido por otra que, según Ureña era demasiado blanda, lo que provocaría grandes deterioros con el tiempo.⁶⁴

En el conjunto jesuita, considerado uno de los más importantes de Guanajuato, la iglesia presenta una torre inconclusa y otra desaparecida. Asimismo, la cúpula del crucero fue sustituida por una de estilo neoclásico, el colegio prácticamente desapareció, formando hoy parte de la universidad.

El templo con planta de cruz latina se divide en tres naves: la central, con mayor altura y ancha que las laterales. en el crucero hoy tiene una alta cúpula neoclásica que sustituyo a la original tras su derrumbe. En el interior destacan también las portadas de acceso a la sacristía, ornamentadas con estípites.

En cuanto a la fachada del templo, se considera uno de los mejores ejemplos del uso del estípite en la arquitectura.⁶⁵ Se trata de una portada- retablo de forma trapezoidal con tres puertas correspondientes a cada nave del interior. La parte central se estructura en dos

⁶⁴ DÍAZ, Marco, La arquitectura...op. cit., pp. 120-123 En: (Halcón, 2012, p. 107)

⁶⁵ Sobre esta fechada véase BAXTER, S., La arquitectura hispano colonial en México, México, 1934, pp. 180-181; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, Historia del Arte...op. cit., pp. 755-763; OBREGÓN, Gonzalo, Rasgo breve... introducción de la edición de 1957, pp. XX-XXI; TOUSSAINT, M. Arte colonial...op. cit., p. 153; VARGAS LUGO, Elisa, Las portadas religiosas...op. cit., p. 113; DÍAZ BERRIO, Salvador, El templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato. Proyecto de restauración, México, 1969, pp. 31-38; DÍAZ, Marco, La arquitectura... op. cit., pp. 120-123; BAIRD Jr., Joseph A., Los retablos del siglo XVIII...op. cit., pp. 360-361; BÉRCHEZ, Joaquín, Arquitectura mexicana...op. cit., p. 267. En (Halcón, 2012, p. 108)

cuerpos y remate, sostenida por seis estípites compuestos, -una pirámide invertida y varios niveles cúbicos superpuestos con ornamentación geométrica-, rematados con capiteles áticos.

Los estípites que flanquean la portada principal están exentos y situados en los extremos, compartiendo una base común, lo que produce una leve curvatura convexa, de acuerdo con los principios oblicuos de Caramuel. En este sentido, la tipología de esos soportes es diferente a la que se realizaba en la capital, por seguidores de Lorenzo Rodríguez.

En cuanto a la ornamentación, el soporte presenta un diseño geométrico que integra festones florales y frutales, medallones o líneas truncas en ritmos alternados. Sin embargo, Ureña optó por emplear principalmente placas geométricas, prescindiendo en gran parte de la tipología ornamental vegetal. El primer cuerpo se une al segundo mediante un medallón polilobulado que representa a la Santísima Trinidad sobre la cual descansa un balcón.

Por su parte, el segundo cuerpo cuenta con dos estípites estilizados y sobrios, que coinciden con los ejes del inferior, así como un adorno de pirámides rematadas en esferas situadas en la línea de los soportes de los extremos. Sobre el balcón se ubica una hornacina con la imagen de San Ignacio, patrón de la Orden y sobre ella, otro medallón polilobulado, con remate mixtilíneo.

Las portadas laterales presentan dos cuerpos y remate, más simples que la principal. En la parte inferior, la pirámide invertida es sustituida por una pilastra nicho que enmarca la puerta y un lucernario con marco mixtilíneo. En el segundo cuerpo se observa un balcón entre estípites decorados geométricamente, similares a los del central y dos pirámides a cada lado colocadas en diferentes planos. Las cornisas el arquitrabe bajo y del segundo conforman un frontón mixtilíneo.

En lo que respecta a los basamentos de los soportes, estos se encuentran ornamentados con guardamalletas, al igual que las molduras que enmarcan el balcón y la hornacina. La cornisa de la portada principal presenta una gran moldura que unifica el conjunto, el frontón y remate.

Cabe destacar que la ornamentación geométrica utilizada por Ureña resulta más adecuada a las obras arquitectónicas debido a las particularidades de la talla en piedra. Además, la fachada conserva restos de pintura, lo que permite suponer que pudo haber estado policromada, como era el caso de los templos de la mina de Cata y el de San Francisco en San Miguel Allende.

En el plano iconográfico, la composición combina la exaltación de la Santísima Trinidad con la glorificación de la orden jesuita, mediante la imagen de San Ignacio de Loyola al centro de la portada y, en los laterales las de Francisco de Borja, Francisco Javier, Estanislao de Kostka, Luis Gonzaga, Pedro Claver y Pedro Canisio.

De acuerdo con Sifuentes Solís, entre otros autores, el estilo arquitectónico de Felipe de Ureña se distingue por el uso del estípite poco ornamentado, con líneas geométricas claras que contrastan con suaves molduras onduladas. Este estilo, se caracteriza también por la integración de círculos velados, rocallas, guardamalletas, borlas y cortinajes, tanto en los cuerpos como en los propios estípites. Según el mismo autor, Ureña emerge como el principal difusor de estas formas en la región del Bajío, incluyendo ciudades y villas cercanas, lo que permite hablar de una expresión claramente identificable en la comarca donde se encontraba la villa de Aguascalientes durante el periodo novohispano (Sifuentes, 1997, pp. 53-54).

En consecuencia, esta fachada ejerció gran influencia en la región. El uso de estípites fragmentados y geométricos, el balcón sobre la portada y la curvatura del remate constituyen la cabeza de las modalidades de estípite que se desarrollarían posteriormente en la zona. La cúpula original, de tambor octagonal con ventanas, se derrumbó en 1808 ocasionando la destrucción del retablo mayor -dedicado a la Virgen de la Luz- y los altares del crucero.

Posteriormente, Ureña viajó estuvo en Oaxaca desde 1767 hasta 1773 o 1774. Durante este período, la ciudad del sur de Nueva España se encontraba en proceso de reconstrucción tras los terremotos sufridos a principios del siglo XVIII, gracias al patrocinio de algunos mecenas y al auge en el comercio de la grana.

En este contexto, ejecutó las primeras obras para los franciscanos. En 1767 proyectó, junto al maestro Pedro Delgado, la construcción de un puente sobre el río Atoyac, aunque este se abandonó por falta de recursos.⁶⁶ Un año más tarde, reconoció los terrenos donde se ubicaba el templo del Patrocinio, con el fin de emitir un dictamen sobre la conveniencia de edificar un convento de indias nobles. El maestro reprobó esa localización por problemas de humedad, proponiendo finalmente su ubicación anexa a la iglesia de los Siete Príncipes, proyecto que él mismo trazó.

⁶⁶ BERLIN, Heinrich, "Oaxaca: la iglesia de San Felipe Neri, noticias de artífices", Archivo Español de Arte, No. 221, Madrid, 1983, p. 65; Halcón, Fátima, "Oaxaca: noticias de artistas 1680-1780", Archivo Español de Arte, No. 282, Madrid, 1998, pp. 137-151. En: (Halcón, 2012, p. 114).

El convento presenta tres patios, de los cuales el que colinda con el templo, tiene cuatro arcos de medio punto por lado, rematado por una crestería ondulante en la segunda planta. En 1774 Ureña informó que el proyecto está finalizado en dos tercios: el templo ya se encontraba concluido y adornado con un retablo mayor, y cuatro laterales ubicados en la nave. La portada de la iglesia se modificó a finales del siglo XVIII, a instancias del obispo de Oaxaca, Gregorio Alonso de Ortigosa.

Otro de sus trabajos en Oaxaca fue la reconstrucción del convento y la iglesia de San Francisco. Este conjunto, construido en el siglo XVI era uno de los más importantes de la ciudad, como el de Santo Domingo. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII, sufrió graves daños por los terremotos, lo que motivó su reconstrucción en 1766.

Las obras de Ureña se concentraron principalmente en la iglesia, donde cerró varias bóvedas, -entre ellas la del crucero y otras dos, incluida la de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción-, concluyó el tambor, colocó una nueva pila en la sacristía y otra para agua bendita en el coro. No obstante, su intervención más significativa fue la de la fachada, introduciendo estípites similares a los de Guanajuato.

En este sentido, conviene mencionar que en Oaxaca ya existían antecedentes de columnas abalaustradas en fachada, como las de la iglesia de la Compañía de Jesús de Enrico Angulo (1730), las de San Felipe Neri entre (1733-1736), y las del siglo XVI de la portada lateral del convento de Yanhuitlán.⁶⁷

La portada que proyectó para el templo franciscano se inscribe dentro de un gran arco abocinado con una ligera curvatura cóncava, consta de un cuerpo apoyado en cuatro estípites y un remate, y alterna órdenes arquitectónicos. La cornisa se interrumpe sobre la puerta principal con un medallón (Figura 64) que contiene el Bautismo de Cristo, elemento que enlaza el remate con una ventana de marco polilobulado. Sobre esta descansa una hornacina con la imagen de la Inmaculada, acompañada de pequeños estípites y chapiteles que sirven de terminación a los soportes del primero y segundo cuerpo.

Además, Ureña intervino en la decoración del interior con ocho retablos, realizó puertas para la sacristía, el portón de gracia, los barandales del comulgatorio, atriles, un facistol y un tabernáculo para la virgen.

⁶⁷ BERLIN, Heinrich, "Oaxaca: la iglesia... op. cit. pp. 47-66; TOUSSAINT, Manuel, Paseos Coloniales, México, 1939, pp. 63-78. En; (Halcón, 2012, p. 116)

En 1769 elaboró un proyecto para convertir una casa en “Colegio de Infantas” y, también un plano para renovar unas casas del cabildo de la catedral.⁶⁸

Posteriormente, regresó a Guanajuato, donde aún tenía su taller y residencia familiar. A su llegada trabajo en varios proyectos para los franciscanos, incluyendo intervenciones en la sacristía de la iglesia parroquial.



Figura 64: Templo de San Francisco en Oaxaca, aquí Felipe de Ureña inserta una portada de su estilo dentro de la fachada abocinada de la iglesia del siglo XVI, dándole movimiento a las calles laterales para completar el remetimiento de la fachada. Imagen propia.

Finalmente, murió el 22 de marzo de 1777. En su partida de defunción se consignó que era viudo, vecino de Guanajuato y que fue sepultado con misa y vigilia en la parroquia de esa ciudad.⁶⁹

Del mismo modo, existen obras con características formales similares a las de Ureña. Entre ellas destaca el convento de San Francisco, edificado sobre terrenos donados por el marqués de San Clemente en 1773. La construcción se llevó a cabo en la década de 1780 con

⁶⁸ BERLIN, Heinrich, “Oaxaca: la iglesia...op. cit., pp. 76-78. En: (Halcón, 2012, p. 117)

⁶⁹ TOVAR DE TERESA, Guillermo, Repertorio... op. cit., p. 96 En: (Halcón, 2012, p. 121)

el patrocinio de propietarios de minas y el regidor del Cabildo, Pedro Luciano de Otero. La portada del templo tiene elementos equivalentes a los utilizados en la Compañía.

Asimismo, otra fachada con claras similitudes es la iglesia de Nuestra Señora de Belén, perteneciente a la orden betlemita, la cual se instaló en la ciudad en 1727. En dicho lugar fundaron un convento y hospital en el terreno de una antigua hacienda de beneficio donado por el capitán Francisco de Cervera y Ceballos. La obra se finalizó en 1775 con el patrocinio del conde de la Valenciana. El frente exhibe numerosas tipologías del trabajo de Ureña, fue diseñada como una portada-retablo de tres cuerpos, sostenidos por cuatro estípites con decoración geométrica.

En cuanto a su solución formal, el balcón con marco mixtilíneo sobre la puerta de acceso es similar a la de la iglesia de la Compañía de Jesús, como las pilastras-nicho de las calles laterales.

La influencia de Felipe de Ureña en la región centro-norte fue, en efecto, fundamental. Tal fue su impacto que algunos historiadores han denominado esta etapa como Barroco-Estipo Ureñano,⁷⁰ subrayando que no concluyó con la muerte del artista, sino que se prolongó hasta principios del siglo XIX gracias a la labor de su hijo Francisco Bruno. Este último continuó trabajando en la misma modalidad hasta que adoptó nuevas directrices estilísticas.

El acercamiento más directo y temprano al estilo de Ureña se observa en el templo de la Valenciana, ejecutada por el arquitecto Andrés Manuel de la Riva y terminado por Francisco Bruno entre 1776 y 1788. Este conjunto fue posible gracias al patrocinio de Antonio Obregón y Alcocer, así como de Pedro Luciano de Otero. Esta tipología se replicó en diversas construcciones, como los templos de Guadalupe y El Encino en Aguascalientes, las de las minas de Cata, de Rayas y el de Dolores en los alrededores de Guanajuato, así como la de San Francisco en San Miguel Allende, muchas de ellas atribuidas a al propio hijo de Ureña.

De igual manera, algunas construcciones civiles revelan la influencia del maestro. Tal es el caso del Palacio de Gobierno de Aguascalientes -antes casa del Mayorazgo de Ciénega de Mata- atribuido a Ureña por Alfonso Reséndiz, (1992); (Figura 65). Este autor sostiene

⁷⁰ Así la denomina Raúl Herrera Cervantes en su libro Guanajuato de piedras y religión. Una mirada al arte sacro virreinal, Guanajuato, 2009 En: (Halcón, 2012, p. 123)

que el artista realizó un proyecto para las casas reales de la misma villa, aunque el último no se ejecutó (Figura 66).



Figura 65: Palacio de Gobierno de Aguascalientes, antes casa del mayorazgo de Ciénega de Mata, atribuido a Felipe de Ureña por Alfonso Reséndiz. Imagen propia LEMM



Figura 66: Casas Reales de la Villa de Aguascalientes; proyecto atribuido a Felipe de Ureña. Imagen en: https://www.facebook.com/p/Historias-de-Aguascalientes-100069089573827/?locale=eo_EO

Por otra parte, Luciano Ramírez, (2011), afirma que la decoración de la casa del Vínculo de Rincón Gallardo se hizo en el siglo XVIII, siendo posible que Ureña la ejecutara durante su estancia en esa villa.

En el ámbito religioso, el Santuario de Guadalupe de Aguascalientes, edificado entre 1767 y 1787, pudo haber contado con la intervención de Ureña en sus primeras etapas, ya que falleció en 1777; Víctor Manuel Villegas (1974) incluso afirma que fue el propio Ureña quien lo construyó.

Por su parte, el templo del Señor del Encino, levantado entre 1773 y 1776, presenta rasgos similares a la obra de Ureña, aunque con mayor movilidad y desarrollo ornamental, lo que permite atribuirlo más probablemente a Francisco Bruno o en su defecto, a su influencia.

Finalmente, la portada de los Arcángeles del convento del Carmen de San Luis Potosí construida entre 1787 y 1792, también presenta muchas similitudes con el retablo del santuario de San Juan de los Lagos, realizado por Felipe de Ureña y su yerno, confirmando así la amplia huella que dejó su estilo en el Bajío y Centro-Norte novohispano incluso después de su muerte.

2.3.3.4 Francisco Bruno de Ureña

La autora que más ha estudiado la trayectoria profesional del hijo de Felipe de Ureña, ha sido Fátima Halcón (2012, pp. 127-145); con base en sus resultados; y otros datos obtenidos en *Family Search*, es posible explicar la vida de este artista quién estuvo a cargo del taller familiar a la muerte de su padre.

Con lo anterior, se puede afirmar que, nació en la ciudad de México, alrededor de 1744. Asimismo, se casó en Guanajuato el 4 de noviembre de 1765 con María Luisa Ramírez⁷¹ española teniendo como testigo a su hermano Ignacio;⁷² según los registros en *Family Search* tuvieron cuatro hijas: Anna María Paula en 1769,⁷³ María Antonia Florencia en 1770,⁷⁴ María Manuela Sebastiana en 1773⁷⁵ y María Josefa Gertrudis de la Luz en 1774.⁷⁶

Ahora bien, conviene señalar que Francisco Bruno no fue el único hijo de Felipe de Ureña dedicado a la retablística, Gregorio Antonio lo hizo en la ciudad de México; mientras

⁷¹ Registro en Family Search en: (<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JCO5-Q79>)

⁷² Archivo Parroquial de Guanajuato. Matrimonio de españoles No. 12, fojas 104 vta-105. El matrimonio se celebró el día 4 de noviembre de 1765, fueron padrinos del enlace don Joseph Fernández y doña Manuela de Estradas, compareciendo como testigos don Alonso de Arámburo y don Ignacio de Ureña. En: (Halcón, 2012, p. 127)

⁷³ (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6Z9C-DBVY>)

⁷⁴ (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6Z9C-DBVY>)

⁷⁵ (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JSF5-1D8>)

⁷⁶ (<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6Z9C-DNMB>)

que Mariano y Cristóbal también fueron artífices en arquitectura, carpintería y ensamblaje,⁷⁷ siendo que el último, además, poseía algunas minas.

En cuanto a su actividad profesional, Francisco Bruno se estableció en Guanajuato, donde sus primeros trabajos los realizó en el taller paterno. No obstante, también obtuvo encargos de manera independiente, entre ellos, valuaciones testamentarias e inmobiliarias, como la realizada en 1772 para evaluar los daños sufridos en el convento de San Diego. Entre 1769 y 1773 (Halcón, 2012, p. 127) se examinó en el gremio y aparece como maestro de arquitectura, carpintería y ensamblaje; combinó estas actividades con el comercio y venta de minas, ampliando sus títulos con el de agrimensor en 1777.

De hecho, comienza su labor como agrimensor en la década de 1770, cuando fue nombrado perito medidor de tierras y aguas de Guanajuato, poco antes de la muerte de su padre. En esta función, midió y delineó el terreno de la hacienda de minas de San Joaquín de don Vicente Manuel de Sardaneta y Legazpi, marqués de San Juan de Rayas. Asimismo, fue propietario de la mina del Señor San Pedro Mártir en el Real de San Bruno, que explotó junto con Fernando Antonio de Miera en la mina la Resurrección o el Promontorio.⁷⁸ Paralelamente, obtuvo contratos para obras retabísticas y arquitectónicas, que lo convirtieron en una de las figuras más representativas de los últimos años del barroco en la región de Guanajuato y los Altos de Jalisco.

En este contexto, elaboró el altar de San Nicolás Tolentino, inaugurado el 10 de septiembre de 1781 en el crucero de la iglesia parroquial, al lado de la epístola. Patrocinado por don Ramón Luis de Aranda y Saavedra, alguacil mayor del Santo Tribunal de la Inquisición, Regidor y Alcalde ordinario, el retablo fue concluido por el maestro Miguel Francisco Berro, debido a que Francisco Bruno fue requerido para trazar el nuevo mineral de Real de Catorce en San Luis Potosí.⁷⁹

⁷⁷ ANM, Notaría de Felipe Francisco Othon Pasalle, 26 de febrero de 1783, p. 97v. Existe una comparecencia en la ciudad de México de Gregorio de Ureña, maestro ensamblador, a quien Juan José de la Torre, vecino de Texcoco, le encarga la hechura de un retablo dedicado a la Virgen del Rosario, que tenía que ser igual al que existía en la iglesia parroquial, por un precio de cinco mil quinientos pesos y un plazo de entrega de diez meses. En: (Halcón, 2012, p. 127).

⁷⁸ ANGto. Protocolo de Domingo de Aguirre, 1778, fol., 144vto-146vto. El 25 de mayo de 1778 donó cuatro barras de la mina del Señor San Pedro Mártir a Francisco Sáez. ANGto. Protocolo de Domingo de Aguirre, 1778, folios 338 vto.-341 vto. El 19 de diciembre de 1778 se compromete a explotar la mina de la Resurrección junto a Fernando Antonio de Miera En: (Halcón, 2012, p. 128)

⁷⁹ TOVAR DE TERESA, Guillermo, Repertorio de... op. cit., p. 348. La referencia del documento es ANGto., Protocolo de Domingo de Aguirre, 23-X-1779, fol., 286 vto-299. E:(Halcón, 2012, p. 130)

Por otro lado, cabe recordar que el templo de San Cayetano de la Valenciana comenzó a construirse en 1776, según el proyecto del arquitecto Andrés Manuel de la Riva. Sin embargo, al morir este un año después, Francisco Bruno asumió la dirección de la obra durante la mayor parte del tiempo, plasmando en ella la influencia paterna, tanto en la portada y distribución espacial interior. La configuración interna del templo se definió con planta de cruz latina de tres naves y un rico ornato de sus fachadas;⁸⁰ fue bendecido en 1788. Algunos de los retablos fueron obra de Simón Cayetano Tovar, así como de Mariano y Cristóbal de Ureña, hermanos de Francisco Bruno.

En Real de Catorce, el maestro trazó el nuevo mineral y presentó el proyecto en 1780 junto con otros arquitectos, a solicitud del regidor Silvestre Alonso López Portillo. El objetivo era fundar otra población a dos leguas de las minas para sustituir el asentamiento original junto a los minerales, pero la propuesta no prosperó. El plan se tituló *Mapa hinográfico y desplante horizontal*, acompañado de un dictamen dirigida a la Audiencia y Tribunal de Minería.

Simultáneamente, en Guanajuato, Francisco Bruno emprendió trabajos en el antiguo convento de San Diego de Alcántara, ubicado en la zona conocida como Los Menores. El conjunto y templo mayor habían sufrido daños desde la segunda mitad del siglo XVII. En 1774, como maestro de arquitectura, carpintería y ensamblaje, evaluó el estado de los edificios conventuales y los retablos. Los deterioros se agravaron tras la inundación de 1780, lo que llevó en 1784 a la reconstrucción de la sacristía y asentamiento de la cúpula.

El Cabildo ordenó elevar el nivel del conjunto, quedando así por encima del anterior. Gracias a las aportaciones del primer conde de la Valenciana, don Antonio de Obregón y Alcocer, las obras fueron reconstruidas sobre sus cimientos y reinauguradas ese mismo año.

En efecto, gran parte del convento y la capilla de la Tercera Orden fueron destruidos en el siglo XIX, para dar lugar a nuevos edificios, entre ellos el Teatro Juárez. La iglesia de San Diego fue elevada metros respecto a su nivel original y, en los trabajos de reconstrucción Francisco Bruno de Ureña intervino en la fachada; siguiendo los tratados de Caramuel y de Pozzo. Esta portada, de un solo cuerpo y remate, presenta una ligera concavidad, y alterna dos estípites que flanquean la portada principal; en el segundo incluye un soporte

⁸⁰ BAIRD Jr., Joseph A., Los retablos del siglo XVIII...op. cit., pp. 42-45. En (Halcón, 2012, p. 131)

antropomorfo inspirado en Dietterlin y Caramuel, combinando el estípite, anástilo y pilastra nicho con carácter ornamental.

Del mismo modo, intervino en la reconstrucción del convento y templo de Belén de los Betlehemitas. En 1782, debido a su relación con Real de Catorce, recibió el encargo de diseñar las nuevas Casas Reales en 1789, pero la Academia de San Carlos rechazó el proyecto por considerarlo de “ostentoso barroco”. En la misma década se fabricaron dos altares en el templo del Carmen en San Luis Potosí y la fachada de los Arcángeles. Estos retablos son excepcionales dentro del patrimonio retablístico novohispano, comparables a los de San Pablo el Viejo y de Santa Fe en Nuevo México, pues están fabricados en piedra.

La portada de los Arcángeles fechada entre 1787 y 1792, se compone de tres cuerpos sostenidos por estípites que se prolongan hasta el arco, similar al altar mayor de la iglesia de San Juan de los Lagos, trazado por Felipe de Ureña y Juan García Castañeda. Este ejemplo, corresponde al epílogo del uso del estípite en la ciudad de San Luis Potosí.

Cuando se levanta esta portada, se rechazó el proyecto de Francisco Bruno para las Casas Reales en esa ciudad, precisamente por incluir estípites y una ornamentación recargada. No obstante, en Guanajuato existen obras no documentadas que podrían vincularse a su autoría, como la portada de la iglesia parroquial de Dolores Hidalgo. Esta, construida en años cercanos, presenta modelos arquitectónicos similares a los de su padre. Aunque Toussaint, la fecha hacia 1750, sus características parecen más tardías, lo que permite su atribución a Francisco Bruno, pues los detalles recuerdan a las fachadas del templo de San Diego en Guanajuato y de San Francisco en San Miguel Allende.

En este sentido, la fachada del templo de San Francisco en San Miguel el Grande, guarda semejanza con la iglesia de Dolores Hidalgo, iniciándose en 1779. La ornamentación de sus soportes evoca la del de la Compañía de Guanajuato y el ventanal sobre la puerta, se relaciona con la de San Diego.

Otra obra vinculada estilísticamente es la fachada del templo del Señor de Villaseca en el mineral de Cata, cuya ornamentación corresponde a otras de Francisco Bruno; con la fragmentación de los estípites similar a los de San Diego. Asimismo, se le atribuye la de la iglesia parroquial de Santa María de los Lagos, construida a fines del siglo XVIII y considerada uno de los últimos ejemplos de pilastra nicho con tendencia hacia la contención decorativa, propia de la estética impuesta por los académicos.

El templo de San Diego en Guanajuato, con sus estípites-cariátides en el segundo cuerpo y el movimiento de su planta se relaciona también con los templos de Guadalupe y el Señor del Encino en Aguascalientes, así como la parroquia de Santa María de los Lagos construida en 1732 por Juan Rodrigo de Estrada, con un plano de San Francisco en la ciudad de México (Vargaslugo, 1986a, p. 148).

De igual forma, el templo de San Miguel Arcángel en Atotonilco el Alto, atribuido a Santiago Medina, -autor también de la portada del de Santa María de los Lagos y el Camarín de San Diego en Aguascalientes (Sifuentes, 2008)-, presentan características similares.

La parroquia de Lagos de Moreno iniciada el 30 de noviembre de 1732 y concluida en 1784, muestra una portada de transición entre el barroco y el neoclásico, con semejanzas al ultrabarroco guanajuatense (Portuondo, 2014, p. 149). Respecto a este último, De la Maza sugería que las fachadas de los Ángeles en León, San Diego en Guanajuato y Lagos de Moreno podían atribuirse al mismo autor; mientras que Sifuentes (2008) atribuye la última a Santiago Medina.

La fachada del templo del Señor del Encino en Aguascalientes, fechada entre 1773 y 1776 presenta una configuración más tardía, con un solo cuerpo alargado y remate, y soluciones similares a las de Lagos de Moreno. Ambas se consideran ejemplos de la arquitectura finisecular del siglo XVIII, en las que conviven reminiscencias góticas con estípites, guardamalletas y otras modalidades de ornato.

En esta misma línea, el templo del Convento de San Agustín en Zacatecas (Figura 67) presenta una cúpula sobre el tambor octagonal con ventanas flanqueadas con estípites, y el uso de ese soporte en las jambas de las puertas recuerda a la iglesia de San Diego en Guanajuato. Aunque Del Hoyo (2014) lo atribuye a Andrés Manuel de la Riva, esta similitud confirma la difusión del estilo de Ureña en el norte de Nueva España, no solo en retablística, sino en arquitectura.

Por último, la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en León sigue de cerca las ideas de Francisco Bruno, aunque reduce el uso del estípite, al sustituirlo por pilastras con rasgos barrocos.



Figura 67: Templo de San Agustín, grabado original del Dr. Phillippe Rondé (1850), publicado por Federico Sescosse Lejeune en Artes de México y posteriormente intervenido con técnica de tinta al agua por Víctor Hugo Ramírez Lozano, (Autorizado por Bernardo del Hoyo Calzada, en calidad de propietario de la imagen titulada San Agustín de Zacatecas, reconstrucción)

En conclusión, Francisco Bruno de Ureña fue un artista de gran trayectoria quien fue formado en el taller de su padre, desarrolló su carrera adaptándose a las novedades de los últimos años del barroco. Mantuvo las características estructurales paternas, aunque innovó con mayor movilidad en las plantas, la incorporación de otros soportes y un repertorio ornamental menos geométrico, recurriendo a cortinajes, placados y grandes macollas que evolucionan hacia la rocalla. Así conservó la esencia del barroco, proyectándose al mismo tiempo hacia un nuevo estilo.

CAPÍTULO 3: EL NACIMIENTO DE LAS MODALIDADES REGIONALES BAJO LA INFLUENCIA DE JERÓNIMO DE BALBÁS

Como se ha expuesto en los capítulos precedentes, la llegada de Jerónimo de Balbás, junto con las obras que lo antecedieron en Andalucía, impulsó una modalidad regional en la retablistica que continuó replicándose y adaptándose incluso después de su partida hacia la Nueva España. En este contexto, sus intervenciones en el Altar del Perdón y en el de los Reyes de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México generaron un movimiento análogo, el cual trascendió más allá de las estructuras en madera al fomentar el labrado de portadas-retablo en piedra, proyectando dicho lenguaje hacia las fachadas de los templos del siglo XVIII.

Asimismo, esta modalidad se expandió gracias a la circulación de ideas y a los medios de transmisión vinculados con la movilidad de los artistas. Tal dinámica constituyó un rasgo constante desde décadas anteriores, particularmente en el Centro-Norte del virreinato, donde se erigieron las iglesias monumentales estudiadas por Clara Bargellini.

En este contexto, para profundizar en el análisis de esta nueva tendencia, que alcanzó especial desarrollo en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, resulta imprescindible examinar cómo se integró el estilo balbasiano en la arquitectura tanto de la capital virreinal como de la región mencionada. Del mismo modo, conviene subrayar la influencia decisiva que ejerció la movilidad de los artífices en la difusión y consolidación de dicho modelo arquitectónico.

3.1 El estilo balbasiano en la arquitectura de la Ciudad de México

En cuanto a las obras del siglo XVIII, destaca el Sagrario Metropolitano (1749-1768), considerado la obra maestra de Lorenzo Rodríguez. Con planta de cruz griega, esta parroquia de la Catedral presenta muros apiñonados, portadas dispuestas simétricamente con estípites pareados, nichos en las entrecalles y una estructura piramidal inspirada en los altares de madera dorada, específicamente en el de los Reyes de la Catedral Metropolitana de Jerónimo de Albás.

A continuación, en la Figura 68, se muestra el Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753, donde se ubican las obras de Jerónimo de Albás, Lorenzo Rodríguez e Ildefonso Iniesta Bejarano.



Simbología:

Jerónimo de Balbás

1. Altar del Perón, Catedral Metropolitana
2. Altar de los Reyes, Catedral Metropolitana
3. Capilla del Consulado de Zuleta
4. Tercera Orden del Convento de San Francisco
5. Convento de las Monjas de la Concepción

Lorenzo Rodríguez, Felipe de Ureña e Ildefonso Iniesta Bejarano

1. Palacio Real
2. Catedral- Sagrario: Lorenzo Rodríguez
3. Casa de Cabildo: Lorenzo Rodríguez
4. Real Universidad: Ildefonso Iniesta

5. Santa Veracruz, retablos interiores de Felipe de Ureña

6. Capilla de Balvanera, retablos de Felipe de Ureña

7. Hospital y convento de San Juan de Dios, Miguel Custodio Durán.

8. Templo y Convento de Jesús María, Lorenzo Rodríguez

9. Templo de la Encarnación, Retablos de Felipe de Ureña

10. Templo de la Santísima Trinidad, Ildefonso Iniesta Bejarano.

11. Templo de San Felipe Neri, Ildefonso Iniesta Bejarano

Figura 68: Mapa plano de la muy noble, leal e imperial ciudad de México, de don José Antonio de Villaseñor y Sánchez, 1753, (COYB.DF. M43.V2.0076 Mapoteca "Manuel Orozco y Berra" coordinada a través de la Dirección General del Sistema de Información Agropecuaria y Pesquera, de la Coordinación General de Información, Inteligencia Evolución y de la Secretaría de Agricultura y Desarrollo Rural.

Por su parte, la iglesia de La Santísima Trinidad anexa a un hospital y hospedería para sacerdotes, cuenta con planta de cruz latina, cúpula en el crucero y dos portadas, una de ellas muy similar en su estructura al Sagrario. Su construcción se realizó entre 1755 y 1783, es obra de Ildefonso Iniesta Vejarano (Mejía, 2023, p. 236; Toussaint, 1983, p. 151).

Asimismo, el templo de San Francisco, edificado en el siglo XVII, destaca por la capilla de Balvanera, -posteriormente conocida después como la Escala Santa-, también cuenta con una portada con estructura de estípites construida en 1766 y atribuida a Lorenzo Rodríguez. Las columnas salomónicas de los retablos de la iglesia del convento de La Encarnación fueron sustituidas por estípites, bajo la responsabilidad de Felipe de Ureña (Mejía, 2023a, p. 308), aunque este fue sustituido por uno neoclásico.

Del mismo modo, la iglesia de la Santa Veracruz, una de las más antiguas de México, albergó la cofradía de los conquistadores. El templo actual data de 1730 y su fachada se ejecutó entre 1739 y 1764, también tiene una portada con estípites (Toussaint, 1983, p. 151). En las Figuras 69 a 72 se muestran imágenes de los templos mencionados, en las que es posible apreciar las coincidencias en la disposición de los estípites, el tratamiento de la calle central y los materiales empleados en su edificación: tezontle en los paramentos lisos y chiluca en las portadas. Por la configuración de dichas construcciones son consideradas parte de una modalidad regional en la Ciudad de México, difundida por Lorenzo Rodríguez.



Figura 69: Portada principal del Sagrario de la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, imagen propia tomada el 200824.



Figura 70: Templo de la Santísima Trinidad, (1755 y 1783) atribuida a Ildefonso Iniesta Bejarano. ©A patín por México. En: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1176658724275764&set=g.1741693206059870>



Figura 71: Portada del templo de San Francisco (1766), en: <https://mexicocity.cdmx.gob.mx/venues/iglesia-de-san-francisco-de-asis/?lang=es>



Figura 72: Templo nuevo de la Santa Veracruz, en: <https://img.maspormas.com/2016/12/S48Miercoles2.jpg>

3.2 Región del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes

En la ruta del Camino Real de Tierra Adentro, se relacionó el Real de Minas de Santa Fe de Guanajuato con las villas de Aguascalientes, Santa María de los Lagos y San Miguel el Grande, formando lazos no solo sociales o comerciales sino ligados por un estilo común de arquitectura, a partir de la construcción del templo de la Compañía de Jesús en ese centro minero. En la Figura 73, se indica la localización de esas localidades.



Figura 73: Región Bajío Guanajuatense-Altos de Jalisco- Aguascalientes. El Camino Real de Tierra Adentro. DIBUJO: RAÍCES. MODIFICADO DE JIMÉNEZ GÓMEZ, 2010. en <https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/los-mercados-en-la-colonia>

A partir de 1746, el desarrollo artístico y arquitectónico de la región del Bajío se vio profundamente influido por la llegada y actividad de maestros retablistas y arquitectos como Felipe de Ureña y su hijo Francisco Bruno de Ureña. La adaptación del modelo balbasiano en piedra, la transformación del estípite y la progresiva asimilación de esas formas marcaron una etapa de transición que vinculó estrechamente a Guanajuato, los Altos de Jalisco y Aguascalientes con los centros de innovación artística de la Ciudad de México, Aguascalientes y Zacatecas. En este contexto, las iglesias y santuarios de estas localidades se convirtieron en testimonios notables de la reinterpretación regional de esa modalidad, reflejando tanto la continuidad de los modelos como las variaciones locales que derivaron en una modalidad estilística propia.

3.2.1 Guanajuato

Durante el siglo XVIII, Guanajuato se convirtió en un gran centro de población, con una economía sustentada en la minería. En este contexto, la llegada de Felipe de Ureña a la ciudad, proveniente de la Villa de Aguascalientes -donde había establecido un taller para el ensamblaje de retablos para la Parroquia local y otros en Zacatecas para la iglesia de la Compañía de Jesús- resultó decisiva. Dichos trabajos le permitieron ser contratado por los jesuitas para continuar con la construcción de su templo entre 1746 y 1765.

Ahora bien, esta obra constituye la primera ocasión en que se trasladó al exterior el modelo balbasiano del retablo de madera, labrándose en piedra con las consideraciones técnicas necesarias para adaptar un diseño originalmente concebido en madera.

Asimismo, Felipe de Ureña imprimió su propio sello en el esculpido de la piedra, privilegiando modelos geométricos con escasa ornamentación vegetal, lo que contrasta con la propuesta de Lorenzo Rodríguez en la ciudad de México.

En cuanto a la portada de la iglesia de la Compañía de Jesús, Marco Dorta señala que se compone de una moldura de remate y balcones en lugar de lucernas. En el primer cuerpo aparecen tres estípites que flanquean el arco de la puerta principal, sin interestípites, mientras que, en el segundo, se incluyen dos pilastras que enmarcan el balcón de la ventana coral. La cornisa que divide los cuerpos se interrumpe al llegar a la calle central, elemento que caracteriza esta modalidad (Vargaslugo, 1986a, p. 114). Por otra parte, los interestípites se emplean en las portadas laterales, acompañando el arco del acceso del que surge el marco

mixtilíneo de un óculo. La cornisa se quiebra, generando los balcones en las portadas laterales integrando así toda la fachada.

En relación con este ejemplo, el templo de San Francisco constituye otra manifestación semejante. Aunque también refleja la influencia de la fachada-retablo del Sagrario Metropolitano. Ureña introduce variaciones, otorgando mayor claridad a la calle central. Sin embargo, conserva la diversidad del estípite, los pinjantes o tableros recortados en forma de guardamalleta, las molduras mixtilíneas y la ondulación en los remates (Halcón, 2012, p. 42).

Como se aprecia en las figuras 74 y 75, ambas portadas mantienen similitudes en su esquema general, no obstante, la del templo de San Francisco si presenta interestípites en las entrecalles laterales.



Figura 74: Portada del templo de la Compañía de Jesús, hoy Oratorio de San Felipe Neri en Guanajuato en: <https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:OratorioSanFelipeGTO1.JPG>



Figura 75: Portada del templo de San Francisco en la ciudad de Guanajuato, en: <https://programadestinosmexico.com/templo-de-san-francisco-guanajuato/>

De igual modo, en la ciudad de Guanajuato se localizan otros ejemplos significativos. La iglesia del Señor de Villaseca en el mineral de Cata presenta estípites fragmentados semejantes a los soportes de la portada de San Diego. Así mismo, en el mineral de Rayas se encuentra otra portada que guarda similitud tanto con la parroquia de Dolores Hidalgo (Figuras 76-78) a la de San Francisco en San Miguel Allende, atribuida a Francisco Bruno de Ureña, hijo del maestro toluqueño.



Figura 76: Templos del Mineral de Rayas (San Juan). México en fotos: Fotos Antiguas/ Guanajuato/ Guanajuato en: https://www.mexicoenfotos.com/MX15768129163309#google_vignette



Figura 77: Parroquia de Dolores Hidalgo. México en Fotos: Fotos Modernas/ Guanajuato/ Dolores Hidalgo en: <https://www.mexicoenfotos.com/estados/guanajuato/dolores-hidalgo/iglesia-de-dolores-MX12685430188828/1>



Figura 78: Templo de Nuestro Señor de Villaseca. Imagen propia. Tomada por (Araceli González Andrade-Tomada el 09102025)

Un caso particular es, el templo de San Cayetano en la mina de la Valenciana en Guanajuato, iniciada en 1776 por el arquitecto Andrés Manuel de la Riva quien, tras su viaje a Zacatecas, dejó a cargo de Francisco Bruno de Ureña, haciéndose cargo de su conclusión tras la muerte del autor un año después.

La partida de Andrés Manuel de la Riva a Zacatecas se debió al contrato contraído para construir el nuevo templo de la orden de los Agustinos, donde plasmó el estilo de Ureña con características similares a las que utilizó en la Valenciana, difundiendo esta modalidad endicha ciudad. Sin embargo, la portada zacatecana ya no existe, lo que impide una comparación precisa. La obra quedó inconclusa tras su muerte, y posteriormente fue continuada por el maestro alarife Alemán (Del Hoyo, 2014; Halcón, 2012, p. 131) Las Figuras 79 y 80 muestran las portadas de ambos templos, siendo la de Zacatecas un grabado.



Figura 79: Portada del templo de San Cayetano en la mina de la Valenciana en Guanajuato, del arquitecto Andrés Manuel de la Riva y concluida por Francisco Bruno de Ureña en: <https://www.flickr.com/photos/jicito/12752338414>



Figura 80: Portada del templo de San Agustín en Zacatecas del mismo autor, ya desaparecida, grabado en el libro de Federico Sescosse (Del Hoyo, 2014), en: <https://historiadeladiocesisdezacatecas.blogspot.com/2014/07/normal-0-21-false-false-false-es-mx-x.html>

Posteriormente, la iglesia del Inmaculado Corazón de María, conocida como Belén (Figura 81) y perteneciente a la orden Betlehemita, es reconstruida por Francisco Bruno en 1788 junto con el maestro albañil Marcelo Simón López, con quien además elaboró un informe de los daños por las inundaciones (Halcón, 2012, p. 136).

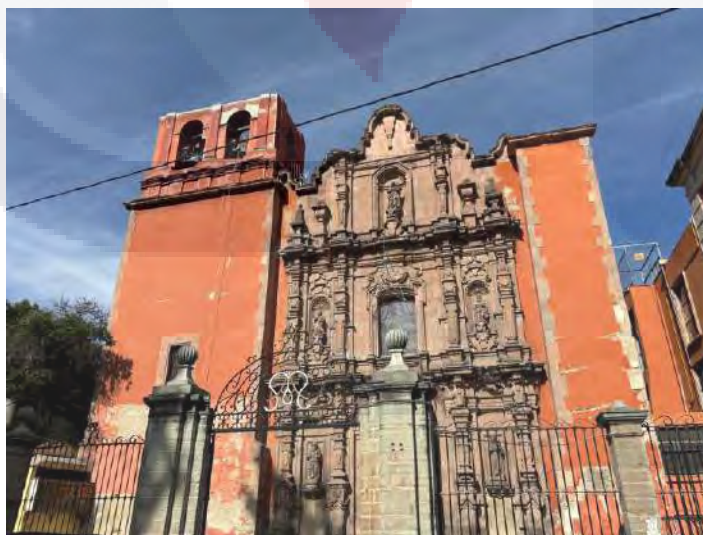


Figura 81: Portado del templo de Belén en Guanajuato imagen propia

En este mismo periodo, Francisco Bruno también intervino el convento de San Diego de Alcántara (Figura 82), fundado en el siglo XVII en la zona de Los Menores. Las graves inundaciones de 1772 y 1788, devastaron el conjunto. Francisco Bruno participó en la reconstrucción, planteando una fachada que el desarrollo estilístico tardío de la modalidad guanajuatense. En ella conviven el soporte estípite, el anástilo en la pilastra-nicho ornamental y la columna cilíndrica, que preludia el retorno al clasicismo impulsado por la academia (Halcón, 2012, p. 136).



Figura 82: Templo de San Diego de Alcántara, reconstruido por Francisco Bruno de Ureña. Imagen propia

3.2.2 Aguascalientes

De manera paralela, el Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, ha sido atribuido a la escuela de Felipe de Ureña, quien, procedente de la Ciudad de México se estableció en la villa para realizar el altar mayor de la Parroquia de la Asunción. La construcción del templo comenzó en 1769, aunque su planeación se remonta a 1761 con la adquisición del terreno. Por lo tanto, no resulta improbable pensar en la participación de Ureña, sobre todo considerando que su yerno Juan García Castañeda residía en Aguascalientes junto con su esposa Francisca de Ureña, hija del maestro, manteniendo vínculos con parroquias como la de San Juan de Los Lagos.

Por otra parte, en la portada del Santuario se observa una clara similitud tanto con el Sagrario Metropolitano como con la iglesia de la Compañía de Jesús, Del primero retoma el desarrollo de las calles con estípites e interestípites, mientras que del segundo adopta la forma triangular del remate y la geometrización ornamental. En la Figura 83 se presentan las tres

portadas, donde pueden apreciarse estas similitudes entre las obras de Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña con el santuario guadalupano en Aguascalientes.

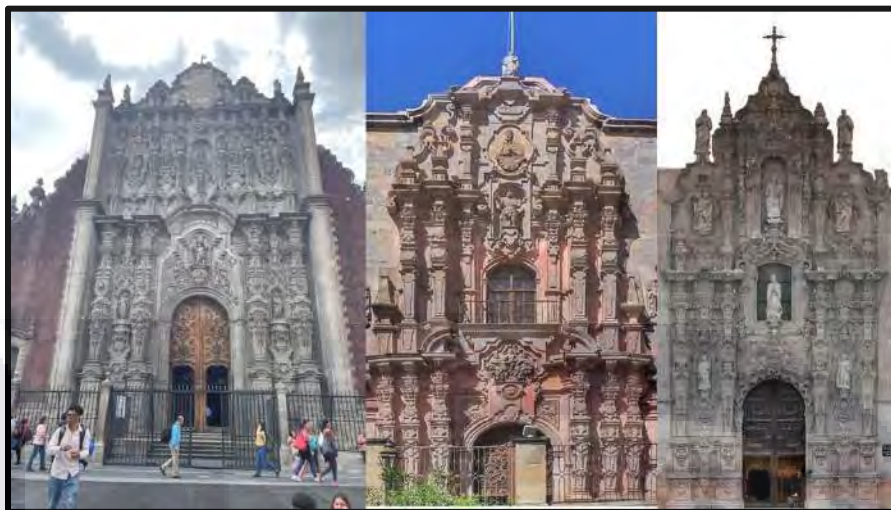


Figura 83: Portadas del Sagrario Metropolitano de la ciudad de México obra de Lorenzo Rodríguez, la Compañía de Jesús en Guanajuato y el Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, donde se observa la similitud entre los elementos que la componen. Imágenes citadas anteriormente y editadas por LEMM

Al profundizar en el análisis de la portada del Santuario de Guadalupe, se advierte una mayor cantidad de correspondencias con el Templo de San Cayetano en la Valenciana y con el de San Agustín en Zacatecas, ambos diseñados por Andrés Manuel de la Riva. Dichas afinidades se manifiestan en la disposición de los interestípites en las calles laterales, así como en el tratamiento de estos elementos, cuya base -donde descansan las peanas- presenta una superficie más sobria y menos ornamentada.

Por otra parte, resulta pertinente señalar que el enmarcamiento de la ventana coral y el perfil del remate evidencian modificaciones posteriores en la fachada del Santuario, particularmente en la parte superior. Esta transformación altera la lectura original del conjunto, diferenciándolo de las obras mencionadas, aunque conserva rasgos estructurales comunes.

Asimismo, en el ámbito interior de los templos, las pilastras que sostienen los arcos, junto con estos últimos, exhiben decoraciones a lo largo de toda su extensión, lo que refuerza la continuidad ornamental entre los espacios externos e internos.

Finalmente, para ilustrar lo expuesto, se presentan las Figuras 84 a 86. En ellas se incluye una fotografía anterior a 1920 del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, cuando aún no se habían añadido las naves laterales, los nuevos cuerpos de las torres ni se había intervenido el remate de la portada.



Figura 84: Fachada del Templo de la Valenciana en Guanajuato. Imagen propia



Figura 85: Portada del Templo de San Agustín en Zacatecas. Grabado de Rondé



Figura 86: Portada del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes antes de 1920



Figura 87: Interior del Templo de San Cayetano de la Valenciana, Guanajuato



Figura 88: Interior del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes

De igual manera en las Figuras 87 y 88, se muestra el interior de ambos templos, el de Guanajuato y el de Aguascalientes, donde se aprecia que arcos y columnas cuentan con patrones decorativos continuos, en el caso de la Valenciana almohadillado y en Guadalupe estriado en zigzag.

En cuanto al templo del Señor del Encino en Aguascalientes, iniciado en 1776, constituye la configuración más tardía dentro de esta modalidad. Su fachada, de un solo y alargado cuerpo con remate, muestra movilidad en la planta y sobriedad ornamental. Tales soluciones guardan relación con la portada de Lagos de Moreno, siendo ambas expresiones finiseculares del siglo XVIII al igual que la de San Diego en Guanajuato, que combinan reminiscencias góticas con estípites, guardamalletas y oros ornatos (Figura 89).



Figura 89: Portadas del templo del Señor del Encino, la parroquia de la Asunción de Lagos de Moreno y el templo de San Diego, obras atribuibles a Francisco Bruno de Ureña, y que guardan similitud en el planteamiento de la portada con un solo cuerpo alargado y remate. Imágenes propias LEMM

El interior del templo, de planta de cruz latina, posee una cúpula sobre tambor octogonal flanqueado por estípites, al igual que en Lagos de Moreno. Además, sus portadas reflejan afinidades estilísticas con la del templo de San Diego en Guanajuato (Figura 90).

Otra de las fachadas atribuidas a Francisco Bruno es la de la iglesia parroquial de Lagos de Moreno, realizada a fines del siglo XVIII, considerada una joya de la arquitectura de la Ruta de la Plata por ser uno de los últimos ejemplos donde se utiliza la pilastra nicho en una portada con tendencia hacia la contención decorativa, impuesta por los académicos, fue terminada en 1784 con planta de cruz latina, cubierta con bóvedas nervadas, una cúpula sobre tambor octogonal con ventanas flanqueadas por estípites; las bóvedas son semejantes a las de la iglesia de la Valenciana, y la forma del tambor y los estípites recuerdan el interior de la de San Diego.



Figura 90: Vista de las cúpulas de las iglesias de San Diego de Alcántara en Guanajuato, El Señor del Encino en Aguascalientes y la Parroquia de Lagos de Moreno, donde se observa que las tres cuentan con ventanas flanqueadas por estípites en el tambor. Imágenes propias LEMM y en: <https://www.hmdb.org/m.asp?m=100473>

3.2.3 Altos de Jalisco

Como se dijo, se le atribuye la fachada de la iglesia parroquial de Lagos de Moreno a Francisco Bruno de Ureña, erigida a fines del siglo XVIII y considerada una joya de la arquitectura de la Ruta del Camino Real de Tierra Adentro. Concluida en 1784, destaca como uno de los últimos ejemplos en que se emplea el interestípito o pilastra nicho en una portada ya marcada por la contención decorativa promovida por la academia. El templo presenta planta de cruz latina, bóvedas nervadas, cúpula sobre tambor octogonal con ventanas flanqueadas por estípites con soluciones semejantes a las de la iglesia de la Valenciana. Tanto el tambor como los estípites recuerdan el interior del templo de San Diego.

Por su parte, otra obra atribuida a Francisco Bruno de Ureña es la portada del templo parroquial de Santa María de los Lagos, cuyo inicio data de 1732 bajo la dirección de Juan Rodrigo de Estrada y siguiendo el modelo del templo de San Francisco de la Ciudad de México. No obstante, fue concluida hasta 1784, incorporando influencias del hijo de Ureña (Vargaslugo, 1986a, p. 148).

El 6 de mayo de 1741 el obispo de Guadalajara Juan Gómez de Parada colocó la primera piedra de la nueva iglesia parroquial, con el propósito de renovar el antiguo templo. Nicolás Antonio de Santiago Medina, se incorporó a la última etapa de la fábrica, siendo responsable de las tres portadas realizadas entre 1777 y 1781 (Romero, 2015, p. 28). La portada, cercana a la modalidad guanajuatense, fue vinculada por De la Maza con las de los Ángeles de León, San Diego en Guanajuato y Lagos de Moreno. Como se ha señalado, la de

San Diego corresponde a Francisco Bruno, mientras que en la de Lagos intervino Santiago Medina a quien se atribuye su obra (Vargaslugo, 1986a, p. 211).

En este contexto -otro templo de los Altos de Jalisco-, la parroquia de San Miguel Arcángel en Atotonilco el Alto construida en el siglo XVIII también ha sido atribuida a Nicolás Antonio Santiago de Medina. Este maestro participó igualmente en las obras de la Parroquia de Lagos de Moreno. Según Sifuentes (2008, p.54). Además, el mismo autor explica que Medina estuvo en contacto con Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda en Real de Pinos Zacatecas, donde el último firmó un contrato para la ejecución de retablos en Sombrerete (Sifuentes, 2024).

En ambas portadas, Lagos y Atotonilco, ya se aprecia la influencia del retorno al clasicismo con elementos de la última modalidad guanajuatense. La Figura 91 permite observar claramente estas similitudes.



Figura 91: Portadas de los templos de Lagos de Moreno y Atotonilco el Alto, ambas atribuidas a Nicolás Antonio de Santiago Medina, imágenes en: <https://pueblosmagicos.mexicodesconocido.com.mx/atractivos/5755-parroquia-de-nuestra-senora-de-la-asuncion/> y <https://mx.pinterest.com/pin/485896247301687175/>.

3.3 Maestros constructores

Como se ha expuesto a lo largo del capítulo, participaron numerosos maestros constructores -arquitectos, ensambladores y canteros- en la edificación de los templos que integran cada modalidad regional de la arquitectura novohispana. En la tabla 10 se presentan los nombres de estos artífices y las obras que realizaron en cada región. Cabe destacar que varios de ellos se trasladaron de una localidad a otra, particularmente quienes trabajaron en

el Centro-Norte, ya que, como se explicó, la movilidad de los constructores se dio principalmente dentro de esa zona.

En este contexto, el caso de Felipe de Ureña resulta especialmente ilustrativo, pues desarrolló proyectos tanto en Guanajuato como en Aguascalientes, dentro de la región del Bajío Guanajuatense. Además, conviene subrayar que también llevó a cabo la reconstrucción del convento de San Francisco en Oaxaca, aunque este último constituye un ejemplo aislado en la región sísmica.

De manera complementaria, sobresale la figura de Andrés Manuel de la Riva, responsable del templo de San Cayetano en el mineral de la Valenciana, Guanajuato, y también constructor del templo del convento agustino en Zacatecas. A partir de la comparación de las características formales de sus portadas, se puede inferir que el Santuario de Guadalupe en Aguascalientes también puede atribuirse a su autoría, lo que refuerza la hipótesis de su presencia e influencia en esta región.

Maestros constructores por regiones y sus obras en el siglo XVIII	
Región: Ciudad de México	
Maestro constructor (Arquitecto)	Obras
Lorenzo Rodríguez (1701-1774)	Real Casa de la Moneda 1731, 1733, casa de los virreyes Palacio de Huehuetoca 1742, Ordenanzas 1746, Convento de Jesús María 1743- 1747, Sagrario Metropolitano 1749-1768; casas del marquesado de la Villa del Villar de Águila 1750, casa del conde de San Bartolomé de Xala; dos casas calle de la Merced; planos para el Real Alcázar de Chapultepec.
Miguel Custodio Durán	Portada templo hospital de San Juan de Dios 1729, capilla de Medina Picazo, convento de Regina Coeli 1733; Camarín de la Virgen de Loreto, Tepotzotlán 1733, Templo hospital de San Lázaro 1721-1728, Plano de la ciudad de México 1737
Ildefonso Iniesta Bejarano 1716- 1781	Templo de San Felipe el Nuevo 1753-1758, y la fachada y torre del templo del noviciado de Tepotzotlán 1754-1758, Templo de la Santísima Trinidad 1755-1781, obras en la Real y Pontificia Universidad, 1759-1761
Francisco Antonio Guerrero y Torres Villa de Guadalupe 1727- 1792	Palacio de los virreyes de Inquisición con Lorenzo Rodríguez 1774; capilla del Pocito de Guadalupe, casa de los condes de Santiago de Calimaya, del marqués de Jaral de Berrio, académico de mérito de San Carlos
Pedro de Arrieta	Basílica de Guadalupe 1695-1709
Región Puebla- Tlaxcala- Veracruz	
José Miguel de Santa Maria	Casa del Obispado, Colegios Palafoxianos

Arquitectura popular	San Francisco Acatepec, Puebla. San Antonio de Padua y Santuario de Ocotlán, Tlaxcala.
Región Sísmica	
Taller de Andrés de la Concha	Santo Domingo (1575-1611), Oaxaca
Templo de la Soledad (1682), Oaxaca	
Pedro de Arrieta	Catedral de la Asunción (1535-1574) Oaxaca, Portada-Retablo del siglo XVIII.
Felipe de Ureña	Templo de San Francisco ((1767)
Templo de la Compañía de Jesús, (1711) Oaxaca.	
Diego Porres (1718-1722)	Catedral de San Cristóbal de las Casas (1528-1766) Chiapas
Fray Pedro de la Cruz	Santo Domingo (1546-1698), San Cristóbal de las Casas, Chiapas
Península de Yucatán	
Los templos del siglo XVI y XVII fueron adaptados en el siglo XVIII, supresión o división de los atrios y huertas, cambiando de uso de suelo, se agregaron torres, se aumentó la ornamentación en las portadas	
Centro- Norte de Nueva España	
Pablo Gutiérrez Patarren de México	Catedral de Durango 1640
Joseph de la Cruz, Guadalajara	Catedral de Durango 1694-1722, parroquia de Chihuahua
Mateo Núñez, Guadalajara	Catedral de Durango 1695
Simón de Santos, Carichic	San José de Parral, Carichic, Catedral de Durango
Juan de Arteaga	Chihuahua 1752, Santa Eulalia
Miguel de Zacatecas	Catedral de Durango 1738
Pedro de Huertas	Portadas laterales catedral de Durango, 1764
Nicolás Sánchez Pacheco, México	Parroquia de San Luis Potosí 1703
Juan Buitrago	Plateros 1597 y 1606, Parroquia de San Luis Potosí

Tabla 10: Maestros constructores por regiones y sus obras en el siglo XVIII. Elaboración propia con información en: (Bargellini, 1992, 1992a; Halcón, 2012; Vargaslugo, 1986b)

REFLEXIONES

La arquitectura novohispana del estípite del siglo XVIII debe comprenderse como un fenómeno regional complejo, más allá de la simple imitación de modelos peninsulares. La innovación de Jerónimo de Balbás transformó el retablo tradicional y sentó las bases de un lenguaje formal que alcanzó madurez en la Ciudad de México y el Bajío Guanajuatense, consolidándose posteriormente a través de maestros itinerantes como Felipe de Ureña. Su trabajo no consistió en una repetición mecánica, sino en la creación de un repertorio compartido, adaptado a contextos locales y difundido mediante redes de talleres, patronazgo y movilidad de artífices.

El auge económico derivado de la minería y la consolidación de élites criollas fueron factores determinantes en la articulación de una identidad regional. La arquitectura religiosa funcionó como medio de representación social y devoción, integrando símbolos de poder con innovaciones formales que reflejaban la apropiación creativa del estípite. La reinterpretación territorial de este lenguaje, desde portadas hasta retablos, evidenció un equilibrio entre continuidad estilística y adaptaciones espaciales, materiales y culturales específicas, generando un campo artístico coherente en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

Desde una perspectiva metodológica, el análisis comparado de plantas, formas y ornamentación revela que la modalidad regional surge de la interacción entre ideología criolla, prácticas devocionales y contextos socioeconómicos particulares. La aplicación de protocolos de lectura, como los propuestos por Lindsay Jones, permite comprender la arquitectura no solo desde la intención de los autores, sino también a partir de su recepción histórica y ritual, mostrando su dinamismo y su capacidad de resignificación en distintas comunidades.

La adaptación de las disposiciones tridentinas y la integración de ritualidad católica con elementos prehispánicos demuestran que la arquitectura novohispana del estípite fue un instrumento de cohesión social y catequesis visual. Felipe de Ureña consolidó un lenguaje regional al vincular retablística y arquitectura, promoviendo su difusión en el bajío y centro-norte del virreinato mediante talleres familiares y redes de patronazgo. La sistematización de formas geométricas, fragmentación de cornisas y organización de ornamentos permitió la replicación y adaptación del repertorio formal, reforzando la coherencia regional sin sacrificar la creatividad local.

Además, la arquitectura interestípite del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes demuestra la existencia de soluciones compositivas recurrentes que articulan portadas, y ornamentos, consolidando un modelo reconocible y flexible. La obra de Ureña, junto con la labor de talleres locales, confirma que esta modalidad no fue un conjunto de elementos aislados, sino un sistema integral capaz de conjuntar funcionalidad, simbolismo y diversidad formal. En consecuencia, la arquitectura novohispana del estípite debe interpretarse como un fenómeno regional dinámico, producto de la interacción entre

innovación, tradición y apropiación social, que expresa la identidad, la economía y la religiosidad del territorio.

La arquitectura novohispana del estípite y el interestípite se configura como un fenómeno regional que trasciende la mera réplica de modelos peninsulares, evidenciando un proceso de adaptación creativo a contextos geográficos, sociales y materiales específicos. Comparaciones con el barroco español y sudamericano muestran que la formación de variantes regionales fue un fenómeno recurrente, pero en esta región de Nueva España surgieron soluciones distintivamente novohispanas, donde los elementos estípite e interestípite, introducidos por Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez, se emanciparon de sus referentes europeos mediante reinterpretaciones formales y simbólicas. Esta originalidad se consolidó en la Ciudad de México y, sobre todo, en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, configurando un lenguaje arquitectónico coherente y flexible.

El papel de maestros itinerantes, como Felipe de Ureña, fue determinante para la difusión y consolidación de este estilo. Su formación en la capital y su experiencia previa le permitieron integrar la retabística al ámbito arquitectónico, adaptando técnicas de talla en madera al trabajo en piedra y simplificando modelos para imprimirles un carácter geométrico propio. La movilidad de Ureña y su taller, junto con la participación de Juan García Castañeda, Francisco Bruno y Santiago Medina, facilitó la circulación de ideas y la adaptación de tipologías en múltiples centros mineros y urbanos, desde Guanajuato y Aguascalientes hasta Zacatecas, Durango y Saltillo. Esta red de colaboración mostró cómo la arquitectura novohispana dependía no solo del talento individual, sino también de la capacidad de establecer relaciones profesionales, familiares y patronales.

Asimismo, la consolidación de la modalidad regional estuvo vinculada a factores socioeconómicos y culturales. El auge minero generó redes de poder y riqueza que favorecieron la inversión en templos y retablos, mientras que las élites criollas utilizaron la arquitectura religiosa como instrumento de identidad, cohesión social y representación del poder frente a los peninsulares. La circulación de talleres y la disponibilidad de materiales locales permitieron reinterpretar los modelos balbasianos, integrando monumentalidad y ornamentación dentro de un esquema espacial estable -planta de cruz latina, muros rectos y cúpulas octogonales- que sirvió como base para la diversidad formal en portadas, torres, retablos y atrios.

Además, la interacción entre tradición europea, innovación formal y apropiación local confirma que la arquitectura del Bajío, los Altos de Jalisco y Aguascalientes constituyó una modalidad regional autónoma, reconocible por su coherencia interna y su adaptabilidad a condiciones locales. La obra de Felipe de Ureña y la continuidad de su taller a través de su hijo Francisco Bruno, así como la participación de maestros como Santiago Medina, consolidaron un lenguaje arquitectónico que articuló funcionalidad litúrgica, simbolismo religioso y expresión de identidad regional. De esta manera, el estípite y el interestípite se presentan no solo como elementos ornamentales, sino como ejes articuladores de una tradición novohispana dinámica, integrada y capaz de reflejar la riqueza cultural, económica y social del siglo XVIII en esta región de Nueva España.

La difusión de la modalidad interestípite en la arquitectura novohispana se comprende mejor al analizar la trayectoria de sus principales innovadores, cuyas vidas, obras y redes de aprendizaje funcionaron como medios de transmisión de este lenguaje estilístico en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes. Jerónimo de Balbás se erige como el precursor indiscutible del estípite y del interestípite en Nueva España, consolidando en Sevilla su formación como maestro de retablos y desarrollando un estilo caracterizado por la monumentalidad, teatralidad y ornamentación exuberante, que posteriormente trasladó al virreinato. Su llegada a Nueva España en 1717 marcó un punto de inflexión, ejemplificado en obras como el Altar del Perdón y el Altar de los Reyes en la Catedral Metropolitana, donde estableció un modelo que transformó la retablística y ejerció influencia decisiva sobre la arquitectura y la platería.

La propagación de este lenguaje se consolidó a través de discípulos y talleres itinerantes, siendo Felipe de Ureña la figura central en la transmisión del estípite fuera de la capital. Formado bajo la influencia directa de Balbás y con experiencia previa en Toluca, Ureña reinterpretó los principios formales en obras como el retablo de la Virgen de la Fuente en Regina Coeli y en proyectos arquitectónicos en Guanajuato, Aguascalientes y los Altos de Jalisco, adaptando la monumentalidad estípite a contextos locales mediante la geometrización de soportes, la reducción de ornamentos vegetales y el dominio técnico de la talla en piedra. Su capacidad organizativa y su habilidad para establecer redes familiares, profesionales y patronales garantizaron la continuidad del estilo frente al academicismo y fortalecieron la consolidación de un lenguaje regional coherente.

El Taller de los Ureña funcionó como un modelo paradigmático de transmisión artística, sistematizando la producción, formando aprendices y asegurando la extensión geográfica de la modalidad interestípita. En este marco, Juan García Castañeda se presenta como intermediario clave, cuya formación en el taller y vinculación con mecenas locales permitió difundir los retablos estípite hacia Zacatecas, Durango, Sombrerete y los Altos de Jalisco. Su trayectoria evidencia la autonomía progresiva de los oficiales formados en grandes talleres y subraya la relación entre habilidades técnicas, gestión de obras complejas y patrocinio como elementos esenciales para la consolidación del estilo.

En conjunto, la arquitectura y retablística interestípita del siglo XVIII se revela como un fenómeno dinámico, resultado de redes de aprendizaje, movilidad artística y adaptación creativa a condiciones locales, materiales y sociales. La influencia de Balbás, la mediación de Ureña y la continuidad de talleres familiares consolidaron un lenguaje novohispano que combinó monumentalidad, teatralidad y funcionalidad, adaptando modelos europeos a la realidad del virreinato y configurando una modalidad regional distintiva, flexible y duradera en el Bajío, los Altos de Jalisco y Aguascalientes. Este proceso demuestra que la arquitectura novohispana no fue un simple traslado de estilos peninsulares, sino un entramado de innovación, transmisión y apropiación cultural que definió la identidad artística del virreinato.

La figura de Francisco Bruno de Ureña evidencia la continuidad y transformación del legado de su padre, consolidando la escuela ureñana como un puente entre el barroco estípita y las primeras influencias neoclásicas. Formado en el taller familiar, supo reinterpretar los principios balbasianos, adaptándolos a nuevas condiciones históricas y estéticas, lo que permitió la continuación de un estilo regional autónomo, flexible y dinámico. Su obra confirma que la modalidad interestípita no solo se preservó como lenguaje formal, sino que se transformó en un sistema capaz de responder a los desafíos y cambios del último tercio del siglo XVIII, constituyendo un elemento central para la comprensión de la arquitectura y la retablística del Bajío y su área de influencia.

La consolidación de esta modalidad regional fue posible gracias a la movilidad de los maestros y a la circulación de conocimientos técnicos y formales. Estas dinámicas permitieron que la estética balbasiana se adaptara a contextos diversos, particularmente en el Bajío, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, donde los modelos originales fueron

reinterpretados según las condiciones locales de espacio, materiales y cultura. El resultado fue una arquitectura que mantuvo la continuidad del barroco tardío, pero incorporó variaciones regionales identificables en portadas, retablos y templos.

Asimismo, el análisis de edificaciones finiseculares revela un tránsito hacia la contención ornamental y la claridad formal, impulsado por el influjo académico. La simplificación de remates, la reducción de motivos vegetales y la organización racional de los elementos arquitectónicos reflejan la coexistencia y tensión entre la persistencia del barroco y la emergencia de principios que anticipan el neoclasicismo en Nueva España.

Finalmente, la participación de múltiples maestros y artífices, cuya movilidad fue constante, confirma que las modalidades regionales deben entenderse como fenómenos interregionales. La labor de Felipe de Ureña, Andrés Manuel de la Riva y otros constructores evidencia la existencia de redes profesionales activas que facilitaron la transmisión, adaptación y consolidación de un lenguaje común, proyectando la influencia de Jerónimo de Albás desde la capital hacia los centros mineros y urbanos del Bajío y los Altos de Jalisco, consolidando así una arquitectura regional coherente, dinámica y en diálogo con su contexto histórico y cultural.

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS



PARTE II:

DEFINICIÓN DE LA REGIÓN DEL BAJÍO GUANAJUATENSE, ALTOS
DE JALISCO Y AGUASCALIENTES EN EL SIGLO XVIII COMO
REPRESENTACIÓN DEL PODER E IDENTIDAD CRIOLLA

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

CAPÍTULO 4: EL CONTEXTO HISTÓRICO Y EL PROTO-NACIONALISMO CRIOLLO

Para la caracterización de la modalidad regional correspondiente al Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, resulta imprescindible emprender un análisis sustentado en las mentalidades, los sistemas de creencias y las dinámicas de convivencia propias de la sociedad novohispana del siglo XVIII asentada en esta región de la Norteamérica Española. Desde esta óptica interpretativa es posible explicar la manera en que tales concepciones se proyectaron tanto en los imaginarios colectivos como en las múltiples expresiones artísticas del periodo, con especial énfasis en la arquitectura religiosa.

En este contexto, el proto-nacionalismo criollo adquiere una importancia central, en tanto se manifestó a través de prácticas culturales, discursos identitarios y producciones materiales orientadas a la afirmación de una conciencia colectiva diferenciada. Dentro de estas expresiones, la edificación sacra se consolidó como un medio privilegiado para la representación simbólica del poder, la legitimación ideológica y la articulación de mecanismos de cohesión social en este ámbito regional del virreinato.

De manera complementaria, otras manifestaciones del proto-nacionalismo criollo, estrechamente vinculadas al entorno devocional, desempeñaron una función integradora dentro de la sociedad novohispana. La atribución de milagros y favores sobrenaturales permitió congregarse a amplios sectores de la población en torno a determinadas figuras sagradas, dotando de significados particulares a los espacios urbanos y periféricos donde se levantaron santuarios y templos dedicados a su culto.

Entre estas advocaciones destacan las imágenes de la Virgen María de Guadalupe y los Cristos Negros, cuya veneración se extendió no solo en la Nueva España, sino también a lo largo del Imperio español. No obstante, en este virreinato dichas representaciones adquirieron un papel decisivo en la configuración de una identidad colectiva, especialmente en la región central de Norteamérica Española. A través del Camino Real de Tierra Adentro, estas devociones se difundieron ampliamente, llegando a fungir, en determinados contextos, como emblemas de carácter proto-nacional.

Precisamente, en el caso de Aguascalientes, los ejemplos arquitectónicos del Bajío Guanajuatense se encuentran dedicados a estas dos advocaciones: el Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino. En consecuencia, además de constituir referentes plásticos

representativos de esta modalidad regional, ambos edificios serán considerados como las unidades de análisis del presente estudio.

4.1 La historia de las mentalidades en la arquitectura novohispana del siglo XVIII

La historia de las mentalidades aplicada a la arquitectura novohispana del siglo XVIII ofrece una visión profunda de cómo las concepciones colectivas, creencias y emociones influyeron en la forma y el significado de los edificios religiosos y civiles de la época. En este sentido, el análisis de las mentalidades permite explorar no solo la función simbólica de la arquitectura, sino también de qué manera el contexto socio-religioso, las concepciones del poder y la religiosidad popular moldearon los espacios y las formas arquitectónicas.

En la Nueva España del siglo XVIII, la arquitectura fue una clara expresión de la mentalidad religiosa imperante, que buscaba reafirmar la hegemonía de la Iglesia Católica en el contexto de la Contrarreforma. Así, la monumentalidad de los templos, con sus fachadas recargadas y ornamentación exuberante, no era simplemente un reflejo del gusto estético de la élite colonial, sino una manifestación tangible de una religiosidad profundamente arraigada, que interpretaba el mundo como una lucha entre el bien y el mal, donde el arte se convertía en herramienta didáctica para transmitir los valores cristianos a las masas (Burke, 2013, p. 115).

De este modo, dicha mentalidad se expresa claramente en las iglesias novohispanas, que estaban diseñadas no solo para ser lugares de culto, sino también como escenarios destinados a deslumbrar y emocionar a los fieles. La iconografía que adorna las fachadas y los altares, colmada de ángeles, santos y escenas de la vida de Cristo y la Virgen María, pretendía provocar una respuesta emocional en los espectadores. En términos de mentalidad, esto puede entenderse como una forma de catequesis visual. Como señala (Kubler, 1959, p. 203), el objetivo era “impactar los sentidos del devoto y acercarlo a la experiencia divina a través del esplendor visual”

Por otra parte, más allá de lo religioso, la mentalidad de poder también influyó en la arquitectura novohispana. Los edificios civiles, como los palacios de gobierno y las residencias de la élite, reflejaban el pensamiento de una sociedad altamente jerarquizada, donde la arquitectura era utilizada como símbolo de poder y prestigio. En este marco, los grandes palacios de los virreyes y los altos funcionarios eclesiásticos no solo eran funcionales, sino que además servían para reafirmar el dominio de la Corona española sobre

sus súbditos en el Nuevo Mundo. Según Cañeque (2004, p. 79), "la arquitectura servía para hacer visible la distancia entre las diferentes clases sociales y para legitimar la autoridad de los gobernantes".

Un ejemplo particularmente significativo de esta mentalidad se encuentra en la Catedral Metropolitana de la Ciudad de México, cuyo diseño monumental no obedecía únicamente a criterios religiosos, sino también a una estrategia política de demostración de poder frente a la población indígena y mestiza. La combinación de grandeza arquitectónica y el uso de materiales suntuosos tenía como finalidad subrayar la supremacía del Imperio español y su misión evangelizadora (Toussaint, 1967, p. 45).

En contraste con la arquitectura de la élite, el pensamiento popular novohispana también encontró expresión en las iglesias rurales y en pequeños santuarios. En estos espacios, la devoción popular se manifestaba en formas más espontáneas y menos controladas por las directrices del clero y la Corona. En consecuencia, la composición y ornamentación de estos templos reflejaban una mentalidad donde lo sacro y lo profano se entremezclaban, y en la que los elementos cristianos se sincrretizaban con las creencias y tradiciones indígenas.

Este sincrretismo resulta especialmente visible en templos como Santa María Tonantzintla en Puebla, donde la imagería cristiana convive con símbolos y figuras de origen prehispánico. Según (Kubler, 1959, p. 98), este tipo de arquitectura refleja "una mentalidad barroca popular, que reinterpretaba el mensaje cristiano a través de una cosmología indígena". De este modo, la historia de las mentalidades permite comprender mejor de hibridación cultural en la Nueva España.

Así mismo, otro aspecto clave de la historia de las mentalidades en la arquitectura novohispana es la percepción del espacio. Para la concepción virreinal, el espacio arquitectónico no era meramente funcional, sino que poseía una dimensión simbólica. Los arquitectos jugaban con la luz, la perspectiva y el movimiento para generar espacios que parecieran más grandes o dramáticos de lo que en realidad eran. Esto se vinculaba con la visión religiosa y filosófica de la época, que concebía el mundo terrenal como un reflejo imperfecto del mundo celestial. Así, la arquitectura novohispana aspiraba, mediante sus juegos de luces y sombras, a crear una experiencia casi mística para el espectador (García, 2002, p. 143).

4.2 Las representaciones de la cultura novohispana del siglo XVIII como medio de transmisión para la circulación de las ideas.

Chartier afirma que las formas culturales donde se reconocía la identidad de un pueblo hoy son conjuntos mixtos que reúnen elementos de origen diverso (Chartier, 2005, p. 34). Aplicando esta noción al caso de la Nueva España del siglo XVIII, hoy contamos con fuentes primarias y secundarias suficientes para explicar el significado de esas manifestaciones, más allá de lo estético o formal de sus expresiones artísticas en arquitectura, escultura y pintura.

En este marco, es posible reconocer elementos culturales como el sincretismo, las creencias o los conocimientos técnicos, que se desarrollaron de manera distinta en la América Española y se adaptaron a un contexto físico, social y cultural muy diferente al europeo. Especialmente en España, estas expresiones adquirieron significados distintos al ser apropiadas y reinterpretadas por las sociedades novohispanas, cuyas percepciones estaban marcadas tanto por su ascendencia étnica como por su trasfondo cultural.

En este sentido, el proto-nacionalismo criollo constituye un fenómeno clave para entender la relación entre arte, arquitectura e identidad en el siglo XVIII. Tal como han señalado autores como David Brading y John Tutino, este movimiento intelectual y cultural permite comprender el papel de las élites criollas en la construcción de un imaginario propio dentro de la sociedad novohispana

4.2.1 El proto-nacionalismo criollo y su expresión en las artes.

El fenómeno del proto-nacionalismo criollo en la región del Bajío Guanajuatense, estudiado por autores como David Brading y John Tutino, resulta central para comprender la identidad como el poder de las élites criollas en la Nueva España. Asimismo, autores como Guillermo Tovar y de Teresa, Elisa Vargaslugo y Manuel González Galván han explorado la relación entre el arte y la arquitectura de este periodo. No obstante, como se ha señalado, estas investigaciones no siempre han vinculado con claridad estas expresiones con la creciente identidad criolla ni con la compleja estratificación social colonial. Existen ejemplos evidentes en las pinturas de castas, la literatura, las ciencias naturales y la historia donde la identidad criolla halló espacios de expresión.

4.2.1.1 El proto-nacionalismo criollo y la arquitectura

Ahora bien, en el terreno arquitectónico, John Tutino (2016, p. 278) sostiene en *Creando un nuevo mundo*, que las élites criollas del Bajío comenzaron a desarrollar una

conciencia política y cultural propia, distinta de los peninsulares. Este proto-nacionalismo criollo, fundamentado en el control de la economía minera y agrícola, se tradujo también en expresiones arquitectónicas que proyectaban poder y autoridad. Así, "la arquitectura monumental de las ciudades del Bajío, financiada por los criollos, fue una respuesta directa a las tensiones sociales y políticas con los peninsulares". En consecuencia, la arquitectura se convirtió no solo en un medio de devoción religiosa, sino también en un lenguaje de poder e identidad con aspiraciones de mayor autonomía dentro del sistema colonial.

Conviene recordar, además, que la Norteamérica Española, donde se ubica el Bajío Guanajuatense, se diferenciaba de Mesoamérica. Mientras esta última conservaba comunidades profundamente arraigadas en su pasado indígena, la colonización del norte se dio entre 1550 y 1650, alcanzando su auge económico en el siglo XVIII. Así, mientras Mesoamérica mantenía sus raíces autóctonas, el Bajío se fue poblando de inmigrantes europeo, africanos y mesoamericanos que con el tiempo conformaron una sociedad criolla. Estos criollos, se consideraban con los mismo derechos que los españoles, aunque nacidos en América (Tutino, 2016, p. 9).

En la misma línea, David Brading, sostiene que el proto-nacionalismo criollo nació en los hijos de los conquistadores y colonizadores, como una conciencia colectiva diferenciada que los separó de sus antepasados europeos. Esa idea se expresó en sentimientos de la angustia, nostalgia y resentimiento (Brading, 1993, p. 323)

Por otro lado, las tensiones entre peninsulares y criollos se agravaron en la segunda mitad del siglo XVIII. Los europeos solían considerar a los nacidos en América como seres inferiores, justificando esta idea con argumentos naturalistas sobre el clima, el ambiente o incluso la leche materna de las nodrizas indígenas. Tales planteamientos fueron difundidos por naturalistas como Buffon y Pauw en sus estudios sobre la naturaleza americana.

El patriotismo de los criollos surgió precisamente como la reacción a estos prejuicios. Los llamados "Mancebos de la tierra" defendieron su apego al terruño frente a tales visiones degradantes (Gerbi, 2023, p. 165) y por lo tanto, la reivindicación de su capacidad intelectual, su virtud religiosa, capacidad científica y derecho a autogobernarse, lo que marcó el inicio de una exaltación de la opulencia del Nuevo Mundo, especialmente en metales preciosos, que era el argumento principal de la benignidad de la tierra. Gerbi afirma que Garcilaso encontró lógico augural y barroco que "tierra tan fértil de ricos minerales y metales preciosos

... *ciasse* venas de sangre y minas de entendimiento” en su escrito de 1617 (Gerbi, 2023, p. 166)

De este modo, las élites criollas emplearon la arquitectura religiosa y civil como medio de articular su relación con la tierra y con su papel en el sistema colonial. Brading (1993, p. 173), subraya que "la arquitectura del Bajío es una representación tangible del creciente orgullo criollo, que se proyectaba como una cultura americana distinta, con profundas raíces tanto en la tradición española como en las nuevas condiciones locales". Ciudades como Guanajuato y San Miguel de Allende, constituyen ejemplos palpables, donde el esplendor de las iglesias y edificios públicos refleja la fusión entre elementos locales y europeos simbolizando riqueza e identidad criolla.

En consecuencia, la arquitectura del Bajío Guanajuatense evidencia tanto la estratificación social como las tensiones entre criollos, castas y peninsulares. Los templos financiados por criollos no solo daban testimonio de su riqueza, sino que también expresaban la ambición de diferenciarse de los peninsulares. Así, el arte y la arquitectura funcionaban como escenarios de representación jerárquica, de manera similar a las pinturas de castas que plasmaban las complejidades sociales y étnicas, la arquitectura organizaba y jerarquizaba los espacios en función del poder y el control.

4.2.1.2 Las pinturas de castas.

En este contexto, otra manifestación del proto-nacionalismo criollo fueron las pinturas de castas, concebidas como representación del sueño novohispano frente a las imposiciones borbónicas y las miradas ilustradas de los viajeros europeos. De hecho, la arquitectura, con el estípite como rasgo formal, también se convirtió en símbolo de esa nueva realidad social, jerárquica y elitista (González, 2021, p. 20).

Víctor González afirma (2021, p. 24) que las obras de arte definen una manera de actuar, ser y pensar en una cultura y establece una relación muy compleja entre los objetos artísticos y la sociedad, la realidad y la historia, refiere a Claude Lévi Strauss quien sugería que las obras de arte y los mitos eran resoluciones a los conflictos, tensiones y contradicciones de una sociedad.

Por otra parte, Chartier establece que la representación no solo es una evocación de un objeto ausente, sino también portadora de significados concretos y simbólicas que, reconstruyen la memoria (González, 2021, p. 28).

En este sentido, las pinturas de castas pasaron de una dependencia a los modelos europeos a constituir una invención de la tradición propia, representando visualmente la jerarquía de la sociedad colonial (González, 2021, p. 30). De este modo, tanto las pinturas de castas como la arquitectura compartieron una función similar: ambas servían como vehículo de representación de la estructura jerárquica virreinal. Mientras las pinturas mostraban las mezclas raciales y los estereotipos asociados a cada casta, la arquitectura organizaba los espacios religiosos y civiles para imponer un orden social.

Las iglesias, financiadas por criollos, se convirtieron en monumentos al poder criollo, al mismo tiempo que las pinturas de castas reflejaban las tensiones sociales y raciales dentro del propio orden virreinal.

En conclusión, el proto-nacionalismo criollo fue un movimiento ideológico que surgió en América Latina, particularmente en los siglos XVII y XVIII, en respuesta al dominio colonial español. Este fenómeno se manifestó tanto en la literatura como en la ciencia, como una afirmación de la identidad de los criollos (hijos de europeos nacidos en América), que comenzaron a reivindicar sus propias raíces, cultura y territorio, diferenciándose de los peninsulares (españoles nacidos en la península ibérica).

4.2.1.3 Proto-Nacionalismo criollo en la literatura

Asimismo, la literatura fue un espacio privilegiado para la expresión del proto-nacionalismo criollo. A través de ella, los autores no solo buscaron legitimar la cultura criolla, sino también exaltar las riquezas y particularidades de América, diferenciándolas del Viejo Mundo.

Algunos de los principales aspectos en los que se expresó el proto-nacionalismo criollo en la literatura son:

- Exaltación del paisaje americano: Escritores criollos comenzaron a idealizar la naturaleza americana como un paraíso frente al Viejo Mundo. Un ejemplo destacado es Francisco Javier Clavijero, jesuita exiliado, quien en su *Historia antigua de México* (1780-1781), ensalzó las civilizaciones precolombinas y presentó una visión positiva del pasado indígena, alejándose de la narrativa colonial que los consideraba bárbaros (Brading, 1993, p. 487).
- Reivindicación de las culturas prehispánicas: Varios escritores y cronistas criollos, resaltaron la grandeza de las civilizaciones originarias, como los aztecas, los incas o

los mayas. Incluso, Sor Juana Inés de la Cruz, desde su posición dentro del clero, incluyó alusiones al entorno indígena y al paisaje americano (Brading, 1993, p. 406).

- Identidad criolla: Escritores como Carlos de Sigüenza y Góngora plasmaron la vida de los criollos en la sociedad virreinal. En su obra *Infortunios de Alonso Ramírez* (1690) narra las aventuras de un criollo, destacando las dificultades que enfrentaban por su origen americano (Brading, 1993, p. 415).

4.2.2 Proto-Nacionalismo criollo en la ciencia

Finalmente, la ciencia también se convirtió en un campo de reivindicación para los criollos, donde los intelectuales americanos defendieron la dignidad de su lugar de nacimiento, haciendo aportes significativos al conocimiento, en muchas ocasiones en defensa de América frente a los prejuicios europeos.

- Defensa del medio ambiente americano: Frente a la teoría del “determinismo ambiental”, defendida por algunos pensadores europeos, como el naturalista Georges-Louis Leclerc, Conde de Buffon, José Antonio de Álzate y Ramírez publicó monografías donde refutaba estas ideas, defendiendo la riqueza natural de América en diversos estudios sobre la flora, fauna y geografía de la Nueva España (Brading, 1993, p. 498).
- Valoración de los saberes locales: Científicos criollos comenzaron a recuperar el conocimiento indígena y las prácticas científicas locales, en especial sobre las propiedades medicinales de las plantas nativas, la geografía de la región y las tradiciones científicas locales, a menudo desestimadas por los europeos. Por ejemplo, Francisco Hernández de Toledo, médico y naturalista español que trabajó en la Nueva España, realizó importantes estudios, recopilando el saber indígena sobre las propiedades curativas de las plantas (Rodríguez, 2020, p. 14).
- Creación de instituciones científicas locales: La fundación de instituciones como la Real y Pontificia Universidad de México, permitió a los criollos formarse y generar conocimiento propio lo que les permitía defender la capacidad intelectual de los americanos. Igualmente, las expediciones como la de José Celestino Mutis en Nueva Granada contribuyeron a consolidar el

conocimiento local y la botánica americana (Mendoza Pérez et al., 1909, p. 15).

En conclusión, tanto la literatura como la ciencia contribuyeron a la formación de una identidad criolla diferenciada, basada en la revalorización de sus recursos naturales y culturales de América. La exaltación de la naturaleza en las letras y la defensa de su riqueza en los estudios científicos cimentaron un sentimiento identitario que, en última instancia, nutrió los movimientos de independencia en toda América Latina.

4.3 El Guadalupanismo en Nueva España

En el ámbito histórico, la figura de la Virgen de Guadalupe desempeñó un papel crucial en la historia de México, especialmente durante la época colonial, ya que su veneración se convirtió en un elemento unificador para la sociedad novohispana. En el contexto de los conflictos entre los Estados absolutistas y parlamentarios en Europa y, la emergencia del capitalismo, donde la burguesía buscaba afirmarse, la Virgen de Guadalupe adquirió un significado especial al ofrecer una identidad común y un punto de encuentro en una sociedad colonial marcada por tensiones y desigualdades.

4.3.1 La difusión del culto y su consolidación y su materialización en el espacio.

Conviene recordar que en 1648 se inició una nueva etapa en la historia religiosa de la Nueva España, con la publicación de *La Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe, milagrosamente aparecida en la ciudad de México*. Pese a la devoción que esta obra despertó, y la conclusión de la capilla en 1622 su culto permanecía limitado a su santuario y no superaba al de otras imágenes marianas en el Valle de México.

De hecho, este tratado, escrito por Miguel Sánchez, fue el medio que propició la difusión de la imagen olvidada aún por los propios vecinos de la ciudad. A partir de su publicación, los conventos e iglesias comenzaron a promover su culto con nuevas imágenes, extendiéndose a casas y celdas de religiosos, donde todos deseaban poseer una copia.

Posteriormente, Lasso de la Vega publicó una versión en náhuatl de las apariciones y milagros efectuados por la imagen. A partir de estas publicaciones, se compusieron sermones, poemas y tratados en honor a la Virgen Guadalupe, especialmente promovidos por la élite del cabildo de la catedral y de la universidad. En 1662, Carlos de Sigüenza y Góngora, escribió el poema *Primavera Indiana*, dedicado a la virgen mexicana.

De igual modo, el jesuita Francisco de Florencia, observó la rapidez con que el culto se expandía y en su publicación *La Estrella del Norte* de 1668 afirmó que cada pueblo y casa de Nueva España tenía una copia de la imagen. El crecimiento fue tal que en el Tepeyac había un artista residente exclusivamente dedicado a pintar dichas copias. En el decenio de 1670, el doctor Isidro Sariñana, canónigo de la catedral, se unió a Francisco de Siles para recabar fondos destinados a la construcción de un camino de peregrinación al santuario, en el cual se alinearon estaciones que conmemoraran los quince misterios del Rosario. Esta obra fue costosa, requirió diez años para concluirse y se conoció como “Calzada de los Misterios”.

De manera paralela, en 1680 se formó una congregación de sacerdotes seculares, bajo el patrocinio de la Guadalupana, para reunir fondos con el fin de construir una nueva iglesia en su honor en Querétaro. Durante esos años también se erigieron capillas en San Luis Potosí, Oaxaca, Tlaxcala, Chihuahua y Zacatecas.

A lo largo del siglo XVIII, las principales ciudades y la mayoría de las villas edificaron santuarios situados extramuros, comunicados con el centro urbano mediante caminos de peregrinación, a semejanza de la distancia que separa el Tepeyac de la ciudad de México.

De 1695 a 1709 se construyó la nueva basílica en el Tepeyac, con un costo aproximado de medio millón de pesos, financiado por laicos adinerados y la tesorería diocesana. Las dimensiones de este santuario rivalizaban con las de las catedrales novohispanas. En 1780 el arzobispo Alonso de Haro estableció un convento de monjas capuchinas cerca de la iglesia y entre 1777 y 1791 se construyó una capilla octogonal conocida como “El Pocito”, obra de Francisco de Guerrero y Torres. Asimismo, se fundó un colegio para un abad y dieciséis canónigos.

De igual importancia, al arzobispo de México (1730-1747) y virrey de la Nueva España (1730-1740) Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, correspondió el privilegio de presidir las celebraciones del bicentenario de las apariciones.

En el marco, la devoción popular adquirió nuevas dimensiones, especialmente durante la gran peste de 1737 que cobró alrededor de 40,000 víctimas en la ciudad de México, la Virgen de Guadalupe fue la imagen que más milagros concedía, como lo describió Cayetano Javier de Cabrera y Quintero quien relató las escenas en las que comunidades

religiosas y cofradías llevaban sus imágenes en procesión por las calles, pidiendo auxilio divino.

Los Jesuitas y Franciscanos atendían a los enfermos y distribuían alimentos. El clímax de estas acciones fue en marzo de 1737 cuando la imagen del Tepeyac fue llevada en procesión por las calles para ser instalada en la catedral y aclamarla por el cabildo; Vizarrón y Eguiarreta presidió la ceremonia en su doble carácter de arzobispo y virrey.

Como resultado de estos eventos, el cabildo rindió homenaje durante los meses siguientes y la Virgen fue proclamada patrona en Puebla, Guadalajara y San Luis Potosí. Todo culminó en diciembre de 1749, cuando los delegados de toda la diócesis de Nueva España, encabezados por Vizarrón y Eguiarreta, la aclamaron como patrona universal, ratificación que llegó por parte del Papa en 1754.

En el marco de estas celebraciones, la Virgen criolla emergió de la oscuridad antes de cumplirse un siglo, llegando incluso a rivalizar con las imágenes provenientes de Europa. Así, durante el siglo XVIII se realizaron numerosas copias, entre las cuales destacan las de artistas como Miguel Cabrera, quien lograba un parecido casi exacto y añadía su propia imaginación en la representación del espacio circundante a la imagen. Asimismo, se solía inscribir la frase invocada por Benedicto XIV: *Non fecit taliter omni nationi*⁸¹, lo que reforzaba el carácter patriótico de esta devoción.

De manera semejante, las imágenes de la Virgen María, venerada en España, se resguardaban en santuarios y eran objeto de peregrinaciones y plegarias. La más venerable fue Nuestra Señora del Pilar en Zaragoza que según la tradición fue llevada por la propia Virgen al acompañar a Santiago en su viaje a España. Otras advocaciones como las Vírgenes de Montserrat en Cataluña y de Guadalupe y Peña en Francia y Extremadura, fueron encontradas en cuevas o laderas por pastores a quienes se les habían aparecido.

En el caso particular de la Virgen de Guadalupe y la de Peña de Extremadura, se afirmaba que San Lucas las había tallado y enviado a Roma para que el Papa Gregorio Magno las destinara a San Leandro, arzobispo de Sevilla. Posteriormente, fueron ocultadas en una caverna para evitar su profanación por los musulmanes y finalmente encontradas en el siglo XIV por un pastor que siguió las indicaciones de la Virgen (Figura 92).

⁸¹ Oración del Salmo 147: “No ha hecho nada igual con ningún pueblo”



Figura 92: Virgen de Guadalupe y Peña de Extremadura, en: Dominio público, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=756777>



Figura 93: Estatua española de Guadalupe data al menos del siglo XIII. Se venera en la ciudad de Guadalupe, España. (Foto: Archidiócesis de Toledo), <https://angelusen espanol.com/news/world/la-historia-de-la-guadalupe-espanola-la-virgen-que-une-espana-y-america/>

Todas las imágenes españolas eran tallas de madera que representaban a la Madre de Dios entronizada con el Niño en brazos. El ennegrecimiento de la madera, resultado del paso de los años y del humo de las velas, las convertía en objetos de gran poder devocional, considerados vehículos materiales de la gracia que influía en los espíritus y cuerpos de los peregrinos que pedían su intercesión (Brading, 1993, pp. 377-382).

Por otra parte, los santuarios constituían espacios de culto popular, visitados tanto por señores como por plebeyos, y dotados de posesiones y ornamentos gracias a la generosidad de reyes y nobles. Como es de esperar, los conquistadores españoles trajeron consigo imágenes de la Virgen María, pequeñas figuras sujetas a las sillas de montar. Hernán Cortés, por ejemplo, dejó constancia de este uso al instalar estatuillas marianas en los templos indígenas de Tlaxcala y Tenochtitlán, ordenando a los sacerdotes que les rindieran honores.

Una vez concluida la conquista, los españoles importaron numerosas pinturas y esculturas, además de encargar copias de las imágenes más célebres de la Península. Entre ellas, el Cristo de Burgos que fue reproducido con frecuencia y sirvió como modelo para nuevas versiones en el continente americano.

Sin embargo, a diferencia de Cortés, los franciscanos mostraron recelo hacía la veneración de imágenes entre la población indígena, temiendo que persistiera la confusión

entre ídolos paganos y estatuas cristianas. Esta actitud se vio influida por la crítica erasmiana al culto de imágenes considerada una superstición que corrompía el sentido original de la Iglesia primitiva.

4.3.2 La interpretación teológica, simbolismo y la crítica de las órdenes religiosas

De hecho, Juan de Zumárraga en su “Regla”, sostuvo que el verdadero cristiano no necesitaba recurrir a objetos materiales para estimular su fe. No obstante, hacía comienzos del siglo XVII, la religión indígena se había centrado en las imágenes cristianas que pasaron a ser patrones espirituales y expresiones de solidaridad comunitaria.

En 1642, Juan de Grijalva observó que los naturales rendían culto y reverencia a las imágenes, y que en cada casa había un altar con crucifijos, figuras marianas y santos. Asimismo, cada pueblo contaba con un patrón que era llevado en procesión en las fiestas principales, como Semana Santa y Corpus Christi. Algunas imágenes se hicieron célebres por sus poderes milagrosos atrayendo peregrinos.

Cabe destacar que esta práctica no era exclusiva de los indígenas, españoles, mestizos y mulatos compartían igual devoción. Así, cuando una imagen adquiría fama de milagrosa, atraía romeros de todos los estratos y clases sociales.

En ese contexto, la imagen más venerada a inicios del siglo XVII fue Nuestra Señora de los Remedios, traída por los conquistadores. Una imagen similar, venerada en fue conocida como “La Conquistadora” (Figura 94). El fraile mercedario y profesor universitario Luis Cisneros, escribió que probablemente Cortés había instalado la imagen en el templo de Huitzilopochtli, quedando oculta cuando tras la Noche Triste. Posteriormente, la imagen se apareció a Juan Tovar, quien construyó una capilla en Naucalpan por orden de la Virgen, confiando su custodia a los franciscanos de Tlacupa. Con el tiempo, el edificio se deterioró y en 1574 un regidor de la ciudad de México levantó una nueva capilla, adoptando a Nuestra Señora de los Remedios como patrona, famosa por sus curaciones milagrosas y por atraer la lluvia en tiempos de sequía, como ocurrió en 1577, 1597 y 1616 (Figura 95).



Figura 94: Nuestra Señora de los Remedios, “La Conquistadora” venerada en su capilla del templo de las Cinco Llagas de San Francisco, traída por Hernán Cortés. En: https://www.facebook.com/iconografiamarianapuebla/photos/mayo-mes-de-mar%C3%ADala-imagen-m%C3%A1s-antigua-de-nuestra-se%C3%B1ora-conservada-en-puebla-es/1084521938409910/?_rdr



Figura 95: Nuestra Señora de los Remedios encontrada por Juan Tovar en el cerro donde se hallaba el templo de Huitzilopochtli, y llevada a Naucalpan por orden de la Virgen de Guadalupe, En: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1121552058041389&set=a.454087236751865>

En la misma línea, Luis Cisneros, describió los santuarios de las imágenes marianas de la ciudad de México:

El más antiguo es el de Guadalupe que está una legua de esta Ciudad a la parte de el Norte, que es una Imagen de gran devoción y concurso casi desde que se ganó la tierra, que ha hecho y hace muchos milagros, a quien van haciendo una insigne Iglesia que por orden y cuidado del Arzobispo está en muy buen punto”.

El primer documento sobre la Virgen mexicana data de 1554, cuando el arzobispo Alonso de Montúfar, sucesor de Zumárraga mandó reconstruir la ermita del Tepeyac. Despidió a los franciscanos encargados de su cuidado por el descuido en que la tenían, nombrando en su lugar a un capellán seglar. Al año siguiente, predicó un sermón en elogio de Nuestra Señora de Guadalupe, justificando su devoción aludiendo a los santuarios marianos de España, Montserrat, Guadalupe y Peña.

No obstante, este sermón fue severamente criticado por el provincial franciscano Francisco de Bustamante, quien acusó al culto guadalupano de ser un pretexto para mantener prácticas idolátricas. Según él, los indígenas seguían rindiendo culto a Teotenantzin, “Madre

de los dioses”, en el mismo sitio. También Sahagún cuestionó la devoción, sospechando que se trataba de una continuidad de rituales paganos.

A pesar de las críticas, la imagen del Tepeyac atrajo rápidamente la devoción tanto de españoles como de indígenas. Sus supuestos milagros fueron interpretados como prueba de su poder. Incluso en la catedral de México se invocó su intercesión para que bajaran las armas que amenazaban la ciudad.

Uno de los rasgos más notables del culto guadalupano era la historia del origen milagrosa. Mientras que en España las imágenes eran estatuillas halladas en cavernas o talladas por escultores, la singularidad de la Virgen mexicana radicaba en que su imagen quedó impresa milagrosamente en el ayate de un indígena, testimonio de su carácter único.

Conviene preguntarse ¿de dónde proviene la historia de Jua Diego y la Virgen de Guadalupe? En el caso de Los Remedios, Cisneros reconocía que el origen de todas las imágenes milagrosas era oscuro, aunque citaba el testimonio de la hija de Juan Tovar.

Para Miguel Sánchez, quien escribió 116 años después de las apariciones, no había fuentes escritas de las que valerse y tuvo que apoyarse en la tradición oral conservada en el santuario. Los únicos testimonios eran los exvotos colgados en sus muros.

Posteriormente, Luis Lasso de la Vega, publicó la historia en náhuatl, aunque tampoco citó fuentes anteriores. Correspondería a Becerra Tanco, Florencia y Sigüenza y Góngora reconstruir la tradición, remontándose al siglo XVI. Becerra Tanco se centró en el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco como fuente, atribuyendo el relato a Antonio Valeriano, colaborador de Sahagún y gobernador de San Juan Tenochtitlan durante treinta años.

Según su testimonio, había visto los manuscritos originales en poder de un descendiente de los reyes de Texcoco. Fernando de Alba Ixtlilxóchitl, quien también avalaba la tradición. Varios sacerdotes ancianos corroboraban la veracidad de la historia.

La interpretación de Sánchez sobre la imagen se apoyaba en el argumento agustiniano de identificar a la mujer del capítulo XII del Apocalipsis con la Virgen María: “...una Mujer vestida del sol, y la luna debajo de sus pies, y sobre su cabeza una corona de doce estrellas”.

Sánchez sostenía que esta visión profética se había cumplido en el Tepeyac, invitando a contemplar en la virgen terrestre el trasunto milagro divino.

A partir de ello, afirmaba que la Virgen mexicana era la imagen más grande de la cristiandad, pues simbolizaba el inicio de una nueva etapa en la historia de la Iglesia. Además, insistía en el carácter criollo de la imagen, hecha en ayate de fibra de maguey, y en que los criollos debían verse a sí mismos como el nuevo pueblo elegido, semejante a Israel en el desierto, testimonio de que la Madre de Dios había elegido a México por patria, para que los mexicanos de todas las razas y clases la consideraran como su paisana y patrona, unida a ellos en eterna alianza.

Por otra parte, a la luz de estas declaraciones, los mexicanos después de ser glorificados con la frase “*Non fecit taliter omni nationi*” -¿Qué otro pueblo cristiano había recibido semejante honor?-, Sánchez afirmó que se inauguraba una nueva era de la historia de la Iglesia, debido a que la Madre de Dios ofreció al pueblo de México una imagen perfecta de sí misma como testimonio de su eterna protección.

Por su parte, Mateo de la Cruz, jesuita que en 1660 publicó una versión simplificada de las apariciones, llamaba a la Virgen de los Remedios “la conquistadora” y “la gachupina”, en contraste con la de Guadalupe, ala que denominaba “la criolla”. De esta forma exaltaba la imagen mexicana sobre la española, pues la del Tepeyac -según decía- había sido pintada por Dios o por la Virgen misma.

Fue también el primero en señalar que la imagen representaba a la Inmaculada Concepción o Purísima, al mostrarse a la Virgen sin el Niño y coronada de estrellas, sobre la luna y sostenida por ángeles, además de coincidir las apariciones con la octava de la fiesta de la Inmaculada (Brading, 1993, pp. 384-391).

En síntesis, los predicadores criollos establecieron una analogía entre la transubstanciación eucarística y el milagro del ayate: así como el pan y el vino se transforman en el cuerpo y la sangre de Cristo, el sayal de Juan Diego se habría convertido en la imagen misma de la Virgen.

Finalmente, desde una perspectiva histórica, el culto guadalupano puede entenderse como un verdadero mito fundacional. Al unir a criollos, indígenas, ricos y pobres en una devoción común, reforzó la supremacía del arzobispado de México y se convirtió en elemento de cohesión social.

4.3.3 Iconografía, arte novohispano y símbolo de unidad e identidad nacional de México

Durante los siglos XVII y XVIII, el arte contribuyó a fortalecer esta devoción, fusionando elementos cristianos y prehispánicos en una síntesis visual que promovía la identidad criolla. Los artistas mantuvieron la iconografía original de la Virgen, aunque incorporaron variaciones, como la adición de guirnaldas, ángeles y santos. Muchos lienzos representaron a Juan Diego mostrando el ayate como símbolo de aspiraciones independentistas (Torres, 2015, p. 66).

De acuerdo con Jaime Cuadrillo, estas pinturas simbolizaban la unión de la Virgen con el águila del escudo nacional, interpretada como anuncio de un futuro venturoso. Así, la Nueva España se concebía como un pueblo elegido y predestinado, lo que alimentaba el sentimiento de pertenencia y la aspiración a un lugar más digno en la sociedad

Hacia finales del siglo XVIII, La Iglesia permitió que estas representaciones fueran accesibles a todos los fieles, sin distinción de origen étnico o social. De esta forma, la devoción se expandió a los estratos más privilegiados, que podían leer u analizar los textos relacionados con la Virgen.

En conclusión, la obra del padre Miguel Sánchez consolidó la idea de que todos los habitantes de la Nueva España, sin distinción de casta o clase, podían considerarse parte de una nación unificada bajo el amparo de la Virgen de Guadalupe. Esta interpretación se convirtió en uno de los pilares de la identidad mexicana, fuente de fervor, esperanza afirmación colectiva (Torres, 2015, pp. 68-70).

En 1810, el pueblo mexicano se levantó en armas para buscar su independencia (Brading, 1993, p. 393) y marchó bajo el estandarte de Nuestra Señora de Guadalupe, a quien aclamó como madre y patrona. Posteriormente, durante la Revolución Mexicana, numerosas bandas de campesinos llevaron el estandarte guadalupano como insignia de lucha. Asimismo, en la actualidad, la Santa Sede la ha reconocido oficialmente como reina y patrona de América.

Desde una perspectiva histórica, el culto a la imagen de Guadalupe puede entenderse como un mito fundacional. La conquista española fue celebrada por Torquemada en su *Monarquía Indiana* como preludio para el establecimiento de la Iglesia Mendicante. En este contexto, los primeros franciscanos interpretaron la conversión de los pueblos indígenas como confirmación del mandato de la monarquía católica.

Más tarde, cuando el clero criollo conoció las revelaciones de Sánchez y difundió el culto guadalupano, lo hizo porque ofrecía a su Iglesia y a su patria un fundamento autónomo y sagrado. La imagen venerada en el Tepeyac se convirtió en una especie de arca de la alianza mexicana, una señal de elección divina que aseguraba la protección de la Virgen María sobre el pueblo. De este modo, el culto unió a indígenas y criollos, a ricos y pobres, en una devoción compartida que fortaleció tanto la supremacía de México como la del arzobispado sobre las diversas diócesis de la Nueva España.

Para comprender el fervor que despertó la imagen guadalupana, es necesario adentrarse en el mundo devocional del catolicismo postridentino, donde las representaciones materiales de los dogmas cristianos -el crucifijo, las imágenes de los santos y la Eucaristía- ocupaban un lugar fundamental en la liturgia pública y en la oración personal.

Así, el desarrollo del culto guadalupano surgió de la combinación de la fe religiosa y el entusiasmo patriótico. En una sociedad novohispana marcada por profundas divisiones de clase, raza, costumbres y lenguas, la devoción a la Virgen ofrecía un punto de convergencia que unía a la población bajo una identidad común como hijos de la Madre de Dios.

Incluso Ignacio Manuel Altamirano, ideólogo liberal y anticlerical del siglo XIX, reconoció el poder unificador de esta devoción al afirmar que únicamente ante Nuestra Señora de Guadalupe, “la deidad nacional”, los mexicanos se encontraban en condiciones de igualdad: “Es la igualdad ante la Virgen; es la idolatría nacional... en último extremo, en los casos desesperados, el culto a la Virgen mexicana es el último vínculo que los une” (Brading, 1993, p. 394).

Por último, en la Nueva España, donde la Iglesia Católica ejercía una influencia central en la vida cotidiana y en la administración colonial, la imagen de Guadalupe se consolidó como un símbolo de cohesión social y unidad. Este emblema no solo mitigó tensiones entre distintos grupos religiosos, sino que también adquirió un papel político y social clave en la consolidación del orden colonial y en la formación de una identidad nacional mexicana.

4.4 La devoción del Cristo Negro

En relación con la dimensión devocional, la coexistencia de diferentes tradiciones religiosas en torno a esta imagen debe entenderse más como un proceso de sincretismo que de hibridación, en el sentido propuesto por autores como Néstor García Canclini. En efecto,

cada cultura recibe influencias externas y busca incorporarlas a su propio sistema de significados.

De esta forma, una imagen religiosa se convierte en un símbolo cultural que puede transmitir significados diversos, los cuales no siempre resultan armónico entre sí. Estudios sobre la Virgen de Guadalupe, por ejemplo, han demostrado que su devoción propició la convergencia de diferentes clases y grupos étnicos, ya que cada sector concebía como su propio emblema identitario (Zialcita, 2016, p. 182).

Uno de estos procesos de sincretismo es la tradición de los Cristos Negros, ampliamente difundida en el Imperio Español de los siglos XVI a XVIII. Existen ejemplos en la propia península ibérica, en Nueva España, y Filipinas, lo que confirma su relevancia y expansión en los territorios de la monarquía.

4.4.1 La oscuridad en lo divino, en Europa y América

En primer lugar, es importante recordar que durante los siglos XII y XIII, fue común representar a la Virgen y su hijo con piel oscura. En la Francia meridional aún se conservan numerosas imágenes de este tipo, y en España la más popular es la Virgen de Montserrat, representada sentada sobre una cátedra y con el Niño en su regazo, ambos con el rostro y las manos negros.

Estas representaciones remiten a la influencia de antiguos cultos paganos, como los de los celtas y griegos, quienes veneraban imágenes oscuras. Por ejemplo, la diosa griega Artemisa, símbolo de fertilidad, era representada como una estatua de torso desnudo y color negro. De manera semejante, el culto a Isis en Egipto influyó en las prácticas religiosas, que incluían la figura entronizada de la diosa con su hijo Horus, ambos de tez oscura (Zialcita, 2016, p. 183).

Desde otra perspectiva, para los labradores, las figuras divinas de color oscuro representaban a seres cercanos a ellos, con la piel quemada por el sol. No es casual que la devoción de la virgen negra de Guadalupe en Extremadura, España, se remonta al siglo XII, y tenga un carácter “eminentemente campesino y agrícola” como Sebastián García y Felipe Trenado.

Por su parte, Émile Durkheim sostiene que lo sagrado es aquello que una sociedad considera separado de lo cotidiano y que dramatiza sus valores fundamentales. En Europa,

antes del siglo XVI, la negrura reforzaba la idea de alteridad, y, por tanto, de lo sagrado. Este concepto se transformó con el inicio de la esclavización masiva de africanos

Para restituir la dignidad a los pueblos negros, a partir del siglo XVI uno de los Reyes Magos pasó a representarse con piel negra y recibió el nombre de Baltazar, devoción que se popularizó en España (Zialcita, 2016, p. 184). En la misma línea, en 1589, en Palermo - entonces bajo dominio español- falleció el fraile negro Benito, cuya causa de canonización fue promovida por los franciscanos con el apoyo de la Corona. Este proceso se inició entre 1591 a 1594, fue beatificado en 1743 y canonizado en 1807 como el primer santo negro de la Iglesia Católica. En el virreinato del Perú, la figura de Martín de Porres (1579-1639) atrajo gran devoción por su santidad y milagros.

Conviene recordar que algunas imágenes de la Pasión de Cristo, talladas en España entre los siglos XVI y XVII, presentan tez morena casi negra, como es el caso del Gran Poder de Sevilla. En la Nueva España, los Cristos Negros se dividen en dos tipos: los Nazarenos, representados con la cruz auestas, y los crucifijos, siendo estos últimos más populares (Zialcita, 2016, p. 185).

4.4.2 La tradición de los Cristos Negros en España y Filipinas

En el ámbito andaluz, la imagen de Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, también conocido como el “Señor de Sevilla”, es uno de los referentes más significativos de la religiosidad popular y del arte sacro barroco. Su origen se remonta a 1620, cuando la *Hermandad del Gran Poder* encargó al escultor cordobés Juan de Mesa una talla de Cristo en su camino al Calvario. El hallazgo en 1930 del contrato original por Heliodoro Sancho Corbacho, en el Archivo de Protocolos Notariales, confirmó la autoría de Mesa, discípulo de Martínez Montañés, corrigiendo atribuciones anteriores (Martín Gálvez, 2024).

La escultura, de 1.81 metros de altura, está tallada en madera de cedro policromado y se asienta sobre una peana de pino de segura. Su composición es profundamente expresiva: el cuerpo se inclina hacia adelante, la pierna izquierda se adelanta, los brazos articulados sostienen la cruz y el rostro doliente, con la mirada baja y la boca entreabierta, transmite sufrimiento físico y espiritual (Pérez del Campo et al., 2006, p. 20) . Esta teatralidad barroca busca conmover al espectador y provocar una experiencia de contemplación del misterio redentor.

La devoción al Gran Poder creció de forma constante, desde el siglo XVII, consolidándose tras el tratado de la imagen en 1703 al barrio de San Lorenzo, donde la Hermandad se integró en la vida comunitaria. Desde entonces, cada Jueves Santo la imagen protagoniza una de las procesiones más sobrecogedoras de la Semana Santa sevillana, acompañada por miles de fieles en profundo silencio, en un acto de penitencia y comunión espiritual (Martín Gálvez, 2024).

El simbolismo del Cristo del Gran Poder se centra en la idea del sufrimiento redentor y la omnipotencia divina. Su advocación, oficializada en 1709 tras un litigio con la Hermandad del Silencio, subraya el poder de Cristo para interceder por la humanidad. La imagen se convierte así en un mediador entre lo humano y lo divino, condensando en su presencia la teología del sacrificio y la esperanza (Llamas, 2020).

En la Figura 96 se aprecia la imagen del Cristo del Gran Poder ubicado en la Iglesia de San Lorenzo, en el barrio del mismo nombre en la capital andaluza.



Figura 96: Imagen del Cristo del Gran Poder en la Iglesia de San Lorenzo en Sevilla (LEMM 110525)

4.4.3 La tradición de los Cristos Negros en Filipinas

Por otra parte, en el contexto asiático, el jesuita Pedro Chirino relató en 1605 que en Luzón y las Bisayas, los nativos conservaban “idolillos”, de piedra, palo, hueso, marfil, diente

de caimán e incluso de oro,⁸² y que los bisaya imaginaban que cierto espíritu era negro, de cuerpo pequeñito y de aspecto desagradable, que habitaba en el árbol sagrado balete⁸³.

Fue en ese escenario cultural donde aparecieron algunos Cristos Negros novohispanos, dado que entre 1565 y 1821 el virreinato de la Nueva España incluía a Filipinas. El comercio del Galeón de Manila no solo propició el intercambio de productos a ambos lados del Pacífico, sino también el de ideas, símbolos e imágenes religiosas.

La imagen más venerada en todo el archipiélago es la de Jesús Nazareno de Quiapo (figura 179), ubicada en el centro de Manila. Se trata de una talla de madera que porta la cruz y viste traje de terciopelo púrpura adornado con bordados en hilo dorado, mientras que sobre su cabeza lleva una coronade espinas de plata.



Figura 97: Jesús Nazareno de Quiapo, Imagen de paulina Machuca en: (Zialcita, 2016, p. 189)

Otra devoción importante es la del Cristo de Longos, un crucifijo encontrado en el siglo XVII por un chino sordomudo en un pozo del barrio de Binondo, llamado Longos. Al

⁸² Pedro Chirino, *Relación de las Islas Filipinas en 1600*, Manila, Historical Conservation Society, 1969, p. 61 en: (Zialcita, 2016, p. 187)

⁸³ Árbol balete (también conocido como balite o baliti) es el nombre que reciben varias especies de árboles en Filipinas del género *Ficus*, y en la sabiduría popular, muchos de ellos son residencia de seres sobrenaturales como anitos. Por ello, no se recomienda decorar el jardín de una casa con baletes, pues atrae fantasmas. Algunos de estos se conocen como matapalos, higuerores o strangler figs (lit. «higueras estranguladoras») porque nacen junto a otros árboles, luego los atrapan por completo y finalmente los matan. También se llaman hemiepífitas, inicialmente, comienzan como epífitas o plantas aéreas y crecen varias raíces colgantes que eventualmente tocan el suelo y, a partir de entonces, rodean y sofocan al árbol huésped. Algunos baletes producen una especie de goma. La planta de caucho de la India, *Ficus elástica*, se cultivó anteriormente hasta cierto punto para el caucho. Algunas de las especies como tangisang-bayawak (*Ficus variegata*) son grandes y probablemente podrían ser utilizadas para maderas de cerillas. La madera de las especies de *Ficus* es suave, ligera y de calidad inferior, y los árboles generalmente tienen troncos cortos y mal formados. En: Whitfor, H.N., Bureau of Forestry. "The Forest of Mindoro" p. 42, Manila, Bureau of Printing. 1911

recuperar la voz para dar aviso al sacerdote dominico, la imagen fue montada en una cruz de madera e instalada en la iglesia del Hospital de San Gabriel, destinado a la atención de chinos cristianos. Su culto se popularizó y, en el siglo XIX, la imagen fue trasladada a la parroquia de Binondo.

Existen además otras devociones, como el santo Cristo del Tesoro que custodiaba el Real Tesoro de la Corona Española, y el Santo Niño de Panducan, representado como un niño de nueve años (Zialcita, 2016, p. 190). Finalmente, la imagen de la Virgen de Montserrat venerada en Filipinas es una réplica traída por los benedictinos del monasterio catalán de Montserrat, quienes la instalaron en la capilla de San Beda en Manila (Zialcita, 2016, p. 183).

4.4.4 El Cristo Negro de Esquipulas

La población de Esquipulas fue incendiada por los españoles durante la conquista de Guatemala en 1525. En el centro de su plaza había cuatro árboles de pochotl,⁸⁴ considerados sagrados, bajo cuya sombra se celebraban ceremonias religiosas vinculadas con la agricultura que se prolongaban desde el solsticio de invierno hasta el equinoccio de primavera.

En este contexto ritual, dichas ceremonias se asociaron posteriormente con la natividad de Cristo y el establecimiento de la fiesta del Señor de Esquipulas el 15 de enero. Esto explica porque los antiguos pobladores, adoraban a su propio dios protector de la agricultura (Pacheco, 1998, p. 21)

En cuanto a la primera imagen de este tipo, la de Esquipulas es más representativa. Existen diversas historias sobre su origen, según una leyenda, Fray Cristóbal de Morales, Provisor del Obispado español en Guatemala, le pidió al escultor Quirio Cataño la realización de un crucifijo de una vara y media de algo, perfecto y acabado para que fuera adorado por los “indios chortíes de Esquipulas”.

Al finalizar su labor, el escultor entregó un Cristo de color negro (Figura 98). La petición se realizó el 20 de agosto de 1595, aunque el contrato se descubrió hasta 1685. A partir de entonces, y durante casi un siglo, el Cristo de Esquipulas estuvo rodeado por mitos y leyendas.

⁸⁴ Ceiba aesculifolia o árbol Pochotl: Árbol originario de México y Centroamérica, crece hasta 18 metros de altura. Se caracteriza por su tronco recto con espinas cónicas, hojas palmaticompuestas con 5 a 8 folíolos, flores grandes de pétalos blancos y verde, los frutos elipsoidales con semillas envueltas en una fibra algodonosa. Florece entre noviembre y mayo, y fructifica de mayo a diciembre (Blanco, 2023).

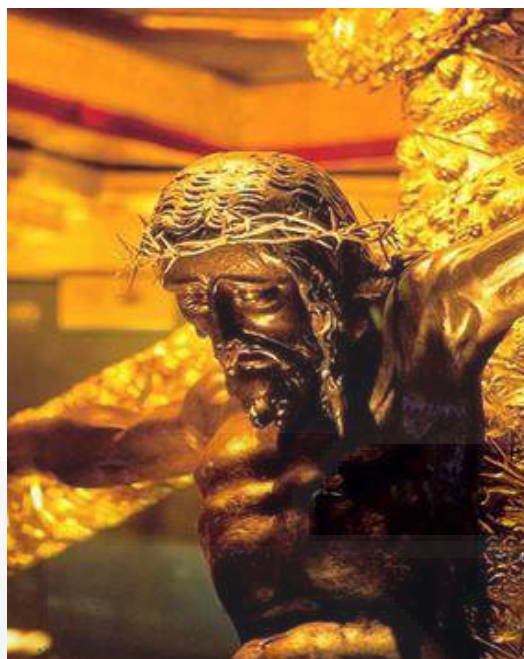


Figura 98: Cristo Negro de Esquipulas. Imagen: Latinoamericano de recursos Patrimoniales en: <https://aprende.guatemala.com/cultura-guatemalteca/general/historia-del-cristo-negro-de-esquipulas/>

De hecho, todos intentaban descifrar el origen del profundo color de la piel de Cristo. Se decía que su tonalidad se debía a que estuvo encerrado en minas, cuevas u otros lugares carentes de luz, lo que habría oscurecido el barniz de la obra. En 1723, la noticia continuó difundiéndose y surgieron teorías que aseguraban que su color era una representación de la muerte.

Frente a estas interpretaciones, la iglesia explicó que la imagen estaba ennegrecida por la constatación de exposición al humo de las velas ofrecidas por los peregrinos durante la adoración. Los frailes temían que esta circunstancia resultara inconveniente para la población indígena; sin embargo, ocurrió lo contrario: tanto los mayas como los mestizos se sintieron identificados con la imagen, lo que facilitó su veneración.

Asimismo, los arqueólogos Samuel Lorhrop y Stephan Borhegyi propusieron que “[El Cristo Negro] es un hibridismo de una deidad prehispánica relacionada con el color negro que se hubiera venerado en la antigua Copán”, aunque esta idea sigue siendo solo una teoría. La relación con Copán es clara, pues allí se veneraban a los dioses mediante ofrendas, y los nativos más devotos encontraron semejanza entre su culto y el Dios cristiano.

Según Borhegyi, «[...] es una manifestación precolombina que manifiesta la creencia el poder curativo de la tierra -geofagia-, que en Esquipulas está asociado al culto y al

simbolismo sagrado del color negro”. Con la llegada de la etapa colonial, el poder curativo del Cristo Negro se extendió en América. A partir de esta devoción surgieron otras imágenes de Cristos que, aunque similares, respondieron a los contextos y creencias de las oblaciones que las acogieron. Tal es el caso de los Cristos de Tila y Otitlán, ubicados en Chiapas (Aroche, 2020).

Por lo anterior, el Cristo Negro de Esquipulas fue trasladado de una ermita a una capilla. En 1736, el arzobispo de Guatemala, quien había sido testigo de sus milagros ordenó la construcción de un santuario para albergarlo como Patrón. Finalmente en 1761 fue llevado en procesión a su Basílica, acompañado de los altos dignatarios de la iglesia de toda la Audiencia de Guatemala (Horst et al., 2010, p. 145).

4.4.5 La tradición de los Cristos Negros en el Camino Real de Tierra Adentro

Para empezar, conviene señalar que el sincretismo y la aculturación entre las creencias prehispánicas y la religión cristiana sentaron las bases para un tipo de relación sociocultural singular entre los pueblos conquistados en el norte de la América Española.

Asimismo, el Camino Real de Tierra Adentro, funcionó no solo como una vía de tránsito de mercancías, sino también como un espacio de circulación de ideas, prácticas religiosas y expresiones culturales que aún hoy se mantienen vivas.

En este contexto, la imagen del Señor de Esquipulas ocupa un lugar central: representa para Guatemala y Centroamérica, lo que la Virgen de Guadalupe simboliza para México y algunos lugares al sur de Estados Unidos. En ambos casos son imágenes sagradas protectoras y expresión de identidad social, resultado de la fusión y el sincretismo de las creencias prehispánicas y el cristianismo.

Cabe recordar que la presencia y elaboración de Cristos Negros en México y Centroamérica, se remonta a 1595, cuando Felipe II encargó al escultor Juan Donier tres imágenes de Jesús crucificado, destinadas a la evangelización de los pueblos indígenas. Al año siguiente, dichas imágenes llegaron a Veracruz: una se destinó al santuario de Chalma, otra a Otatitlán, Veracruz, y la tercera a Esquipulas, Guatemala, donde adquirió ese nombre y su gran relevancia devocional. Según se afirma, las instrucciones reales indicaban que las esculturas debían tener “características indígenas: color de piel oscura, ojos rasgados y facciones orientales”.

De esta manera, la imagen enviada a Guatemala fue el antecedente de la escultura que Quirio Cataño modeló en 1595, por disposición del provisor del obispado en la Capitanía General de Guatemala, don Cristóbal de Morales.

Por otra parte, se sabe que en Chalma se veneraba otro Cristo que, según la tradición, se encontraba en la catedral de México. El que obsequió Felipe II fue trasladado a la iglesia de Porta Coeli -en el antiguo mercado del Volado-, donde se veneraba como patrón de los comerciantes. Más tarde, pasó a la capilla de San Isidro Labrador en la catedral metropolitana y, en 1945, se le reconoció como el Señor del Veneno (figura 99) (Pacheco, 1998, pp. 21-24).



Figura 99: Señor del Veneno, en el altar del Perdón de la Catedral Metropolitana de la ciudad de México en: <https://desdelafe.mx/noticias/sabias-que/senor-del-veneno-que-dia-semana-encomendarnos-a-el/>

De acuerdo con la versión oficial de la catedral, el 18 de agosto de 1602, frailes dominicos llevaron a Porta Coeli una imagen de Cristo de tamaño natural “labrado en madera que parecía mármol”. Allí erigieron una capilla para colocarlo. El arzobispo acostumbraba a orar diariamente y besarle los pies, pero cierta noche, un enemigo untó veneno en la imagen con intención de matarlo. Según la leyenda, cuando el prelado se dispuso a besar los pies del Cristo “¡El cristo encogió las piernas e hizo los pies a un lado, al tiempo que se tornó completamente negro!”. A partir de esta narración, surgieron otras historias que alimentaron la piedad de los fieles.

Del mismo modo, el Señor de Otatitlán llegó en 1598 y se colocó a la sombra de un tamarindo, donde se celebró la primera fiesta el 3 de mayo, día de la Santa Cruz. Su

popularidad se explica por su asociación con el ritual prehispánico de la región, y con el importante mercado en la ruta comercial del Golfo, donde se veneraba a Yacetucutli, señor de los caminos y protector de los comerciantes.

Hoy, el santuario del Señor de Otatitlán es el segundo en importancia después del de Esquipulas. Recibe peregrinos del sureste mexicano, Guatemala y comunidades chicanos de Estados Unidos. Su culto guarda relación con el Señor de la Salud, venerado en el sur de Veracruz y Tabasco.

En general, la imagen del Señor de Esquipulas se encuentra en todo México, con especial fuerza en el centro y sur del país, aunque su presencia en el norte es menos generalizada. Aun así, su representación escultórica de tamaño natural y color negro - conocida como Cristo Negro, Señor de Esquipulas o Señor de Guerreros- mantiene un gran número de devotos que le atribuyen milagrosos y favores (Pacheco, 1998, p. 25).

De manera específica, a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro, se veneran distintas tradiciones de Cristos Negros. Por ejemplo, el Cristo Negro de Salamanca se identifica con el Señor del Veneno. Según uno de los relatos, el crucifijo perteneció a un indio nahua llamado Acualmeztli, estudiante del Colegio de Santa Cruz en Tlatelolco por 1537. La imagen que originalmente era blanca fue oscurecida con tizne por sus compañeros hasta quedar negra. Tras múltiples peripecias, milagros y traslados, llegó a Salamanca hacia 1560 donde fue colocada en la capilla del hospital.

En Zacatecas, el Señor de Guerreros se venera en el Santuario de Guadalupe. Su nombre proviene del apellido de Agustín Guerreros, yerno de Alonso de Villaseca, quien mando hacer la imagen en el siglo XVI. Se ha documentado que la escultura, elaborada en pasta de caña de maíz, fue restaurada por Francisco Goitia en 1942, confirmando su origen novohispano. Su culto se extendió incluso hasta Durango (Pacheco, 1998, p. 26).

En esta última ciudad, el Santo Señor de Esquipulas se encuentra en la parroquia de San Juan de Dios. Durante el siglo XVIII se le sacaba en procesión para pedir lluvias y protección contra enfermedades y sequías. Incluso tras la Guerra de Reforma y la intervención del templo, su devoción persistió, siendo reinstalada en el altar en 1890. Desde entonces, cada 15 de enero se celebra su festividad, al igual que en Guatemala (Pacheco, 1998, pp. 27-28). (figura 100).



Figura 100: Cristo de Esquipulas de Durango en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=608988871274742&id=100064909023296&set=a.479117434261887>

Por otra parte, otro Cristo Negro semejante al de Esquipulas, se encuentra en Tepezalá, Aguascalientes. Aunque se desconoce su llegada al Real de Asientos, puede inferirse que siguió un proceso similar al de los Guerreros o al de Durango, dadas las conexiones entre las comunidades mineras y la circulación de las ideas religiosas (Figura 101).



Figura 101: Cristo Negro: Señor de Tepezalá, en: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=976841977774218&set=pb.100063452747866.-2207520000&type=3&locale=es_LA

Su origen en Tepezalá se remonta al siglo XVIII. Una de sus características distintivas es que los clavos y la corona son de plata. La imagen llegó en 1894 desde el Real de Asientos. Según la tradición, antes de esa fecha era prestada para las celebraciones locales, pero cuando se construyó la capilla adecuada, la imagen permaneció en Tepezalá de manera definitiva.

Desde entonces, su devoción ha crecido debido a los numerosos milagros atribuidos. Cada año, del 17 al 25 de mayo, se realiza un novenario en su honor, acompañado de fuegos artificiales, danzas, música y participación comunitaria. Además, cada primero de enero se lleva en procesión hasta el panteón viejo, como acto de agradecimiento por un año más de vida (Aguascalientes, 2022)

CAPÍTULO 5: LA RECEPCIÓN, CIRCULACIÓN DE LAS IDEAS Y LOS SISTEMAS DE CREENCIAS PROTO-NACIONALISTAS Y CULTURALES

Es importante señalar que la teoría de la recepción en relación con los textos literarios se enfoca en la percepción y los efectos que estos pueden tener en el receptor, en contraposición a la estética de la producción centrada en el autor y su contexto social. En el caso de la arquitectura, la estética de la recepción considera al usuario como receptor principal, sintetizando las visiones predominantes sobre cómo el autor concibe su obra frente a las normas del arte y a una ideología colectiva. Esta perspectiva, en consecuencia, puede proporcionar una comprensión más completa de la relación entre la producción arquitectónica y su recepción por parte de la sociedad.

Ahora bien, la obra arquitectónica se entiende como una agrupación de signos con una estructura que transmite un mensaje, incorporando elementos arquitectónicos, estéticos y simbólicos implícitos en su diseño. El usuario o receptor de la obra es considerado el elemento más valioso para la teoría de la recepción, ya que activamente actualiza la obra y evita que esta quede estática o en el abandono (Ball, 2008, p. 440). De manera paralela, la circulación de ideas implica la transmisión y difusión de conceptos entre emisores y receptores en diferentes lugares, conformando un pensamiento común (Guzmán Pitarch, 1992)

En este mismo sentido, la inteligencia del receptor es donde se inscriben las ideas e imágenes forjadas por los creadores intelectuales (Chartier, 2005, p. 36). A partir de ello surge una separación entre el estudio de la difusión intelectual y el producto arquitectónico, lo que

significa que las ideas o las formas poseen un sentido intrínseco e independiente de su apropiación por el receptor o grupo.

Por lo tanto, aplicar la teoría de la recepción y la circulación de las ideas a la arquitectura novohispana implica analizar cómo las ideas artísticas y culturales provenientes de Europa fueron adaptadas, reinterpretadas y transformadas en el contexto de la Nueva España, y cómo estas nuevas formas fueron percibidas y entendidas por la sociedad colonial. En este marco, dichas teorías se pueden aplicar al estudio de la arquitectura barroca novohispana de la siguiente manera:

En primer lugar, Nueva España fue influenciada por ideas artísticas y arquitectónicas que llegaron desde Europa, especialmente de España e Italia. La circulación de tratados arquitectónicos, grabados, planos y modelos constituyó la base para la construcción de edificios barrocos en América. Según (Kubler, 1959, p. 189), "los tratados de arquitectura circularon con mayor fuerza entre las órdenes religiosas que dominaban el arte en Nueva España".

A continuación, debe destacarse que los modelos europeos fueron adaptados localmente. Por ejemplo, los tratados de arquitectura de autores europeos como Andrea Palladio o Sebastiano Serlio pudieron haber llegado a la Nueva España, pero fueron reinterpretados en función de los recursos disponibles, el clima local y las sensibilidades culturales, transformando estos modelos. Como señala Toussaint (1967, p. 62), "las condiciones locales obligaban a los arquitectos a modificar sus diseños originales, generando una versión única y diferente del barroco europeo".

En este punto, es importante recordar que la teoría de la recepción implica que las ideas no se reciben pasivamente, sino que son reinterpretadas activamente por la cultura que las adopta. En el caso del barroco novohispano, las ideas arquitectónicas europeas fueron transformadas por las condiciones locales, los materiales, la mano de obra indígena y las tradiciones prehispánicas. Como afirma García Gutiérrez, (2002, p. 149), "el uso de materiales locales y la influencia indígena son elementos clave que caracterizan el barroco mexicano".

De igual manera, la teoría de la recepción también se enfoca en cómo las personas perciben y experimentan las ideas. En el contexto novohispano, la arquitectura estaba destinada a ser comprendida y apreciada no solo por las élites, sino también por las masas

populares. Esta experiencia colectiva del barroco puede entenderse, según (Kubler, 1959, p. 149), como "un intento por crear un entorno visual que apelara tanto a los conocimientos teológicos de las élites como a las sensibilidades populares"

En correspondencia con lo anterior, la Iglesia Católica jugó un papel crucial en la circulación de ideas en la Nueva España. La arquitectura barroca estaba íntimamente relacionada con el proyecto de la Contrarreforma, que buscaba reforzar la fe católica mediante la creación de espacios que impresionaran a los fieles y los acercaran a lo divino. Como señala Cañeque, (2004, p. 86) - "la Iglesia utilizó el barroco como un medio efectivo para consolidar su autoridad en el imaginario popular".

Asimismo, en el caso del barroco novohispano, la circulación de ideas no era unidireccional (de Europa a América), sino que también existía una fuerte influencia de las ideas locales, especialmente de las culturas indígenas y afrodescendientes. Según Toussaint (1967, p. 53), "la influencia indígena fue evidente en la ornamentación de muchos edificios barrocos, donde los motivos prehispánicos se fusionaron con la iconografía cristiana" .

Además, conviene destacar que el Imperio español era vasto, y las ideas circulaban no solo entre España y Nueva España, sino también entre las distintas colonias. Esto permitió la creación de un barroco transnacional que tenía características locales, pero compartía influencias comunes. García Gutiérrez, (2002, p. 152) explica que "el barroco en Filipinas, Perú y México comparte similitudes debido a la circulación de artesanos y religiosos a través del imperio".

En consecuencia, la arquitectura novohispana no solo estaba influenciada por las ideas religiosas, sino también por el contexto social y político. La recepción de la arquitectura refleja en gran medida, las tensiones entre las diferentes clases sociales, etnias y grupos de poder en Nueva España. Kubler (1959, p. 213) señala que "las diferencias en la percepción del arte estaban ligadas a la estratificación social en la colonia".

Por otra parte, es relevante subrayar que la recepción de la arquitectura novohispana no terminó en la época virreinal. Las ideas siguieron circulando y evolucionando en el México independiente y moderno. El neobarroco de finales del siglo XIX y principios del XX es un ejemplo de cómo las formas fueron recuperadas y reinterpretadas, como indica Cañeque, (2004, p. 98) al hablar del resurgimiento del barroco en la arquitectura mexicana .

Con base en lo anterior, es evidente que no se puede nombrar como “barroco” al arte desarrollado antes de que surgiera el pensamiento ilustrado o clasicista, pues ese término, surgió del rechazo a las formas artísticas, especialmente las de la arquitectura y literatura, sin considerar el pensamiento filosófico, las luchas de poder y las imposiciones de la Iglesia Católica como institución eclesiástica.

En suma, este es un panorama teórico general de los enfoques en que puede inscribirse el estudio de la arquitectura novohispana. Sin embargo, debe considerarse un aspecto muy importante que los autores hasta ahora no han abordado y que constituye un factor esencial para la creación de los monumentos de la segunda mitad del siglo XVIII: el proto-nacionalismo criollo.

En efecto, el proto-nacionalismo criollo, que nació con los descendientes de los conquistadores, fue creciendo en los españoles nacidos en América a lo largo del virreinato y alcanzó su mayor desarrollo y expresión, especialmente en la literatura, arquitectura y pintura después de la segunda mitad del siglo XVIII, cuando la Corona Española implantó las reformas borbónicas que aplastaban los derechos de éstos y de la Iglesia Católica en todos sus dominios.

5.1 Introducción de las ideas proto-nacionalistas

La influencia de las ideas proto-nacionalistas en Nueva España estuvo marcada por los cambios políticos y sociales que ocurrieron en Europa, especialmente en Francia y América. En este sentido, el pensamiento ilustrado, junto con las reformas borbónicas, sentó las bases para una toma de conciencia más crítica sobre la situación colonial y el poder de la Corona española. Así, los criollos, nacidos en Nueva España, comenzaron a percibir su propia identidad como distinta de la peninsular, lo que alimentó un creciente sentimiento de pertenencia y un anhelo de autonomía. Aunque las ideas sobre la soberanía popular y la independencia no eran explícitas en las primeras décadas, el descontento ante la desigualdad de los criollos frente a los peninsulares generó tensiones (Quirós, 2013, p. 5)

Ahora bien, las reformas borbónicas no solo buscaban reorganizar el imperio español desde un punto de vista administrativo, sino también controlar la circulación de ideas que pudieran poner en peligro el orden colonial. De hecho, durante el siglo XVIII, especialmente en la segunda mitad, la Corona impuso estrictos controles sobre la entrada de libros y publicaciones en Nueva España, en particular aquellas provenientes de Francia. No obstante,

estas ideas ilustradas y proto-nacionalistas lograron penetrar en el virreinato de forma clandestina o a través de textos que circulaban en círculos intelectuales criollos. En consecuencia, obras que promovían la igualdad, la crítica al absolutismo y la libertad económica fueron leídas y discutidas en salones y tertulias criollas (Moreno, 1996, p. 526)

Asimismo, la educación fue otro factor clave para la recepción de las ideas proto-nacionalistas. Aunque las universidades y colegios en Nueva España seguían estando bajo control de la Iglesia, algunos intelectuales locales lograron acceder a corrientes de pensamiento más liberales y progresistas. En este contexto, el Colegio de San Ildefonso, por ejemplo, se convirtió en un centro de debate sobre las nuevas ideas provenientes de Europa. De este modo, los criollos educados comenzaron a cuestionar el sistema colonial y a elaborar teorías sobre la autonomía y los derechos de los territorios americanos, apoyados en los planteamientos de filósofos como Rousseau y Montesquieu (Brading, 1993, p. 504).

Del mismo modo, el arte y la cultura desempeñaron un papel relevante en la creación de una identidad propia. La pintura y la literatura criolla empezaron a reflejar un orgullo por las raíces locales y la historia de Nueva España. Este proceso se manifestó en la representación de figuras y eventos históricos locales, alejándose progresivamente del eurocentrismo que había dominado previamente el arte colonial. En particular, la literatura se transformó en un vehículo para expresar las tensiones entre los criollos y los peninsulares, lo que contribuyó a consolidar una conciencia identitaria más fuerte (Brading, 1993, p. 406).

Por otra parte, a medida que la Revolución Americana (1776) y la Revolución Francesa (1789) tuvieron lugar, las ideas sobre la libertad, los derechos humanos y la soberanía popular se difundieron rápidamente a través de los territorios americanos, incluida Nueva España. Aunque las autoridades coloniales intentaron frenar la propagación de estas corrientes, el ejemplo de las colonias americanas independientes y los principios revolucionarios franceses sirvieron de inspiración a los criollos. En consecuencia, las noticias sobre la independencia de Estados Unidos y los cambios radicales en Francia aceleraron la formación de un discurso nacionalista en Nueva España, centrado en los derechos de los criollos y la necesidad de reformas políticas (Gerbi, 2023, p. 167).

Finalmente, a medida que estas ideas se difundían, la tensión entre los españoles nacidos en América y los originarios de la península ibérica se intensificó. En efecto, los criollos, a pesar de su riqueza y poder económico, estaban excluidos de los cargos más

relevantes dentro de la administración colonial, lo que incrementó su resentimiento. De esta manera, el auge de las ideas proto-nacionalistas fue interpretado por los criollos como una oportunidad para reivindicar su derecho a gobernar el territorio donde habían nacido y consolidar una identidad propia. Dichas tensiones culminarían más tarde en los movimientos independentistas del siglo XIX (Gerbi, 2023, p. 166)

5.2 historia de los sistemas de creencias, valores y representaciones en Nueva España en la segunda mitad del siglo XVIII

La historia de los sistemas de creencias, valores y representaciones en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII refleja un periodo de transformación y tensiones entre las tradiciones católicas y las reformas borbónicas, junto con el impacto de la Ilustración. A continuación, se desglosa la evolución de estos aspectos:

Para comenzar, el sistema de creencias en Nueva España estaba dominado por el catolicismo, pero con un fuerte componente sincrético debido a la interacción con las tradiciones indígenas. Este sincretismo no solo se reflejaba en prácticas religiosas y devocionales, sino también en la vida cotidiana de la población indígena y mestiza, quienes mantenían rituales ancestrales que convivían con el cristianismo. En efecto, a pesar de la evangelización, las creencias prehispánicas no desaparecieron por completo, sino que se adaptaron al marco católico, con figuras como la Virgen de Guadalupe adquiriendo gran importancia al fusionarse con representaciones indígenas previas (Brading, 1993, p. 385).

En segundo lugar, es fundamental señalar que, en el ámbito de los valores y la organización social, las reformas borbónicas impuestas por la monarquía española marcaron un cambio significativo. Estas reformas, que comenzaron en el reinado de Carlos III, buscaron reducir el poder de la Iglesia, especialmente las órdenes religiosas como los jesuitas, quienes fueron expulsados en 1767 (Gerbi, 2023, p. 170).

Del mismo modo, la secularización de la sociedad se vio impulsada por las reformas administrativas que reorganizaron las diócesis y promovieron una mayor intervención del estado en los asuntos religiosos y sociales. En paralelo, la Iglesia siguió siendo un actor clave en la vida pública, particularmente en la educación, aunque las autoridades civiles comenzaron a tener más protagonismo en aspectos económicos y políticos (D. Brading, 1993, p. 530).

En tercer lugar, el pensamiento ilustrado, proveniente de Europa, comenzó a penetrar en los círculos intelectuales y políticos de Nueva España, promoviendo ideas sobre la razón, el progreso y la reforma social. Aunque estos conceptos tardaron en asentarse debido a la fuerte influencia de la religión, encontraron eco en figuras locales que apoyaban reformas educativas y económicas.

De hecho, la Ilustración en Nueva España estuvo en gran medida mediatizada por la Iglesia, que permitió la circulación de ciertos textos que no contravenían los dogmas católicos. Esto posibilitó una adopción moderada de estas ideas (Moreno, 1996, p. 524)

5.3 Representaciones culturales y artísticas

Por otra parte, es necesario destacar que en la segunda mitad del siglo XVIII vio un florecimiento del arte barroco, aunque con una transición hacia formas más sobrias debido a la influencia ilustrada y a los cambios promovidos por las reformas borbónicas. La arquitectura, por ejemplo, comenzó a adoptar formas clásicas que enfatizaba la racionalidad y el orden, alejándose del exceso decorativo del barroco.

Sin embargo, en el interior del virreinato, como el Bajío Guanajuatense, el arte barroco siguió siendo predominante. Allí surgieron nuevas formas procedentes del imaginario de artistas criollos como Felipe de Ureña, vinculadas también a la necesidad de expresar el poderío de la región considerada como potencia mundial en producción de plata. Al respecto, se erigieron altares, retablos y portadas que hacían ostentación del lujo y religiosidad de quienes los construían (Tutino, 2016, p. 50).

Además, el barroco tardío en Nueva España tuvo un carácter muy particular, siendo tanto una manifestación artística como un instrumento pedagógico. En especial, la pintura religiosa buscaba educar a la población en los principios católicos mediante imágenes cargadas de simbolismo. Cabe recordar que las directrices del Concilio de Trento sobre el uso del arte religioso fueron clave para definir este estilo (Brading, 1993, p. 381; García, 2003, p. 199)

Finalmente, es pertinente señalar que los cambios en los valores sociales fueron resultado de la interacción entre las reformas borbónicas, la influencia de la Ilustración y las continuidades religiosas. A medida que el Estado intentaba ejercer un mayor control sobre las instituciones eclesiásticas, también impulsaba una mayor racionalización de la vida económica y administrativa.

Este proceso afectó principalmente a los estratos más bajos de la sociedad, donde las costumbres locales empezaron a verse en tensión con las nuevas normativas de la Corona. No obstante, las prácticas religiosas populares mantuvieron una fuerte vigencia, adaptándose en algunos casos a los cambios impuestos desde arriba (Brading, 1993, p. 507).

En conclusión, la historia de los sistemas de creencias, valores y representaciones en Nueva España durante la segunda mitad del siglo XVIII revela un periodo de transformación marcado por tres ejes principales: la persistencia del sincretismo religioso, las reformas borbónicas y la influencia de la Ilustración.

Por un lado, el catolicismo seguía siendo central en la vida novohispana, pero el sincretismo con las tradiciones indígenas persistió. La evangelización no logró eliminar por completo las creencias prehispánicas, que se fusionaron con figuras católicas, como la Virgen de Guadalupe, creando una identidad religiosa nacional que conectaba a distintos sectores de la población.

Por otro lado, las reformas borbónicas impulsaron la secularización de la sociedad, con la expulsión de los jesuitas y la reorganización de diócesis para reducir el poder de la Iglesia. Estas medidas promovieron la intervención del Estado en asuntos religiosos, afectando las dinámicas de poder. Aunque la Iglesia siguió jugando un rol crucial, se dio mayor protagonismo a las autoridades civiles.

Asimismo, la Ilustración introdujo nuevos valores como el racionalismo y el progreso, que llegaron a Nueva España a través de textos moderados por la Iglesia. Aunque no se adoptaron de manera radical, influyeron en intelectuales que promovían reformas educativas y económicas.

En cuanto al arte, este reflejó la transición, pues el barroco tardío continuó predominando, aunque debió ceder terreno ante las influencias neoclásicas promovidas por las reformas borbónicas. Las representaciones artísticas, sin embargo, mantuvieron un propósito pedagógico, educando a la población a través de la imagería religiosa, en línea con las directrices tridentinas.

Finalmente, la sociedad novohispana se encontraba en un proceso de cambio, en que las reformas estatales trataban de racionalizar la vida pública y económica, generando tensiones con las tradiciones locales. Sin embargo, muchas prácticas religiosas populares se

mantuvieron y adaptaron, reflejando la resiliencia cultural ante los cambios impuestos por la Corona.

La combinación de estos factores evidencia, en suma, un periodo en que las creencias, valores y representaciones se vieron influidas tanto por fuerzas externas como la Ilustración y las reformas borbónicas, como por las dinámicas internas del virreinato, que se resistían al cambio mientras seguían buscando su propia identidad.

CAPÍTULO 6: COMPARACIÓN ENTRE LOS OBJETOS QUE CONFORMAN LOS FENÓMENOS REGIONALES EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA RELIGIOSA DEL SIGLO XVIII

Para comparar la historia se debe elegir uno o varios medios sociales diferente, dos o más fenómenos que parezcan presentar entre ellos algunas analogías, describir su evolución, comprobar las similitudes y diferencias; y explicarlas (Bloch, 1963, p. 64)

En este sentido, para determinar la existencia de una modalidad regional de la arquitectura novohispana en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes no basta con contrastar los elementos formales que componen los edificios religiosos, es preciso definir las afinidades y contrastes en el contexto físico, social y cultural pues es en ese marco donde se gestó la arquitectura.

En este sentido, para establecer la modalidad regional propuesta, se comparará entre las sociedades que fueron influenciadas por el modelo de Balbás, en este caso la Ciudad de México, Guanajuato y Aguascalientes, la última por ser la ubicación de las unidades de análisis.

6.1 Paralelismo entre sociedades vecinas y contemporáneas

6.1.1 Ciudad de México

En primer lugar, la comparación (Bloch, 1963, p. 66) se establece entre la Ciudad de México que es donde nació el estilo arquitectónico que se manifestó en la región mencionada. Allí se encuentra el retablo de los Reyes de la Catedral Metropolitana, ejecutado por Jerónimo de Balbás entre 1718 y 1725, con el cual revolucionó el barroco (Halcón, 2012, p. 15). Así mismo, destaca el Sagrario Metropolitano, obra de Lorenzo Rodríguez, considerado el primer ejemplo en la ciudad donde se trasladó el retablo de madera a piedra en las fachadas, entre 1749 y 1768 (Mejía, 2023, p. 113).

Conviene destacar que el arzobispo y virrey Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta, quien asumió el cargo entre 1730 a 1740 y posteriormente fue nombrado virrey hasta 1746, había sido canónigo de la catedral de Sevilla hasta septiembre de 1729 por lo que conocía tanto la labor de Balbás como de Rodríguez (Mejía, 2023, p. 63).

Del mismo modo, dicho arzobispo presidió la celebración del bicentenario de las apariciones de la Virgen de Guadalupe, promovió la construcción del santuario y fomentó la devoción a la guadalupana como imagen milagrosa durante las epidemias, difundiendo su culto en toda la Nueva España y convirtiéndola en uno de los símbolos principales del proto-nacionalismo criollo (Brading, 1993, p. 379).

En paralelo, los patrocinadores de las obras religiosas en Guanajuato pertenecían a las élites mineras, quienes poseían también palacios en la capital virreinal. Tal es el caso de Francisco Fagoaga, propietario de minas en Zacatecas y Sombrerete, así como funcionario del Cabildo de los Reales Tribunales del Consulado y Apartador de Plata y de Manuel de Aldaco, prior del Consulado en la ciudad de México, casado con Juana Leandra de Fagoaga y Arosqueta. Ambos financiaron retablos en la capital, ejecutados por Felipe de Ureña (Halcón, 2012, pp. 53-55).

En cuanto a sus orígenes, Francisco Fagoaga, descendía de Martín Fagoaga, procedente del Valle de Oyarzun, era un español nacido en México y un acaudalado minero (Sanchiz, 2009, p. 130). Por su parte, Manuel Aldaco, de origen vasco y fundador de la Cofradía de Nuestra Señora de Aranzazú; contrajo matrimonio con una criolla de la élite minera de la Nueva España, tal como era habitual entre los migrantes peninsulares (Brading, 1993; Rosain, 1998, p. 508).

En efecto, estos benefactores formaban parte de la élite minera novohispana y mantenían estrecha relación con los mineros de Guanajuato y con Felipe de Ureña, quien propagó la nueva modalidad en esa ciudad, mediante sus retablos en Aguascalientes, Sombrerete, la Compañía de Zacatecas y, especialmente, con su primera obra arquitectónica: el templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato construido entre 1747 y 1765 (Halcón, 2012, p. 107).

Por otra parte, Felipe de Ureña, español nacido en Toluca, estuvo en contacto con el trabajo de Balbás en el altar de los reyes y la capilla Zuleta. Además, recibió el encargo del

retablo del altar mayor de la iglesia de Santa Catarina Mártir que tuvo que copiar del de Balbás en el convento de la Tercera Orden de San Francisco (1730-1732).

En ese contexto, su aporte al estilo arquitectónico, especialmente en la concepción del estípite en la fachada, puede vincularse con la obra de Lorenzo Rodríguez en el Sagrario Metropolitano (Halcón, 2012, p. 102).

Finalmente, cabe mencionar que las otras poblaciones analizadas en esta comparación son Guanajuato y la Villa de Aguascalientes, todas durante la segunda mitad del siglo XVIII.

6.1.2 Guanajuato

En cuanto a Guanajuato, junto con Querétaro y Zacatecas formaron un centro secundario de producción de plata durante el auge de Potosí, en el virreinato de Perú. Sin embargo, en el siglo XVIII, encabezó la extracción mundial de ese metal, dando origen a una sociedad comercial al norte del virreinato (Tutino, 2016, p. 26).

De hecho, las minas de beneficio eran sumamente extensas y las haciendas del Bajío las más productivas. Esta actividad generó relaciones sociales y comerciales que convirtieron a Guanajuato en el motor del dinamismo económico global, pues la plata estimuló la producción y el comercio de ciudades italianas, alemanas y de los Países Bajos (Tutino, 2016, p. 34).

Así, hacia 1763, Francisco de Ajofrín describió durante su visita al Real de Guanajuato que la vida era opulenta, observando que “compran tafetanes, cambray fino, encajes delicados, telas ricas, se visten como príncipes...” (Brading, 1993, p. 412)

En este contexto, Vicente Manuel Sardaneta y Legazpi, hijo del vasco José de Sardaneta -dueño de la mina de Rayas, nombrado primer marqués de San Juan de Rayas- se erigió como uno de los principales promotores de la Compañía de Jesús, financiado la mitad del costo del templo, que desde el siglo XVII, los mineros de ese real habían promovido la fundación, aunque tanto la Corona como la orden se mostraban reticentes por la inestabilidad de las localidades mineras.

Posteriormente, en la década de 1730, patrocinadores encabezados por Teresa de Busto y Moya, marquesa de San Clemente, solicitaron a la Real Audiencia la fundación. Aunque los jesuitas llegaron a Guanajuato en 1734, fue hasta que Pedro Lascuráin y Retana, donó sus bienes para el colegio lo que favoreció la expedición de la cédula en 1744 (Halcón, 2012, p. 106).

En consecuencia, la ciudad creció económicamente en el siglo XVIII, y consolidó su posición para la década de 1740, lo que permitió el florecimiento de la construcción y de proyectos urbanos. Esto atrajo a artistas como Felipe de Ureña quien edificó algunos+ de sus monumentos financiados por la élite minera, compuesta en su mayoría por descendientes de peninsulares -españoles nacidos en América o criollos-, que resentían las imposiciones de las reformas borbónicas, lo que intensificó su sentimiento nacionalista.

6.1.3 Aguascalientes

En relación con la villa de Aguascalientes, fundada alrededor de 1575 como poblado de defensa contra los ataques chichimecas, estuvo vinculada desde época prehispánica con la Meseta Alteña y Guanajuato a través de las culturas tecuexe y caxcana. Estos últimos habitantes de la zona hasta la llegada de los españoles se aliaron con zacatecas y guachichiles para resistir la conquista (Gutiérrez, 1999, p. 21).

En un inicio, la villa tardó en poblarse debido al escaso número de familias que se asentaron ahí. En 1572, el obispo D. Francisco Gómez de Mendiola, registró apenas 20 vecinos españoles en la jurisdicción del beneficio de Lagos, además de pequeños núcleos en Teocaltiche y Nochistlán. Posteriormente, en 1593, la Villa sufrió un asalto, y en la relación de Hernando de Gallegos sobre Teocaltiche se describía a Aguascalientes, como un sitio con “muy poca o ninguna población”, limitado casi exclusivamente al presidio, debido a los constantes ataques de los chichimecas que impedían la agricultura y el comercio, al respecto escribió:

Y en el dicho camino (de Guadalajara a Zacatecas) ocho leguas deste pueblo, está poblada una villa que llaman Ntra. Sra. De la Ascensión, donde está un fuerte que llaman Aguascalientes. Y es de muy poca o ninguna población, porque no tiene más de los soldados que están en dicho presidio, que son dieciséis y un caudillo y dos vecinos, porque no se puede tener en la dicha villa ninguna contratación ni valerse de sementeras, porque no dan lugar los indios chichimecas de guerra, que los matan y les hurtan los caballos y bueyes que tienen en cualquier parte del año.

No obstante, hacia finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, comenzaron a llegar esclavos africanos, mestizos y mulatos, que se incorporaron a la sociedad local. Asimismo, el hallazgo de veneros de plata al norte transformó la vida económica, permitiendo la llegada de familias a la Villa, que basaron su sustento en estancias de ganado

y haciendas agrícolas, consolidando de esta manera el desarrollo de Aguascalientes (Gutiérrez, 1999, p. 112).

A inicios del siglo XVII, Mota y Escobar la describió como “la más pobre y humilde población de todo este reino”, señalando que contaba apenas con 12 vecinos “que sirven los más de ellos de mayordomos a los señores de las estancias de ganados mayores que hay en estas cercanías muy buenas y gruesas”. Sin embargo, con el fortalecimiento de la agroganadería, la situación mejoró. Autoridades locales y vecinos destacados como Juan de Montoro y Juan de Monroy, primeros alcaldes de los que hoy se tiene registro, incentivaron el crecimiento al atraer a nuevos pobladores.

En 1608 Gaspar de la Fuente dispuso el desarrollo urbano más ordenado, reformó la traza de la villa e instruyó que las construcciones se concentraran en torno a la iglesia, la plaza y las casas reales. De esta manera, la villa progresó gracias al comercio de productos agrícolas y ganaderos con los reales de minas. Posteriormente al decaer la explotación de plata, algunos mineros diversificaron su capital adquiriendo grandes extensiones de tierra y aplicando nuevas tecnologías. El Mayorazgo de Ciénega de Mata, por ejemplo, escogió Aguascalientes como sede principal.

Por otra parte, la sociedad aguascalentense incorporó rápidamente elementos de la cultura española debido a la escasa presencia de comunidades indígenas, lo que generó un desarrollo social, cultural y económico distinto al de Mesoamérica.

Asimismo, la ubicación en el Camino Real de Tierra Adentro y la cercanía de las minas de Zacatecas favorecieron el crecimiento, a la par que la expansión hacia el norte novohispano con el descubrimiento de minerales en Durango y Sombrerete. La población se fue conformando con españoles y un alto número de castas (mestizos, mulatos y afrodescendientes), dado que la población indígena sufrió una gran mortalidad a causa de las epidemias (González, 2019, p. 153).

La integración plena de Aguascalientes al Camino Real y a la jurisdicción de la Nueva Galicia se dio hasta entrado el siglo XVII con la consolidación de la Nueva Vizcaya y la reestructuración territorial en torno al eje del camino, villas y haciendas. En este proceso, Aguascalientes quedó conectada con Zacatecas y Guanajuato, en la zona conocida como los Pueblos de los Llanos junto con Santa María de los Lagos, León, Nochistlán y Teocaltiche.

Hacia 1600, la villa apenas consistía en un grupo de casas, con iglesia, casa real y cárcel. Su economía se sustentaba en semillas, ganado y frutales, mientras que su estructura social estaba dominada por estanciero, ranchero o hacendado. Como vivían en el campo, el proceso de urbanización fue lento (Gutiérrez, 1999, p. 118).

Durante el siglo XVII, muchos comerciantes consideraron a la villa un punto de compra y distribución de mercancías provenientes de la feria de Jalapa, la Ciudad de México, así como de los minerales del norte. Con el paso del tiempo, su papel como centro comercial se consolidó: ya no se limitaba al intercambio, sino que también incluía el arrendamiento de alcabalas, la concesión de créditos a hacendados y mineros y la inversión en bienes.

En este contexto, los peninsulares que llegaban atraídos por la bonanza encontraban acomodo con sus parientes ya establecidos, quienes formaban parte de la oligarquía regional. Esto facilitaba su integración económica, asegurando matrimonios ventajosos que consolidaban la élite local.

Durante el siglo XVIII se afianzó el poder civil, pues los alcaldes mayores - máxima autoridad de la villa- compraban los cargos y se integraban a la vida económica y social (Gómez, 1999, p. 223).

Ahora bien, las mayores crisis para León y Aguascalientes se registraron en 1786 y 1798, cuando sequías, especulación, escasez de alimentos y epidemias provocaron una alta mortalidad, sobre todo de mestizos e indígenas. Según Calleja, los problemas principales se debían a mercados desajustados de alimentos, tierra, trabajo y crédito, así como a bajos salarios, desempleo y falta de recursos para riego, además de las hipotecas que gravaban las haciendas.

En cuanto a la organización social, las familias más adineradas residían en el centro de la villa, dedicándose a actividades de comercio, sastrería y burocracia, en su mayoría eran peninsulares y “españoles”, que concentraban la riqueza y mantenían sirvientes. En contraste, los labradores, jornaleros y hortelanos habitaban en los cuarteles periféricos, donde se ubicaban las huertas (González, 2018 p.174).

Por otro lado, el comercio experimentó un notable auge, Ya no solo se limitaba a Zacatecas, Sombrerete, Fresnillo y Asientos, sino que también abastecía a Puebla y a la Ciudad de México con ganado mayor y menor. Este crecimiento debilitó a otras villas como

Lagos. A la par, se incrementó el tráfico de esclavos, que dejaron de circular solo en el ámbito regional y pasaron a distribuirse en otras zonas de la Nueva España (García, 2010, p. 45)

En definitiva, aunque el origen y desarrollo de Ciudad de México, Guanajuato y Aguascalientes, fueron distintos, todas estuvieron vinculadas por factores comunes como el comercio, el paso del Camino Real de Tierra Adentro y la movilidad de maestros constructores, entre ellos Felipe de Ureña y su taller. Esto permite establecer una comparación más precisa del fenómeno barroco en el siglo XVIII, cuando dichas poblaciones estuvieron más estrechamente relacionadas gracias a las operaciones comerciales y la migración hacia el Real de Guanajuato, impulsadas por la explotación de la plata, mientras que Aguascalientes desempeñaba el papel de villa abastecedora para este centro minero y para el norte de Nueva España.

6.2 Análisis del paralelismo

Al comparar las tres localidades de la Nueva España durante el siglo XVIII -Ciudad de México, Guanajuato y Aguascalientes- es posible advertir tanto similitudes como diferencias en aspectos relacionados con la arquitectura, la economía y las dinámicas sociales.

6.2.1 Similitudes

En primer lugar, las tres localidades compartieron la impronta de maestros constructores y artistas como Felipe de Ureña, quien difundió el estilo balbasiano en estas ciudades y la región del Bajío Guanajuatense. Las obras arquitectónicas reflejaron una estética derivada de las ideas que surgidas en la capital virreinal, como el uso del estípite en las fachadas. Dicho recurso fue introducido inicialmente por Jerónimo de Balbás en los retablos de la Catedral Metropolitana y más tarde plasmado en piedra por Lorenzo Rodríguez en el Sagrario Metropolitano.

Así mismo, las tres ciudades se encontraban enlazadas por el comercio y la minería. Aunque Aguascalientes era más reducida en comparación con la Ciudad de México y Guanajuato. Estas últimas constituyeron un motor económico que trascendió el ámbito local, generando extensas redes comerciales en toda la Nueva España.

De igual modo, las élites mineras de Guanajuato y Zacatecas mantenían vínculos estrechos con la Ciudad de México, donde patrocinaban obras religiosas, como lo hicieron Francisco Fagoaga y Manuel de Aldaco. Aunque Aguascalientes, presentaba un perfil social

más rural, también participaba de esta dinámica al ubicarse en el estratégico Camino Real de Tierra Adentro, ruta que articulaba las minas del norte con la capital virreinal.

Por último, las tres poblaciones se encontraban conectadas a través de esta vía comercial fundamental, que facilitaba la circulación de mercancías, personas e ideas entre las regiones mineras y los grandes centros urbanos. Gracias a este vínculo, Aguascalientes consolidó su desarrollo económico como punto de apoyo en el tránsito de productos hacia el septentrión.

6.2.2 Diferencias

En lo que respecta a la arquitectura, la Ciudad de México se consolidó en el siglo XVIII como el principal centro artístico y cultural, con obras de gran envergadura como el retablo de los Reyes de Jerónimo de Balbás y el Sagrario Metropolitano de Rodríguez. En Guanajuato, en cambio, las edificaciones de relevancia -como el Templo de la Compañía de Jesús-, surgieron como consecuencia directa del auge minero. Por su parte, Aguascalientes, experimentó un desarrollo arquitectónico más modesto, condicionado por su papel como abastecedora de las ciudades mineras, lo que limitó la magnitud de sus construcciones en comparación con las otras dos.

En el ámbito económico, Guanajuato sobresalió por su riqueza minera, especialmente en la producción de plata, lo que la convirtió en una de las ciudades más prósperas del siglo XVIII. La Ciudad de México, en contraste, no dependía directamente de esta actividad, sino que funcionaba como un centro administrativo y comercial, donde las élites mineras invertían en obras pías y palacios, como la familia Fagoaga. En tanto, Aguascalientes presentó una economía más diversificada, apoyada en la ganadería y la agricultura, aunque también vinculada al comercio de minerales y suministro de bienes.

En relación con la sociedad, la Ciudad de México desarrolló un carácter más cosmopolita, con élites criollas y peninsulares activamente involucradas en la política y el arte. Guanajuato, por su parte, concentró la riqueza en familias mineras, como los Sardaneta o los Lascuráin y Retana, quienes financiaron obras religiosos y civiles de gran impacto, Aguascalientes, mostró una composición social más orientada a la clase trabajadora rural y comercial, con una fuerte presencia de mestizos y castas.

En síntesis, aunque Ciudad de México, Guanajuato y Aguascalientes compartieron nexos a través de la arquitectura, la minería y el comercio, cada una desarrolló un perfil

económico y social peculiar, determinado por su ubicación geográfica y su función dentro del Virreinato.

6.2.3 Hechos análogos en sociedades vecinas: Las obras de Jerónimo de Balbás, Lorenzo Rodríguez y Felipe de Ureña

Tal como señala Bloch (1963, pp. 67-68) en sociedades vecinas pueden producirse hechos análogos con una fuerza y extensión semejantes. En el caso de las tres poblaciones comparadas, se advierten hechos análogos en el mismo periodo histórico.

En la Ciudad de México, el arzobispo Don Juan Antonio Vizarrón y Eguiarreta -quien a partir de 1740 también fue virrey- conoció en 1730 a Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez en Sevilla de donde había sido canónigo hasta 1729 (Mejía, 2023, p. 63).

Entre 1718 y 1724, Balbás realizó el retablo del Perdón y posteriormente el de los Reyes en la Catedral Metropolitana; además, construyó otros para la capilla de Zuleta, en el crucero de San Francisco, y dos colaterales entregados a fines de abril de 1727, entre otros (Amerlinck, 1979, p. 28). Estos altares se apartaban de los esquemas tradicionales con cuerpos y calles definidas y soportes salomónicos, pues introdujo los estípites e interestípites para sostener imágenes. Así mismo, modificó la estructura alargando el primer cuerpo en las calles laterales y unificando la calle central como un solo elemento.

Esta innovación revolucionó el diseño de retablos e influyó a Felipe de Ureña quien copió algunas de sus obras y aprendió directamente la estructura de los soportes y la talla, como en el retablo mayor de la iglesia del convento de la Tercera Orden de San Francisco. Posteriormente lo replicó en proyectos como el altar mayor de la iglesia de Santa Catarina Mártir (1737) y en Tepotzotlán, constituyéndose en el medio de transmisión hacia el conjunto jesuítico (Halcón, 2012, p. 39).

Es posible que Rodríguez conociera la obra de Balbás en Sevilla. Su primer trabajo en México fue la Real Casa de Moneda y el Palacio Real como carpintero desde febrero de 1731, y en 1733 fue nombrado Ministro de Moneda (Mejía, 2023, p. 109).

Más tarde, participó en el concurso para construir el Sagrario de la Catedral Metropolitana cuya aprobación se dio en 1748 por el arzobispo Vizarrón y Eguiarreta. Las obras comenzaron en 1749 y concluyeron en 1768 (Mejía, 2023, p. 113). Esta edificación marcó un hito en su trayectoria y en la arquitectura novohispana, pues trasladó al exterior en

piedra las innovaciones de Balbás en madera, manteniendo la estructura de tres calles con la calle central unificada.

Esta iglesia además es peculiar pues cuenta con planta de cruz griega, dos accesos y dos portadas. Aunque estas características también pudieron tener antecedentes en Guadix, particularmente en la parroquia de Cogollos -obra de Antonio Martínez-, Rodríguez consolidó su prestigio también en la arquitectura civil, trabajando en el marquesado de la Casa del Villar del Águila, (actual edificio del Ayuntamiento), así como en el real convento de Jesús María (Mejía, 2023, pp. 71, 114).

Como ya se mencionó Jerónimo de Balbás introdujo la estructura con estípites e interestípites en los retablos de madera, no obstante, tanto Lorenzo Rodríguez como Felipe de Ureña trasladaron este recurso a las fachadas. Mientras Rodríguez lo aplicó en el Sagrario Metropolitano, Ureña lo hizo en la iglesia de la Compañía en Guanajuato, dotando a sus obras de un sello propio.

Ureña realizó sus primeros trabajos en Toluca como ensamblador, y más tarde en la Ciudad de México, donde ejecutó varios retablos, entre ellos el de la capilla de Santa Catarina Mártir, -copia del de la Tercera Orden de Balbás-, así como el del convento del Carmen (1740) y el de Regina Coeli (1738) (Halcón, 2012, p. 41).

En 1742 fue contratado para el retablo mayor de la parroquia de Aguascalientes, réplica del que había realizado para el colegio de San Ildefonso. Este encargo le abrió las puertas a contratos con los Jesuitas de Zacatecas, quienes más tarde lo vincularon con Guanajuato.

Allí, en la iglesia de la Compañía, construyó una fachada-retablo semejante al Sagrario Metropolitano, aunque con variantes como el énfasis en la calle central y el uso de soportes estípites, guardamalletas, molduras mixtilíneas y un remate ondulante (Halcón, 2012, p. 42).

Otra característica de su estilo fue la geometrización de los soportes, modalidad que se difundió en la región minera y en los altos de Jalisco y Aguascalientes (Vargaslugo, 1986a, p. 63). Su influencia se extendió por Guanajuato, Zacatecas, Sombrerete, Durango y Saltillo. En Aguascalientes, según algunos autores como Halcón (2012; Vargaslugo (1986) y Villegas (1974) también dejó huella en construcciones como el Santuario de Guadalupe, aunque como se expuso anteriormente, existe la hipótesis de que este templo lo diseñó Andrés Manuel de

la Riva, discípulo de Ureña y autor del templo de la Valenciana en Guanajuato y el de San Agustín en Zacatecas.

Tras su muerte, su taller continuó bajo la dirección de su hijo Francisco Bruno, quien actualizó y prolongó el estilo de su padre en obras como la culminación del templo de la Valenciana, la reconstrucción del de Belén y San Diego en Guanajuato, así como la portada principal de la parroquia de Santa María de los Lagos y el templo del Señor del Encino en Aguascalientes como afirmaba Francisco de la Maza.

6.2.4 Hechos análogos observados

Los hechos análogos derivados de la obra de estos artistas en las ciudades analizadas guardan relación con la evolución y expansión de un estilo arquitectónico, el respaldo de las élites locales, y la circulación de ideas y técnicas constructivas. A continuación, se detallan los principales paralelismos:

En primer lugar, en la Ciudad de México, Jerónimo de Balbás es reconocido por transformar el estilo vigente en la Nueva España, particularmente con el retablo de los Reyes en la Catedral Metropolitana, donde introdujo el uso del estípite -una columna ornamentada que se asemeja a una pirámide invertida- como recurso estructural y decorativo. Este aporte marcó un punto de inflexión en la arquitectura novohispana, dando origen al barroco estípite.

Por su parte, en Guanajuato, Felipe de Ureña, influido por la obra de Balbás, trasladó este estilo a esa ciudad. En el Templo de la Compañía de Jesús, incorporó el estípite en los retablos y la fachada, consolidando dicha estética como dominante en la arquitectura religiosa de la región minera. Esta manifestación arquitectónica reflejaba no solo la influencia de la capital, sino también la capacidad de adaptación y enriquecimiento local.

Asimismo, Aguascalientes, aunque con menor monumentalidad, adoptó ese estilo mediante la intervención de Felipe de Ureña. Al igual que en Guanajuato, la villa se benefició del tránsito de artistas provenientes de centros urbanos como México y Guanajuato, quienes ajustaron el estilo a las condiciones económicas y sociales del lugar.

Hecho análogo: En conjunto, en las tres ciudades, la modalidad estípite en las portadas se convirtió en un lenguaje compartido que transformó la arquitectura religiosa, gracias a la labor de estos creadores.

En segundo término, en la Ciudad de México las grandes realizaciones arquitectónicas del siglo XVIII, como el retablo de los Reyes de Balbás y el Sagrario

Metropolitano de Rodríguez, fueron financiadas por figuras prominentes de la élite eclesiástica y virreinal, quienes concebían estas obras como expresiones de poder y devoción.

De manera similar en Guanajuato, miembros de las élites mineras, como Vicente Manuel Sardaneta y, Pedro Lascuráin y Retana auspiciaron la edificación de espacios religiosos como el Colegio y Templo de la Compañía de Jesús. Estas familias enriquecidas por la explotación de la plata actuaron como promotores de proyectos artísticos que embellecieron la ciudad y reforzaron su posición social.

En el caso de Aguascalientes, aunque sin una élite minera tan consolidada, las clases acomodadas -formadas por hacendados y comerciantes- impulsaron la construcción de iglesias y edificios públicos, replicando el modelo de patrocinio observado en las otras dos ciudades.

Hecho análogo: En las tres localidades, el desarrollo de obras arquitectónicas de gran escala fue posible gracias al respaldo de las élites locales, ya fueran virreinales, mineras o comerciales, quienes utilizaron el arte como medio para representar su poder y prestigio.

En tercer lugar, en la Ciudad de México, Jerónimo de Albás y Lorenzo Rodríguez desarrollaron técnicas arquitectónicas que posteriormente se replicaron en otras urbes. Su labor no solo fue innovadora en la capital, sino que también impactó directamente en otros constructores como Felipe de Ureña.

En Guanajuato, Ureña, originario de Toluca, trabajó en diversas ciudades del virreinato, trasladando las técnicas aprendidas en la capital a esta región. La movilidad de los artistas permitió que su estilo se expandiera por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

Por otro lado, Aguascalientes, ubicada en una ruta comercial estratégica -el Camino Real de Tierra Adentro-, se convirtió en un punto clave para la circulación de ideas y estilos. La presencia de Felipe de Ureña en esta zona facilitó la propagación de las técnicas arquitectónicas desarrolladas previamente en México y Guanajuato.

Hecho análogo: En las tres poblaciones, la migración de artistas y el intercambio de saberes fueron fundamentales para la difusión del estilo novohispano. Los creadores no solo transmitieron su experiencia, sino que también interpretaron y enriquecieron las técnicas aprendidas en otros contextos.

Finalmente, en la Ciudad de México la obra de Balbás y Rodríguez se centraron en edificaciones religiosas, como la Catedral Metropolitana y el Sagrario, que además de ser espacios de culto, representaban el poder de la Iglesia en la sociedad novohispana.

En Guanajuato, la edificación de templos como el de la Compañía de Jesús, desempeñó un papel esencial en la vida social y espiritual. Estas construcciones no solo embellecían el entorno urbano, sino que también funcionaban como centros de influencia para la élite minera.

En Aguascalientes, aunque de menor escala, se siguió el mismo patrón. Las edificaciones religiosas constituían el núcleo alrededor del cual se organizaba la vida de la villa, evidenciando la presencia del arte novohispano en la cotidianidad y espiritualidad de sus habitantes.

Hecho análogo: Por ende, en las tres ciudades, las obras religiosas fueron los principales vehículos de expresión del estilo arquitectónico novohispano del siglo XVIII, actuando como focos de poder e influencia tanto en el ámbito espiritual como en lo social.

En síntesis, los hechos análogos entre Ciudad de México, Guanajuato y Aguascalientes, a partir de la obra de Balbás, Rodríguez y Ureña, comprenden la expansión del barroco estípite, el patrocinio de las élites, la movilidad artística y la centralidad de las construcciones religiosas. Estos factores constituyen un hilo conductor en la evolución arquitectónica de la Nueva España, articulando ciudades tan diversas bajo un legado común.

6.3 Definición y delimitación de la Región del Bajío Guanajuatense-Los Altos de Jalisco y Aguascalientes en la arquitectura novohispana.

El fenómeno arquitectónico novohispano del siglo XVIII abarca las etapas del barroco salomónico y el estípite, definidos por los soportes empleados en las portadas (González, 1961, pp. 52-54). En la región de estudio, el segundo se consolidó como distintivo en la segunda mitad del siglo, a partir de la construcción del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato en 1749, donde Felipe de Ureña aplicó el concepto del soporte estípite e interestípite promovido por Jerónimo de Balbás (Halcón, 2012, p. 104).

6.3.1 Definición del objeto de estudio y el contexto regional

El objeto de estudio se centra en el fenómeno de la arquitectura novohispana del siglo XVIII, caracterizado por el uso de soportes estípites e interestípites en las portadas, y el

primero, también en elementos como cúpulas y torres. Estos componentes serán abordados en un apartado específico.

El análisis contextual contempla la delimitación geográfica de Guanajuato, los Altos de Jalisco y Aguascalientes. En general, el contexto de los Altos corresponde con el de la Villa de Aguascalientes, ya que ambas pertenecían al Reino de Nueva Galicia y compartían condiciones similares en cuanto a geografía, clima y sociedad.

Guanajuato, parte del Reino de Nueva España fue el principal centro minero del virreinato en la segunda mitad del siglo XVIII. Las villas de Lagos y Aguascalientes abastecían las minas de Guanajuato y Zacatecas. Aunque existían diferencias en la división política y religiosa -Guanajuato pertenecía al Obispado de Michoacán, mientras que Lagos, Aguascalientes y Zacatecas, formaban parte de la diócesis de Guadalajara- estas no representaron una barrera.

La conexión a través del Camino Real de Tierra Adentro, principal vía de comunicación del virreinato unía la capital con la región septentrional generadora de los mayores ingresos para la corona gracias a la producción minera, que a su vez impulsaba las actividades agropecuarias y comerciales. En la Figura 102 se observa la ubicación de estas localidades y su vínculo con la ciudad de México mediante dicha ruta.

A pesar de pertenecer a distintas jurisdicciones, las relaciones comerciales fortalecieron los lazos entre estas regiones, facilitando la circulación de las nuevas ideas, estilos y corrientes ideológicas que se plasmaron en la arquitectura religiosa como símbolo del poder de los criollos y de fe.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 102: Nuevo mapa geográfico de la América Septentrional perteneciente al Virreinato de México en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53064648z/fl.item> editado por Leonor Elena Méndez Martínez, se observa la división del Reino de Nueva Galicia y la del de Nueva España, así como la localización de Zacatecas, Aguascalientes, Lagos, Guanajuato y la Ciudad de México y su comunicación por medio del Camino Real de Tierra Adentro.

En definitiva, el área conformada por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes comparte una trayectoria común dentro del virreinato de la Nueva España, enmarcada en la segunda mitad del siglo XVIII, desde la construcción del templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato (1749-1765) y el último que fue el Templo del Señor del Encino en Aguascalientes (1773-1801).

6.3.2 Análisis contextual de las regiones

Siguiendo el principio de Bloch sobre el contexto, se puede establecer que el Bajío Guanajuatense fue una región agrícola y minera con una gran riqueza económica, derivada de la importancia de sus haciendas de beneficio. Dichas minas impulsaban el desarrollo comercial que transformó la Norteamérica Española, mientras que la plata, al pasar a través de España estimulaba la producción y el comercio de otras ciudades europeas.

6.3.2.1. Guanajuato

Para comprender mejor este entorno, cabe señalar que Guanajuato se ubica en el altiplano mexicano conocido como región del Bajío. El origen de su nombre proviene de la toponimia indígena: voz chichimeca Mo-o-ti, “lugar de metales”; posteriormente, los mexicas denominaron la zona Paxtitlan, “lugar de la paja”; y finalmente Quanax-huato: “montuoso cerro de ranas”.

De igual forma, en 1679, por edicto del virrey Enrique de Rivera, Guanajuato obtuvo el título de Villa, adoptando el nombre de Villa de Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato. Años más tarde, en 1741, el Rey Felipe V le otorgó la categoría de muy noble y leal ciudad de Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato, y finalmente en 1790 fue declarada intendencia (Guanajuato, 2022, p. 1).

En cuanto a su localización, la ciudad limita al norte con San Felipe, al este con Dolores Hidalgo, al noroeste con León, al oeste con Silao y al sur con Irapuato y Salamanca. Todas estas ciudades también experimentan un notable auge económico durante el siglo XVIII, beneficiadas por la bonanza minera de Guanajuato.

Respecto al clima, en el sur y sureste es semicálido, mientras que en el resto predomina el templado semihúmedo. La temperatura máxima es de 36°C en verano y la mínima desciende a 3°C en invierno, con una media anual de 18.5°C.

Asimismo, la precipitación pluvial varía entre los 600 y 840 mm anuales, siendo julio y agosto los meses de mayor incidencia de lluvias.

En lo referente a los recursos hídricos, la región cuenta con varios cuerpos de agua como la presa de la Purísima, La Esperanza y la Soledad; además, se localizan otras presas secundarias como la de Mata y Peralillo. La recarga de mantos acuíferos se encuentra al sur de la mancha urbana de Guanajuato, en dirección a la Presa de la Purísima.

Por otra parte, la flora está integrada por selva baja caducifolia con árboles menores de 15 m, pastizal amogollado de productividad forrajera; bosque latifoliado con predominio de árboles de 8 a 20 m y bosque caducifolio espinoso.

En lo que respecta a la fauna, se encuentran mamíferos como zorrillo, tlacuache, conejo, tejón, ardilla, coyote, venado y zorra, aves como calandria, codorniz, cuervo, búho, gavián, zopilote, tordo y aura; y diversas especies de reptiles e insectos entre ellas víbora de

cascabel, alicante, escorpión, salamanquesa, mayate, rana, abeja, hormiga y lagartija (Guanajuato, 2022, p. 6).

De este modo, se puede afirmar que esta región se desarrolló con fuertes lazos mundiales. El comercio de la planta, el imperio español y la religión católica, la enlazaban al mundo global de la minería y a las dinámicas comerciales internacionales. Además, las mezclas étnicas y jerarquía patriarcal (Tutino, 2016, p. 62) hicieron del Bajío la región más rica de América, cuyas minas se sostenían gracias a los granos y productos pecuarios de las villas abastecedoras cercanas, tanto de la misma región como de los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

6.3.2.2 Altos de Jalisco y Aguascalientes

En lo que respecta a los Altos de Jalisco, esta región se localiza en la parte noroeste del estado y colinda con Zacatecas, Aguascalientes, San Luis Potosí y Guanajuato. Está conformada por los municipios de Acatic, Arandas, Cañadas de Obregón, Encarnación de Díaz -llamada también Villita de la Encarnación surgida a partir de la Villa de Aguascalientes en 1760 (Gutiérrez, 2007, p. 451)-; Jalostotitlán, Jesús María, Lagos de Moreno, Mexxicacán, Ojuelos, San Diego de Alejandría, San Juan de los Lagos, San Julián, San Miguel el Alto, Teocaltiche, Tepatitlán, Unión de San Antonio, Valle de Guadalupe, Villa Hidalgo y Yahualica. De estos municipios, Encarnación de Díaz, Ojuelos y Villa Hidalgo colindan con Aguascalientes, lo que la mitad sur del estado puede considerarse parte de esa región y es donde se desarrolla el fenómeno de estudio.

La región se ubica dentro de dos provincias geológicas; la Mesa Central y la Faja Neovolcánica, ambas caracterizadas por su evolución y movimientos tectónicos. En la Figura 103, se muestran los municipios del Estado de Jalisco que conforman la región de los Altos, así como su colindancia con los estados de Aguascalientes, Zacatecas, Guanajuato y San Luis Potosí. Conviene subrayar que toda la frontera sur de Aguascalientes colinda con esta región, por lo que puede considerarse parte de ella, compartiendo no solo relaciones económicas y sociales sino también geográficas y climáticas.

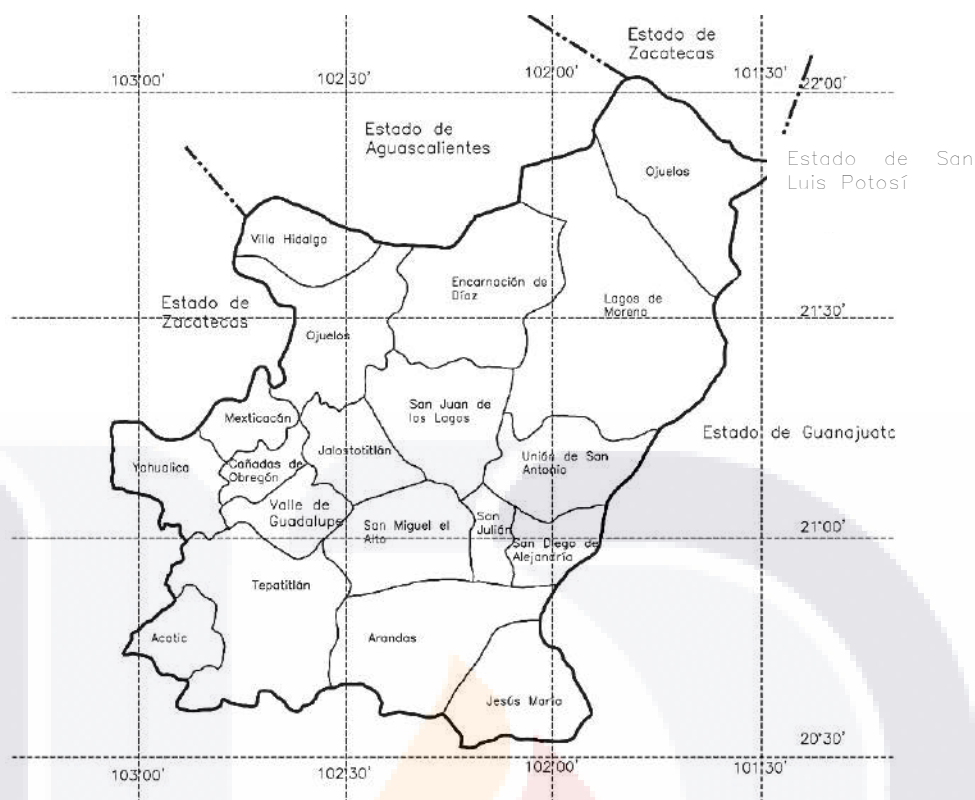


Figura 103: La región de los Altos de Jalisco, en: (González, 2019, p. 5), digitalizado por LEMM

En cuanto al relieve de la zona presenta alturas entre los 1,800 y 2,400 m.s.n.m., con una configuración semiplana y algunas elevaciones como las sierras de San Isidro y Cuatralba; el Cortón del Cerro Verde y la sierra de Nochistlán. En lo referente al clima, los Altos se consideran como un área de transición por hallarse entre la porción árida del norte y la húmeda del sur. Así, la temperatura y la precipitación disminuye de sur a norte. De manera general se distinguen tres zonas climáticas: semihúmeda al sureste, de transición al centro y semiárido al noroeste, precisamente donde se ubica Aguascalientes.

Ahora bien, las condiciones geográficas determinan que la práctica agrícola depende de la irregularidad de las lluvias y de los días con heladas, lo que conduce a una especialización productiva en la ganadería. En cuanto a los suelos, los que colindan con Aguascalientes son principalmente de tipo planosol, litosol y xerosol según la carta edafológica de INEGI.

En primer lugar, los planosoles, propios de climas semiáridos, tienen baja retención de nutrientes, su vegetación natural es de pastizales y son aprovechados por el pastoreo; sin embargo, la sobreexplotación y la escasa precipitación favorecen la erosión. Este tipo de

suelo se asocia con formaciones riolíticas en relevos planos y semiplanos. Por otra parte, los litosoles con roca compacta a poca profundidad se presentan en diversos climas y muestran distinta vegetación según el grado de fertilidad, en los Altos predominan pastizales y matorrales que también se usan para pastoreo limitado. Finalmente, los xerosoles, vinculados a regímenes áridos, son comunes en el centro y norte de México. Presentan vegetación de matorrales y pastizales, con capa superficial es pobre en materia orgánica, ello restringe su uso agrícola, aunque con fertilización, tecnificación y riego, pueden aprovecharse mejor. Este tipo de suelos abarca tanto la unidad del Altiplano como la franja semiárida del noreste de la zona de referencia y sus límites con Aguascalientes y San Luis Potosí (González, 2019, pp. 5-15)

Desde el punto de vista histórico, los altos de Jalisco constituyeron una zona con importantes núcleos agrícolas, dominados por los latifundios y mayorazgos. Entre ellos destacó el de Ciénega de Mata, fundado por Pedro Mateos mediante la obtención de mercedes de tierras al oriente de Aguascalientes, entre el Bajío, Teocaltiche y más allá, en una zona expuesta a los ataques de los chichimecas, cercana al camino real, próxima al fuerte de Ojuelos y en dirección hacia Zacatecas. En 1605 obtuvo licencia para construir obras de regadío, molinos y beneficio de metales. Sus dominios crecieron mediante nuevas mercedes y compra de títulos, hasta pasar a Agustín Rincón de Ortega, quien, hacia 1645 logró 87 estancias y 180 caballerías.

A su muerte, el dominio paso a su hermano el presbítero. Pedro Rincón de Ortega, cura beneficiado de la villa de Aguascalientes y comisario del Santo Oficio. Al morir éste en 1679, el mayorazgo pasó al capitán Juan Rincón, alguacil mayor de las villas de Aguascalientes y Lagos. Posteriormente, parte de los bienes se heredaron a Juana Rincón, sobrina de Pedro, quien contrajo matrimonio con el capitán Nicolás Gallardo. De esa unión nació Juan Rincón Gallardo, a quien el rey reconoció la propiedad de 202 estancias y 255 caballerías, y por sus servicios militares. Así, el latifundio llegó a formar un rectángulo de 4,500 km².

Durante el siglo XVIII, el mayorazgo se consolidó como una potencia agrícola y ganadera, conformándose con 16 haciendas que abarcaban territorios de los actuales estados de Aguascalientes, Zacatecas, Jalisco y Guanajuato (Gómez, 2016, pp. 17-32).

En la Figura 104 se muestra la extensión del latifundio de Ciénega de Mata.

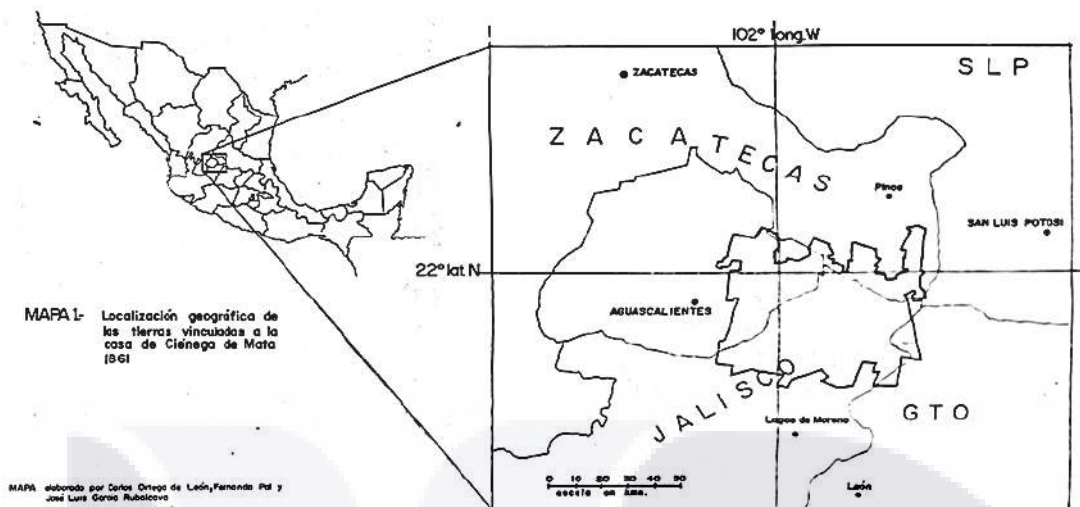


Figura 104: Localización geográfica de las tierras vinculadas a la casa de Ciénega de Mata en 1861, en: (Gómez Serrano, 1984)

Otro latifundio destacado fue el del maqués Miguel de Berrio, quien hacía 1749 llegó a poseer 99 haciendas, siendo la de Jaral la más importante (Adame, 2010). Además, contaban con un palacio en la ciudad de México, conocido como el de los condes de San Mateo y Valparaíso. Su fortuna provenía principalmente de la ganadería ovina, más rentable que la minería, y gestionaba redes de transporte de ganado y agentes comerciales. Las haciendas del vínculo se ubicaban en Durango, Zacatecas, San Luis Potosí, Guanajuato, Querétaro y el Estado de México, con la de Jaral en Guanajuato como centro de operaciones (Gómez Serrano, 1984, pp. 1-3). A diferencia de la de Ciénega de Mata, estas propiedades estaban más dispersas y aun no existe un mapa detallado de su localización.

Asimismo, hubo otras haciendas como la de Mazatitlán en Tepetitlán, fundada a principios del siglo XVII por Juan de la Mora y Hurtado de Mendoza. La de Miradilla en San Miguel el Alto, establecida en 1607 por Juan González Hermosillo, funcionaba como casa de las diligencias y estancia; hacía 1765 pertenecía a Juan Crisóstomo Casillas, manteniendo su carácter de ganadera y de diligencias (Tepetitlán, 2023, pp. 3-8).

En suma, la región de los Altos de Jalisco y Aguascalientes estuvo estrechamente vinculada a la producción agropecuaria que abastecía a las minas de Guanajuato y Zacatecas. De hecho, Aguascalientes fue un punto clave como centro de operaciones del mayorazgo de Ciénega de Mata o Rincón Gallardo, pues la mayoría de las haciendas se ubicaban en el territorio que hoy corresponde a este estado.

6.3.3 Condiciones Sociales

En el Bajío Guanajuatense, al igual que en los Altos de Jalisco y Aguascalientes, la sociedad novohispana del siglo XVIII se organizaba en torno a jerarquías estamentales claramente definidas. En este marco, los peninsulares ocupaban los cargos más altos de la administración virreinal, mientras que los criollos, aunque excluidos de los puestos políticos más relevantes, desempeñaron un papel fundamental en el desarrollo económico, sobre todo en el comercio y en la minería.

De manera paralela, el Bajío se consolidó como un centro neurálgico de la economía global, gracias a su protagonismo en la extracción de plata. Este auge económico transformó de manera profunda las condiciones sociales de la región, creando una sociedad capitalista basada en el comercio internacional y motivada por la promesa de generar grandes riquezas. Esta perspectiva atrajo a migrantes de Europa, África y Mesoamérica, quienes, al integrarse en la economía regional, contribuyeron a la formación de una sociedad diversa y mestiza, redefiniendo su identidad en el proceso (Tutino, 2017, p. 31).

Asimismo, el desarrollo de la minería y el comercio propició la creación de una élite cuyos integrantes, con frecuencia propietarios de minas y haciendas, imponían un régimen económico en constante tensión con los trabajadores. Hacia fines del siglo XVIII, en torno ciudades como San Luis Potosí y Guanajuato, predominaba la aristocracia criolla representada por familias como los Busto, Los Septién y los Sardaneta y Legazpi, quienes habían acumulado riquezas y obtenían títulos por la minería y el comercio de sus derivados (Pérez, 2020, p. 13).

Entre estas figuras destaca Pedro Bautista Lascuráin de Retana, nació el 29 de junio de 1674 en Mendaro, provincia de Guipúzcoa. Desde muy joven llegó a la Villa de Santa Fe y Real de Minas de Guanajuato para dedicarse a la minería, actividad que le permitió amasar una fortuna. En 1732 inició conversaciones con el Obispo de Valladolid, Dr. Don Juan José de Escalona y Calatayud y con Doña Josefa Teresa de Busto y Moya, Xeres y Monroy para fundar el Colegio de Guanajuato de los Jesuitas, institución que se autorizó en 1738 (Universidad de Guanajuato, 2023).

Otro integrante de la élite minera y patrocinador de obras pías fue José Joaquín Sardaneta Legazpi, nacido en la villa de Guanajuato en 1710, dentro de una familia que poseía una de las minas de plata más productiva de la región: la mina de Rayas, origen del

título nobiliario concedido a su familia en 1774. El linaje de los Sardaneta se remonta al real valle de Lenis, en Guipúzcoa. Como muchos otros, llegaron atraídos por las minas de plata recién descubiertas en el Bajío que, a mediados del siglo XVII, todavía enfrentaba hostigamientos intermitentes de los chichimecas. Además, fueron propietarios de las haciendas de Parangueo, Quiricao, Cerritos y la Iglesia, y fundadores de varias misiones religiosas de jesuitas, así como el Colegio de la Purísima (Halcón, 2014, p. 200).

Por otra parte, los enfrentamientos entre las fuerzas de mercado y los trabajadores, quienes desempeñaban un papel clave en la producción de plata y en las economías agrícolas circundantes, eran frecuentes. La región operaba bajo un sistema de latifundios, donde grandes extensiones de tierra estaban en manos de terratenientes, lo que generaba una alta concentración de riqueza en pocas familias (Tutino, 2017, p. 76).

En este contexto, la migración y el mestizaje fueron características esenciales de la sociedad del Bajío en este periodo. La llegada de migrantes de diversas regiones fomentó la diversidad social y cultural, modificando las dinámicas de interacción. Los trabajadores y artesanos, procedentes de orígenes variados, desempeñaban un papel crucial en la estructura económica, aunque en condiciones laborales precarias y sometidas a explotación.

Las tensiones entre las élites y los trabajadores, tanto en las minas como en las haciendas, formaban parte de la dinámica social de la región.

Al mismo tiempo, la religión católica desempeñaba un rol central en la vida social y política del Bajío. Para las élites, era un instrumento que legitimaba su poder y estatus, reforzando su posición social. Para los sectores populares, en cambio, constituía un recurso indispensable para sobrellevar tiempos difíciles. Las prácticas y devociones locales articulaban como elementos de cohesión, sobre todo en épocas de crisis. Si bien funcionaban como mecanismo de control social, también ofrecía a los grupos marginados un espacio de resistencia y adaptación (Tutino, 2017, p. 31).

En síntesis, el Bajío Guanajuatense del siglo XVIII fue una región dinámica, impulsada por la minería y la agricultura, y caracterizada por la interacción entre oligarquías y trabajadores. La migración, las castas, la concentración de tierras en latifundios y el papel de la religión católica fueron factores determinantes que moldearon las condiciones sociales de esta región en el contexto de un capitalismo emergente.

Por su parte, a lo largo del siglo XVIII, los Altos de Jalisco y Aguascalientes experimentaron transformaciones significativas en sus estructuras sociales, impulsadas por la expansión agrícola y ganadera, el establecimiento de haciendas y el fortalecimiento de la estructura colonial. Aunque estas zonas no alcanzaron el grado de industrialización del Bajío Guanajuatense, también formaban parte de la dinámica de producción que vinculaba a la Nueva España con los mercados globales, especialmente en la exportación de ganado y productos agrícolas.

En este periodo, las haciendas se consolidaron como unidades productivas esenciales en los Altos de Jalisco y Aguascalientes. No solo producían alimentos para el consumo local, sino que abastecían a los centros mineros de Guanajuato y Zacatecas. Aguascalientes, en particular, destacó por su producción agrícola y su papel como proveedor de ganado para las minas del Bajío. Estas propiedades fueron administradas mayoritariamente por terratenientes criollos y peninsulares, lo que creó una estructura social profundamente desigual, con campesinos en posiciones subordinadas (Van Young, 2006, p. 54).

Cabe destacar que la mano de obra en las unidades productivas estaba compuesta, en gran medida, por mestizos y mulatos, contratados como peones. Estos trabajadores estaban sometidos a distintas formas de explotación, que variaban según la hacienda, pero que con frecuencia incluían condiciones de servidumbre y deudas perpetuas. Las condiciones eran precarias, con salarios bajos y reglas estrictas impuestas por los hacendados. El sistema de "peonaje por deuda" fue habitual, atando a los trabajadores a las fincas mediante obligaciones casi imposible saldar (Brading, 2009, p. 112).

Al igual que en otras regiones novohispanas, los Altos de Jalisco y Aguascalientes fueron escenarios de convergencia étnica. A pesar de la presencia significativa de población indígena, el mestizaje se incrementó durante el siglo XVIII, transformando las estructuras sociales locales. Las élites criollas y peninsulares mantenían el control sobre las tierras y las actividades económicas principales, mientras que indígenas, mestizos y castas se ocupaban en trabajos agrícolas, servicio doméstico o pequeñas actividades comerciales.

Por otro lado, la Iglesia católica desempeñó un papel esencial en la cohesión social. La devoción popular estaba fuertemente arraigada en las comunidades rurales, y las autoridades eclesiásticas ejercían control sobre las costumbres, fiestas y la vida cotidiana. Las parroquias no solo representaban poder espiritual, sino también político y social,

consolidando el orden colonial y la legitimidad de las élites (Brading, 2009, p. 89). Al mismo tiempo, las devociones locales y la participación en cofradías brindaban a las comunidades espacio de resistencia de solidaridad frente las adversidades.

Finalmente, aunque la estructura social de estas regiones era rígida, existieron formas de resistencia. Los campesinos y trabajadores rurales, pese a la desigualdad encontraban mecanismos para negociar sus condiciones, ya fuera mediante acuerdos con los patrones o a través de formas de protesta y resistencia pasiva. Aunque la movilidad geográfica era limitada, algunos trabajadores se desplazaban buscando mejores oportunidades, lo que generaba cierta inestabilidad para las haciendas.

6.3.3.1 Circunstancias culturales y religiosas

En la segunda mitad del siglo XVIII, las regiones del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes atravesaron un periodo de transformaciones culturales significativas, determinadas por factores económicos, religiosos y sociales. Estas áreas, caracterizadas por la expansión agrícola y minera, experimentaron una interacción creciente entre distintos grupos sociales y étnicos, lo que dio lugar a una cultura heterogénea marcada por la religión, la producción económica y las jerarquías sociales.

Ahora bien, el catolicismo constituyó el pilar central de la vida cultural en estas regiones, impregnando todos los aspectos de la cotidianidad. La Iglesia católica no solo regulaba las prácticas religiosas, sino que también actuaba como una institución de control social y cultural. En este contexto, las festividades religiosas, -como las fiestas patronales y las procesiones-, se convirtieron en eventos esenciales que estructuraban el calendario anual e integraban a las diferentes castas, incluyendo criollos, mestizos e indígenas (Brading, 2009, p. 67). Asimismo, el papel de las cofradías resultaba fundamental, pues estos grupos religiosos organizados por gremios fomentaban la veneración de santos y la realización de obras piadosas, ofreciendo un espacio de cohesión social y cultural.

Por su parte, en las zonas rurales de los Altos de Jalisco y Aguascalientes, celebraciones dedicadas a la Virgen de Guadalupe o a los santos locales adquirieron una relevancia especial. Estas festividades representaban momentos de encuentro comunitario, en los que se reforzaban las tradiciones culturales y se reafirmaba la identidad local. Además, constituían oportunidades para que las comunidades rurales expresaran su fe y solidaridad,

al tiempo que ofrecían un respiro frente a las duras condiciones laborales en las haciendas (Van Young, 2006, p. 92).

En cuanto al Bajío Guanajuatense, la religiosidad popular también desempeñó un papel crucial, aunque estuvo más influida por el desarrollo económico de la región. Guanajuato, como importante centro minero, albergaba celebraciones religiosas de gran magnitud en las que participaban tanto las élites como los trabajadores de las minas. Dichas festividades no solo poseían un carácter espiritual, sino que también operaban como mecanismos de control social, pues las élites utilizaban procesiones y ceremonias para reforzar su posición de poder y autoridad sobre las clases trabajadoras (Tutino, 2017, p. 105).

En los Altos de Jalisco y el Bajío Guanajuatense, la fusión cultural constituyó un fenómeno destacado durante la segunda mitad del siglo XVIII. La constante interacción entre indígenas, mestizos, africanos y europeos generó una mezcla de costumbres, tradiciones y modos de vida. Esta hibridación cultural se manifestó en la música, la gastronomía y las prácticas religiosas populares, donde elementos indígenas se combinaron con tradiciones españolas y africanas. Incluso la arquitectura religiosa, reflejó esta síntesis cultural, con iglesias barrocas que incorporaban detalles estilísticos locales (Brading, 2009, p. 134).

Por otro lado, aunque las oportunidades educativas formales eran limitadas para las clases populares, en el Bajío y en Aguascalientes comenzaron a fundarse instituciones educativas destinadas a las élites criollas, generalmente bajo la supervisión de la Iglesia. En Guanajuato, por ejemplo, la instrucción estaba centrada en valores cristianos y conocimientos prácticos orientados a los intereses de las élites locales. La fundación del colegio Jesuita en 1734 amplió la formación académica para los hijos de los prominentes mineros.

En el caso de Aguascalientes, desde 1665 los mercedarios fundaron un colegio y hospedería financiados con el caudal del presbítero Pedro Rincón de Ortega, cura párroco de la villa en ese tiempo. Así el convento y Colegio de la Encarnación surgió como respuesta a la carencia de una institución educativa en esta población. Su primer director y rector fue fray Nicolás de Arteaga, la enseñanza impartida incluía instrucción elemental de carácter misionero y la formación de religiosa. El colegio estaba orientado a la educación de los hijos de españoles, aunque también cumplía la misión de evangelizar y castellanizar a los niños hijos de indígenas o de castas de la villa y los ranchos de la Jurisdicción. Una vez consolidada la instrucción, se abrió la preparación para futuros religiosos (Moreno et al., 2013, pp. 6-10).

Más adelante en 1774 se fundó la Escuela Pía, impulsada por Don Francisco Rivero y Gutiérrez, quien en diciembre de 1773 gestionó la autorización para erigir un centro educativo al que pudieran asistir todos los niños y jóvenes de los ranchos y de toda la jurisdicción de la Villa de Aguascalientes. El propio Rivero y Gutiérrez aportó parte de su fortuna para la construcción y sostenimiento de la escuela, con carácter público y gratuito. El primer maestro y director fue do José Antonio Velarde. Las instalaciones incluían el salón principal, la casa contigua destinada a la vivienda del maestro, gradas y capotera, el pórtico de acceso y una enramada al frente de la finca (Moreno et al., 2013, pp. 21-24)

En este contexto, la vida intelectual de estas regiones estuvo restringida a los sectores altos y se vio influida por los principios de la Ilustración, que llegaban a través de libros importados y el contacto con las instituciones educativas de la Ciudad de México (Tutino, 2017, p. 118).

Finalmente, la segunda mitad del siglo XVIII fue testigo de un auge en la construcción de templos, iglesias y capillas. Las élites locales, tanto en el Bajío como en los Altos de Jalisco, invertían en la edificación de grandes iglesias como una expresión de devoción religiosa y, simultáneamente, como una manifestación de su estatus social y económico. Estos templos no solo funcionaban como lugares de culto, sino también centros culturales donde se apreciaban los lienzos de autores renombrados en Nueva España como Andrés López, Miguel Cabrera y Berrueco entre otros. En dichos recintos se celebraban las principales festividades religiosas y sociales, y sus ornamentos y alhajas resultaban ostentosas, no solo como tributo a la grandeza de Dios, sino también como símbolo de poder y riqueza (Brading, 2009, p. 144).

6.3.3.2 Condiciones artísticas y culturales

En el Bajío Guanajuatense, el auge económico derivado de la minería favoreció el patrocinio de obras artísticas y arquitectónicas de gran envergadura. De este modo, los templos y conventos edificados en Guanajuato durante el siglo XVIII reflejan tanto la prosperidad material de las élites como la influencia de corrientes estéticas provenientes de la capital virreinal. En particular, el barroco estípite alcanzó aquí una de sus expresiones más logradas, adaptándose a las sensibilidades locales y a los recursos económicos de los patrocinadores.

A la par, los Altos de Jalisco desarrollaron un lenguaje artístico particular, donde la arquitectura religiosa se combinó con soluciones ornamentales más sobrias, pero no por ello menos significativas. En ciudades como Lagos de Moreno y San Juan de los Lagos, la tradición barroca se reinterpretó en función de las necesidades litúrgicas y de las posibilidades financieras de la región. De manera específica, las devociones locales, como la del Santuario de la Virgen de San Juan, estimularon a creación de retablos y esculturas que responden a una religiosidad popular profundamente arraigada.

Por su parte, Aguascalientes mostró una notable apertura hacia las corrientes artísticas que circulaban en la región. Si bien no tuvo la misma capacidad económica que Guanajuato, supo integrarse a la red cultural novohispana gracias a su posición geográfica estratégica.

De hecho, el intercambio constante con Zacatecas, Guadalajara y la Ciudad de México permitió la llegada de artistas, arquitectos y artesanos que introdujeron innovaciones estilísticas. Así, los templos de la ciudad se convirtieron en espacio donde convivían influencias del barroco estípite e interestípite, en un proceso de adaptación que enriqueció la identidad artística local.

Es pertinente subrayar que la circulación de artistas y obras en estas regiones contribuyó a la consolidación de un lenguaje artístico compartido, aunque con matices diferenciados. Mientras Guanajuato imponía un modelo de monumentalidad ligado a la opulencia minera, los Altos de Jalisco y Aguascalientes desarrollaban soluciones más modestas, pero igualmente significativas, que expresaban tanto la religiosidad popular como el deseo de las comunidades de dejar testimonio material de su fe.

Además, del patrocinio de la Iglesia y el de las cofradías desempeñó un papel determinante en la difusión de formas artísticas. Las fiestas religiosas, procesiones y celebraciones patronales no solo fortalecieron la identidad comunitaria, sino que también incentivaron la producción de obras pictóricas, escultóricas y arquitectónicas. De este modo, la cultura barroca en estas regiones se manifestó como un fenómeno integral, en el que arte y religiosidad se encontraban profundamente entrelazados.

Por lo que las condiciones artísticas y culturales del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes durante el siglo XVIII se definieron por la interacción entre riqueza económica, devociones religiosas y circulación de influencias estilísticas. El resultado fue una producción arquitectónica y retablística que, si bien compartía rasgos

comunes con otras regiones de la Nueva España, supo generar un sello propio, caracterizado por la creatividad, la adaptación y el arraigo en la vida comunitaria.

6.3.3.3 Condiciones políticas

En el Bajío Guanajuatense, la estructura política del siglo XVIII estuvo estrechamente vinculada por el control de la minería. La Corona española ejercía una supervisión rigurosa sobre la producción de plata mediante instituciones como la Real Hacienda y el Tribunal de Minería, que regulaba tanto la extracción como la circulación del metal. Esta vigilancia respondía al interés de la monarquía por garantizar el flujo constante de recursos hacia la metrópoli. Al mismo tiempo, la concentración de poder en las élites mineras locales generó una dinámica de negociación constante entre autoridades virreinales, corporaciones municipales y familias criollas influyentes (Brading, 1974 p.638).

De manera paralela, en los Altos de Jalisco, la configuración política estuvo marcada por el predominio de las haciendas y de las familias terratenientes que controlaban amplias extensiones de tierra. En este contexto, el poder político se ejercía principalmente a nivel local, a través de cabildos y alcaldías mayores, que respondían a la vez a los intereses de la monarquía y a los de las élites regionales. La lealtad hacia la Corona se mantenía en un delicado equilibrio con las aspiraciones de autonomía de los grupos criollos, lo que generó tensiones políticas latentes que más tarde serían decisivas en los procesos insurgentes del siglo XIX.

Por su parte, en Aguascalientes, el estado político como subdelegación dependiente de Zacatecas definió su papel en el siglo XVIII. Si bien su jurisdicción era menor, la localidad gozaba de cierta autonomía administrativa que le permitía gestionar sus propios recursos y organizar la vida comunitaria. La presencia de autoridades eclesiásticas y civiles garantizaba el orden social, al tiempo que se fortalecía la identidad local frente a las ciudades vecinas. En este sentido, la política regional estuvo orientada hacia la consolidación de un modelo de gobierno que respondía tanto a los lineamientos de la Corona como a las particularidades de la vida cotidiana en la villa.

Asimismo, en las tres regiones, la política estuvo atravesada por la influencia de la Iglesia como institución rectora de la vida social y cultural. Los obispos, párrocos y órdenes religiosas no solo ejercieron funciones espirituales, sino también un notable poder político y económico. Derivado de esto, las decisiones relacionadas con la construcción de templos,

conventos y retablos se negociaban entre las autoridades civiles, las élites locales y la jerarquía eclesiástica, lo que revela un entramado de poder compartido.

En síntesis, las condiciones políticas del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes durante el siglo XVIII estuvieron determinadas por la interacción entre las estructuras virreinales, las élites locales y la Iglesia. Mientras Guanajuato se encontraba bajo una estrecha supervisión debido a la importancia de la minería, en los Altos de Jalisco predominaba el poder de los hacendados, y en Aguascalientes se configuraba una autonomía relativa dentro de la jurisdicción zacatecana. Este entramado político no solo condicionó la vida social, sino también la expresión arquitectónica y artística de cada región, al definir las formas de patrocinio, control y legitimación de las obras.

6.3.3.4 Prácticas sociales

En el Bajío Guanajuatense, la dinámica social del siglo XVIII estuvo determinada en gran medida por la actividad minera. Las ciudades mineras, como Guanajuato, atrajeron a un gran número de trabajadores, artesanos, comerciantes y familias que buscaban beneficiarse de la bonanza económica. Este fenómeno produjo una sociedad jerarquizada, en la que las élites mineras y comerciantes ocupaban la cúspide, mientras que la población indígena y mestiza se ubicaba en los estratos más bajos. No obstante, es importante señalar que la movilidad social se volvió posible gracias a la participación en oficios especializados vinculados con la minería y la construcción, lo que permitió a algunos sectores ascender en la escala social (Brading, 1974, p. 613).

Por otro lado, en los Altos de Jalisco, la estructura social se articuló en torno a las haciendas y a las prácticas agrícolas y ganaderas. La organización social estaba marcada por el predominio de familias terratenientes que concentraban el poder económico y político. A diferencia de Guanajuato, la movilidad social era más restringida, ya que la vida en las haciendas generaba relaciones de dependencia laboral entre los peones y los hacendados. Sin embargo, las festividades y las devociones comunitarias funcionaron como espacios de cohesión social, donde se fortalecía la identidad colectiva más allá de las diferencias de clase.

En Aguascalientes, la sociedad del siglo XVIII presentó un carácter híbrido, resultado de su ubicación estratégica en las rutas comerciales. La villa recibió migrantes de distintas regiones, lo que favoreció un ambiente social más abierto y heterogéneo. Asimismo, los oficios artesanales y el comercio local otorgaron a algunos grupos cierta capacidad de

organización y autonomía. Al igual que en el Bajío y los Altos, la religiosidad popular desempeñó un papel central en la vida cotidiana, expresándose en procesiones, cofradías y celebraciones patronales que integraban a los diferentes estratos sociales en un marco común de prácticas culturales y religiosas.

Cabe destacar que, en las tres poblaciones, las cofradías constituyeron un elemento clave para la organización social. Estas asociaciones no solo tenían funciones religiosas, sino también asistenciales y comunitarias, pues brindaban apoyo en momentos de enfermedad, muerte o crisis económica. De esa manera, fortalecieron los vínculos entre los individuos y contribuyeron a crear un sentido de pertenencia y solidaridad que trascendía jerarquías sociales formales.

Se puede decir que las prácticas sociales del Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes reflejaron una compleja articulación entre jerarquías, prácticas económicas y expresiones de religiosidad popular. Mientras Guanajuato evidenciaba la movilidad social ligada a la minería, en los Altos de Jalisco predominaba la rigidez de la vida hacendaria, y en Aguascalientes se consolidaba una sociedad más diversa y abierta gracias al comercio y a la circulación de personas. En todos los casos, la religión y las prácticas comunitarias desempeñaron un papel fundamental como elemento de cohesión y como motor de expresiones culturales y artísticas que marcaron la identidad regional.

REFLEXIONES

El estudio de la arquitectura religiosa novohispana del siglo XVIII, abordado desde la teoría de la recepción y la circulación de las ideas, permite comprenderla no como una simple traslación de modelos europeos, sino como un fenómeno cultural resultado de múltiples procesos de apropiación, resignificación y adaptación local. En el contexto de la Nueva España, la coexistencia de tradiciones indígenas, europeas y africanas, así como las profundas desigualdades sociales y económicas, configuraron un escenario propicio para la generación de lenguajes artísticos propios, capaces de articular poder, devoción y pertenencia territorial.

Desde esta perspectiva, las ideas artísticas carecen de un significado fijo o universal y adquieren valor en el momento de su recepción. La arquitectura deja de concebirse como un objeto cerrado para entenderse como un sistema de signos activado por la experiencia del receptor, mediada por su contexto social, cultural y simbólico. En la Nueva España, la

circulación de tratados, grabados y modelos europeos constituyó un referente fundamental para su desarrollo; sin embargo, su recepción estuvo lejos de ser pasiva. Las condiciones materiales, la disponibilidad de recursos, el clima y, de manera central, la participación de mano de obra indígena y mestiza propiciaron transformaciones que dieron lugar a un barroco novohispano con características propias.

La dimensión experiencial de la arquitectura reforzó su carácter comunicativo. Las iglesias fueron concebidas para impactar tanto a las élites instruidas como a los sectores populares, apelando simultáneamente al conocimiento doctrinal y a la sensibilidad emocional. Esta estrategia, alineada con los objetivos de la Contrarreforma, facilitó la apropiación colectiva de los espacios y consolidó su función como instrumentos de cohesión social. La arquitectura se convirtió así en un espacio de convergencia simbólica, donde memorias, creencias y prácticas diversas se articularon en una estética profundamente arraigada en el territorio americano.

En este marco, la religiosidad popular desempeñó un papel fundamental en la construcción de identidades colectivas. Devociones como el guadalupanismo y el culto a los Cristos Negros operaron como referentes simbólicos de largo alcance, capaces de trascender divisiones étnicas y sociales. La Virgen de Guadalupe, al ser concebida como protectora de todos los habitantes de Nueva España, sentó las bases de una identidad compartida que fue resignificada en momentos históricos clave, como la guerra de Independencia y la Revolución Mexicana. Su persistencia incluso en contextos liberales y anticlericales confirma su capacidad de articulación social y su función como elemento cohesionador de la historia mexicana.

De manera paralela, la devoción a los Cristos Negros ofrece una perspectiva complementaria para comprender los procesos de sincretismo religioso. Estas imágenes, lejos de constituir simples hibridaciones culturales, reflejan la incorporación de tradiciones indígenas, europeas y africanas en un sistema simbólico compartido. La representación de lo divino a través de la negrura, con profundas raíces en el Mediterráneo y la Europa medieval, adquirió en el mundo hispánico y americano significados asociados a la fertilidad, la sacralidad y la cercanía emocional con lo divino, especialmente entre los sectores populares.

La expansión del culto a los Cristos Negros en la Nueva España, Centroamérica y Filipinas evidencia la amplitud geográfica de estas devociones y su capacidad de adaptación

a contextos culturales diversos. Casos como el Cristo Negro de Esquipulas, el Nazareno de Quiapo o los Cristos de Tila y Otatitlán revelan procesos de resignificación simbólica vinculados a tradiciones prehispánicas, rituales agrícolas y concepciones locales de lo sagrado. Estas devociones no solo cumplieron funciones religiosas, sino que también operaron como dispositivos de identidad y cohesión social.

En la Nueva España, el Camino Real de Tierra Adentro desempeñó un papel fundamental como eje de circulación económica, cultural y religiosa. A lo largo de esta ruta se difundieron imágenes, relatos milagrosos, prácticas devocionales y modelos arquitectónicos que contribuyeron a la conformación de un horizonte simbólico compartido entre regiones distantes. En este contexto, la comparación entre la Virgen de Guadalupe y el Cristo Negro resulta reveladora, pues ambas advocaciones funcionaron como imágenes protectoras y referentes identitarios surgidos del entrelazamiento entre creencias indígenas y cristianas.

La segunda mitad del siglo XVIII estuvo marcada por profundas transformaciones políticas, sociales y culturales. Las reformas borbónicas, el avance gradual de la secularización y la recepción selectiva del pensamiento ilustrado alteraron el equilibrio de poder entre la Corona, la Iglesia y las élites locales. Aunque la Ilustración no produjo una ruptura radical con el catolicismo, sí alimentó una reflexión crítica sobre el orden colonial, particularmente entre los criollos, quienes comenzaron a elaborar un discurso identitario que reivindicaba lo local como fuente de legitimidad cultural.

En el ámbito artístico, estos cambios se reflejaron en una transición estilística desigual. Mientras en los centros de poder se promovieron formas más sobrias asociadas al neoclasicismo, en regiones como el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes el barroco tardío continuó desarrollándose con gran vitalidad. En estos espacios, el arte funcionó como un medio de afirmación regional, articulando prosperidad económica, devoción religiosa y orgullo local, especialmente en zonas vinculadas a la minería, la ganadería y el comercio.

El barroco novohispano tardío adquirió así un carácter pedagógico y simbólico, alineado con las directrices tridentinas, pero también con las necesidades identitarias de las comunidades que lo produjeron y consumieron. Retablos, portadas y espacios arquitectónicos no solo transmitían doctrinas religiosas, sino que reforzaban valores colectivos, jerarquías

sociales y vínculos comunitarios, al tiempo que ofrecían un lenguaje visual accesible a amplios sectores de la población.

El análisis comparativo entre la Ciudad de México, Guanajuato y Aguascalientes durante la segunda mitad del siglo XVIII permite identificar paralelismos en la consolidación de identidades regionales vinculadas al poder económico y cultural de las élites criollas. En la capital virreinal, la obra de Jerónimo de Balbás y Lorenzo Rodríguez transformó el barroco novohispano mediante la introducción del estípite e interestípites, articulando religiosidad y poder bajo el patrocinio de autoridades eclesiásticas y virreinales, y reforzando valores proto-nacionalistas a través del culto guadalupano.

En Guanajuato, la riqueza minera permitió a la élite local ejercer un patrocinio artístico comparable al de la capital. La participación de artistas como Felipe de Ureña evidencia cómo los modelos metropolitanos fueron transmitidos y adaptados a las condiciones locales, convirtiendo la arquitectura religiosa en un capital simbólico que proyectaba estatus social y cohesión comunitaria. La economía de la plata se tradujo así en una monumentalidad arquitectónica que reforzaba la identidad regional dentro del marco virreinal.

Aguascalientes ofrece un contraste significativo al mostrar un proceso de consolidación más gradual, condicionado por su origen, su función estratégica en el Camino Real y su base agropecuaria. A pesar de una menor monumentalidad, la arquitectura religiosa ocupó un lugar central en la organización urbana y social, reflejando la aspiración de las élites locales por replicar modelos metropolitanos y afirmar una identidad criolla en un contexto de hibridación social.

La región conformada por el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes se configuró como un territorio articulado por la interdependencia económica, la movilidad de artistas y la circulación de ideas. La minería, la ganadería y el comercio estructuraron redes de intercambio que conectaban estas localidades con la Ciudad de México, Zacatecas y Guadalajara, facilitando la difusión del barroco estípite y la consolidación de un lenguaje arquitectónico regional.

Las condiciones geográficas, climáticas y productivas de los Altos de Jalisco y Aguascalientes, así como la presencia de grandes latifundios y haciendas, moldearon la estructura social y económica de la región. La concentración de tierras, las tensiones laborales

y la diversidad étnica coexistieron con una intensa vida religiosa, en la que cofradías, procesiones y celebraciones patronales funcionaron como mecanismos de integración social y transmisión de valores colectivos.

En este contexto, la arquitectura religiosa del siglo XVIII operó como un medio privilegiado de representación del poder, la cohesión social y la proyección de autoridad. La replicación de estructuras, la migración de artistas y el patrocinio de las élites locales configuraron un modelo de interacción entre la capital, ciudades mineras y villas abastecedoras, donde la identidad criolla se manifestó a través del arte, la economía y la religión.

En síntesis, el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes conformaron durante el siglo XVIII una región históricamente cohesionada por la interdependencia económica, la circulación de ideas y la centralidad de la arquitectura y el arte religioso. Estas expresiones materiales y simbólicas actuaron como vehículos de representación del poder criollo y de una identidad regional compartida, anticipando formas tempranas de conciencia colectiva que se inscriben plenamente en los procesos de proto-nacionalismo criollo de la Nueva España en vísperas de la independencia.



TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

PARTE III:

LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA DEL BAJÍO GUANAJUATENSE DEL
SIGLO XVIII COMO MODALIDAD REGIONAL EN AGUASCALIENTES

TESIS TESIS TESIS TESIS TESIS

El Bajío Guanajuatense ocupó un lugar destacado en el panorama económico de Nueva España, convirtiéndose en el mayor productor de plata en el virreinato. Dicho auge se intensificó tras el descubrimiento de la mina de la Valenciana en 1767, lo que atrajo gran cantidad de personas a Guanajuato ante la elevada demanda de trabajo. Estas condiciones incentivaron a muchos miembros de la poderosa oligarquía minera a invertir parte de su fortuna en la construcción de nuevos edificios religiosos y civiles, erigiendo a la ciudad como una de las más activas artísticamente, situación que no pasó desapercibido para artífices como Felipe de Ureña (Halcón, 2012, p. 101)

En este sentido, el gran desarrollo económico y comercial de los centros mineros impulsó a las villas como Aguascalientes y Santa María de los Lagos durante el siglo XVIII. El notable incremento de la producción de plata en Zacatecas y Guanajuato permitió a las élites criollas patrocinar la construcción de templos en el estilo de moda, como manifestación de su poder y devoción. De esta manera, se favoreció la circulación de las ideas en la región y la transmisión del fenómeno regional en la arquitectura de esas villas, lo que modificó su fisonomía y promovió un desarrollo urbano significativo.

En cuanto a las rutas de comunicación, para trasladarse a Zacatecas existían dos vías principales: el camino real que pasaba por Querétaro, San Felipe y Cuicillo y otra ruta alterna que, en muchos de sus tramos, permitía el tránsito de carretas y comunicaba con Celaya, San Miguel, Guanajuato, Silao, León, Lagos y Aguascalientes (Mijares, 2009, p. 128).

Asimismo, la configuración de este espacio habitable, conformado por los centros mineros y villas que integraban la región, fue un fenómeno basado en procesos históricos locales y en factores externos (Azevedo Salomao, 2023, p. 13) como la circulación de ideas y las experiencias de los mercaderes. Estos eran testigo de las nuevas obras, entre ellas el Sagrario Metropolitano en la Ciudad de México y el templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato, que fungieron como precursores de una nueva modalidad de arquitectura barroca que se difundió en los centros mineros y sus villas abastecedoras.

CAPÍTULO 7: ARQUITECTURA NOVOHISPANA DEL BAJÍO GUANAJUATENSE Y AGUASCALIENTES

El Bajío Guanajuatense ocupó un lugar destacado en el panorama económico de Nueva España, convirtiéndose en el mayor productor de plata en el virreinato. Dicho auge se intensificó tras el descubrimiento de la mina de la Valenciana en 1767, lo que atrajo gran

cantidad de personas a Guanajuato ante la elevada demanda de trabajo. Estas condiciones incentivaron a muchos miembros de la poderosa oligarquía minera a invertir parte de su fortuna en la construcción de nuevos edificios religiosos y civiles, erigiendo a la ciudad como una de las más activas artísticamente, situación que no pasó desapercibido para artífices como Felipe de Ureña (Halcón, 2012, p. 101)

En este sentido, el gran desarrollo económico y comercial de los centros mineros impulsó a las villas como Aguascalientes y Santa María de los Lagos durante el siglo XVIII. El notable incremento de la producción de plata en Zacatecas y Guanajuato permitió a las élites criollas patrocinar la construcción de templos en el estilo de moda, como manifestación de su poder y devoción. De esta manera, se favoreció la circulación de las ideas en la región y la transmisión del fenómeno regional en la arquitectura de esas villas, lo que modificó su fisonomía y promovió un desarrollo urbano significativo.

En cuanto a las rutas de comunicación, para trasladarse a Zacatecas existían dos vías principales: el camino real que pasaba por Querétaro, San Felipe y Cuicillo y otra ruta alterna que, en muchos de sus tramos, permitía el tránsito de carretas y comunicaba con Celaya, San Miguel, Guanajuato, Silao, León, Lagos y Aguascalientes (Mijares, 2009, p. 128).

Asimismo, la configuración de este espacio habitable, conformado por los centros mineros y villas que integraban la región, fue un fenómeno basado en procesos históricos locales y en factores externos (Azevedo Salomao, 2023, p. 13) como la circulación de ideas y las experiencias de los mercaderes. Estos eran testigo de las nuevas obras, entre ellas el Sagrario Metropolitano en la Ciudad de México y el templo de la Compañía de Jesús en Guanajuato, que fungieron como precursores de una nueva modalidad de arquitectura barroca que se difundió en los centros mineros y sus villas abastecedoras.

7.1 Contexto económico y social en el siglo XVIII

En el siglo XVIII, el Bajío sobresalió de manera especial y Aguascalientes, cuya posición geográfica facilitó el comercio hacia cuatro destinos estratégicos: Zacatecas, principal centro minero y Real de Asientos; Guadalajara, capital del Reino de Nueva Galicia y Guanajuato. Esto convirtió a la villa en uno de los principales abastecedores de granos, utensilios provenientes de la capital virreinal, azogue, cueros, carne y animales de carga, satisfaciendo las necesidades de las minas.

En efecto, la villa vivió su mayor esplendor en el siglo XVIII, periodo en el que se desarrolló una actividad constructiva sin precedentes. Casi todas las grandes obras arquitectónicas de Aguascalientes se realizaron en ese lapso, especialmente edificios religiosos, como la parroquia -hoy Catedral- (1704-1738), la iglesia de la hacienda de Cieneguilla (1736-1756), (Reséndiz, 1992, p. 14), Nuestra Señora de Belén, Guadalupe y el Tepozán en Asientos (1718-1750), El Señor de la Humildad en Jesús María (1730-1756), San Marcos (1763-1765), La Merced (1703-1773), Guadalupe (1767-1789), El Encino (1776-1801); San Blas (1782) en la hacienda de Pabellón, Ciénega de Mata (1750), la casa Rincón Gallardo, hoy palacio de gobierno (1730), el templo de la Tercera Orden de San Diego (1740-1763) y el Camarín de San Diego (1792-1797), entre otros (Gutiérrez, 1999, pp. 224-274).

De este modo, Aguascalientes se consolidó como una de las villas más prósperas gracias a su producción agrícola y comercial, superando en desarrollo artístico a sus poblaciones hermanas Santa María de los Lagos, Ojuelos y Teocaltiche. Este proceso culminó cuando se constituyó como ciudad novohispana y la familia Ureña instaló su taller para construir retablos con soportes estípite en la Parroquia de la Asunción, difundiendo su trabajo hacia el bajío guanajuatense y norte del virreinato. (Reséndiz, 1992, p. 15).

Del mismo modo, la ubicación de la villa en el itinerario del Camino Real de Tierra Adentro, entre las minas de Guanajuato y Zacatecas, le otorgó gran importancia como centro abastecedor, al igual que a Santa María de los Lagos, en la región que hoy comprende el Bajío Guanajuatense y los Altos de Jalisco.

En este contexto, John Tutino define las regiones del Bajío y “Norteamérica española” como las más ricas y productivas del Virreinato durante el siglo XVIII hasta antes de 1810 en que estalló la lucha por la independencia. Este auge en la extracción de plata convirtió al virreinato y a España en potencia mundial, derivando en profundos cambios sociales y culturales en la zona, cimentados en el progreso económico y comercial.

Conviene destacar que este territorio se distinguía de Mesoamérica, ya que en la región norte la economía comercial era novedosa y su población estaba conformada por inmigrantes de Europa, África y Mesoamérica que se mezclaron constituyendo así una realidad social en el proceso mestizaje (González, 2021, p. 20).

Del mismo modo, los principales centros mineros en 1560 fueron Potosí en el Alto Perú y Zacatecas en Nueva España, dando como resultado el comercio global y relaciones comerciales, culturales y políticas, entre Asia, la península ibérica, Sudamérica y el norte del virreinato.

Por otra parte, el Bajío y la llamada “Norteamérica española”⁸⁵ no estuvieron gobernados por un Estado español centralizado ni dirigidos por hombres más interesados en el honor que en las ganancias. No organizaron el trabajo mediante dominación rígida, las castas no regían toda la vida social y las comunidades tampoco se vieron obligadas a un catolicismo impuesto. Antes bien, fueron sociedades fundadas y dirigidas por empresarios de diversas ascendencias -y después sus hijos nacidos en América-, quienes impulsaron la explotación de minas y crearon una oligarquía con gran capital, poder, devoción y un fuerte sentimiento de pertenencia a la tierra donde nacieron y trabajaban. Este grupo buscaba utilidades, imponía el régimen y se enfrentaba a los trabajadores, a la fuerza del mercado y a la violencia, en especial en las zonas fronterizas.

En términos comparativos, según el concepto de Braudel, las diferencias entre las dinámicas capitalistas del Bajío y el norte de Nueva España respecto a la de Mesoamérica y los Andes -que también producían plata-, radican en que estas últimas no lograron un desarrollo equivalente, ya que permanecieron como comunidades agrícolas arraigadas al pasado prehispánico y desconsolidadas como repúblicas de indios bajo el dominio español, manteniendo una producción de subsistencia durante siglos.

Por consiguiente, el régimen español en la región fue relativamente flexible. Negociaba con las élites comerciales, generando oportunidades y distribuyendo la riqueza que permitía a los mercaderes y otros grupos participar en el poder. Cuando la producción de plata era alta, la negociación con las partes interesadas y la intervención en el régimen permitían que el dominio se mantuviera y que la economía trasatlántica española floreciera, incluso frente al surgimiento de las potencias militares y económicas como Francia y Gran Bretaña (Tutino, 2016, pp. 9-43).

⁸⁵ Así lo nombra John Tutino para distinguirlo de los dominios de Francia e Inglaterra en América del Norte (Tutino, 2016, p. 31).

7.2 Consolidación social, económica y cultural en la región

En este entorno se encontraba la villa de Aguascalientes, junto con otras que abastecían a los centros mineros de Guanajuato y Zacatecas. Esto permitió su crecimiento interno, la creación de latifundios -como Ciénega de Mata en Aguascalientes y Jalisco y Jaral de Berrios en Guanajuato-, y el florecimiento del comercio.

Otro aspecto fundamental en la conformación social del virreinato, especialmente en el Bajío y en el Centro-Norte de Nueva España, fue la división de clases. Se ha pensado que era rígida y establecida por las élites españolas, sin embargo, estudios de Víctor Manuel González, (2019) demuestran que las castas se mezclaban, estimulando el proceso de mestizaje que caracteriza a la población de la actual República Mexicana.

Además, estas regiones compartían características sociales particulares. A diferencia de las poblaciones del sur, las del Bajío y del Centro-Norte se establecieron en tierras amenazadas por ataques constantes de los pueblos originarios. Los centros mineros, agrícolas y comerciales eran poblados españoles que no contaban con indígenas dóciles para el trabajo, como en el centro del virreinato. Por esta razón, los españoles -minoría hasta el siglo XVIII- debían protegerse de los naturales y crearon una red de presidios a lo largo del camino que conectaba Guanajuato y Zacatecas con el centro de la Nueva España, además de fundar misiones franciscanas y jesuitas en el norte para pacificar y evangelizar la región.

Se trasladaron indígenas del sur -tlaxcaltecas, mexicanos y tarascos- para ejemplarizar y llenar la demanda de mano de obra en minas y haciendas, asimismo, se llevaron esclavos africanos. Con el tiempo se formaron poblaciones de castas con un número importante de mulatos,⁸⁶ la mayoría eran artesanos o trabajadores de la construcción (Bargellini, 1992b, p. 22).

A partir de 1546 con el descubrimiento de las vetas de plata en Zacatecas, se intensificó la expansión española hacia el norte lo que aún en el siglo XVIII, continuó impulsando el poblamiento hasta Nuevo México, Texas y Alta California. Sin embargo, debido a la resistencia de los pueblos originarios, se implementaron estrategias militares creando dos instituciones básicas de control: la misión y el fuerte, cuya función era evangelizar, pacificar e integrar a los nativos a los poblados fundados.

⁸⁶ Gerhard, 1982, 26-30 en: (Bargellini, 1992b, p. 22)

De igual forma, los presidios se establecieron en zonas de mayor interés económico, situándolos en los puntos más peligrosos de los caminos para proteger a la población y los convoyes (Malagón, 2018, p. 4). A partir de 1570 se creó una línea de presidios para la defensa de poblaciones, villas, haciendas y minas en la región chichimeca; mantenidos por rancheros y mineros. Los primeros presidios se ubicaron en el camino de la plata, desde Nueva Galicia hasta Durango, en sitios estratégicos como Colotlán y San Juan de los Lagos en Jalisco, Aguascalientes, San Felipe en Guanajuato o Jalpan en Querétaro.

Con el tiempo se estos presidios se transformaron en villas pues la población creció alrededor de éstos, como sucedió con los de Ciénega de Portugal en Aguascalientes, Malpaso en Zacatecas y el Portezuelo en Guanajuato (Arnal, 2009, p. 3).

De este modo, el Bajío y el Centro-Norte del virreinato se desarrollaron y articularon los rincones más remotos gracias a la plata y el comercio que generó. Llegaron gentes de Mesoamérica, Europa y África; casi todos los nuevos habitantes eran católicos, evangelizaron a los naturales y establecieron una sociedad comercial en territorios chichimecas.

El gobierno español funcionó como un constructo administrativo relativamente laxo para la recaudación de impuestos, ya que su interés principal era fomentar la minería, el comercio y mediar en los conflictos entre agricultura, comercio y explotación minera.

Así, en América se desarrollaron formas de vida colonial diferenciadas; las derivadas de la conquista en Mesoamérica y los Andes; las plantaciones esclavistas en el Caribe y Brasil; y la sociedad comercial y multicultural que surgió en el Bajío y se extendió hasta Texas, California y Nuevo México.

En Zacatecas, la plata era extraída por mano de obra libre, con salarios y porciones del mineral. Los mercaderes españoles, británicos y franceses negociaban con nativos independientes para obtener pieles y cueros. A partir de 1700, el Bajío y la Norteamérica Española se convirtieron en los motores del comercio de la plata, enriqueciendo incluso a China.

En este entorno, los mineros dominaron la producción de plata, beneficiándose de la demanda creciente en los mercados y desarrollaron una economía comercial regional que impulsó las haciendas para la producción de cereales y ganado, así como el comercio de vestido y otros insumos, fomentando la creación de grandes latifundios.

Durante el siglo XVIII, el comercio de la plata revitalizó el Bajío y la Norteamérica española, convirtiéndolos en uno de los principales motores del capitalismo. Este proceso concentró el poder económico mediante estructuras de coacción, permitiendo al mismo tiempo la negociación del trabajo, una limitada movilidad social, relaciones familiares, integración y divisiones étnicas.

En suma, el Bajío se desarrolló hasta 1810 como una sociedad comercial que negoció con el régimen, estructurando una jerarquía patriarcal, y adaptándose a la mezcla étnica. Se legitimó un constructo religioso que mostró como la actividad comercial se mezcló con las presiones demográficas a partir de 1770, generando explotación y polarización cultural. Este proceso produjo tensiones negociadas que beneficiaron a los emprendedores del Bajío y de la Ciudad de México, hasta que con la llegada de los Borbones y sus reformas hacendarias se detonaron conflictos que culminaron en la lucha por la independencia en 1810 (Tutino, 2016, pp. 67-83).

7.3 Expresión artística y arquitectura

En este contexto, las castas, la vida cotidiana y las relaciones comerciales, forjaron el proto-nacionalismo criollo, que se rebeló contra las imposiciones borbónicas por considerarlas un atentado contra la libertad lograda mediante el predominio económico, político y social. Este espíritu también se reflejó en las artes, particularmente en la pintura y la arquitectura, y fue en los edificios religiosos donde se plasmó con mayor fuerza el poder y cristianismo a través de obras pías.

En términos artísticos el “ultrabarroco” o barroco tardío ejemplificado por el estípite en la arquitectura, puede entenderse como una metáfora criolla de ese sueño novohispano: la representación de un nuevo pueblo, grande y diverso frente a los prejuicios ilustrados (González, 2021, p. 20; González-Polo, 2006, p. 151; Tutino, 2016, p. 29).

Además, las relaciones comerciales, la circulación de ideas (Devés, 2018, p.265) entre las elites criollas propiciaron la contratación de maestros de obra que materializaron los conceptos resumidos en el “Ultrabarroco Exuberante”, adoptado y aceptado en la Villa de Aguascalientes (Pitarch, 2005 p.143).

En la primera mitad del siglo XVIII, la arquitectura religiosa tuvo gran desarrollo en la región Centro-Norte de Nueva España. El clero secular impulsó la construcción de templos

de barrio y parroquias, que se convirtieron en las iglesias principales para los españoles en cada población.

De hecho, las obras eclesiásticas monumentales de la región comenzaron con la construcción de la catedral de Durango en 1640. Posteriormente se edificaron los templos de los centros mineros de Chihuahua, San Luis Potosí y Zacatecas, así como los de otros reales de minas como Pinos, Fresnillo, Sombrerete, Parral y Cuencamé.

Todas estas construcciones fueron financiadas por el clero, la Corona y el tributo sobre el producto minero. También hubo notables construcciones religiosas en los centros agrícolas-comerciales vinculados con Zacatecas como Jerez y Aguascalientes.

Como señala Clara Bargellini, (1991), las características principales de las iglesias parroquiales de esta región son la planta rectangular de tres naves, la cúpula de tambor octogonal y la fachada flanqueada por dos cubos-torres.

Además, después del desarrollo de la arquitectura religiosa del Centro-Norte, en la segunda mitad del siglo XVIII y hasta principios del XIX, el impulso constructor en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, consolidando así una modalidad regional plenamente reconocible.

CAPÍTULO 8: ARQUITECTURA NOVOHISPANA INTERESTÍPITE⁸⁷ EN AGUASCALIENTES

De acuerdo con Elisa Vargaslugo, en Aguascalientes se identifican dos importantes ejemplos de la modalidad regional interestípita, el Santuario de Guadalupe (1769-1789), y el templo del Señor del Encino (1773-1796), (Gutiérrez, 2003, pp. 271 y 359). En efecto, las portadas de estos templos presentan rasgos del Ultrabarroco, pues su composición se aparta de la tradición: los primeros poseen mayor altura que los segundos y la calle central no está dividida por cornisa, sino que constituye una sección continua, en la que los elementos ornamentales se suceden sin interrupción, desde la arquivolta del arco de la puerta hasta la ventana coral y el remate del conjunto.

Asimismo, ambos templos cuentan con pilastras interestípites como estructura de la composición. En el caso de Guadalupe, fueron dispuestas de manera semejante a las del

⁸⁷ El término barroco interestípita se utiliza con base en la convención de denominar a las modalidades del barroco por el tipo de apoyo en retablos y portadas establecido por Manuel González Galván en “Las Modalidades del Barroco Mexicano” (González, 1961)

Sagrario Metropolitano de Lorenzo Rodríguez, muy utilizadas en el denominado “Ultrabarroco Guanajuatense”. Por su parte, en el Encino, los interestípites enmarcan la calle central; no tiene nichos, sino peanas para las imágenes, y el primer cuerpo se prolongan desde las impostas del arco, pasando por detrás de los soportes para convertirse en peanas a la mitad de la entrecalle.

Según Vargaslugo, el arte barroco en Aguascalientes floreció en un momento en que ya estaba plenamente desarrollado en otros puntos del virreinato. Al carecer de una tradición artística propia, la villa adoptó el modelo guanajuatense, que por el trazo del Camino Real resultaba más próximo que Zacatecas.

8.1 Influencia de Felipe de Ureña

En contraste, Fátima Halcón, sostiene que Felipe de Ureña, tomando como base tratados como *La arquitectura recta y oblicua* de Juan de Caramuel, implementó el uso del soporte estípite en portadas-retablo, torres y en tambores de cúpulas. Gracias a la geometrización del soporte, generó una modalidad regional que tuvo gran repercusión en la zona minera, introduciendo tanto en el lenguaje arquitectónico como en el ornamental con la incorporación del estípite e interestípite y modificando la disposición en planta de los soportes.

Gran parte de la producción de Ureña se concentró en el Bajío Guanajuatense, región a la que se trasladó después de obtener el contrato para el retablo mayor de la iglesia parroquial de Aguascalientes en 1742. Su establecimiento en la villa respondió a su ubicación estratégica en el Camino Real de Tierra Adentro, lo que le permitió relacionarse con las élites mineras comerciales de la región donde se estableció y por ser un lugar estratégico, como centro del tráfico comercial y punto de referencia obligado en la ruta de la plata, tenía un papel muy importante donde también se hizo de relaciones con la orden de la Compañía de Jesús, con quien realizó trabajos que le permitieron implementar la modalidad interestípite de la arquitectura en esa región. A partir de 1747, Ureña trabajó en Aguascalientes, Zacatecas, Durango, Saltillo, San Miguel el Grande y Guanajuato, llegando a ser maestro mayor de arquitectura. Su influencia fue tal que el uso de ese estilo perduró hasta la llegada de las ideas academicistas, criticaron severamente la estética barroca.

Una de las características recurrentes en su obra fue la tendencia a la geometrización, visible en la fragmentación de las cornisas, en la resolución de los soportes y los marcos

mixtilíneos de las hornacinas, así como en la talla de macollas vegetales y racimos ornamentales. En 1748 adquirió una casa en Aguascalientes, para su residencia y taller.

Dos edificios particularmente vinculados con la producción artística en esa villa son el Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino. El primero, construido entre 1767 y 1787, pudo haber contado con la participación de Felipe de Ureña al menos en su primera fase, ya que falleció en 1777. Esta hipótesis se sustenta en que la portada del templo guarda relación estilística con la del templo de la Compañía en Guanajuato, sobre todo por la tendencia geometrizante que caracteriza la obra de Ureña.

Sin embargo, al comparar la portada del templo de Guadalupe con la de la Valenciana en Guanajuato y con el grabado del templo de San Agustín en Zacatecas -ambos atribuidos a Manuel Antonio de la Riva- resultan más evidentes las similitudes formales. Conviene recordar que el templo de San Cayetano, en la mina de la Valenciana, lo comenzó en 1776, sin concluirlo pues falleció un año después, quedando la obra a cargo de Francisco Bruno de Ureña. La relevancia de este dato radica en que en 1767 de la Riva trabajaba en la construcción del templo de San Agustín de Zacatecas; así, considerando las fechas en que el arquitecto se trasladó a Zacatecas, estas coinciden con el inicio de la obra del templo de Guadalupe, lo que permite suponer que el verdadero autor del diseño pudo haber sido de la Riva y no Ureña, como se ha sostenido tradicionalmente.

El Encino, por su parte, edificado entre 1773 y 1796, retoma directrices de Ureña aunque con mayor movimiento en la planta y desarrollo ornamental, guardando mayor similitud con la obra de Francisco Bruno de Ureña (Halcón, 2012, pp. 43-125).

8.2 Aguascalientes en la segunda mitad del siglo XVIII

La villa de Aguascalientes experimentó en la segunda mitad del siglo XVIII, un crecimiento económico y cultural notable, favorecido por su localización estratégica en el Camino Real de Tierra Adentro, que articulaba el intercambio entre Zacatecas y Guanajuato. Dicho crecimiento se manifestó en el fortalecimiento agrícola y textil, impulsada por obrajes, y actividades de redistribución de mercancías.

El auge económico se reflejó en el patrocinio de construcciones religiosas como los templos de Guadalupe y del Señor del Encino, expresión de la devoción y estatus de las élites locales. La influencia guanajuatense en la modalidad arquitectónica dejó huella en la

configuración urbana y en el paisaje religioso de la villa, distinguiéndola de otras regiones del virreinato.

8.2.1 Desarrollo económico

Durante el siglo XVIII, el comercio fue una actividad fundamental. Existieron dos tipos de comerciantes: quienes vivían de la actividad mercantil y la utilizaban como complemento de sus actividades agropecuarias. Los comerciantes de origen español controlaron por décadas el cobro de las alcabalas hasta 1776, cuando se ordenó su cese. La producción local de trigo, maíz y ganado generaba excedentes para la venta, mientras que otros productos se destinaban al autoconsumo.

El mercado de la villa se convirtió en un centro de redistribución hacia localidades menores y centros mineros lejanos. Desde los Altos de Jalisco llegaban cerdos, harina, legumbres y sal; de otras regiones, jabón, azúcar, algodón, cobre y muebles (Ortega, 2019, pp. 72-78). Aunque la población sufrió una merma del 30% a causa de las epidemias de 1785 y 1786, la preeminencia política y económica de la villa se mantuvo.

El sector agrícola concentraba la mayor parte de la población, seguido de artesanos y comerciantes. Los artesanos trabajaban en talleres pequeños y estaban organizados en gremios, con jerarquías que diferenciaban a maestros, oficiales y aprendices (Delgado, 2013, pp. 7-10). Oficios de prestigio incluían plateros, sastres, barberos y boticarios, representando el 34% de la población artesanal. Entre ellos destaca Juan García Castañeda, yerno de Ureña, quien estableció su taller en la calle del Obrador en 1742 (Halcón, 2012, p. 79).

El auge del comercio de Aguascalientes fue en el siglo XVIII, destacándose dos tipos de comerciantes, los que vivían de la actividad mercantil y los que la utilizaban para incentivar sus actividades agropecuarias, predominando los comerciantes de origen español quienes controlaron por mucho tiempo el cobro de las alcabalas, aunque estuvieron supeditados al crédito otorgado por los almaceneros de la ciudad de México y otros lugares.

En 1736 los diputados de comercio postularon y ganaron la administración de alcabalas en la villa de Aguascalientes, cargo que sustentaron hasta 1776 en que se ordenó el cese de arrendamiento de este ramo.

La jurisdicción se dedicaba a la producción de trigo, maíz, ganado mayor y menor de lo que obtenían excedentes para vender, excepto el cerdo, legumbres y chile que eran para el auto abasto.

Las entradas de mercancía a la villa en su mayoría eran productos comestibles, aunque también entraban materiales de construcción, algodón, cera, metales y materiales para zapatos y talabarteros, además de productos manufacturados como telas, ropa, mantas, vidrio y muebles.

Aguascalientes también era un centro de redistribución a otras localidades más pequeñas y centros mineros alejados.

Los productos llegaban directo al mercado público establecido en la plaza mayor de la villa, donde se encontraban unos portales dedicados al comercio.

La mayor introducción de mercancías era de los Altos de Jalisco quienes les vendían cerdos, harina, legumbres y sal, y de zonas más distantes llegaban jabón, piloncillo, azúcar, algodón, coco, cobre y cedazo (Ortega, 2019, pp. 72-78).

Aguascalientes aumentó el crecimiento de la población y ésta se mantuvo constante a lo largo del siglo XVIII, solo se interrumpió por las epidemias de 1785 y 1786 que provocó que la villa que había llegado a los 1000 habitantes perdiera aproximadamente el 30% de su población, a partir de esa fecha el crecimiento demográfico se frenó, pero sin perder la preeminencia política y económica que había adquirido a lo largo del siglo.

La población se dedicaba en gran parte a las labores agrícolas, y la segunda fuerza de trabajo estaba representada por los artesanos y el resto al sector comercial.

El peso del sector agrícola se debía a la importancia del cultivo de las huertas y viñas el comercio se realizaba con los principales centros mineros de la Nueva España y su ubicación lo convertía en el enlace de Zacatecas a Guadalajara y otros lugares.

Los artesanos pertenecían a un gremio, la posesión de medios de producción y del conocimiento técnico los convertía en trabajadores calificados, el trabajo lo realizaban en pequeños talleres con un número reducido de trabajadores.

Sin embargo, había importantes diferencias en el estatus, pues la posición de cada oficio en la jerarquía social urbana era distinta, incluso había distinciones entre los maestros, oficiales y aprendices de cada gremio.

Los artesanos de alto estatus en Aguascalientes eran los plateros, sastres, barberos, músicos, boticarios, cocheros y fundidores que formaban el 34% de la población total de artesanos. El resto pertenecía a la clase popular de la villa; había 21 plateros, el quinto oficio

en importancia numérica y todos españoles, organizados en un gremio formado por 8 maestros y 13 oficiales.

La distribución de los artesanos en la villa era variable, en el centro se ubicaban los comerciantes europeos que constituían la parte fundamental de la élite y los artesanos que desempeñaban oficios para satisfacer la demanda de los grupos acomodados.

El resto vivía en las afueras, en el cuartel cuatro, uno de los más alejados del centro y con mayor población mulata, en el cuartel tres había otros en las calles de la Meced y Nieto, en la zona conformada por las calles de Apostolado, Tercera Orden, San Diego y San Juan de Dios también se ubicaban algunos artesanos, así como en las de Ojocaliente y San Juan Nepomuceno. En la calle del obrador que era la más cercana al centro, se encontraban los artesanos españoles que desempeñaban los oficios de alto estatus como plateros, sastre, alfarero, zapatero, cocinero, panadero y barbero entre otros. (Delgado, 2013, pp. 7-12)

Como se mencionó, entre los artesanos que tenían sus talleres en la calle del Obrador, estaba Juan García Castañeda, quien junto con su suegro Felipe de Ureña, establecieron ahí su taller en 1742. Quedando el primero al frente cuando el segundo estableció otro en Guanajuato cuando fue contratado para la construcción del Templo de la Compañía de Jesús en esa ciudad (Halcón, 2012, p. 79).

8.2.2 Desarrollo de la Sociedad

Al inicio del siglo XVIII, Aguascalientes era un asentamiento de traza irregular, con actividad económica limitada y población dedicada principalmente al campo. El mestizaje se incrementó y las castas jugaron un papel central en la dinámica social. Los cuarteles de la villa tenían un marcado carácter rural, y la familia nuclear era el modelo predominante, especialmente entre los mulatos y otras castas.

Las familias acaudaladas residían en el primer cuartel, cercano a la plaza de armas, y contaban con sirvientes y criados que vivían en las mismas casas. La riqueza se reflejaba en el número de hijos, criados y propiedades. El barrio de Triana, considerado “castizo”, albergaba el templo del Señor del Encino, cuya imagen del Cristo Negro se asocia a la minería y a la presencia de mulatos en la zona (González, 2018, pp. 99-189).

Para ese tiempo, Aguascalientes apenas había cambiado, era un asentamiento poco ordenado, de calles desiguales y construcciones sin orden, con reducidas actividades económicas y culturales, aun cuando la población ya había crecido. Solo contaba con poca

industria artesanal y pequeño comercio, el trabajo se concentraba en el campo y la fuerza de trabajo la componían esclavos, indios y castas (Gutiérrez, 1999, p. 197).

Durante este siglo, se incrementó el mestizaje en una sociedad ideológicamente criolla, pues más allá de reconocer la tendencia endogámica de españoles e indígenas se dio la dinámica de la hibridación social, las castas formaron parte fundamental de este fenómeno que flexibilizó a la sociedad, pues las mujeres interactuaban con los otros grupos.

Durante este siglo, villas o pueblos mineros como Aguascalientes, Charcas, San Luis Potosí, San Luis de la Paz y León, las castas era el grupo de mayor heterogamia debido probablemente a la expansión hacia el norte que estuvo acompañada de nuevos grupos sociales y de castas que posibilitaron una de las mezclas sociales más intensas y variadas, con la participación de españoles e indios (González, 2018, pp. 99-101).

La conformación de la villa era rural, pues no tenía los límites definidos, se dividía en cuarteles con características rurales como el cuarto donde vivía la población dedicada a las huertas y labores agrícolas.

Con la disminución de la ilegitimidad como triunfo de las políticas sociales del clero y la corona, la sociedad aguascalentense se conformó en familias que se distribuían en los cuarteles en que estaba dividida la villa.

Estos cuarteles estaban comprendidos de la siguiente manera; el primero comprendía de la plaza mayor hacia el poniente, tenía como límites los arrabales y el pueblo de indios de San Marcos.

El segundo cuartel partía de la plaza mayor hacia el oriente hasta llegar a las huertas; el tercero abarcaba la parte norponiente de la villa hasta el Santuario de Guadalupe y el cuarto que comprendía el sur de la villa teniendo como límites las huertas.

La relación villa-campo influye en el porcentaje de familias nucleares que se incrementaba conforme más estaban cerca de las huertas y al campo, siendo el número más grande para las haciendas y ranchos que están dentro de la jurisdicción de la villa.

El mayor porcentaje de la familia nuclear se encontraba entre los mulatos y castas, el tamaño del grupo doméstico también es sensible a las condiciones sociales, referido lo anterior a la mortalidad infantil y la migración.

El predominio de familias nucleares pequeñas habla de la extensión de enfermedades infecciosas, crisis de subsistencia periódicas provocadas por las sequías y la debilidad de la población que la hacía vulnerable a estas crisis. También explica la mortalidad infantil y la actitud paterna para ello, era tradicional que las madres contemplaran con indiferencia el crecimiento y bienestar de sus hijos de dos años, convirtiéndose en un argumento más para la mortalidad infantil y por tanto de las diferencias en las estructuras familiares, no solo por las condiciones de salud pública y de pobreza, sino también al maltrato de los niños en las familias tradicionales.

Las familias más acaudaladas vivían en el centro y los jefes de estas tenían ocupaciones orientadas a los servicios como comerciantes, artesanales como sastres, plateros, etc., también en esa zona vivían los presbíteros, en esa zona vivían la mayoría de europeos y españoles que por sus características sociales y económicas tenían capacidad para incorporar familiares en la misma casa por solidaridad o estrategia para conservar la riqueza, tenían sirvientes y criados y la mayoría de estos servidores vivían en las casas del primer cuartel; que era un privilegio de estas familias por ser extendidas.

Por otra parte, la congregación de familiares a un mismo núcleo era una forma estratégica de sobrevivencia en momentos críticos, pero también se ceñían a un sistema hereditario que obligaba a la fragmentación.

La riqueza se representaba por el número de hijos y criados y la falta de vida comunitaria o los desequilibrios en momentos de cambio que se compensaba por el patriarcado y compadrazgo.

El barrio de Triana era considerado de tradición criolla lo que replantea algunos lugares comunes sobre la composición social de la villa; la existencia del Cristo “Negro” en el templo del Señor del Encino en ese barrio, habría que vincularlo a la minería como la mayoría de los Cristos de ese tipo, pero también a la existencia de mulatos.

En el siglo XVIII, el arte se ve representado en las Pinturas de Castas, por lo tardío, pero también como ejemplificación paradójica de la Sagrada Familia, que representaba la composición ideal de la sociedad Novohispana, teniendo como núcleo principal a la familia, y las pinturas representaban su diversidad en una especie de teatro que representaba a los hogares a través del engaño de la cientificidad.

Esta representación teatral también se manifiesta en la arquitectura con la columna estípite que es básicamente ornamental y ha terminado por representar a la arquitectura de ese siglo, al igual que los cuadros de castas han terminado por representar las imágenes de ese tiempo frente a la idea de que la pintura mexicana ofrecía cantidad y no calidad como temas (González, 2018, pp. 172-198).

8.2.3 Cultura

En el plano cultural, la Villa de Aguascalientes también experimentó una creciente influencia religiosa, impulsada por las órdenes religiosas que llegaban a la región y por la construcción de grandes templos que reforzaron la importancia de la fe católica. De este modo, la arquitectura religiosa fue un símbolo de identidad y poder para la comunidad, lo que consolidó a la villa como un importante centro religioso en el norte de la Nueva España.

Asimismo, la Villa de Aguascalientes, en la segunda mitad del siglo XVIII, creció tanto económica como culturalmente. Este crecimiento estuvo vinculado a su ubicación en el Camino Real de la Plata, a la influencia de las élites mineras y comerciales, y a la expansión de la arquitectura en la región, lo que reflejó un cruce de influencias entre lo económico, lo religioso y lo artístico.

Del mismo modo, durante esa centuria los criollos representaban cerca del 42% de la población y, aunque pregonaban superioridad frente a los peninsulares, seguían ocupando el lugar de la clase dominante a medias. A partir de estas pugnas, nació el proto-nacionalismo criollo en la Villa, el cual fue determinante para la historia nacional. Particularmente, en la década de los sesenta, cuando fueron expulsados los jesuitas y la Corona inició la adecuación de los nuevos lineamientos de la administración ilustrada, Aguascalientes no fue ajena a estos acontecimientos. Por ello, con el decreto de Libre Comercio en 1778, este se expandió aumentó el número de comerciantes.

En cuanto a la educación, la única escuela de primeras letras se fundó en Aguascalientes en 1665 con el nombre de Colegio de la Encarnación por la orden de los mercedarios para la educación de los niños españoles y criollos de la jurisdicción.

De manera complementaria, en el Real de Asientos se fundó la Escuela para niños pobres, beneficiada por Nicolás de Alanís Contreras en las primeras décadas del siglo XVIII, designando al Capellán de la Cofradía de San José de la Buena Muerte para fundarla y hacerse

cargo de la organización, financiamiento y funcionamiento de la institución educativa (Moreno et al., 2013, p. 27).

Por su parte, en la Villa de Aguascalientes se fundó la Escuela Pía, que era de educación elemental para la niñez y juventud, con carácter gratuito y público, por Francisco Rivero y Gutiérrez en 1774. Siendo su primer director y maestro Don José Antonio Velarde.

De igual manera, los hijos de las familias de la élite eran enviados al colegio jesuita en Zacatecas o la Universidad en la ciudad de México cuando tenían intención de continuar sus estudios, pues en la villa no había instituciones de educación superior. Sin embargo, contaban con el seminario mercedario que desde 1671 instruía a jóvenes de la villa que quisieran profesar esa religión (Gutiérrez, 1999, p. 230).

En este contexto, el mayor desarrollo cultural durante el siglo XVIII estuvo en manos de la Iglesia con el desarrollo de la arquitectura religiosa.

La construcción de estos edificios inició en 1702 con el Templo de la Merced, hoy del Rosario. Posteriormente, en 1704 la nueva Parroquia de la Asunción, bajo el patrocinio de Pedro Rincón de Ortega cura párroco de la villa en ese tiempo. El Dr. Manuel Colón de Larreategui, párroco de la Villa de 1733 a 1758, la concluyó en 1738, inició el nuevo templo de San Marcos y construyó los de Ciénega de Mata, Cieneguilla y Jesús María, y comenzó las obras del puente de San Ignacio en 1743.

De igual forma, Don Mateo José de Arteaga quien lo sucedió de 1761 a 1768, nacido en la Hacienda de Ciénega de Mata y educado en el Colegio de la Compañía de Jesús en Zacatecas, terminó el templo de San Marcos y reconstruyó el de San José de la orden hospitalaria de San Juan de la Cruz, iniciado por Don Diego Quijas Escalante, comisario del Santo Oficio en el siglo XVII. Por su parte, Don Antonio Flores Alatorre, cura de 1769 a 1777, inició los trabajos en el Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor de Encino.

Finalmente, otros edificios religiosos edificados durante el siglo XVIII fueron el Templo de la Tercera Orden de San Diego (1740-1764); el de San Juan Nepomuceno entre 1764 y 1772 y el Camarín de la Virgen del Templo de San Diego de 1792 a 1797 (Gutiérrez, 1999, pp. 224-279).

CAPÍTULO 9: LOS ACTORES DE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE AGUASCALIENTES EN EL SIGLO XVIII

Para la edificación de los edificios religiosos en la Villa de Aguascalientes durante el siglo XVIII, se contó con la participación de diversos actores. En primer lugar, los curas párrocos que las promovieron en su tiempo, como se aprecia en el apartado anterior. Además, intervinieron los benefactores -en su mayoría comerciantes o vecinos del lugar- y los constructores responsables de materializar las obras.

De manera particular, el Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino, que constituyen las unidades de análisis del presente estudio, también contaron con la colaboración de párrocos, presbíteros, benefactores y maestros constructores. Para la edificación de estos ejemplos de la modalidad regional de la arquitectura novohispana del Bajío Guanajuatense participaron diversos curas párrocos de Aguascalientes, tanto peninsulares como criollos, pertenecientes a las élites sociales, comerciales y políticas de la villa.

En este sentido, el Dr. Manuel Colón de Larreategui -quien contrató a Felipe de Ureña para la realización del retablo principal de la parroquia de Aguascalientes, se puede afirmar que fue quien inició en Aguascalientes, la modalidad popularizada en la Ciudad de México por Jerónimo de Balbás, Lorenzo Rodríguez y el propio Ureña -quien desempeñó un papel fundamental-. Aunque no intervino directamente en la edificación del Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino, fue quien introdujo el gusto por esta modalidad en Aguascalientes, Zacatecas, se propuso a Ureña para continuar la obra del templo de la Compañía y Guanajuato. Cabe recordar que, gracias a sus vínculos con los jesuitas de Zacatecas lo contrataron para ejecutar la obra de su templo en Guanajuato, obra que marcó el inicio de la última etapa de la arquitectura novohispana en el Bajío, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

9.1 Curas párrocos y presbíteros

Para la edificación del Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino intervinieron varios párrocos y, en el caso del primero, algunos presbíteros quienes fungieron los principales benefactores de las obras.

Como se señaló anteriormente, el Dr. Manuel Colón de Larreategui, fue el precursor del nuevo estilo retablístico en Aguascalientes; persuadió a Felipe de Ureña para que dejara

la Ciudad de México ante la gran cantidad de encargos en la villa, en los Altos de Jalisco y en la región Centro-Norte de la Nueva España. Posteriormente, Ureña partió a Guanajuato, donde realizó la primera obra en la que el retablo salió a la portada en piedra en el templo jesuita, inaugurando así una nueva modalidad arquitectónica adoptada en el Bajío Guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes.

El párroco que le siguió fue Mateo José de Arteaga. Aunque su labor fue extensa durante los siete años que duró su curato, se ha afirmado que fue quien promovió la primera capilla en el barrio de Triana, dedicada a San Miguel.

Posteriormente, en la edificación del Santuario de Guadalupe intervino el Dr. Vicente Antonio Flores Alatorre, quien fue párroco de la Villa de 1769 a 1777. Asimismo, participó junto con los presbíteros José Javier Tello de Lomas y Francisco Flores de Robles, benefactores de la fábrica del santuario, De hecho, actuó como albacea, apoderado de José Javier Tello de Lomas, clérigo, junto con Francisco Flores de Robles para otorgar testamento en 1765, justo cuando se empezaba a planear la construcción del Santuario.⁸⁸

De igual manera, recibió la propuesta para la edificación de un templo más grande en el barrio de Triana, con la advocación del Señor del Encino que inició su edificación en 1773, estuvo a cargo de la fábrica hasta 1777, año en que dejó la parroquia. A partir de entonces, se hizo cargo de esta el nuevo cura D. Antonio de Acosta; posteriormente D. Pedro Nolasco Díaz de León dejándolo muy avanzado, hasta que llegó el Br. Miguel Martínez de los Ríos y Ramos quien concluiría el templo a principios del siglo XIX (Gutiérrez, 1999, p. 270).

En este contexto, se presenta una semblanza de los curas párrocos de la Villa de Aguascalientes que tuvieron participación en la edificación del Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino:

9.1.1 Manuel Colón de Larreategui

Nació en San Luis de la Paz, Reino de Nueva Galicia, -hoy Guanajuato-, hijo de Don Leandro Colón de Larreategui y Doña Antonia de Sandoval y Zapata, hidalgos originarios de Valladolid, España. Estudió en el colegio de Santa María de todos los Santos y en la Real Universidad de México, donde se doctoró en Teología y Cánones. Fue abogado de la Real

⁸⁸ AHEA, Protocolos notariales, caja 22, exp. 5, fojas 98f-100v, 1765

Audiencia de México y examinador del Arzobispado. Al integrarse a la diócesis de Guadalajara, fue nombrado cura párroco de Aguascalientes.

Concluyó el templo parroquial en 1738 (Gutiérrez, 1999, p. 220), contrató a Felipe de Ureña y Juan García Castañeda para la elaboración del retablo mayor de la parroquia en 1742,⁸⁹ Asimismo, intervino en su contratación para los altares de la iglesia de la Compañía de Jesús en Zacatecas. Inició el templo de San Marcos y participó en la construcción de los templos de Ciénega de Mata, el de la hacienda jesuita de Cieneguilla y el del pueblo de indios de Jesús María. También construyó el puente de San Ignacio y colaboró en la presa de San José de Gracia (Gutiérrez, 1999, p. 221).

Al llegar a Aguascalientes, adquirió una casa de Doña Gertrudis Gallardo el 4 de mayo de 1735⁹⁰. Fungió como apoderado de la Real Audiencia en traslados de capellanías como la del cura Casiano Carreón el 6 de junio del mismo año⁹¹ y como Juez arbitro en la repartición de bienes. Participó en la compraventa de esclavos, como la de un mulato en 1738⁹², y en transacciones de propiedades urbanas como la de la casa en la calle de San Diego en 1739⁹³. Adquirió varios poderes como apoderado para testar como el del 10 de junio de 1742⁹⁴ y contribuyó con la fábrica de la parroquia con donaciones en efectivo, entre ellas la del 1 de junio de 1742⁹⁵.

Firmó varias obligaciones con Ureña y García Castañeda, entre ellas el 3 de junio de 1747 con el yerno y apoderado de Felipe Ureña, para cumplir las cláusulas sobre uno de los retablos laterales del crucero de la parroquia; posteriormente, firmó otro contrato el 2 de febrero de 1748 para elaborar otro retablo ahora con Felipe de Ureña como ensamblador y Juan García Castañeda como fiador.⁹⁶

De igual manera, obtiene reconocimientos de censos religiosos como el de Antonio Narváez sobre un terreno el 22 de abril de 1749,⁹⁷ así como el poder especial de Lucas López de Fonseca, Comisario del Santo Obispo, cuando era cura del pueblo de San Pedro,

⁸⁹ Archivo de Notarías de la ciudad de México. Juan José de la Cruz Aguilera. Escribano núm. 133, año 1742 en (Vergara, 1981, p. 50).

⁹⁰ AHEA, Protocolos notariales, caja 13, exp. 2, fojas 49f-52f, 1735

⁹¹ AHEA, Protocolos notariales, caja 13, exp. 2, fojas 62v-63v, 1735

⁹² AHEA, Protocolos notariales, caja 14, exp. 2, fojas 119f-120f, 1738

⁹³ AHEA, Protocolos notariales, caja 14, exp. 4, fojas 129f-132v, 1739

⁹⁴ AHEA, Protocolos notariales, caja 15, exp. 1, fojas 44f-45v, 1742

⁹⁵ AHEA, Protocolos notariales, caja 15, esp. 1, fojas 85v-89f, 1742

⁹⁶ AHEA, Protocolos notariales, caja 16 exp. 7, fojas 2f-4v, 1748

⁹⁷ AHEA, Protocolos notariales, caja 17 exp. 2 fojas 20f-21f, 1749

Teocaltiche para comprar maíz el 11 de septiembre en la Hacienda de San Blas en 1749.⁹⁸ Por último se puede mencionar que también participó en la compraventa de esclavos y concedió la manumisión de un mulato el 10 de mayo de 1758⁹⁹

9.1.2 Mateo José de Arteaga y Rincón Gallardo

Nació en 1725 en la casa del Mayorazgo de Ciénega de Mata. Sus abuelos paternos fueron D. Pedro Arteaga y Doña Josefa de Rivero, de origen guipuzcoanos quienes arribaron inicialmente a Guadalajara, y los maternos fueron D. Manuel Rincón Gallardo y Doña Micaela Feijoo Centellas. Sus estudios iniciales los realizó en el Colegio de la Encarnación de los mercedarios en la Villa y en 1740 ingresó al Real Colegio de San Ildefonso (Gutiérrez, 1999, p. 248).

Fue maestro de Teología en el mismo Colegio de San Ildefonso y abogado de las Reales Audiencias de México y Guadalajara, posteriormente regresó a Ciénega de Mata para administrar y ordenar sus bienes y en 1753 fue nombrado cura interino del Real de Minas de San Matías en Sierra de Pinos, tiempo después, en 1759 en la Secretaría del obispado, cuando el Cabildo Sede Vacante, lo nombró beneficiado del curato de Aguascalientes, tomando posesión el 22 de febrero (Gutiérrez, 1999, p. 249).

Durante su curato, ornamentó la parroquia, concluyó los templos de San Marcos y San Juan de Dios y dejó varias fundaciones de capillas. Asimismo, gestionó censos urbanos y poderes especiales relacionados con propiedades y capellanías.

El 28 de enero de 1768 dejó la parroquia de Aguascalientes para recibir la doctoral de la Catedral de Guadalajara.

Cabe aclarar que por pertenecer al vínculo de Rincón Gallardo obtuvo varios poderes de su familia para compraventa de predios urbanos, en 1756, Francisco Javier Rincón Gallardo lo nombró administrador de una capellanía fundada por Francisco Quijada el 30 de abril.¹⁰⁰

De igual manera, realizó transacciones con Juan García de Castañeda, entre ellas, el 7 de diciembre de 1762 compareció en un censo urbano, sobre cuatro casas de su propiedad cuando fungía como albacea de Felipe de Trillo¹⁰¹. Asimismo, el 11 de noviembre adquirió

⁹⁸ AHEA, Protocolos notariales, caja 17, exp. 2 fojas 41f-42f, 1749

⁹⁹ AHEA, Protocolos notariales, caja 19, exp. 7, fojas 335f-336v, 1758

¹⁰⁰ AHEA, Protocolos notariales, caja 19, exp. 1 fojas 15f-16f, 1756

¹⁰¹ AHEA, Protocolos notariales, caja 21, exp. 3, fojas 139f-141v, 1762

un poder especial de Francisca Ureña, hija de Felipe de Ureña y viuda de Juan García Castañeda para que fundara un ramo de capellanía ante el Obispado en 1772¹⁰², y la donación de una casa a Francisco de Arteaga de Lagos el 5 de octubre de 1773¹⁰³.

9.1.3 Dr. Vicente Antonio Flores Alatorre

Poco se sabe de su vida, abriendo una línea de investigación pendiente. Lo que se puede afirmar es que nació en la villa de Aguascalientes, fue párroco de agosto de 1769 a 1777, presentó el padrón de la parroquia y erigió el curato de San José de Gracia y San José del Valle de Huejúcar. Continuó la ornamentación de la parroquia y ejecutó el retablo de N.P.S. Pedro, inició la fábrica del templo del Señor del Encino y comenzó la construcción del Santuario de Guadalupe en 1769. Cuando preparaba la erección de la Encarnación (la Villita) fue promovido a la doctoral de la Catedral de Guadalajara (Gutiérrez, 1999, p. 252).

Entre los pocos documentos disponibles en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, dentro del fondo de Protocolos Notariales, se localizaron algunos que permiten reconstruir ciertos aspectos de interés.

En primer lugar, se registra que el 27 de agosto de 1756, otorga un poder a Juan Manuel Flores de la Torre para cobrar cualquier cantidad.¹⁰⁴ Posteriormente, en 1775 compra un predio urbano como apoderado de Baltazar Colmo en la hacienda San Antonio de los Sauces el 22 de mayo.¹⁰⁵ Tiempo después, el 14 de noviembre de 1785 realiza reconocimientos de censo de un predio en San José de Gracia 1785¹⁰⁶. Y para el 16 de septiembre de 1777 redacta su testamento ante el escribano Manuel Rafael de Aguilera.¹⁰⁷

9.1.4 D. José Antonio de Acosta

Originario de la villa, ocupó el beneficio por siete años antes de pasar al Real de Minas de Bolaños y luego a la Catedral de Guadalajara como canónigo, cargo que desempeñó hasta su muerte. En la villa, continuo las obras de los templos Guadalupe y El Encino. Durante su gestión hubo una crisis de hambre y peste (1785-1790), hasta que entregó el curato a Pedro Nolasco Díaz de León en 1787, quien también era originario de la villa y cura

¹⁰² AHEA, Protocolos notariales, caja 84, exp. 7, fojas 96v-98f, 1772

¹⁰³ AHEA, Protocolos notariales, caja 84, exp. 8 fojas 99v-100v, 1773

¹⁰⁴ AHEA, Protocolos notariales, caja 19, exp. 2, fojas 80v-82f, 1756

¹⁰⁵ AHEA, Protocolos notariales, caja 81, exp. 1 fojas 41f-45f, 1775

¹⁰⁶ AHEA, Protocolos notariales, caja 28, exp.1, fojas 346f-347f, 1785

¹⁰⁷ AHEA, Protocolos notariales, caja 82, exp. 3 fojas 102f-103f, 1777

de la de Xalostotitlán desde 1783, estuvo a cargo de la parroquia hasta enero de 1789 en que se hizo cargo el nuevo beneficiado (Gutiérrez, 1999, p. 254).

9.1.5 Bachiller Miguel Martínez de los Ríos

Recibió el curato el 11 de marzo de 1789, concluyó los templos de Guadalupe y El Encino y recibió la visita del Ilmo. Sr. Juan Ruiz de Cabañas en 1798. Renunció en marzo de 1801 (Gutiérrez, 1999, p. 255). Entre los documentos disponibles en el Archivo Histórico de Aguascalientes se encuentra uno del 2 de noviembre de 1789, donde recibe un censo urbano de José Ruiz de Esparza de 200 pesos a dos años, sobre una casa del otro lado del arroyo, probablemente en el barrio de Triana¹⁰⁸; posteriormente, recibió otros más en 1790¹⁰⁹ y 1791. Además, otorga hipotecas y funda capellanías, una entre Juan José Flores Robles y otros albaceas de Francisco Flores Robles sobre una casa por siete años el 9 de junio de 1792¹¹⁰. Del mismo modo, se le asignaron poderes especiales para testar, vender, comprar, etc. Por último, vendió una casa en la calle de Nieto a Anastasio José de Campa el 23 de mayo de 1798¹¹¹.

9.2 Benefactores

Sobre los benefactores se dispone principalmente de los nombres consignados por José Antonio Gutiérrez, (1999) y Víctor Manuel Villegas, (1974). Este último transcribe el documento del libro de fábrica del Santuario de Guadalupe, aunque dicho manuscrito no se conserva en los archivos actuales, A falta de más datos, se presenta la Tabla 11 con los nombres de los mecenas encontrados y las obras que patrocinaron.

Benefactores del Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino		
Templo	Benefactor	Datos encontrados
Santuario de Guadalupe	Lic. José Javier Tello de Lomas	Español, originario de la villa; hijo de Andrés Tello de Lomas y Anna María Cid de Escobar. nació en 1705 ¹¹² quien era alcalde ordinario de la villa en 1720 y Dña. María Margarita de Escalera ¹¹³ , compra una esclava mulata el 4 de junio de 1756 ¹¹⁴ , Compra el rancho El Tepetatillo a Nicolás Cardona,

¹⁰⁸ AHEA, Protocolos notariales, caja 30, exp. 1 fojas 95v-197f., 1789

¹⁰⁹ AHEA, Protocolos notariales, caja 30, exp. 3, fojas 32f-33f, 1790

¹¹⁰ AHEA, Protocolos notariales, caja 31, exp. 2, fojas 71v-73v, 1792

¹¹¹ AHEA, Protocolos notariales, caja 34, exp. 6, fojas 107f-117f, 1798

¹¹² Family Search <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK2R-LF5>

¹¹³ AOA, Libro cuarto de matrimonios 3 de febrero 1730, AHEA, Protocolos Notariales caja 22, exp. 5 fojas 32f-34v-1765 foja:32f

¹¹⁴ AHEA, Protocolos Notariales caja 19, exp. 2, fojas 24v-25v, 1756

Benefactores del Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino		
Templo	Benefactor	Datos encontrados
		Regidor el 30 de noviembre de 1761 ¹¹⁵ , adquiere otra parte del puesto de San Isidro de Francisco Conde, apoderado del Convento de Santa Isabel en México el 16 de julio de 1761 ¹¹⁶ ; con Francisco Flores y Manuel Colón de Larreategui, compra a Manuel Balcárcel la hacienda de Santiago de Guadalupe el 17 de diciembre de 1761 ¹¹⁷ ; otorga poder para testar en su nombre a Vicente Antonio Flores Alatorre y Francisco Flores de Robles, el 13 de febrero de 1765 ¹¹⁸ . Lo redacta el 19 de julio de ese año ¹¹⁹ Construcción de capilla para la Virgen de Guadalupe, dejando 3000 pesos de capital inicial para dejarla terminada, de ahí los albaceas destinaron 4000 pesos de principal y 200 de rédito anual ¹²⁰ Falleció en la Villa de la Asunción de Aguascalientes 13 de febrero de 1765. ¹²¹
	Lic. Francisco Flores Robles	Imposición de censo urbano a Diego Ramírez una huerta que sale de la plaza mayor camino a Zacatecas el 19 de febrero de 1765 ¹²² , compra una casa a Juan Félix Márquez, en la calle que sale a San marcos ¹²³ ; 16 de diciembre de 1789, testamento ¹²⁴ , muere en 1789, sus padres eran Eusebio Flores Robles y Juana Fernández. ¹²⁵
	Don Manuel Antonio Flores Alatorre	No hay documentos en el AHEA
	Manuel Gómez Zorrilla	Ver datos biográficos en el templo del Señor del Encino. Deja en testamento 1000 pesos en el Santuario de Guadalupe. ¹²⁶
Templo del Señor del Encino	Pbro. Mateo José de Arteaga	Cura párroco, ya se detalló en los Párrocos
	Don Francisco Rivero y Gutiérrez	Nació el 9 de mayo de 1703, Mazcuerras, Valle de Cabezón de la Sal. Padres: Francisco de Rivera y María Gutiérrez, llegó a Aguascalientes en la segunda mitad del siglo XVIII; alcalde ordinario y escribano en 1756, fundador de la Escuela Pía en 1773, réquiem el 27 de agosto de 1776, obtiene poder para administración de ramo de alcabalas el 26 de febrero de 1755 ¹²⁷ ; otorga manumisión a un mulato el 6 de mayo de 1757. ¹²⁸

¹¹⁵ AHEA, Protocolos notariales, caja 20, exp. 6 fojas 70f-78f, 1762

¹¹⁶ AHEA, Protocolos notariales, caja 21, exp. 1, fojas 52v-54v, 1761

¹¹⁷ AHEA, Protocolos notariales, caja 21, esp. 1, fojas 83f-86f, 1761

¹¹⁸ AHEA, Protocolos notariales, caja 22, exp. 5, fojas 32f-34v, 1765

¹¹⁹ AHEA, Protocolos notariales, caja 22, esp. 5, fojas 115v-122v, 1765

¹²⁰ AHEA, Protocolos notariales, caja 22, exp. 5, fojas 118f-118v

¹²¹ AHEA, Protocolos notariales, caja 22, exp. 5, fojas 115v-122v-1765, foja 115v

¹²² AHEA, Protocolos notariales, caja 22, exp. 5, fojas 41f-44f, 1765

¹²³ AHEA, Protocolos notariales, caja 24, exp. 1, fojas 44f-46f, 1769

¹²⁴ AHEA, Protocolos notariales, caja 30, exp. 1, fojas 206v-v14f, 1789

¹²⁵ Family Search <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:CTJZ-X42M>

¹²⁶ AHEA, Protocolos notariales, caja 29, exp. 2, fojas 194v-195f, 1787

¹²⁷ AHEA, Protocolos notariales, caja 18, exp. 8, fojas 10v-11f, 1755

¹²⁸ AHEA, Protocolos notariales, caja 19, exp. 5, fojas 42f-43f, 1757

Benefactores del Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino		
Templo	Benefactor	Datos encontrados
	Don Luis Miguel de Alva	Se casó con María Francisca de Alva el 11 de enero 1772 en el Sagrario, Aguascalientes ¹²⁹ , hija: María Thereza de los Dolores en 1772. ¹³⁰ Solicita testimonio de escritura de donación a la Tercera Orden el 2 de noviembre de 1780. ¹³¹
	Don Cristóbal de Alva	No se encontraron documentos en AHEA, se casó con Lugarda Hernández el 16 de abril de 1741 en el Sagrario, Aguascalientes ¹³² sus hijos: Manuel Antonio que nació en Cañada Honda en 1741 ¹³³ y murió en 1744 ¹³⁴ , Joseph Raphael Anicetto, Juan Dionicio, Juana Antonia. ¹³⁵
	Don Cristóbal Villaseñor	Vecino de Aguascalientes se casó con Josepha Peres el 21 de marzo de 1744 en el Sagrario Aguascalientes ¹³⁶ dos hijas, Rosalía y María Josepha. ¹³⁷ Compra una esclava el 9 de septiembre de 1738 ¹³⁸ , se dice de Lagos en la compra de una caballería y $\frac{3}{4}$ de tierra en el cerro del Gallo el 19 de abril de 1749 ¹³⁹ , Testamento 20 de agosto de 1753. ¹⁴⁰
	Don Manuel Gómez Zorrilla	Originario de los reinos de Castilla, de la provincia de Burgos, hijo legítimo de Antonio Gómez Zorrilla, su madre María Ruiz Comerciante, español vecino de Aguascalientes, regidor perpetuo, alférez real, teniente general de la Acordada; dueño de la hacienda de San José de Ajojucar en Teocaltiche compra 9 solares en el barrio de Triana el 12 de febrero de 1776 ¹⁴¹ ; fundación de capellanías a todas las iglesias de la villa, sobre la hacienda de San José de Buenavista ¹⁴² , Fundación de capellanía para el aceite de la lámpara del señor sacramentado del Santuario de Guadalupe 20 de septiembre 1787 ¹⁴³ ; Teniente provisional en 1785, mayordomo de la Archicofradía del Señor Sacramentado en 1787, Fundación de capellanía sobre una casa en la calle de Tacuba, para el aceite de la

¹²⁹ Family Search: <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHPR-C5H>

¹³⁰ Family Search: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NKPS-TZK>

¹³¹ AHEA Protocolos notariales caja 83, exp. 9, fojas 1f-v, 1780

¹³² Family Search <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JZJC-ZQB>

¹³³ Family Search: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:6DWM-6M9H>

¹³⁴ Family Search <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JS6T-G8K>

¹³⁵ Family Search: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK2Y-V73>;

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:JSMG-VB3>;

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NBQS-9HC>;

¹³⁶ Family Search <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:JHPT-2YG>

¹³⁷ Family Search <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:68TR-8CWJ>

<https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NK2B-SF8>

¹³⁸ AHEA, Protocolos notariales, caja 14, exp 2, fojas 147v-148v, 1738

¹³⁹ AHEA, Protocolos notariales caja 19, exp. 2 fojas 19f-20f, 1749

¹⁴⁰ AHEA, Protocolos notariales, caja 18, exp. 2, fojas 62f-67f, 1753

¹⁴¹ AHEA, Protocolos notariales, caja 25, exp. 4, fojas 6f-7f, 1776

¹⁴² AHEA, Protocolos notariales, caja 29, exp. 2, fojas 98v-100f, 1787

¹⁴³ AHEA, Protocolos notariales, caja 29, exp. 2, fojas 194f-195f. 1787

Benefactores del Santuario de Guadalupe y el templo del Señor del Encino		
Templo	Benefactor	Datos encontrados
		lámpara del Señor Sacramentado en el templo del Encino, 24 de septiembre de 1787 ¹⁴⁴ ; muere el 28 de agosto de 1786.
	Francisco Rivero y Gutiérrez	Natural de los reinos de Castilla en Mazcuerras, en el valle del Cabezón de la Sal y montañas de la ciudad de Burgos, Hijo de Francisco Rivero y de María Gutiérrez. Mercader, diputado del comercio en 1757 ¹⁴⁵ miembro de la Junta de Comercio entre 1750 y 1770, Sindico del convento de San Diego (Gómez, 2002a, p. 269) falleció el 28 de agosto de 1776 ¹⁴⁶ en 1776 ordena 1000 pesos para la fábrica material del templo del Encino.

Tabla 11: Benefactores del Santuario de Guadalupe y el Templo del Señor del Encino. Elaboración propia con información en (Moreno, 2012; Gutiérrez, 1999, p. 270; Gómez, 2002, p. 269); AHEA-Protocolos Notariales; registros Family Search

Según los datos encontrados en fuentes bibliográficas y en documentos de los archivos del Obispado de Aguascalientes y del Histórico del Estado de Aguascalientes, se observa que entre los personajes relevantes se encuentran Manuel Gómez Zorrilla y Francisco Rivero y Gutiérrez, ambos españoles peninsulares. El resto de los benefactores eran nacidos en Nueva España, naturales de la Villa de Aguascalientes, quienes además se declaran españoles y ostentaban cargos públicos. Todos ellos gozaban de una posición económica y social privilegiada y, además de las transacciones comerciales, destinaban parte de sus caudales a la construcción de obras pías.

En este sentido, es pertinente destacar que Luis Miguel de Alba, Cristóbal de Alba y Cristóbal Villaseñor, patrocinadores del templo del Señor del Encino, quienes bautizaron a varios de sus hijos en la hacienda de Cañada Honda, la cual, en el siglo XVIII, pertenecía a la jurisdicción de San Francisco de los Romo.

9.3 Arquitectos, maestros constructores

En lo que respecta a los creadores intelectuales y materiales de las unidades de análisis, no se cuenta con documentos que verifiquen la participación de alguno en particular ni se han localizado los libros de fábrica donde se especifiquen. Sin embargo, diversos autores que atribuyen el Santuario de Guadalupe a Felipe de Ureña como Víctor Manuel Villegas, Elisa Vargas Lugo y Francisco de la Maza coinciden en que este templo guarda gran

¹⁴⁴ AHEA, Protocolos notariales, caja 29, exp. 2, fojas 196v-197v, 1787

¹⁴⁵ AHEA, Protocolos notariales, caja 19, exp. 5, fojas 42f-43f, 1757

¹⁴⁶ Family Search <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:N8XR-Q3P>

semejanza con la obra de Ureña. Lo anterior merece un estudio más profundo debido a como se manifestó en párrafos anteriores, se ha encontrado mayor similitud además de coincidencia con las fechas en que se inició con los templos de San Cayetano en el mineral de la Valenciana en Guanajuato, y el del convento de San Agustín en Zacatecas; obras ambas de Andrés Manuel de la Riva, quien también fue discípulo de Ureña, por lo que su obra tiene los mismos principios.

El templo del Señor del Encino, atribuible a la escuela de Francisco Bruno de Ureña, tanto por su temporalidad como por la composición de su portada, tampoco cuenta con datos exactos sobre esto. Francisco de la Maza y Elisa Vargas Lugo, sugieren que esta obra pudo haber sido realizada por el hijo de Felipe de Ureña, autor del templo de San Diego en Guanajuato, a quien también se le atribuye su participación en la Parroquia de Lagos, basándose en la semejanza de las portadas. Asimismo, se encuentra la presencia de Miguel Nicolás de Santiago Medina en la reedificación del templo parroquial de Lagos, específicamente en su portada. Este maestro es autor del Camarín del Templo de San Diego en Aguascalientes, construido entre 1792 y 1797. Además, tuvo contacto con Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda en Pinos Zacatecas, lo que hace probable que conociera también a Francisco Bruno de Ureña y su obra. Dado que residía en Aguascalientes, es verosímil su participación en el Templo del Señor del Encino.

Al respecto, en un inventario del templo del Señor del Encino de 1778¹⁴⁷ se registra en varias ocasiones el pago al maestro de la obra de apellido Medina. Sin embargo, el nombre no se consigna de manera uniforme, pues en algunas páginas figura como Miguel, en otras como Manuel y en otras más únicamente con la inicial “M”. Lo único constante es el apellido, lo que permite inferir que el responsable de la construcción del templo fue Santiago Medina.

No obstante, como se mencionó no se encuentran los libros de fábrica de ambas obras, en el archivo de CEDOC de INDAABIN, solo existen documentos a partir de la última década del siglo XIX y de la primera mitad del XX. Tampoco hay listas de raya, inventarios o cualquier otro documento que permita esclarecer de manera definitiva la autoría de los templos, lo que se abre un campo de oportunidad para investigaciones futuras que rastreen esta información crucial para el estudio de la Modalidad Regional del Bajío Guanajuatense.

¹⁴⁷ Templo del Señor del Encino. Diciplinar 1-2, fojas 1f-7f. 1778-1810

Por lo tanto, dado que en un capítulo anterior se especificó la obra de Felipe de Ureña y su taller familiar, en este apartado se analizará la vida y obra de Miguel Nicolás Santiago Medina, probable promotor artísticos del templo del Señor del Encino. A él se le atribuye también la Parroquia de San Miguel Arcángel en Atotonilco el Alto, lo que lo posiciona como un importante agente de difusión de la modalidad de estudio en los Altos de Jalisco y en Aguascalientes.

9.3.1 Nicolás Antonio de Santiago Medina.

En relación con el origen de Santiago Medina, se sostiene que era gobernador de indios en el pueblo de San Mateo Izcuincuitlapilco, en el partido de "Octupa" (hoy Actopan, Hidalgo). En 1764, se le ordenó abandonar el pueblo mientras se resolvía un conflicto con el cura beneficiado del lugar ¹⁴⁸(Sifuentes, 2008, p. 55).

Por otra parte, la referencia más temprana de su presencia en Aguascalientes data de 1771. De acuerdo con el protocolo notarial de fecha 4 de marzo de ese año, arrendó un predio rústico y otro de tierra de pan llevar a Juan José Aguilera por nueve años; la escritura fue firmada por Manuel Rafael de Aguilera¹⁴⁹ (Sifuentes, 2008, p. 55).

Asimismo, Medina es reconocido como el maestro de la fábrica material del Camarín de la Inmaculada Concepción del Templo de San Diego en Aguascalientes, obra realizada entre 1792 y 1797 (Sifuentes, 2008, p. 51).

Del mismo modo, participó en el avalúo de los bienes de la esposa de Pedro Manuel Calera, hermano de Juan Francisco. Como maestro alarife, Medina desempeñaba el oficio de oficial u operario de fábrica de obras arquitectónicas con la facultad de realizar tasaciones (Sifuentes, 2008, p. 53).

Conviene señalar que este cargo podía obtenerse dentro del sistema gremial o mediante la enseñanza de un maestro reconocido, con examen o sin él. La posición de maestro alarife era de gran relevancia dentro del sistema gremial, sólo inferior a la de los arquitectos examinados (Sifuentes, 2008, p. 53).

En Lagos de Moreno, Medina también intervino en el reavalúo y en las nuevas obras del puente. Un documento menciona que la parroquia estaba bajo la dirección del Maestro

¹⁴⁸ AGN, Tierras, vol. 1561, exp. 2 y vol. 1587, exp. 1 (511 fojas), 1787-1793

¹⁴⁹ AHEA, caja 81, exp. 2, fojas 34v-36f, 1771

de Arquitectura Nicolás Antonio de Santiago Medina,¹⁵⁰ quien estuvo a cargo de esta obra alrededor de 1779. De hecho en el templo parroquial de Lagos y en el Camarín se encuentran elementos arquitectónicos semejantes (Sifuentes, 2008, p. 54).

A ello se suma otro documento en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), fechado el 11 de septiembre, que registra la compraventa de una casa entre Nicolás Antonio Santiago de Medina, quien la vende a María Josefa Gallegos, la escritura fue firmada ante el escribano Pedro José María Díaz de León. Gracias a este registro se confirma que el maestro Medina seguía residiendo en Aguascalientes en 1787¹⁵¹

Por otro lado, Sifuentes, (2024), en entrevista personal, asegura con base en documentos que Santiago Medina no nació cerca de Lagos, sino en el pueblo de indios Tlaxcalilla, en la actual San Luis Potosí, y que pertenecía a la casta conocida como un indio lobo, es decir, afro-tlaxcalteca.

De igual manera, Medina coincidió al menos un año en Pinos con Felipe de Ureña y Juan García de Castañeda. Además, estuvo encargado de la iglesia parroquial de Atotonilco el Alto; las portadas frontal y lateral de dicha iglesia se le atribuyen. Sifuentes subraya la relevancia de que los tres arquitectos coincidieran en Pinos hacia 1753 o 1754. Armando Soubervielle, en un artículo, señala que por esa fecha Ureña y García de Castañeda entregaron un retablo para la parroquia o alguno de sus otros templos.

Por consiguiente, dado que Santiago Medina residía en Pinos en ese tiempo y se dedicaba a la construcción, resulta poco plausible que no se conocieran. Aunque esto no implica que hayan trabajado juntos, si plantea la posibilidad de que Medina, tras conocerlos en Pinos, se incorpora al taller de Ureña y García de Castañeda en Aguascalientes. De hecho, en 1755 Medina ya vivía en esta villa, donde contrajo matrimonio en segundas nupcias. Posteriormente, cuando asumió la responsabilidad de la parroquia San Miguel Arcángel de Atotonilco el Alto, volvió a casarse en terceras nupcias.

En definitiva, esta información no solo amplía el conocimiento sobre el origen afro-tlaxcalteca de Santiago Medina, sino también sobre su trayectoria profesional y su interacción con otros arquitectos destacados de la época. Estos vínculos pudieron favorecer la circulación de ideas y técnicas arquitectónicas en la región en la segunda mitad del siglo XVIII.

¹⁵⁰ AGN, Obras Públicas, vol. 40, exp. 5, 26 de abril de 1779, F. 83f-85v. vol. 40, exp. ¿3? 17 de abril de 1780, F. 328v-333f.

¹⁵¹ AHEA, Protocolos Notariales, caja 29, exp. 2, fojas 190v.191v, 1787.

CAPÍTULO 10: SANTUARIO DE GUADALUPE

El Santuario de Guadalupe constituye uno de los dos ejemplos de arquitectura religiosa en Aguascalientes que se inscriben dentro de la modalidad regional del Bajío Guanajuatense. Sus características formales y estilísticas permiten ubicarlo de manera precisa en este estilo.

Asimismo, destaca el uso del soporte estípite y el interestípite en su portada, así como la estructura de esta, en la que la calle central conforma un solo elemento desde el acceso hasta el remate. Este recurso corresponde a la tipología característica de dicha modalidad.

Por otra parte, su concepción espacial -con planta de cruz latina, cúpula sobre tambor, aunque en este caso es hexagonal-, la configuración de sus columnas, arcos y entablamentos lo vinculan con la escuela iniciada por Felipe de Ureña en la ciudad de Guanajuato. Para ilustrar lo anterior, obsérvese la portada del Santuario en la Figura 105.



Figura 105: Portada del Santuario de Guadalupe, imagen propia LEMM

10.1 El Guadalupanismo en Aguascalientes

En cuanto al establecimiento del culto guadalupano en la villa de Aguascalientes durante el siglo XVIII, se vinculó estrechamente con una epidemia de matlazahuatl que afectó a sus habitantes en 1737, situación semejante a lo ocurrido en la ciudad de México. Ante esta contingencia, la comunidad solicitó que se proclamara el patronazgo de la Guadalupana en la villa, lo que facilitó su introducción en el ámbito local. Cabe destacar que la mayoría de los pobladores, al ser católicos, respaldaron de manera unánime la petición.

Por su parte, el Cabildo de la parroquia aguascalentense formalizó la solicitud el 27 de diciembre de ese año y se confirmó el 26 de febrero de 1738:

El 26 de febrero, el Cabildo solicitó al obispo D. Juan Gómez de Parada el patronazgo de la Virgen María en su milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México, para remedio de dicha peste [matlazahuatl] que afectó al reino, obligándose el Cabildo con voto de celebrarla anualmente el día 12 de diciembre con misa solemne, haciéndose juramento ante el Dr. D. Manuel Colón de Larreategui, cura, vicario y juez con la facultad que le confirió el referido Ilustrísimo, en la Iglesia Parroquial a nombre del Cabildo, Justicia y Regimiento de la Villa de Aguascalientes, en concurso de todo el clero, comunidades regulares, y pueblo con los que se reconoció a Nuestra Señora de Guadalupe como patrona de la villa¹⁵².

A partir de ese momento, la devoción a la Virgen de Guadalupe comenzó a consolidarse entre los habitantes de Aguascalientes. Antes de erigir un templo dedicado de manera exclusiva a su veneración, el culto se realizaba en la parroquia local. Así, el 12 de diciembre de 1752 cuando se dedicó y estrenó su retablo, gracias a las aportaciones de Andrés Tello de Lomas, quien mandó trasladar la imagen de la Virgen de Guadalupe que se veneraba en la capilla de su Hacienda de Santiago. Este acto le otorgó un lugar preeminente en la parroquia y se instituyó una festividad anual en su honor, que incluía vísperas, misa y sermón. El retablo fue ejecutado por el maestro Juan García Castañeda y tuvo un costo total -incluyendo los accesorios-, de mil trescientos ochenta y ocho pesos.

Posteriormente, se encargó la construcción de otro retablo que alcanzaba hasta la bóveda, realizado por el maestro Joaquín Rodríguez, oriundo de la villa. Dicho retablo fue consagrado el 12 de diciembre de 1764, durante el período en que el cura y vicario era D. Mateo José de Arteaga.

¹⁵² Libro I de Gobierno, foja 179, Archivo del Obispado de Aguascalientes

Conviene añadir que el rey Fernando VI emitió una Real Cédula en la que se instaba a los testadores a dejar una cantidad para el culto de la Virgen de Guadalupe, con el fin de obtener beneficios espirituales. Esta disposición debía registrarse en todos los testamentos antes de la sepultura del benefactor. Asimismo, se ordenaba informar sobre las disposiciones piadosas contenidas en los autos de visita de los obispos, para que pudiera cobrarse cualquier donación destinada a la Patrona y Protectora María Santísima de Guadalupe. En caso de no estar especificada la cantidad, se requería a los herederos y albaceas entregar lo que el testador hubiera dispuesto, de acuerdo con la normativa vigente. Esta medida funcionaba como un resguardo riguroso durante la revisión de los testamentos, y lo recaudado debía remitirse a la Secretaría de Cámara y Gobierno. Cabe señalar que la notificación de esta cédula se efectuó tres años después de su emisión, el 8 de noviembre de 1759 (Torres, 2015, p. 86).

Finalmente, el auge de la villa de Aguascalientes marcó un cambio significativo en el control político, económico y religioso, trasladando este poder del ámbito rural al urbano, como lo señala Reséndiz, (1992), quien lo considera uno de los eventos más relevantes del siglo XVIII en la Nueva España. En el caso específico de la villa, este proceso determinó que su producción agrícola y actividad comercial superaran la de otras localidades como Santa María de los Lagos, Ojuelos y Teocaltiche. La importancia alcanzada por Aguascalientes en la región, junto con su ubicación estratégica, atrajo -como ya se mencionó-, la presencia de Felipe de Ureña, cuyo taller fue uno de los más sobresalientes durante la primera mitad del siglo.

10.2 Fundación del Barrio de Guadalupe

El barrio de Guadalupe se desarrolló alrededor de un cementerio y un santuario; comenzó a poblarse de humildes alfareros y costureras; sin embargo, con el inicio de la construcción del Santuario, la población creció de manera significativa, incrementándose también el arribo de comerciantes que acudían a la plaza de las tunas a vender sus mercancías.

Asimismo, cabe señalar que el barrio surgió en el cruce de dos caminos que conectaban a la villa de Aguascalientes con las regiones norte, norponiente y poniente del virreinato. Esa ubicación estratégica propició la existencia de un espacio que permitió la concentración y comercialización de productos agropecuarios procedentes de las zonas más fértiles a ambos lados del río San Pedro. Dicho terreno se convirtió en la Plaza del Mercado, y a lo largo de

los caminos se fundaron bodegas, mesones y comercios que servían a los arrieros, comerciantes, soldados y viajeros que pernoctaban en la villa¹⁵³.

Posteriormente, con la construcción del santuario, el barrio creció a su lado. Tiempo después se construyó el Mercado Terán, para las actividades comerciales y se designaron nuevos predios para panteones. Para 1910, el área urbana se había extendido hasta las calles de Larreategui y Libertad, formándose las colonias del Carmen y Cholula, donde se ubicaron ladrilleras y talleres de alfarería (Solís y Méndez, 2018, p. 172).

Por otra parte, con la construcción de los panteones de los Ángeles primero y después el de la Cruz, el que su ubicaba al lado del Santuario dejó de funcionar. Dado que en sus últimos años se enterraron numerosas víctimas de epidemias como el tifo -que azotó la ciudad a fines del siglo XIX-, fue necesario higienizar el espacio con un relleno de 50 cm de espesor sobre cal viva y prohibir la construcción de cualquier obra por al menos en 20 años. Por ello, el lugar fue destinado principalmente a jardín público. Además, las calles del barrio se convirtieron en paso obligado para llegar a la Fundación Central Mexicana durante su funcionamiento a principios del siglo XX.

Cabe señalar que el sitio donde se erigió el templo era conocido originalmente como el barrio de los Arellano, con registros que datan de la segunda mitad del siglo XVIII. El crecimiento de la villa se había desarrollado principalmente en el eje norte-sur, siendo este barrio un punto clave en las rutas hacia México y Guadalajara al sur, y Zacatecas al norte. En el oriente, el límite de la población llegaba hasta lo que hoy es el templo de la Purísima, mientras que en el poniente se extendía hasta la plaza de las tunas (hoy plazuela Juárez) y el pueblo de San Marcos.

En este sentido, según Topete del Valle señala que el barrio de Guadalupe tiene sus orígenes en la frontera con el pueblo de San Marcos, ubicado detrás del templo de la Merced, en terrenos que a principios del siglo XVII pertenecieron a Diego Mateos de Ortega. Dichos terrenos, fueron destinados al cultivo de trigales en lo que hoy son las calles de Matamoras, Alarcón, Mercado Juárez y 5 de mayo. Posteriormente, las tierras pasaron a Nicolás de Ortega, quien las vendió a Pedro Rincón de Ortega, entonces cura párroco. El cambio significativo en el barrio de los Arellano ocurrió en 1767 con la construcción del templo de

¹⁵³ El Unicornio, 21 de septiembre de 1986, Calixto Serna e Irma Alonso, Mesones, Mercados y Alfarerías en el Barrio de Guadalupe. En (Solís & Méndez, 2018, p. 172)

Guadalupe, lo que eventualmente llevó a la adaptación del nombre actual del barrio (Torres, 2015, p. 121).

Además, debe mencionarse que el barrio de los Arellano, conocido por su proximidad al arroyo homónimo, se desarrolló de forma natural como zona residencial y comercial, ya que formaba parte de la ruta hacia Zacatecas. Sus calles carecían de un trazado geométrico preestablecido siguiendo los senderos existentes y los límites de las propiedades. Era un espacio habitado por artesanos que trabajaban el barro, bordadoras y viajeros, quienes ocupaban el área donde hoy se encuentra el mercado Juárez, el cual albergaba mesones de diversas categorías desde el siglo XVIII.

A partir de la década de 1880, el barrio de Guadalupe experimentó transformaciones importantes debido al auge industrial en la ciudad. La llegada del ferrocarril en 1884 y la instalación de la Gran Fundición Central Mexicana en 1895 modificaron sustancialmente el paisaje urbano. Según Gómez Serrano, fue en este periodo cuando el barrio se consolidó como un espacio distintivo. Con el crecimiento industrial, Aguascalientes registró un acelerado crecimiento demográfico y la instalación de fábricas de curtiduría, alfarería y adoberas, impulsaron el desarrollo económico de la región. Para entonces, la ciudad ya contaba con 30 mil habitantes con viviendas en torno al templo de Guadalupe, así como en los barrios del Encino y San Marcos.

A raíz de lo anterior, en 1887 se construyó el jardín de Guadalupe en el lugar donde antes estuvo el camposanto. La acequia principal que llevaba agua desde la caja distribuidora hasta el “Jardín Porfirio Díaz” surtía también las fuentes de San Juan de Dios, el mercado Terán y el jardín de Zaragoza. Por iniciativa del jefe político Isaac Ruíz de la Peña y en acuerdo con el ayuntamiento se colocaron ocho columnas de cantera y dos lápidas conmemorativas en el jardín.

Asimismo, el establecimiento de la Gran Fundición propició el desarrollo de los Tranvías del Comercio, que contaban con dos ramales: uno que partía de la Plaza de la Constitución hasta los baños de los Arquitos al oriente, y otro que llegaba hasta el Río Pirules, la Fundición y el Panteón de los Ángeles por el poniente. Dichos tranvías transportaban a trabajadores y viajeros facilitando su conexión con hoteles y mesones y mejorando el acceso al centro de la ciudad.

El jardín de Guadalupe se completó con el traslado del kiosco que originalmente estaba ubicado fuera del templo de San Diego, por orden del alcalde Dr. Enrique Osornio Camarena el 18 de enero de 1947.

Por último, es importante destacar que los mesones de Guadalupe, considerados una forma rudimentaria de hospedaje, fueron parte importante de la vida en el barrio. Al menos trece de ellos permanecieron en funcionamiento hasta 1987, entre los cuales se encontraban El Saucito, La Providencia, El Elefante, La Cruz, El Nuevo Mundo, Ambos Mundos y Guadalupe. Durante la Convención Revolucionaria de 1914, a la que asistieron los principales caudillos, los mesones del barrio alojaron al regimiento (Torres, 2015, p. 123).

En lo que respecta a la localización del Santuario de Guadalupe, conviene señalar que se encuentra al poniente de la ciudad de Aguascalientes, sobre la actual calle del mismo nombre, entre Benjamín de la Mora y Arroyo de los Arellano al norte; la colonia del Carmen, la calle Emiliano Zapata que constituye el límite con el Barrio de San Marcos al sur, las calles Guadalupe Victoria y 5 de Mayo al oriente y al poniente, las de Asunción y Rincón. Este espacio urbano formaba parte del camino real que conducía hacia Zacatecas, lo que le confería una posición estratégica para el tránsito de personas y mercancías.

Por esta razón, la ubicación del santuario no fue fortuita, sino que obedeció a la necesidad de atender espiritualmente a los viajeros y comerciantes que arribaban a la villa, así como a los habitantes de los barrios periféricos. De igual manera su emplazamiento en las inmediaciones de la plaza de las tunas (actual plazuela Juárez) facilitaba la congregación de fieles en las festividades religiosas, especialmente durante las celebraciones guadalupanas.

Además, la cercanía del santuario con los panteones y el antiguo cementerio vinculó el culto a la Virgen de Guadalupe con los ritos funerarios y las prácticas de religiosidad popular. Esta relación fortaleció el carácter sagrado del espacio y consolidó su papel como centro de devoción regional.

A continuación, se presenta la ubicación del Santuario de Guadalupe respecto de su entorno más cercano, donde se observa que colinda al poniente con la Escuela Primaria Manuel Pérez Treviño que también formó parte del antiguo panteón, al igual que el jardín (Figura 106).



Figura 106: Ortofoto, localización del Santuario de Guadalupe anexo al jardín dentro el barrio del mismo nombre. Imagen IISS/ editada por LEMM

10.3 El Santuario de Guadalupe

El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe, ubicado en la villa de Aguascalientes fue erigido durante el tercer cuarto del siglo XVIII. En efecto, en el año de 1761 el cura párroco de la villa, D. Vicente Antonio Flores Alatorre autorizó su construcción.

En lo que respecta a su emplazamiento, el terreno destinado al santuario se ubicaba en los límites occidentales de la villa. Dicha localización poseía un carácter estratégico, ya que constituía un punto de convergencia de los caminos que comunicaban con la Ciudad de México, Guadalajara y Zacatecas, circunstancia que lo convertía en un espacio adecuado para la edificación un santuario. Asimismo, la elección del sitio obedecía una práctica recurrente de situar los santuarios guadalupanos en las afueras de los centros urbanos y sobre rutas de peregrinación (Brading, 1993, p. 379). No obstante, cabe señalar que, a diferencia de otros casos, la distancia entre la villa y el santuario no alcanzaba una legua (Figura 107).

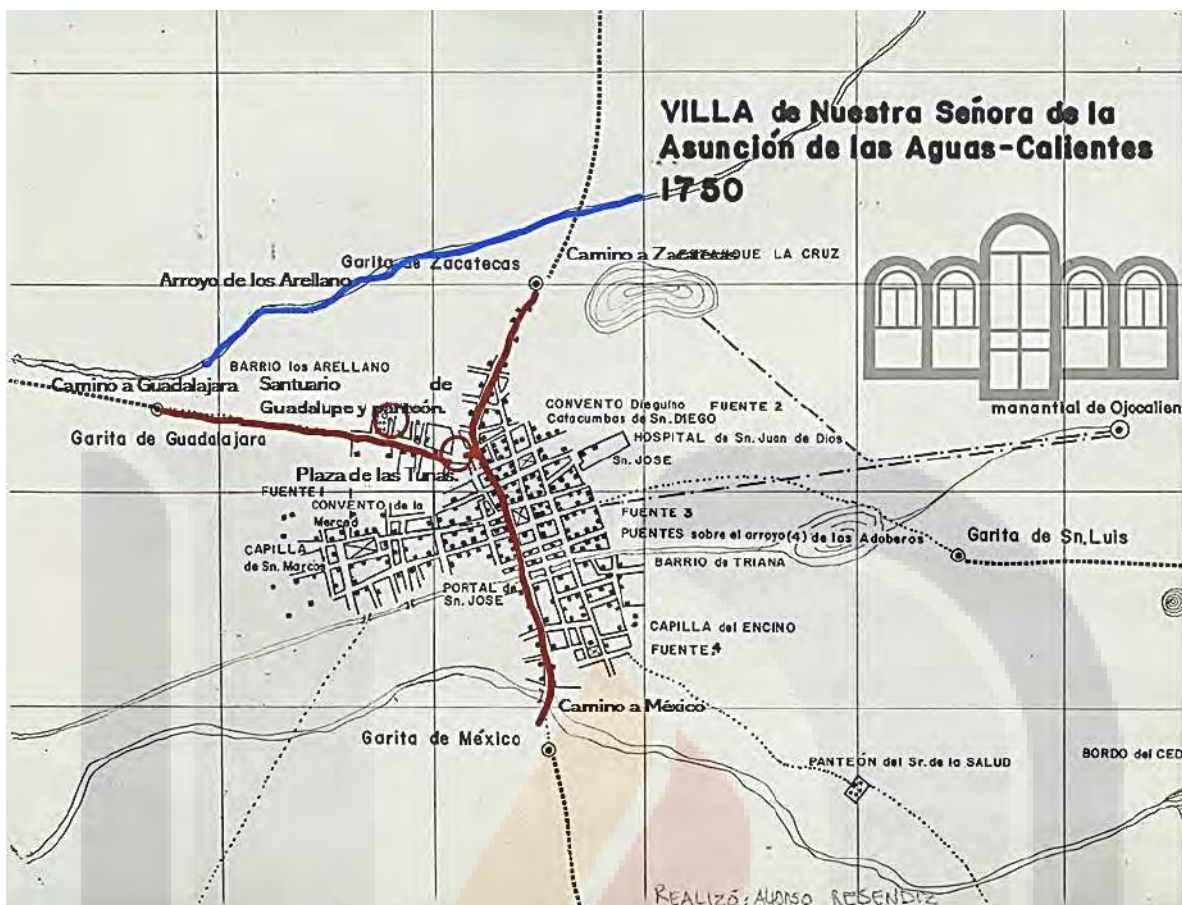


Figura 107: Localización del Santuario de Guadalupe en 1760, Plano: Planoteca y Mapoteca AHEA/editada por LEMM

Por otra parte, diversos autores han señalado que el terreno habría sido donado por un individuo de apellido Cedillo. En este sentido, en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA) se conserva un documento que podría sustentar dicha afirmación: en él se registra la compra de un predio urbano realizado por el Pbro. Francisco José Gómez, quien vendió a Salvador Cedillo dos solares de tierra el 9 de noviembre de 1763. Resulta altamente probable que este predio corresponda al terreno posteriormente donado para la edificación del santuario guadalupano.¹⁵⁴

10.3.1 Edificación del Santuario de Guadalupe

En cuanto al proceso constructivo, la obra fue patrocinada por los clérigos José Javier Tello de Lomas y Francisco Flores de Robles. En efecto, el 13 de febrero de 1765, el primero

¹⁵⁴ AHEA, Protocolos Notariales, Caja 21, exp. 5, fojas 112f-113f, 1763

otorgó un poder a favor de Vicente Antonio Flores Alatorre y Francisco Flores de Robles con el fin de proceder a la redacción de su testamento¹⁵⁵.

El desarrollo de la edificación estuvo a cargo de distintos curas a lo largo de los años. La obra se inició bajo la dirección de don Vicente Antonio Flores Alatorre en 1767, quien permaneció al frente de la parroquia hasta 1777. Posteriormente, José Antonio de Acosta continuó los trabajos durante su periodo como cura beneficiado. Conviene destacar que la fábrica del templo se prolongó durante veintidós años, hasta su conclusión en 1789. Tradicionalmente, el diseño arquitectónico ha sido atribuido por varios autores a Felipe de Ureña; sin embargo, como se ha expuesto en capítulos anteriores, la similitud de los elementos formales permite plantear la hipótesis de que se trate más bien de una obra de Manuel Andrés de la Riva, autor del templo de San Cayetano en la mina de la Valenciana en Guanajuato, así como del templo del convento agustino en Zacatecas, quien a su vez fue discípulo del maestro toluqueño.

En relación con el financiamiento, el costo total de la construcción ascendió a 26,000 pesos de oro, según lo indica una lápida ubicada en uno de los muros exteriores del templo, dedicada al Lic. Francisco Flores de Robles (figura 108). Gracias a este patrocinio, el santuario logró consolidarse como un relevante centro de devoción para la comunidad local, según indicó en su visita el obispo Juan Ruiz de Cabañas en 1798 (Torres, 2015, p. 93).

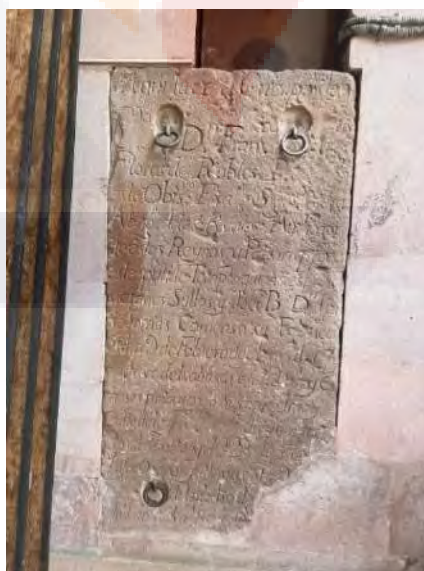


Figura 108: Lápida dedicada a don Francisco Flores de Robles, se encuentra en uno de los muros laterales del santuario que colinda con la Casa Parroquial. Imagen propia LEMM

¹⁵⁵ AHEA, Protocolos Notariales, Caja 22, exp. 5, fojas 32d-34v, 1765

Sin embargo, aunque se ha documentado que la construcción comenzó formalmente el 9 de febrero de 1769 y que fue concluida en agosto de 1789, en el auto de visita del Sr. Alcalde se hace constar que en 1776 existía la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe en el Barrio de los Arellano. Asimismo, ese mismo año se registró el sepelio de Dña. Juana Gertrudis Tello de Lomas, hecho que confirma el uso del recinto con anterioridad a la conclusión total de las obras.

10.3.2 Inventarios y libros de fábrica

Se puede afirmar que, el inventario de 1793 confirma que el santuario se encontraba plenamente concluido y contaba con todos sus accesorios litúrgicos y arquitectónicos (Gutiérrez, 1999, p. 271). En dicho documento se consigna que el edificio fue erigido sobre un terreno donado por un individuo de apellido Cedillo, localizado en el Barrio de los Arellano, y que su construcción se llevó a cabo a expensas del bachiller José Javier Tello de Lomas y del licenciado Francisco Flores Robles.

Por otra parte, la portada del templo responde a la modalidad regional de la arquitectura novohispana del Bajío Guanajuatense. Presenta pilastras estípites tanto en su fachada como en el altar mayor,¹⁵⁶ este último reproducido en cantera durante el siglo XX. El conjunto exhibe capiteles compuestos muy estilizados, con estipo sencillo y escasas alteraciones en sus aristas. En palabras de Villegas, la portada de la fachada principal:

... está ornamentada sobriamente con guirnaldas y relieves vegetales y listeles que en su parte media forman un anillo con una flor, termina la parte superior en un comisuelo, luego de angostarse se amplía, y en lugar del cubo característico con medallones todo el volumen lo envuelve un gran biombo de tres medallones con un querubín de cuatro alas cada uno y un concha en la parte superior, se continúan estos medallones con un prisma alargado hasta el arranque del estípite que forma el capitel, iniciándose allí una guirnalda que en una nueva curva cae sobre el prisma y se continúa después hasta unirse con otro estípite en cada lado de la fachada, pasando por los interestípites correspondientes de las entrecalles que forman pilares (Villegas, 1974, p. 471).

¹⁵⁶ El altar original, era de madera de talla dorada. El actual de cantera fue recuperado en el siglo XX siguiendo los bocetos elaborados en 1800 por el viajero Rondé, siendo el único registro que se tiene y que incluye Víctor Manuel Villegas en su obra “Guadalupe” escrita en 1974

Asimismo, el interior del templo responde a esta misma modalidad estilística. Las pilastras son tritóstilas, estriadas en zigzag, y los capiteles corintios sostienen los arcos fajones de la cubierta, los cuales también presentan estrías. Las bóvedas de pañuelo decoradas con nervaduras y medallones centrales se complementan con una rica ornamentación escultórica y pictórica que incluye serafines, querubines, arcángeles y santos rodeados de símbolos eucarísticos. En este sentido, José Antonio Gutiérrez señala que, de acuerdo con el inventario de 1793, el edificio ya se encontraba concluido y describe su construcción en los siguientes términos:

...su fábrica de piedra y cal, con 4 bóvedas de cañón, 2 en los cruceros y una en el coro, y todas con sus aristas, piñas, pilares y arcos estriados, bien pulidos; el cimborrio en su anillo de sotabanco, con seis ventanas en su bóveda, seis medallas de piedra, y en ellas seis intapenes de medio cuerpo de los Santos Apóstoles, en las pechinas los cuatro santos doctores de cuerpo entero, y más abajo entre los pilares torales, 4 medallones, y entre ellos cuatro santos patriarcas de piedra estofados, la linternilla con su cruz de fierro bien pulida. Tiene la iglesia dos portadas exquisitamente labradas, y con especialidad la portada principal. A los lados tiene dos cubos, el uno con caracol para subir al coro, y el otro con escalera de piedra, que con especial simetría sale de sobre de una bóveda, para subir a las azoteas. Tiene para su claridad ocho ventanas, sin la de la portada principal que cae al coro, y todas con las del cimborrio, están con sus vidrieras finas y alambradas.

La sacristía tiene una longitud de 14 varas y de latitud 7, cubierta con dos bóvedas en un arco, con sus aristas estriadas, y en las bóvedas dos linternillas. Tiene para su claridad dos ventanas con rejas de fierro y alambre. La pilamanil que está en dicha sacristía es de piedra tallada. La antesacristía de menores dimensiones era de 9 varas de largo y cinco de ancho con techo de viga, con su puerta y ventana con rejado de fierro. La obra se hizo con la personal asistencia de Francisco Flores y su total fue de 26,000 pesos. Las puertas principales y las ventanas del coro pulidas y trabajadas tuvieron un costo de 950 pesos y tomines. El púlpito de piedra tecal, pulido con sus cuatro evangelistas de medio cuerpo, su tornavoz, pasamanos y escalera de madera pintada a imitación de piedra. Su costo de 350 pesos. El retablo mayor de madera, dorado, en el que está colocada la imagen de María Santísima de Guadalupe, con su vidriera y cortinas de tisue azul y frontal de vidrios finos, bien pulidos, se pasó en costo de 4,900 pesos.

Del mismo modo, en uno de los cruceros se erigió un altar dedicado a Santa Veneranda, en el cual se depositaron reliquias donadas por Manuel Antonio Flores Alatorre, hermano del

párroco Vicente. Dicho altar fue costeadado por la familia Dávalos y su precio superó los 1,200 pesos (Gutiérrez, 1999, p. 272)

Además, el mismo autor observa que: de acuerdo con los registros documentales, en la sacristía se conservaban veintitrés cuadros de gran formato con marcos dorados, así como una imagen de la Virgen Dolorosa sin dorar. El templo carecía de torres, y en el pretil se encontraban colocadas dos campanas: una mayor, de sesenta arrobas, y otra menor, de veinticinco. Asimismo, el conjunto arquitectónico contaba con una casa destinada al capellán y otra más pequeña, con corral, para el sacristán.

De igual manera, el santuario fue dotado de suficientes ornamentos y utensilios necesarios para el culto, además de alhajas y piezas de plata labrada, entre las que se mencionan arbotantes, ciriales, atriles, incensarios y cálices dorados. Destacan, asimismo, tres Cristos de plata; una Dolorosa de menores dimensiones con resplandor y daga del mismo material; así como una imagen de Nuestra Señora del Rosario con corona de plata y dos pequeñas cruces de oro. Los dos principales impulsores de la construcción del santuario lo dotaron, además, con dos capellanías de cuatro mil pesos cada una, imponiendo ciertas obligaciones a los respectivos capellanes, tales como la celebración de un número determinado de misas anuales, la impartición de una plática doctrinal cada quince días, los domingos, y la residencia permanente de uno de ellos en la casa contigua al santuario.

Finalmente, Gutiérrez subraya que el Santuario de Guadalupe llegó a consolidarse como uno de los templos “más hermosos y mejores de Aguascalientes”, caracterizado por un culto y decoro esplendorosos. No obstante, las convulsiones políticas derivadas de la guerra de Independencia, propiciaron su progresivo abandono, lo que ocasionó la pérdida de parte de su esplendor y de valiosas alhajas (Gutiérrez, 1999, p. 273).

10.3.3 El Santuario de Guadalupe en el siglo XIX

Durante el transcurso del siglo XIX, el santuario enfrentó uno de los episodios más adversos en su historia en el año de 1833. En particular, el 28 de agosto de ese año, un grupo de veinticinco ladrones asaltó la casa del capellán, sustrayendo un botín considerable. Ante el riesgo de perder sus alhajas y por disposición de las autoridades eclesiásticas, se decidió fundir los ochenta y nueve marcos de plata del santuario -junto con los pertenecientes a San Marcos y a la Parroquia-, para enviarlos a la Ciudad de México, donde serían transformados en nuevas piezas. Dicha operación fue encomendada a Ruperto López.

Como consecuencia directa de estos acontecimientos, las celebraciones litúrgicas del santuario experimentaron un notable declive. Las pocas festividades que continuaron realizándose, dependiendo exclusivamente de la devoción de algunos fieles, aunque ya sin la solemnidad que había caracterizado a épocas anteriores. De hecho, en 1854, el sacerdote del templo manifestó su inconformidad ante el deterioro en que había caído el culto.

No obstante, el padre Rafael Cornejo emprendió una labor sostenida para recuperar la grandeza del santuario. Con este propósito, llevó a cabo importantes reparaciones, entre las que se cuentan el arreglo de las bóvedas del templo, el blanqueamiento de los muros, la reparación de ventanales y puertas, así como la reparación del órgano, al que le faltaban veinticuatro tubos. Asimismo, adquirió nuevos ornamentos y enseres destinados al culto. Gracias a estas acciones, sumadas a las providencias emitidas por el obispo Espinosa en ese mismo año, el santuario logró recuperar el esplendor litúrgico que habría de conservar a lo largo del siglo XX.

Por otra parte, es pertinente señalar que el templo contó con un cementerio ubicado en su costado poniente, el cual fue ampliado de manera progresiva con el paso del tiempo (Gutiérrez, 1999, p. 274).

De este modo, la descripción histórica permite reconstruir el aspecto original del santuario, cuya planta correspondía inicialmente a una cruz latina. Con posterioridad, se añadieron naves laterales, lo que transformó el edificio en una planta de tres naves. Para ello, se abrieron los muros de la nave central en ambos lados y se construyeron arcos de medio punto apoyados en los segmentos de muro resultantes. Los accesos a estas naves se realizaron a través de los cubos originales y se edificaron otros dos adicionales, sobre los cuales, en la década de 1970, Víctor Manuel Villegas construyó las torres. Asimismo, se prologó el crucero poniente, terminándolo en un ábside destinado para albergar una capilla.

10.3.4 Acervo artístico y retablistico

En lo que respecta al acervo artístico del santuario, destaca de manera particular la firma de José Alcívar en la imagen principal de la Virgen de Guadalupe, fechada en 1777. Este dato sugiere un proceso cuidadoso de reproducción y adaptación de la imagen original. El propio Alcívar afirmó haber realizado una copia fiel, respetando las dimensiones y los detalles precisos del modelo, como el número de rayos y estrellas. Incluso colaboró con Miguel Cabrea en la elaboración de diversas copias, una de las cuales fue enviada al papa

Benedicto XIV en 1772. Estos antecedentes ponen de relieve la relevancia de Alcívar en la difusión y consolidación del culto guadalupano.

Asimismo, José Alcívar es reconocido como uno de los pintores más destacados del siglo XVIII en México, célebre por su maestría y prestigio. Ejemplo de ello son obras como *La adoración de los Reyes Magos*, conservada en el templo de San Marcos de Aguascalientes, así como sus intervenciones en el Colegio de Guadalupe de Zacatecas, las cuales evidencian su participación en proyectos artísticos de gran importancia en su tiempo (Villegas, 1974, p. 2).

De igual forma, la vinculación de Alcívar con otros artistas relacionados con el santuario de Aguascalientes refuerza su participación en la Comisión Examinadora del lienzo guadalupano en 1747, cuando se desempeñaba como teniente director de la Academia de San Carlos, lo que subraya su autoridad en la supervisión y validación de la iconografía mariana.

Por otro lado, el inventario de 1815 aporta información adicional sobre el acervo material del santuario. Entre los objetos descritos, se menciona la presencia de un Santo Cristo de grandes dimensiones en la sacristía, con cantoneras, potencias, clavos y catorce pequeñas piezas de plata en la cruz, así como a sus pies, una imagen de la Dolorosa de menor tamaño con resplandor y daga de plata. Resulta evidente la devoción tanto a la Virgen Dolorosa como a San José, puesto que el inventario ofrece una relación detallada de los bienes asociados a ambas advocaciones.

Asimismo, el documento consigna que en el mes de junio de 1815 se elaboró un segundo inventario, “entendiendo en este pormenor, todo el inventario de alhajas, ornamentos, vasos sagrados, fincas, fábrica material, etc.”. En relación con la obra material, se señala lo siguiente:

El retablo en que se halla colocada la imagen de María Santísima de Guadalupe con su vidriera y cortinas de tisú azul; en cuyo retablo se hallan colocadas cinco imágenes grandes de bulto que son señor San José, San Joaquín, señora Santa Ana, San Juan Bautista y Santa Isabel, en el sagrario de dicho retablo está un niño Jesús en su nicho con báculo de plata; asimismo dos lunas de un tercio con sus marcos dorados, diez pantallas con sus vidrios y marcos, y en el nicho donde está la Santísima Virgen están cuatro arbotantes de plata sobredorados.

Un banco de altar con su ara, manteles, palia, cobertera de Calamaco y su frontal de cristal, palabreros y santo Cristo con su Cruz, con sus cantoneras, corona INRI y clavos de plata con su alfombra y tres sillas de brazos pintadas.

Sobre la puerta de la que cae a la sacristía está un cuadrito como de media vara con su marco dorado, y en el pintado una imagen de María Santísima e igualmente está un lienzo con el retrato del ilustrísimo Sto. Tristán.

En una de las capillas del crucero se halla un retablo, y en él colocada Santa Veneranda con sus vidrios y cortinas de tela verdes, asimismo en dicho retablo se hallan veinte y una ceras de Agnus, con sus macos y vidrios y aunque debían ser veintidós, se hurtaron una el año pasado que sacaron a la Santa en procesión por la ciudad.

Su sotabanco y sobre él dos marcos de vidrio azogados y en cada una once de Agnus y otras varias reliquias, y a su pie, esto es del nicho, se hallan embutidos nueve relicarios, cinco de ellos con reliquias y cuatro con ceras de Agnus.

En la otra capilla del crucero está un altar dedicado a nuestra Señora de los Dolores en el que está colocada una imagen chica de la Santísima Virgen de este título en su nicho con tres vidrieras y la Santísima Virgen se halla sobre una peana de hoja de plata con su resplandor y daga de plata, está adornado este sotabanco con seis lienzos grandes de la vida de la Santísima Virgen, con sus marcos verdes y sus filetes de oro e igualmente están tres óvalos de media vara con sus marcos dorados, y dos chicos de Santa Gertrudis y Santa Rosalía, dos pantallas con sus lunas...

En dicha capilla está otra mesa de altar con un nicho dorado, sus tres vidrios y en él está colocada una imagen pequeña de nuestra Señora del Rosario. Esta y el Niño tienen en los rosarios dos crucitas de oro, y en su corona se plata. Este está adornado con cinco óvalos con sus marcos dorados, su mesa de altar con un frontal de lienzo pintado al temple...

En el cuerpo de la iglesia al lado del púlpito, están cuatro lienzos grandes, tres con sus marcos verdes, filetes de oro, uno todo dorado y otro con su marco encarnado, filete de oro, dos óvalos con sus marcos dorados.

Seis bancas con la del presbiterio. Catorce estaciones de la Vía-sacra repartidas en la iglesia con sus marquitos pintados de verde y encarnado. Ocho candeleros dorados repartidos em los cuatro altares y seis grandes en el altar mayor (Villegas, 1974, p. 17).

Finalmente, los dibujos realizados por Rondé en 1850 (figuras 109-110), aportan información de gran relevancia, ya que permiten constatar que, treinta y cinco años después de la elaboración de los inventarios, la iglesia aún conservaba sus características originales. No obstante, no se dispone de información precisa que permita determinar el momento exacto en que el altar primitivo fue sustituido por uno de estilo “neoclásico”, acorde con el gusto del siglo XIX.

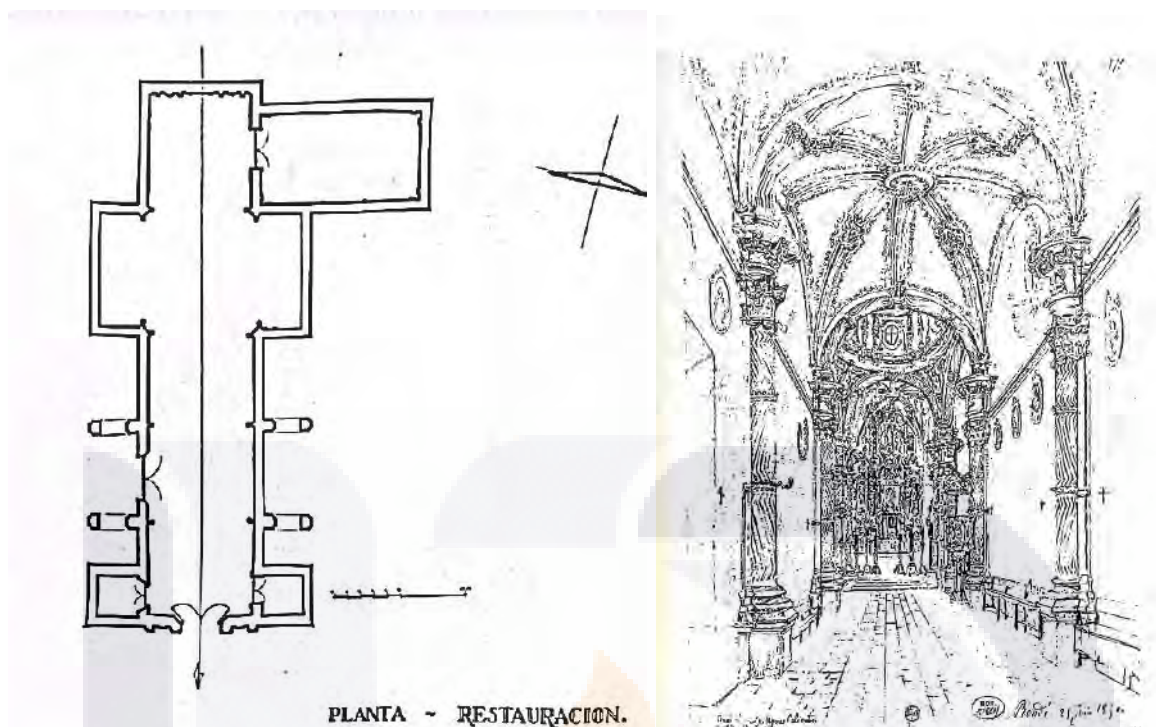


Figura 109: Dibujos de Rondé en (Villegas, 1974, pp. 28-29) editadas por LEMM¹⁵⁷

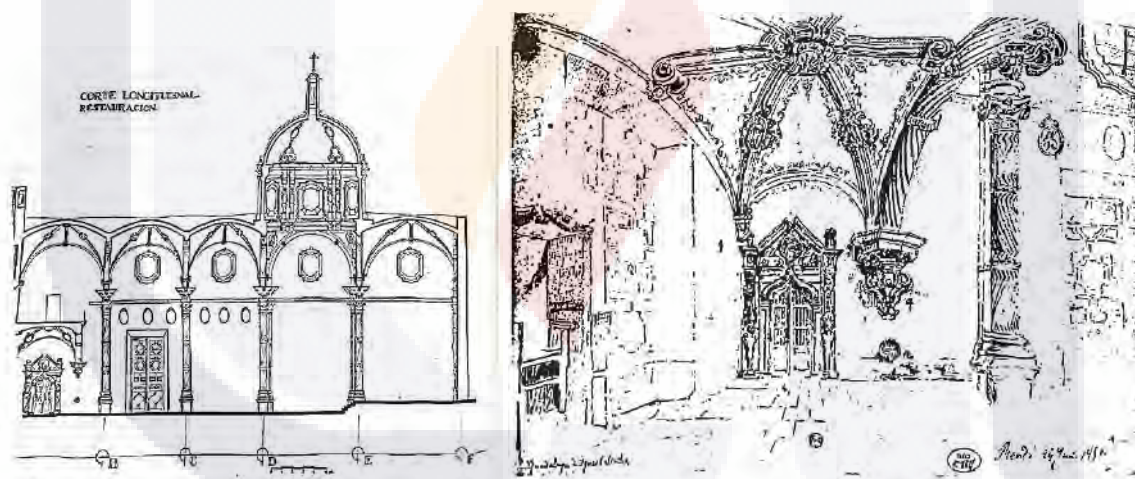


Figura 110: Dibujos de Rondé en (Villegas, 1974, pp. 28-29) editadas por LEMM

¹⁵⁷ “Láminas I, II y III: En el departamento de Estampas y Grabados de la Biblioteca Nacional de París, hay una colección de una serie de grabados de Rondé -artista francés que no ha sido investigado- firmadas y fechadas en 1850 cuando Aguascalientes formaba parte del estado de Zacatecas.

Estos dibujos han permitido hacer con la ayuda de fotografías antiguas una restauración en planos, do como era la iglesia de Guadalupe originalmente y apreciar el trabajo que desarrolló el padre Francisco Tiscareño.

Se ven con claridad, los relieves de cantera de los doctores de la Iglesia en las pechinas y que están tocados con mitra uno, y tiara otro, sustituidos ahora por las pinturas.

En las dos láminas de la colección de Rondé, en que se dibujan interiores de Guadalupe, otra muestra el sotocoro con la puerta principal en primer término, la del baptisterio enfrente y la de la entrada lateral al lado”.

Por otra parte, en la Planoteca Antonio Casso del INDAABIN se resguarda un plano fechado en 1899, en el cual se representa la planta de conjunto del Santuario de Guadalupe como de la casa parroquial. Este documento adquiere especial relevancia, puesto que testimonia el estado en que se encontraban ambos inmuebles al momento de realizarse el inventario correspondiente para la Dirección de Monumentos de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (Figura 111).

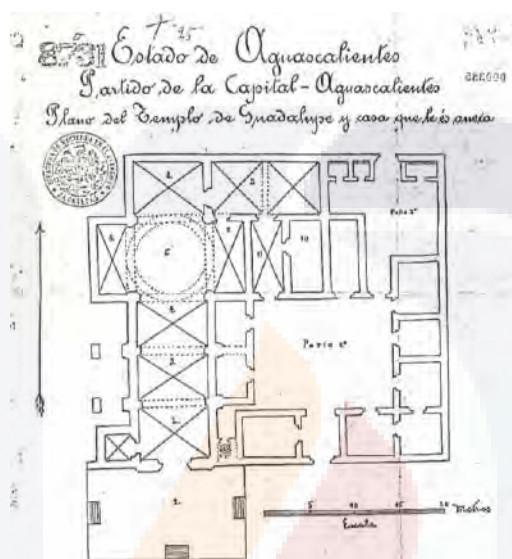


Figura 111: Plano del templo de Guadalupe y casa que lo anexa (INDAABIN)

Como se puede apreciarse en dicho plano, la planta del templo conservaba todavía la forma de cruz latina y presentaba contrafuertes en sus costados. En el sector oriente, estos elementos se integraban a algunas dependencias de la casa cural, mientras que el acceso al interior del templo se realizaba solo a través de la entrada principal o la sacristía. Esta se ubicaba sobre un basamento con escalinatas centradas en cada lado; sin embargo, el conjunto carecía de barda atrial.

Hasta los primeros años del siglo XX, se llevaron a cabo pocos trabajos de carácter trascendente en el exterior del santuario. Esta circunstancia permite suponer que las restauraciones y modificaciones más relevantes del edificio -el cual, de acuerdo con las reproducciones disponibles, conservó un aspecto interior abigarrado hasta 1925- fueron, en gran medida, responsabilidad del padre Tiscareño, particularmente a partir de 1936 (Villegas, 1974, p. 18).

Conviene señalar que, en 1907, intervino por primera vez Refugio Reyes, atendiendo una solicitud del cura Rosalío Rojas. Sin embargo, el segundo proyecto para la fachada,

presentado por Reyes en 1919, fue interrumpido a pesar de contar con el patrocinio del Ayuntamiento. Dos años más tarde, la Inspección de Monumentos Artísticos e Históricos rechazó el diseño propuesto y sugirió la elaboración de un nuevo proyecto para las torres del templo.

Aun cuando el croquis elaborado por el arquitecto Manuel Ituarte, fue valorado positivamente por la calidad de su trazo, el proyecto de Reyes fue desestimado. Esta decisión respondió a la tendencia conocida como "fachadismo", práctica arquitectónica característica del periodo, que privilegiaba la apariencia exterior de los edificios en detrimento de la coherencia integral entre forma, estructura y función.

Finalmente, en 1936, el fraile arquitecto Luis del Refugio Palacios presentó un proyecto dedicado a la Virgen de Guadalupe, en deferencia al padre Tiscareño. No obstante, durante el desarrollo de esta propuesta, el templo se vio expuesto a riesgos estructurales, por lo que se recurrió nuevamente a Refugio Reyes con el objetivo de garantizar su consolidación y, posiblemente de plantear una nueva disposición. Sin embargo, no se conservan planos que permitan corroborar con precisión la naturaleza y alcance de estas intervenciones.

10.4 Análisis arquitectónico

Para abordar el análisis arquitectónico resulta indispensable realizar. En primera instancia una descripción espacial del inmueble, con el fin de comprender la distribución de sus espacios y la función que desempeñan. Dada la complejidad temporal del edificio, este análisis incluye igualmente una descripción formal del Santuario de Guadalupe. Posteriormente, se desarrolla un análisis expresivo que contempla la definición de aspectos como la escala, dimensión, proporción, la unidad y los trazos reguladores, los cuales permiten inscribir al edificio dentro de la modalidad del Bajío Guanajuatense.

Con el propósito de comprender tanto la forma como los elementos que configuran actualmente el Santuario de Guadalupe, se elaboraron dibujos de la planta arquitectónica, cortes longitudinales y transversales que atraviesan el centro de la cúpula, así como de la fachada principal. En cuanto a las fachadas laterales, estas no se levantaron con el mismo nivel de detalle debido a las alteraciones que han experimentado a lo largo del siglo XX. El levantamiento dimensional se realizó mediante una estación total Leica, a cargo del equipo de topografía de la Dirección de Proyectos de la Secretaría de Obras Públicas Municipales en el marco del programa Revive, durante el año 2014. Por su parte, el registro fotográfico

fue llevado a cabo por Iván Israel Sánchez Silva y la autora del presente estudio, utilizando un dron DJI MINI 3 PRO; el procesamiento fotogramétrico se realizó con el software Agisoft Metashape, mediante el cual se obtuvieron las ortofotos integradas en la fachada principal y las secciones

A continuación, se presentan los planos resultantes del levantamiento arquitectónico y fotográfico, elaborados con la finalidad de comprender la morfología de esta unidad de análisis.

En la Figura 112 se muestra la planta arquitectónica del edificio, en la cual se encuentra resaltada la disposición original del Santuario de Guadalupe.



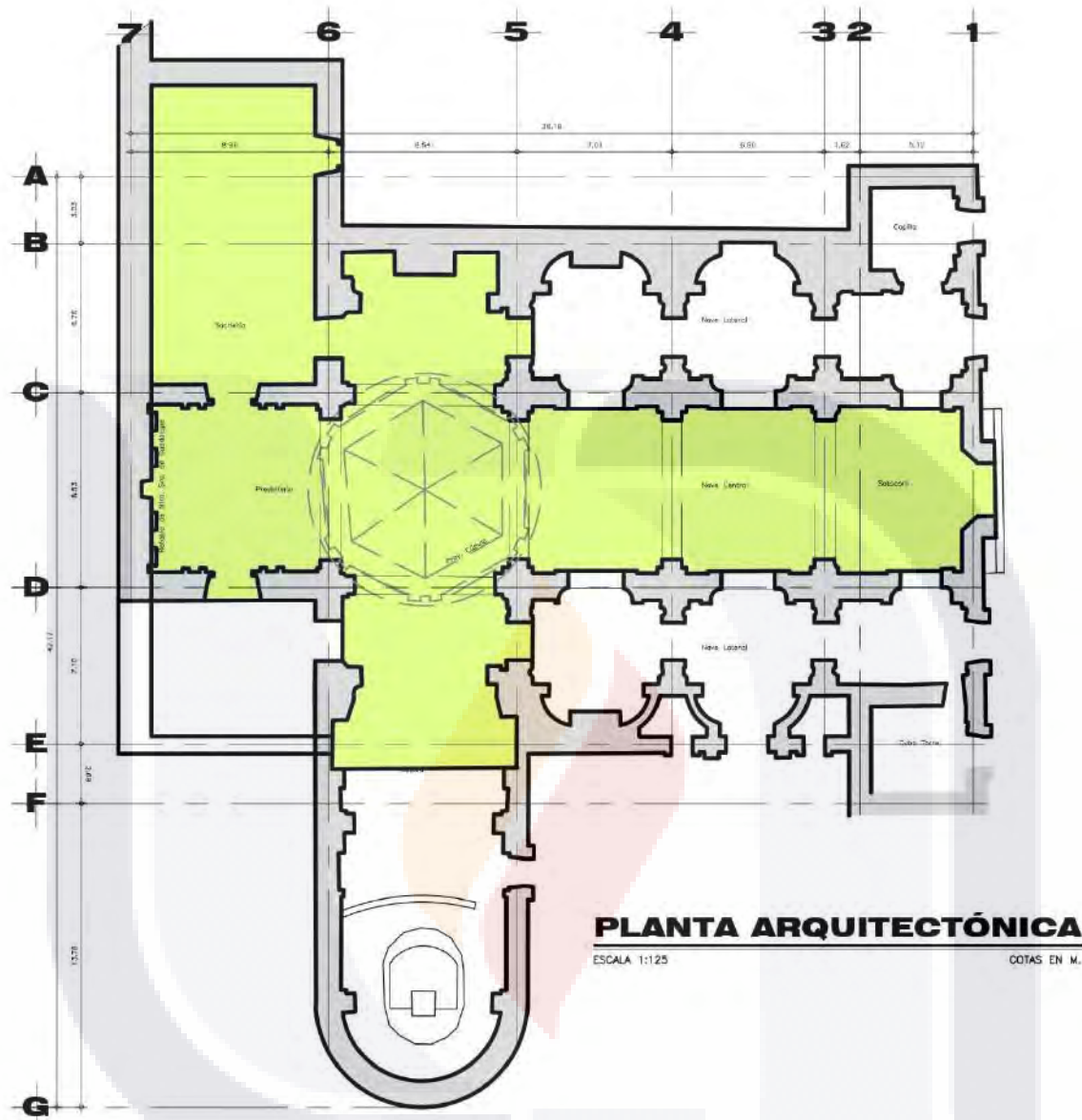


Figura 112: Planta arquitectónica del estado actual del Santuario de Guadalupe (LEMM)

En dicho plano pueden identificarse los espacios añadidos con posterioridad al edificio original; entre los que destacan las naves laterales integradas a los contrafuertes, así como los vanos abiertos para permitir la comunicación tanto con la nave principal como con el exterior.

Asimismo, se observa la capilla ubicada en el costado poniente, la cual prolonga el brazo correspondiente del crucero, además de los cubos anexados para el desplante de las torres y otro espacio adyacente al ábside que actualmente corresponde a la capilla del Sagrario.



FACHADA SUR

Figura 113: Fachada principal (Sur) del Santuario de Guadalupe (Ortofoto ISS/LEMM, digitalización LEMM)

En la Figura 113 se presenta la fachada principal del Santuario de Guadalupe, donde se aprecian las dos torres anexas construidas por Víctor Manuel Villegas en la década de 1970. De igual manera, se distinguen los accesos a las naves laterales, localizados en los cubos originales, y, al centro, la portada-retablo cuyo remate fue alterado a raíz de la colocación y posterior retiro de un reloj que generó gran polémica en la Dirección de Monumentos, tema que se abordará más adelante.



FACHADA PONIENTE

Figura 114: Fachada lateral poniente (Digitalizó LEMM)

Por su parte, en la figura 110, se muestra la fachada lateral poniente, la cual presenta modificaciones sustanciales respecto a su estado original. De este último únicamente se conservan visibles las ventanas de la nave central y la cúpula, puesto que el acceso corresponde a la nave lateral y el cubo de la torre pertenece a las adiciones realizadas durante el siglo XX, al igual que el ábside de la capilla que se ubica en el crucero poniente.



SECCIÓN LONGITUDINAL

Figura 115: Sección longitudinal oriente (Ortofoto IISS/LEMM, digitalización LEMM)

En la figura 115, se presenta la sección longitudinal con vista hacia el oriente, correspondiente a la colindancia con la casa parroquial. En ella se identifican el coro, el sotocoro y los accesos a las naves laterales, así como la configuración de la cúpula hexagonal con estípites en las aristas, elementos que constituyen rasgos característicos de la modalidad en estudio.

De acuerdo con los documentos descritos por Villegas (1974), así como con otros localizados en INDAABIN, el interior del templo también sufrió alteraciones en sus pinturas

decorativas y la forma de las cornisas. No obstante, aún es posible apreciar la riqueza formal de los fustes de columnas y de los arcos.



Figura 116: Sección longitudinal poniente (Ortofoto IISS/LEMM, digitalización LEMM)

En la sección correspondiente a la figura 116, se aprecia la capilla ubicada en el brazo alargado del crucero poniente, así como los elementos señalados en la figura precedente.



SECCIÓN TRANSVERSAL

Figura 117: Sección Transversal Norte (Ortofoto IISS/LEMM, digitalización LEMM)

Como se puede observar en la Figura 117, la sección transversal muestra el presbiterio con el retablo de cantera dorada que sustituyó al retablo neoclásico, el cual, a su vez, había reemplazado el original de madera. El retablo actual constituye un intento de réplica en piedra del primitivo, basado en el dibujo de Rondé, sin embargo, dicho objetivo no se logró, ya que se trata de un retablo de traza ortogonal y con soportes pareados. Asimismo, su discurso iconográfico es contemporáneo, a diferencia del original, cuyo programa se centraba en la genealogía de la Virgen María. Según los inventarios mencionados en el apartado anterior, además de la imagen guadalupana, en dicho retablo se encontraban las imágenes de San José, esposo de María, San Joaquín y Santa Ana, sus padres, Santa Isabel su prima y madre de San

Juan Bautista, así como la imagen del Niño Jesús, que, de acuerdo con la documentación, se localizaba en el sagrario.



Figura 118: Sección transversal Sur (Ortofoto IISS/LEMM, digitalización LEMM)

En la Figura 118 se muestra la sección con vistas al acceso, en la cual se identifican los ingresos a las naves laterales, el Nártex de madera y el coro, espacio donde se localiza el órgano tubular. Cabe señalar que en cada sección se aprecia un lado específico de la cúpula, en la cual se representan pictóricamente las imágenes de los doctores de la Iglesia, mientras que en las pechinas se encuentran las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe.

En síntesis, el análisis de los planos presentados permite reconstruir la configuración espacial original del Santuario de Guadalupe, lo que, a su vez, posibilita el desarrollo de un análisis formal, funcional, expresivo y estructural del edificio.

10.4.1 Análisis formal y funcional

En primer lugar, la planta del Santuario de Guadalupe respondía originalmente al esquema de cruz latina, con montante, transepto y crucero bien definidos. El acceso principal conduce al nártex, espacio en el que se localiza un cancel de madera con dos accesos laterales y uno central, el cual comunica con el sotocoro. A ambos lados de este espacio se encuentran los accesos a las actuales naves laterales.

Por otra parte, el arco rebajado que sostiene la bóveda del coro conserva aún la pintura mural decorativa original, mientras que el resto del templo presenta hoy sus muros con sillares de cantera (Figura 119).

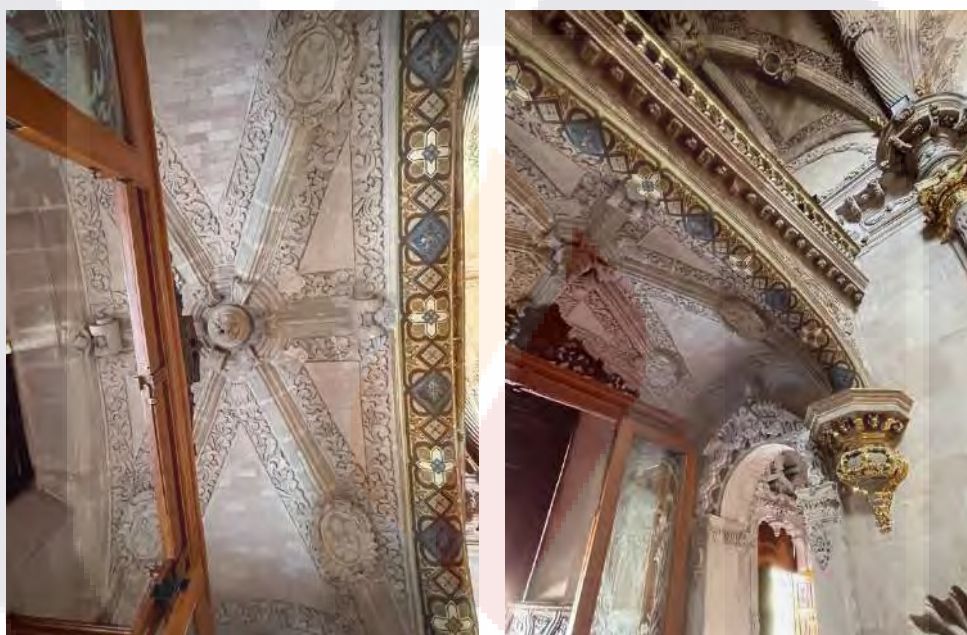


Figura 119: Vistas del sotocoro con el cancel del Nártex, en ambas imágenes se aprecia la pintura decorativa del arco que sostiene la bóveda del coro. Imágenes propias LEMM.

En lo que respecta a la nave principal del templo, esta se organiza en tres intercolumnios, separados por pilastras cilíndricas tritóstilas, cuyos fustes presentan estrías dispuestas en zigzag. Estas columnas presentan secciones delimitadas por anillos ornamentados con motivos vegetales y soportan las bóvedas de pañuelo; las cuales presentan nervaduras de yesería dispuestas en racimo. Al centro de cada una se localizan medallones con representaciones de Doctores de la Iglesia, acompañados por un rosetón que funciona como elemento de anclaje del candil. Asimismo, se observa una moldura escalonada que remata la nave en el punto de arranque de los arcos, así como muros conformados por sillares

de cantera -simulados con pintura-, solución que fue sustituida en la intervención de 1934 (Figura120).



Figura 120: Interior del Santuario de Guadalupe donde se observan las bóvedas de pañuelo, el coro y las pilastras tritóstilas que sostienen las bóvedas. Imagen propia LEMM.

De manera análoga, el entablamento y la moldura que delimitan el espacio de arranque de los arcos presentan un escalonado que enmarca, al centro de cada tramo, ventanas polilobuladas. Durante la intervención de 1934 se “restauró” de manera integral el interior del templo; y, con la aprobación del obispado, se intervinieron incluso las bóvedas, quedando “todo el edificio de piedra desnuda y pintura con riqueza de adornos de piedra” (Figura 121). Esta actuación modificó de manera significativa la percepción material y cromático del espacio interior.



Figura 121: Molduras escalonadas que coronan la nave, con guardamalletas y borlas, el architrabe decorado con guirnaldas. Imagen propia IISS/LEMM

Asimismo, los brazos del crucero fueron transformados para permitir la incorporación de las naves laterales. En este proceso, el brazo poniente fue reconvertido en capilla, mientras que el oriente no se prolongó, limitándose a la colocación de un nuevo altar de piedra, lo cual alteró la simetría original del esquema de cruz latina.

En el costado izquierdo de la nave se localiza el púlpito elaborado en tecali labrado, cuyo diseño guarda estrecha semejanza con la pila bautismal ubicada en la sacristía. La escalera de acceso está protegida por un pasamanos del mismo material. El púlpito, de planta octogonal, se apoya en una columna decorada con guardamalletas, mientras que el tornavoz, realizado en madera, presenta policromía blanca con ornamentación vegetales dorada. En la Figura 122 se aprecia el púlpito, y en la Figura 123, la pila bautismal también labrada en tecali.



Figura 122: Vista del Púlpito de Tecali, Imagen propia LEMM



Figura 123: Vista de la pila bautismal en la Sacristía Imagen propia LEMM

De forma complementaria, a estas intervenciones, la cornisa original de madera y manta fue sustituida por una de piedra, incrementando de manera notable el grado de ornato en bóvedas, ventanas, cornisas, arcos y columnas, y reforzando la percepción de solidez y monumentalidad del conjunto.¹⁵⁸

En el cruce de la nave principal con el transepto se eleva la cúpula gallonada, de planta circular, dividida en seis gajos mediante nervaduras. Cada uno de estos presenta, al centro, medallones circulares con imágenes, y en su superficie se representan pictóricamente seis de los Doctores de la Iglesia (Figura 124). La cúpula descansa sobre un tambor elevado, sostenido por un entablamento con arquitrabe decorado con triglifos y motivos vegetales, así como una moldura ornamentada con guirnaldas, lo que evidencia un lenguaje formal híbrido entre tradición barroca y recursos clasicistas.

El tambor se divide a su vez, en seis secciones que albergan ventanas polilobuladas, flanqueadas por pilastras estípites con medallones que funcionan como cubos. En el interior, aún se conserva pintura mural con roleos. Todo el conjunto se apoya sobre pechinas, formadas por los arcos torales y formeros del crucero, decoradas actualmente con pinturas que ahora representan las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe (Figura 125).

¹⁵⁸ Archivo Parroquial de Guadalupe. Libro de fábrica espiritual de 1937.



Figura 124: Vista de la cúpula, se aprecian las nervaduras, medallones circulares y las imágenes de los doctores de la Iglesia: San Agustín, San Ildefonso, San Gregorio Magno, San Buenaventura, Santo Domingo y San Bernardo. Imagen propia LEMM



Figura 125: Vista del tambor de la cúpula, se observan las pilastras estípites que flanquean las ventanas que son polilobuladas, el entablamento que sostiene la cúpula decorada con pintura mural, de igual manera se observa la pintura en los paramentos del tambor. Imagen propia LEMM

El ábside aloja el presbiterio, el cual se eleva cinco escalones respecto al espacio destinado a la asamblea. En este ámbito se sitúan la mesa del altar, elaborada en cantera rosa con ornamentos dorados, y el retablo del mismo material que cubre por completo el muro testero.

Conviene subrayar que dicho retablo es de reciente relativamente factura, pues fue construido después de la segunda mitad del siglo XX. Por ello, no conserva de manera estricta las proporciones ni los lineamientos teóricos de los retablos de madera del siglo XVIII. Fue realizado por el cantero Dionisio López a solicitud del Pbro. Tiscareño, con la intención de reproducir el altar original que el francés Rondé había plasmado en uno de sus dibujos.

El retablo se organiza en tres calles, con un cuerpo alargado y remate, empleando soportes estípites, sin interestípites, únicamente hornacinas. La calle central, si bien busca articular el conjunto, se percibe fragmentado por la presencia de la ménsula y la concha que enmarcan la pintura de Nuestra Señora de Guadalupe. El dorado fue realizado recientemente por iniciativa del Pbro. Carlos Alberto García Zavala, cura párroco hasta el 26 de septiembre de 2025 (Figura 126).



Figura 126: Vista hacia el presbiterio, aunque no se observa completo el retablo si se aprecian los diferentes elementos que conforman este espacio, la balaustrada que separa el área sagrada del resto de la asamblea, los escalones para acceder al presbiterio, a la izquierda el púlpito en las pilastras del crucero, al fondo otros tres escalones que suben a la antigua mesa del altar que tiene de respaldo el retablo. Imagen propia LEMM

En los paramentos laterales del ábside se abren dos puertas: la del costado derecho comunica con sacristía, mientras que la del izquierdo, actualmente clausurada, colinda con la capilla del Sagrario. Esta última presenta un lenguaje neogótico y pudo haber sido habilitada en el siglo XIX, aunque no se cuenta con documentos que permita confirmarlo con certeza.

En cuanto a la portada principal, esta responde a las características propias de la modalidad de la arquitectura guanajuatense. Diversos autores, entre ellos Villegas, han atribuido el diseño a Felipe de Ureña; sin embargo, la ausencia de libros de fábrica correspondiente al periodo de construcción, en torno a 1767, impide corroborar documentales dicha autoría.

No obstante, como se expuso anteriormente, también existe la posibilidad de que el proyecto haya estado a cargo de Andrés Manuel de la Riva, discípulo de Ureña y autor de obras como el templo de la Mina de la Valenciana en Guanajuato y del templo de San Agustín, en Zacatecas.

Originalmente la fachada quedó inconclusa, se construyeron únicamente dos cubos, uno destinado a la escalera de acceso a la azotea y otro previsto para la torre, evidenciándose

una diferencia notable en sus dimensiones. Con el paso del tiempo se le colocaron espadañas para ubicar las campanas.

Ya en el siglo XX, como se señaló en los antecedentes históricos, la planta fue ampliada para incorporar las naves laterales, y se levantaron dos nuevos cubos destinados a las torres, diseñadas por el arquitecto Víctor Manuel Villegas y construidas durante la década de 1970.

En la Figura 127 se observa la fachada del santuario en 1926, cuando únicamente se había modificado el remate; en la Figura 128 se presenta la apariencia actual.



Figura 127: Fachada del Santuario de Guadalupe que apareció en México en Rotograbado, de 1926, imagen de Foto Varela. En Aguascalientes Antiguo, se observa la diferencia de dimensiones de los cubos, el de la izquierda coronado con una cornisa, el de la derecha con una espadaña. El remate de la portada tiene un medallón, sustituyendo al reloj que se había colocado en 1918, sin embargo, no corresponde tampoco con el remate actual.



Figura 128: Fachada actual del Santuario de Guadalupe, se aprecian las dos torres de dos cuerpos y linternilla sobre cubos independientes del templo, los originales con puertas de acceso a las naves laterales, en la imagen anterior se encontraba una escalinata para subir directamente al acceso del Santuario, en esta imagen ya tiene la barda atrial, los escalones se encuentran en el acceso principal del atrio. Imagen propia LEMM

En relación con la composición tipológica, el Santuario de Guadalupe se inserta en un contexto urbano heterogéneo. Originalmente, se localizaba fuera del límite de la villa española, en el cruce de los caminos hacia Guadalajara y Zacatecas. A partir de su

construcción, el barrio fue creciendo paulatinamente en torno al templo, con edificaciones destinadas a mesones y viviendas de artesanos, alfareros y estableros.

Como se ha señalado, los talleres artesanales solían emplazarse en los arrabales de las villas, en edificaciones de adobe de carácter efímero. En este sentido, la construcción del santuario actuó como detonante para el desarrollo del barrio desde sus primeras etapas.

Los mesones del barrio de Guadalupe satisfacían las necesidades de alojamiento de arrieros y comerciantes procedentes de los cañones de Zacatecas que acudían a la denominada “plaza de las tunas” hoy Mercado Juárez. Entre estos establecimientos se encontraban los mesones de la Mulita, la Providencia, la Trinidad, el Nuevo Mundo. El primero, posteriormente conocido como de la Cruz, fue uno de los más antiguos y contaba con una distribución que incluía sala, recámara, un cuarto, segunda sala, cuatro cuartos pequeños, cochera, caballeriza, patio y corral (Esparza, 2017).

Esta disposición tipológica fue común en los mesones. Algunos de ellos aún subsisten, mientras que otros han sido modificados en altura o materialidad, o incluso demolidos. No obstante, varios conservan rasgos formales, materiales y constructivos característicos de su periodo de origen.

Por otro lado, el área que actualmente ocupa el jardín de Guadalupe y la escuela primaria General Manuel Pérez Treviño formaron parte del panteón anexo al templo, el cual funcionó desde 1789 -una vez concluido el santuario- hasta 1875, año en que se inauguró el Panteón de los Ángeles (Solís & Méndez, 2018, p. 188).

En síntesis, el entorno urbano del barrio ha experimentado profundas transformaciones a lo largo del tiempo. En la actualidad, el santuario se encuentra rodeado por edificaciones de distintas épocas, predominantemente del siglo XX, lo que ha propiciado la pérdida parcial de las características formales originales, como el esquema de patio, y la homogeneidad tipológica de vanos y proporciones. Sin embargo, el barrio conserva vivas sus tradiciones y prácticas comunitarias, lo que refuerza el papel del santuario como elementos identitarios y de cohesión social.

10.4.2 Análisis Expresivo

Para el análisis expresivo del Santuario, resulta fundamental considerar la relación de escala que el edificio establece con el cuerpo humano. Esta relación se percibe de manera particularmente clara en el sotocoro, espacio que funciona como ámbito de transición entre

lo exterior y lo interior, así como entre lo humano y lo divino. Presenta una altura menor en comparación con el resto de la nave, sobre él se localiza el coro. Las naves laterales, por su parte, poseen una escala intermedia: mayor que la del sotocoro. pero menor que la de la nave principal, manteniendo, no obstante, una proporción semejante al espacio de acceso.

En contraste, la nave manifiesta una escala monumental, ya que su altura supera los 14.00 metros en el intradós de la clave de los arcos y en el punto central de las bóvedas, lo que equivale a más de ocho veces la estatura media de una persona de 1.70 m. De manera complementaria, la cúpula alcanza una altura aproximada de 23 metros, reforzando de forma contundente la percepción de grandeza, verticalidad y trascendencia del conjunto arquitectónico.

En lo que respecta al ábside, al encontrarse elevado aproximadamente 90 cm sobre el nivel del piso del templo, adquiere una jerarquía espacial superior respecto al resto de la nave. Aunque la altura de su cubierta es menor en comparación con otros ámbitos del edificio, su localización posterior al crucero le permite conservar su carácter monumental y simbólicamente destacado. En contraste, la escala de la sacristía resulta inferior, no obstante, al superar los 6.00 metros de altura, permanece fuera de una relación estrictamente humana, manteniendo así una dignidad espacial acorde con su función litúrgica.

Desde el punto de vista psicológico, la percepción de la escala se manifiesta con particular claridad en la transición entre los distintos espacios del conjunto: entre el atrio y el patio de la casa anexa, entre el sotocoro y la nave principal, así como entre la sacristía y la nave. De igual modo, esta gradación se aprecia en el paso de las naves laterales hacia la nave central, donde el cambio de altura y amplitud refuerza la experiencia espacial del recorrido.

Conviene destacar que, en el interior de la nave se produce una escala psicológica ascensional, especialmente perceptible en el crucero. En este punto, la altura de la cúpula, aunada a la luz natural que penetra a través de las ventanas del tambor, genera un efecto lumínico singular que intensifica la sensación de elevación y trascendencia.

Con el propósito de obtener las proporciones exactas del monumento, se llevó a cabo un levantamiento detallado de las dimensiones de todos sus elementos, tanto de los espacios interiores como los exteriores. Este registro incluyó azoteas, espesores de muros, vanos, alturas, escalones y niveles, lo que permitió una comprensión integral de la lógica dimensional del edificio.

Es importante señalar que las proporciones de los espacios, en relación con la escala humana, varían de acuerdo con el uso para el cual fueron concebidos. Al tratarse de un inmueble del siglo XVIII, resulta indispensable considerar los lineamientos establecidos para la fábrica y el ornato de los espacios sagrados, regulados a partir del Concilio de Trento (Borromeo, 1985 pp. 6-18). Asimismo, por inscribirse en la modalidad regional del Bajío Guanajuatense, deben tomarse en cuenta la proporción de los elementos característicos de dicha modalidad, las cuales se definen mediante trazos armónicos y relaciones geométricas específicas.

Cabe señalar que, pese a las alteraciones sufridas por el inmueble a lo largo de su devenir histórico, -iniciando en el porfiriato-, el conjunto conserva una notable unidad compositiva. Ello se debe a que tanto los anexos, como las naves laterales y las torres fueron proyectados respetando, en términos generales, las proporciones al edificio original.

En lo que respecta a la portada principal, esta ha experimentado diversas modificaciones en su remate. En un primer momento se añadió una espadaña, posteriormente, se colocó un reloj que con el tiempo fue retirado; y finalmente se construyó el remate actual, coronado por las esculturas de los apóstoles Pedro y Pablo sobre las calles laterales

Asimismo, el discurso iconográfico del retablo ha sido alterado de manera significativa. De acuerdo con la evidencia visual disponible, es posible que algún momento haya carecido de imágenes, o bien que estas fueran retiradas. En la configuración actual, la presencia de ángeles, -algunos de ellos sin atributos, claramente identificables- genera una cierta incoherencia iconográfica en relación con el programa original.

En el interior del templo, se advierten, además, puertas clausuradas y otras que han sido reubicadas, como ocurre con las laterales. Si bien la nave mantiene una unidad formal gracias al acabado uniforme que simula sillares de cantera en los muros, se eliminó la pintura decorativa original y el retablo primigenio del ábside fue sustituido: primero por uno de corte clasicista y, posteriormente, por otro de cantera que intenta emular el original, aunque con las diferencias ya descritas en el apartado correspondiente.

En relación con el partido arquitectónico, este constituye la síntesis inicial de las ideas espaciales, estéticas y funcionales que dieron forma al proyecto. La planta original del templo era de cruz latina; en la actualidad, el conjunto presenta tres naves, atrio, dos cubos destinados a las torres y una capilla ubicada en el crucero poniente. Existió la intención de replicar esta

capilla en el crucero opuesto para otorgar simetría al conjunto, sin embargo, dicho proyecto no llegó a concretarse. En la Figura 129, se muestra la propuesta referida en el presente párrafo anterior.

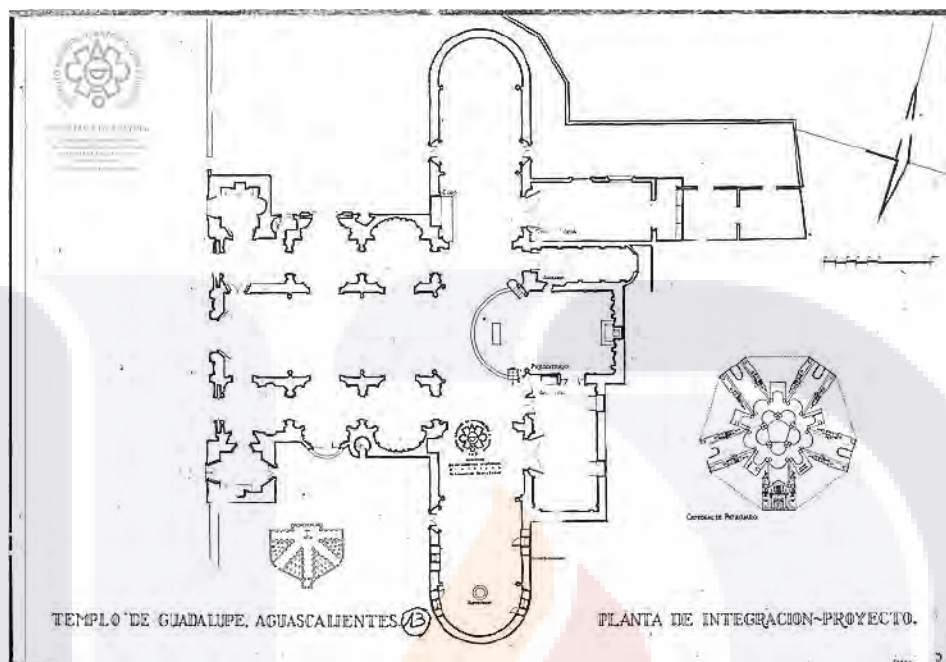


Figura 129: Planta de integración-proyecto, donde se aprecia el alargamiento de ambos brazos del transepto para lograr la planta de cruz griega que no se completó y la propuesta de dos torres. En: Mediateca INAH, Planoteca Jorge Enciso en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mapa%3A561

Por su parte, la sacristía y la antesacristía conforman una planta en forma de “T”, adosada al ábside por el costado oriente. Su menor altura evita que interfieran en la percepción de la volumetría general del templo y no obstruyen la entrada de luz natural a través de las ventanas. Cabe mencionar que la orientación del edificio es de Norte a Sur, con vanos de ventilación dispuestos de Este a Oeste, lo cual difiere de la recomendación del tratado de Carlos Borromeo, que establecía la orientación de los templos de Este a Oeste (Borromeo, 1985 pp. 6-11). En la Figura 130, se aprecia el estado actual documentado por Villegas en 1972, configuración que se conserva hasta el presente.

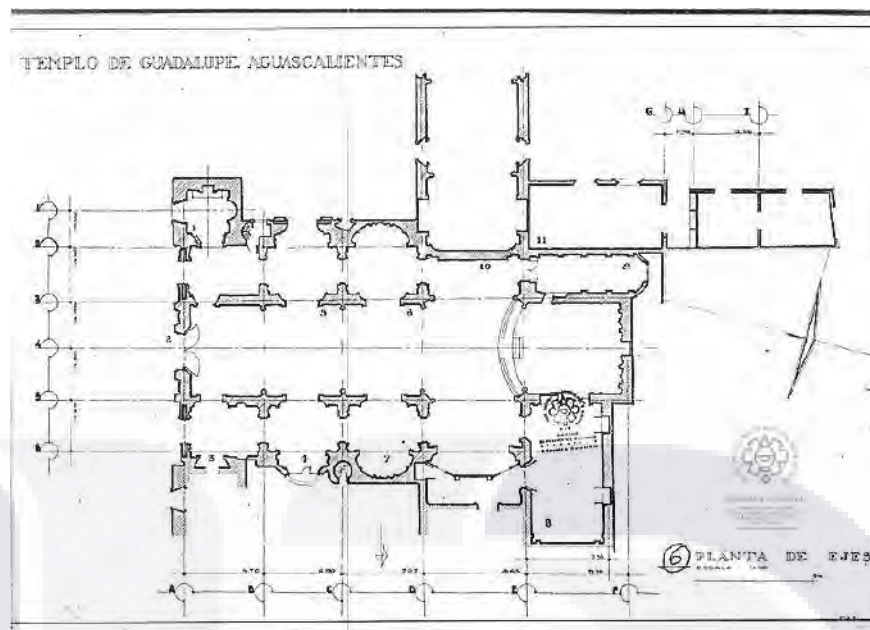


Figura 130: Planta arquitectónica donde se muestra el estado actual de la planta con tres naves como la encontró Víctor Manuel Villegas antes de su intervención. En: Mediateca INAH, Planoteca Jorge Enciso https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/mapa%3A561

Por tratarse de un edificio destinado al culto católico, resulta evidente su carácter religioso. La planta, los materiales constructivos, alturas y ornamentación lo identifican inequívocamente cómo templo católico y refuerzan su función simbólica dentro del tejido urbano.

De manera complementaria, el estilo puede entenderse como el resultado de la aplicación coherente de un sistema constructivo y del uso de materiales específicos para satisfacer un programa arquitectónico determinado. Cada uno de los elementos del santuario responde a esa lógica, reflejando en el contexto histórico y cultural en el que fue edificado. Por ello, el inmueble se clasifica dentro de la modalidad regional del Bajío Guanajuatense. Si bien los anexos posteriores no forman parte del programa original, se han integrado a la memoria histórica de la comunidad que lo reconoce y valora.

La fachada se compone de una portada-retablo organizada en tres calles y un cuerpo alargado, al que se suma un segundo cuerpo integrado al remate. La calle central unifica el acceso principal, la ventana coral y el remate central, interrumpiendo la cornisa que divide los cuerpos. Las calles laterales, están flanqueadas por pilastras estípites e incluyen interestípites, elementos característicos de esta modalidad arquitectónica.

El proyecto de las torres, correspondiente a 1972 (Figura 131), y obra de Víctor Manuel Villegas, se desarrolló cuando ya se habían construido los cubos destinados a ampliar

las naves laterales. Ambos cubos presentan diferencias notables: el del lado norte es liso y cuenta con una doble moldura para alcanzar la altura del cubo sur, mientras que este último cuenta con aristas almohadilladas, un óculo en la parte superior y un mural de azulejo de talavera que representa una de las apariciones de la Virgen de Guadalupe. Dicho mural forma parte de un conjunto de cuatro, distribuidos en el costado poniente del paramento de la nave lateral y el cubo y la capilla del crucero poniente.

Finalmente, las torres se componen de dos cuerpos, asentados sobre basamento decorados con guardamalletas. Cada arista incorpora un racimo de tres pilastras planas con capiteles dóricos, mientras que los vanos se rematan con arcos de medio punto. Sobre estos se dispone un medallón enmarcado por una cornisa semicircular truncada que acentúa el diseño. El segundo cuerpo repite el esquema compositivo del primero y se corona con una cubierta moldurada dividida en tres secciones, sobre la cual se eleva una linternilla con características similares.

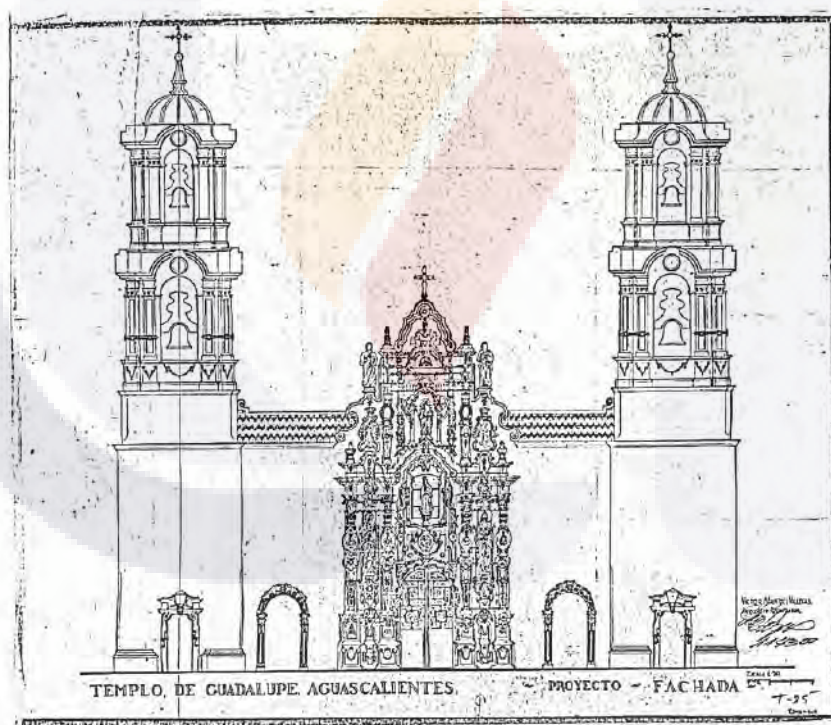


Figura 131: Fachada, muestra la propuesta para la construcción de dos torres de Víctor Manuel Villegas de 1972, que al final fue la que se realizó, con la ampliación de las naves y la adición de dos cubos, así como una propuesta para concluir el remate de la portada que se encontraba inconclusa. INDAABIN.

En el interior del templo, se aprecia un retablo de cantera que intenta reproducir el diseño original de madera, tal como se analiza en el apartado correspondiente. En la Figura

132 se muestra una sección transversal presentada por Víctor Manuel Villegas para el proyecto de intervención del santuario, esta sección corresponde al estado en que el arquitecto encontró el inmueble, y permite apreciar el retablo principal.



Figura 132: Corte transversal presentado en el proyecto de Víctor Manuel Villegas. INDAABIN.

En la Figura 133, se observa otro corte transversal con vista hacia el acceso y coro. Amabas secciones atraviesan el centro de la cúpula, lo que posibilita observar también la sección de la capilla localizada en el crucero poniente.

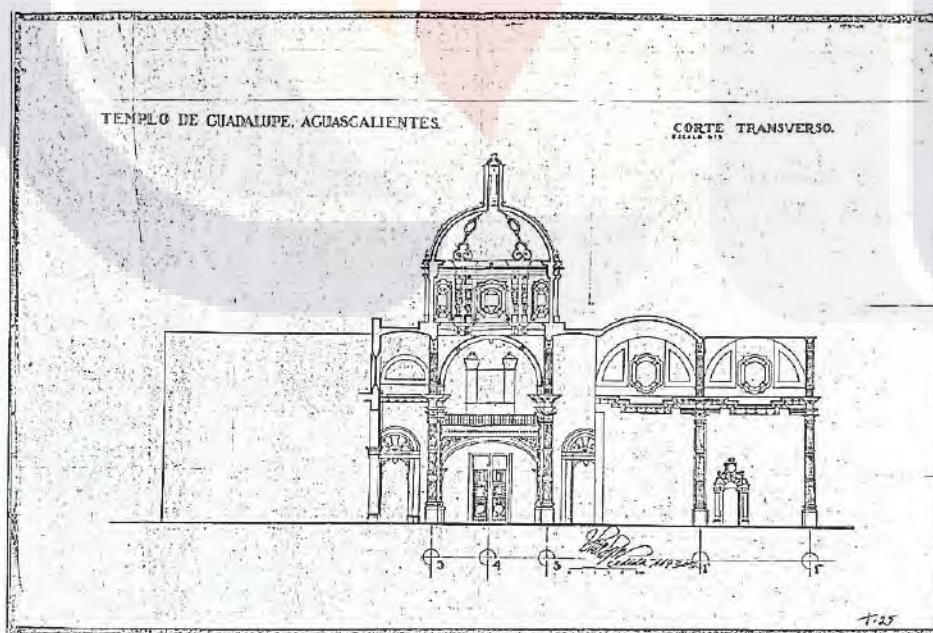


Figura 133: Corte transversal con vistas al acceso, presentado en el proyecto del Arq. Víctor Manuel Villegas. INDAABIN.

Por último, el diseño del santuario responde a una trama geométrica basada en el cuadrado y sus diagonales, conocida como “trazo regulador”, característica de esta modalidad arquitectónica. Dichos trazos se identifican de manera particular en la portada, donde los elementos se disponen en correspondencia con vértices y diagonales, como se aprecia en la Figura 134.

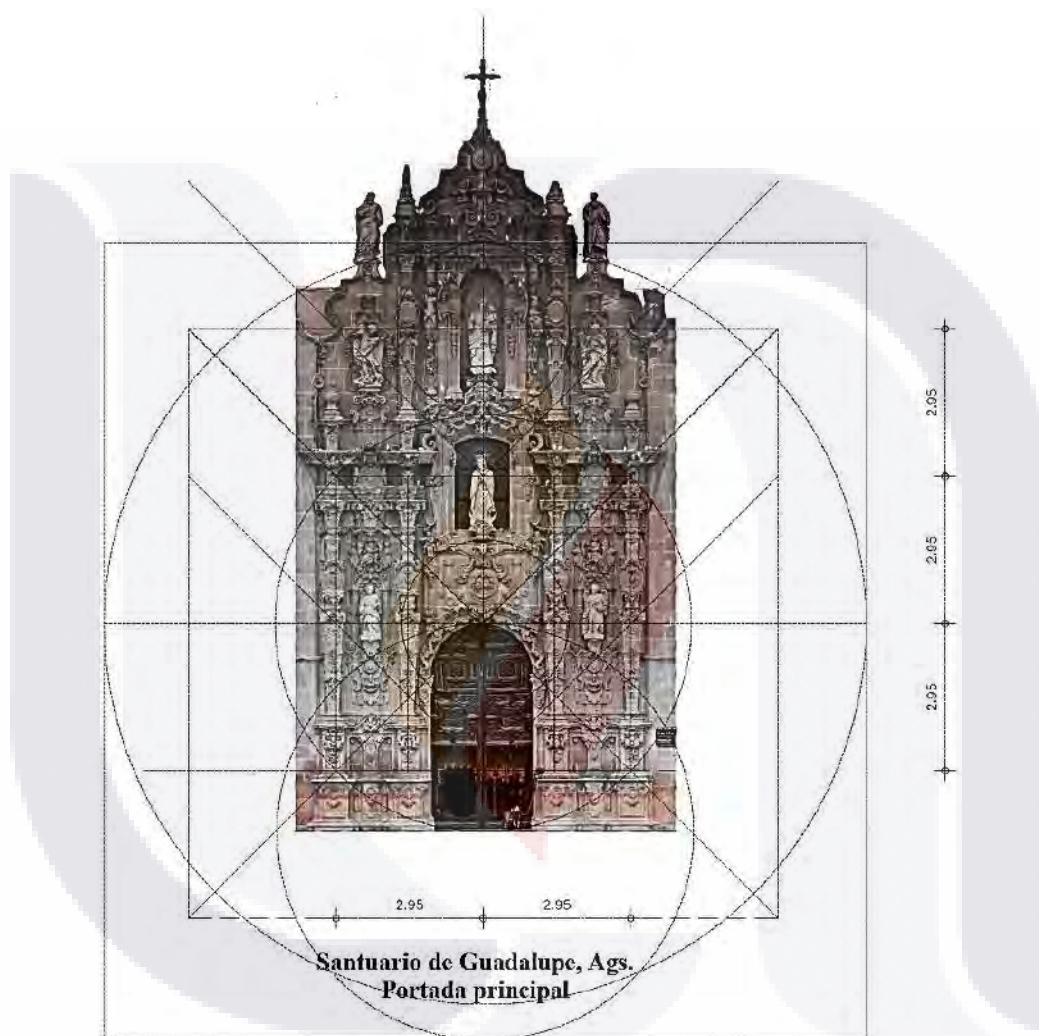


Figura 134: Trazos Geométricos Reguladores del Santuario de Guadalupe, elaborado por LEMM

10.4.3 Análisis Estructural, constructivo y materiales

El inmueble está desplantado sobre una cimentación corrida de mampostería de piedra, mediante el sistema tradicional conocido como cal y canto.¹⁵⁹ Si bien no es posible

¹⁵⁹ El sistema constructivo de cal y canto es una técnica tradicional ampliamente utilizada en la arquitectura vernácula hispánica, especialmente en zonas donde la piedra era abundante y accesible. Consiste en la

afirmar que se trate de piedra maticán, debido a que la fábrica de los muros emplea otro tipo de piedra -como la cantera-, sería necesario realizar exploraciones arqueológicas por medio de sondeos físicos para verificar con precisión su espesor, profundidad y materiales constructivos. No obstante, puede asegurarse que es que en algunas secciones los muros alcanzan un espesor de 1.23 m.

En cuanto a la estructura original, está se conforma por muros de piedra con espesores que oscilan entre 1.00 y 1.23 m de espesor, así como por pilastras de sección circular, tritóstilas estriadas en zigzag de 5.00 m de altura. Cada pilastra se divide en tercios mediante anillos ornamentados con motivos vegetales y se apoyan sobre basamentos lisos escalonados de 1.20 m de altura. Los capiteles, de orden corintio, presenta pequeñas volutas formadas a partir de lacerías, lo que enriquece su composición formal.

De manera complementaria, el entablamento se integra por molduras escalonadas, mientras que el arquitrabe se ornamenta con guirnaldas y querubines. La cornisa, igualmente moldurada, remata en guardamalletas con borlas. Sobre esta cornisa arrancan los arcos de medio punto, también estriados en zigzag, acompañados de pequeñas impostas rematadas con volutas de hoja de acanto, de las cuales nacen las nervaduras de las bóvedas.

En relación con las cubiertas, tanto el templo como la sacristía presentan bóvedas de pañuelo que, en su acabado interior, simulan sillares de piedra. No obstante, sería indispensable realizar calas estratigráficas para confirmar el material real de su construcción. Estas bóvedas están decoradas con molduras de yesería que aparentan nervaduras. Por su parte, la antesacristía, contaba originalmente con cubierta de viguería de madera, la cual fue sustituida por bóveda de ladrillo.

Por lo que respecta a los sistemas constructivos, se identifican principalmente los siguientes: Cimentación de mampostería de piedra, muros de cal y canto, al parecer de toba volcánica, colocada a hueso y emboquillada con mortero de cal. Cabe destacar que la piedra se encuentra expuesta tanto en el interior como en el exterior del edificio. En este último, los muros presentan un remate revestido con azulejo de talavera, enmarcado por dos molduras en los costados poniente y oriente, siguiendo el perfil de los paramentos y aportando un contraste cromático y material que enfatiza el remate superior.

conformación de muros mediante la disposición de piedras (el canto) trabadas con un mortero elaborado a base de cal, arena y agua (Jesús, 2014).

De acuerdo con el documento del 26 de julio de 1934 conservado en el Archivo Parroquial del Santuario, en esa fecha se dejó “todo el edificio de piedra desnuda de pintura”, lo que transformó de manera significativa su apariencia interior. Esta decisión implicó la pérdida de los acabados pictóricos que originalmente pudieron haber complementado el discurso ornamental, y consolidó la lectura actual del inmueble como un edificio de fábrica aparente.

En lo referente a instalaciones, el interior del templo carece de red hidráulica. El desagüe pluvial resuelve mediante gárgolas de lámina que conducen el agua desde las pendientes entre las bóvedas en la azotea. Las instalaciones hidráulicas y sanitarias se encuentran solo en la casa parroquial anexa.

Por otro lado, la instalación eléctrica, corresponde al siglo XX, consiste en un sistema de cableado superficial que recorre los muros del templo. En algunos tramos, se encuentra canalizado mediante canaleta vinílica y asciende hasta la cornisa perimetral de la nave; desde ahí, se cambia por alambre dúplex hasta el centro de las bóvedas para alimentar los candiles. Posteriormente, el tendido desciende por la arista formada entre los muros y las pilastras para abastecer las luminarias de pared, evidenciando una solución funcional que, no obstante, altera la lectura original de los paramentos.

En cuanto a la instalación de sonido, esta constituye una intervención reciente, motivada por las necesidades contemporáneas de amplificación durante las celebraciones litúrgicas. Está conformada por altavoces verticales fijados a las pilastras y conectados mediante cables que recorren los muros, ubicándose únicamente en el costado poniente de la nave.

Respecto a las áreas exteriores, el inmueble no cuenta con jardines. El atrio, con trazo en forma de L, rodea la fachada sur y el costado poniente del Santuario. Su pavimento es de concreto y, en el área poniente se disponen algunas bancas y una cruz sobre un basamento al centro.

En lo que se refiere a carpintería, esta incluye las puertas de acceso, el cancel del nártex y las puertas interiores. El piso de la nave principal, desde el acceso hasta el presbiterio es de madera. La herrería corresponde al barandal del atrio y a las ventanas emplomadas de la nave y del tambor de la cúpula, estos elementos se encuentran en buen estado de conservación, contribuyendo a preservar el lenguaje arquitectónico del conjunto.

10.5 Iconografía

El estudio iconográfico del Santuario de Guadalupe permite comprender no solo los elementos decorativos del inmueble, sino también la manera en que estos refuerzan su significado religioso y su función litúrgica. Este apartado se centra en tres ejes principales: el retablo principal, la cúpula y la portada del templo, cada uno con un programa iconográfico propio que ha experimentado transformaciones a lo largo de los siglos.

En cuanto al altar principal, se analiza la evolución histórica de las intervenciones, desde el retablo original de madera, pasando por la sustitución neoclásica del porfiriato, hasta el actual altar de cantera construido a mediados del siglo XX y modificado recientemente con un dorado que completó su programa iconográfico. Se describen los elementos formales, la disposición de hornacinas, soportes estípite, ménsula y repisas, así como la integración de imágenes que evidencian los cambios en configuración, material y técnica que han marcado la percepción visual y sensorial del presbiterio.

En cuanto a la cúpula, se destacan las características arquitectónicas como su iconografía. El tambor hexagonal, y las pechinas. Finalmente, se aborda la portada del templo, donde se observarán los cambios en la disposición iconográfica debidas a las intervenciones del siglo XX, hasta su estado actual, así como la composición formal que lo inserta dentro de la modalidad arquitectónica del Bajío Guanajuatense.

Lo anterior indica que este análisis permite comprender cómo la iconografía del Santuario de Guadalupe no solo refleja las prácticas religiosas y devociones locales, sino también las transformaciones históricas y estilísticas que ha experimentado el inmueble, consolidándolo como referente de la arquitectura novohispana del Bajío Guanajuatense.

10.5.1 Retablo principal

Conviene señalar que el Santuario de Guadalupe ha contado con tres altares principales a lo largo de su historia. En el inventario de 1815 se describe el altar principal de la manera siguiente: El retablo mayor elaborado en madera y dorado, alberga la imagen de María Santísima de Guadalupe, dispuesta con vidriera y cortinajes de tisú azul (Villegas, 1974, p. 16). En un segundo inventario redactado en junio del mismo año, amplía y precisa la descripción del conjunto de alhajas, ornamentos, vasos sagrados y otros bienes vinculados a la fábrica material. En este documento se consignan cinco imágenes de bulto - San José, San Joaquín, Santa Ana, San Juan Bautista y Santa Isabel-, además de un Niño Jesús ubicado en el

sagrario, junto con diversos elementos de plata sobredorada, pantallas, lunas con marcos dorados y un bando de altar con su respectivo ajuar litúrgico (Villegas, 1974, p. 17). La presencia adicional de pinturas y lienzos en espacios secundarios pone de manifiesto la riqueza material y simbólica que caracterizaba al conjunto original.

Por otra parte, Villegas señala que, gracias a un dibujo realizada por Rondé en 1850, conservado en el Departamento de Estampas y Grabados de la Biblioteca Nacional de París; se tiene certeza de que el retablo original aún se mantenía esa fecha, y que sus características formales pueden apreciarse en dicha obra gráfica (Villegas, 1974, pp. 18-29).

De manera complementaria, el expediente 8 del INDAABIN-CEDOC, fechado el 24 de junio de 1897, señala que “los altares el mayor y colaterales, siendo estilo romano, no dicen con el resto del notable monumento”, lo que confirma que tanto el altar principal como los colaterales ya habían sido sustituidos por retablos de estilo neoclásico antes de ese año. Esta información coincide con lo señalado por Villegas respecto a que dicha sustitución ocurrió durante el porfiriato.

Más adelante, un manuscrito del Archivo Parroquial fechado en diciembre de 1923 señala que aún faltaba labrar los altares de los cruceros y el mayor, con el objeto de completar el conjunto, y que se pretendía que el altar mayor “supere en delicadeza y finura a la fachada del Santuario”. Esta afirmación demuestra que ya existía la intención de reemplazar el altar neoclásico con una nueva propuesta acorde con la lectura historicista del edificio.

Asimismo, señala que las pinturas de las pechinas, con las apariciones de la Virgen de Guadalupe, sustituyen los relieves en cantera de los evangelistas que existieron originalmente, y que las figuras de ángeles incorporadas en la cornisa de la cúpula, aunque de nueva factura, responden al principio barroco del *horror vacui*¹⁶⁰ sin competir con la estructura arquitectónica del espacio, sino enriqueciéndola (Villegas, 1974).

A continuación, se presentan las imágenes de los tres retablos: el original de madera plasmado en el dibujo de Rondé, el altar neoclásico que sustituyó al anterior antes de 1897 y el actual de cantera construido -según Villegas- entre 1954 o 56.

Conviene destacar que entre el retablo original de madera y el actual de cantera existen diferencias significativas. El primero presentaba mayor profundidad, derivada de la

¹⁶⁰ Horror vacui: Expresión latina que significa “miedo al vacío”. Se utiliza tanto en pintura como en arquitectura, diseño y decoración, y se refiere a la obsesión por no dejar ni un mínimo espacio de la obra sin ser rellenado con alguna imagen (Poggi, 2018).

disposición escalonada de los soportes e interestípite hacia la calle principal en el fondo del ábside, mientras que el actual se desarrolla de manera plana, con todos los elementos alineados en el mismo eje. Asimismo, el material y el proceso de talla difieren sustancialmente de la versión original, lo que incide en la lectura espacial y ornamental del presbiterio.

En la Figura 135, se observan los tres retablos que ha tenido el Santuario a lo largo de su historia.

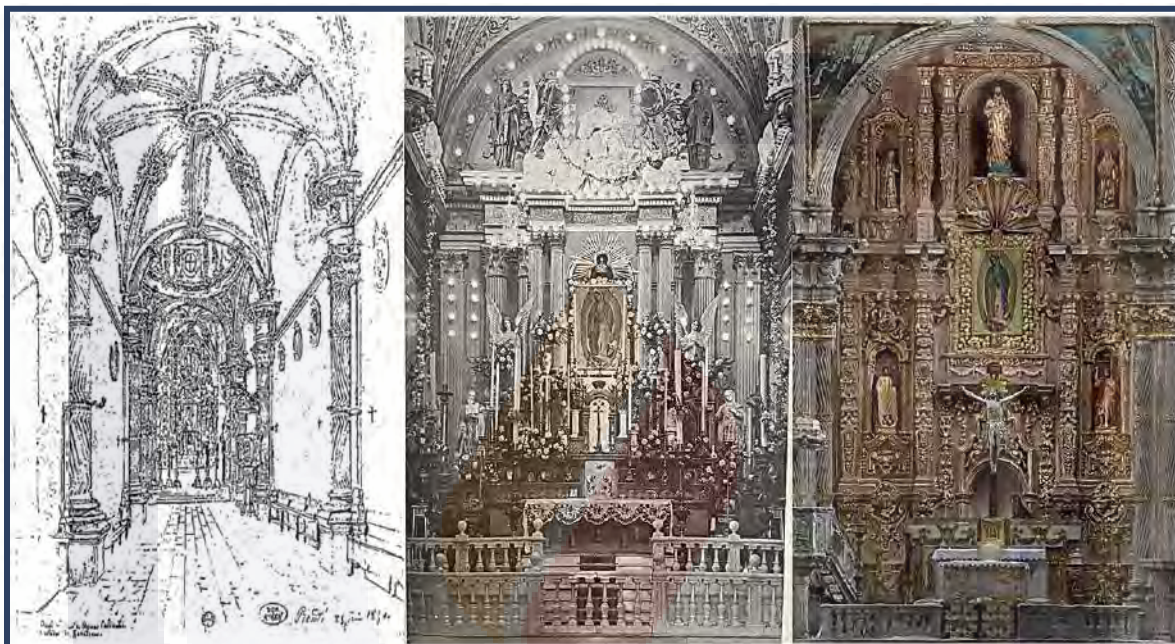


Figura 135: Proceso como fue reemplazado el altar principal del Santuario de Guadalupe, el primero corresponde al de madera dorado, reproducido en su dibujo Rondé en 1850, segundo, el neoclásico o romano como lo especifican en los documentos que sustituyó al primero en la época del virreinato durante el siglo XIX, y el tercero, que se labró en cantera siguiendo el modelo presentado por Rondé; en esta imagen ya no se observa el altar de bronce que mencionó Villegas. Imágenes de la estampa y el neoclásico en (Villegas, 1974) y la del actual propia, editadas por LEMM.

De igual modo, en imágenes anteriores al dorado del actual retablo -según Villegas (1974)- únicamente se encontraba la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe y, en el segundo cuerpo, el Sagrado Corazón de Jesús en la calle central; en las laterales se observaban custodias en los nichos correspondientes (Figura 136)



Figura 136: Retablo principal del Santuario de Guadalupe, antes de dorar, con las imágenes de Ntra. Sra. De Guadalupe y el Sagrado Corazón en la calle central y en las laterales Custodias en los nichos. Imagen propia LEMM.

Posteriormente, a partir del dorado realizado en 2017 por iniciativa del entonces cura párroco Carlos Alberto García Zavala, se decidió completar el programa iconográfico del retablo principal. En el primer cuerpo se colocaron las imágenes de San Juan Diego y Santiago el Mayor, mientras que, en el segundo se integraron las de San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen María. Con estas adiciones se buscó dotar al conjunto de una mayor coherencia devocional, vinculando la advocación guadalupana tanto con su origen novohispano como con el linaje mariano.

La calle central del retablo incluye un nicho destinado al sagrario, el cual actualmente se encuentra sin uso litúrgico. Sobre este se dispone la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, atribuida a José de Alcibar, obra de gran valor artístico e histórico, que constituye el eje visual y simbólico del presbiterio. En el segundo cuerpo de la calle central se localiza la imagen de del Sagrado Corazón de Jesús.

Desde el punto de vista formal, el primer cuerpo es alargado, se estructura mediante soportes estípite que enmarcan hornacinas, dispuestas sobre peanas. Estas descansan en vieiras apoyadas sobre bases decoradas con guardamalletas, recurso ornamental recurrente

en la modalidad regional de estudio. En el segundo cuerpo, las hornacinas se coronan con una concha, elemento simbólico asociado tanto a las peregrinaciones como a la pureza mariana. En la calle central, sobre un arco, se desarrollan guardamalletas a cada lado, sobre las cuales se apoyan ménsulas que sostienen una repisa. Encima se ubica la pintura de la Virgen de Guadalupe, coronada por una gran concha que oculta parcialmente la base del nicho rematado en arco y flanqueado por estípites pareados que ascienden hasta el remate. La ornamentación del retablo es predominantemente vegetal, siguiendo el principio barroco del *horror vacui*, sin que ello llegue a competir con la estructura arquitectónica del ábside (Figura 137).



Figura 137: Altar principal del Santuario de Guadalupe, imagen propia, editada por LEMM

10.5.2 Cúpula

En cuanto a la cúpula, es importante subrayar que esta se eleva sobre un tambor hexagonal de gran originalidad, rasgo poco común en la arquitectura religiosa regional. Dicho tambor presenta ventanas polilobuladas flanqueadas por pilastras estípites en sus

vértices, elemento distintivo de la modalidad Guanajuatense. Cabe señalar que el tambor conserva aún restos de la pintura decorativa en sus muros, lo que permite reconocer parte de la policromía que enriquecía el espacio interior antes de las intervenciones del siglo XX.

En las pechinas se representan actualmente las cuatro apariciones de la Virgen de Guadalupe. No obstante, las fuentes documentales indican que originalmente en este espacio se encontraban los cuatro evangelistas esculpidos en altorrelieve, lo que pone de manifiesto una modificación sustancial del programa iconográfico, orientada a reforzar la advocación guadalupana como eje simbólico del templo (Figura 138).



Figura 138: Vista de la cúpula y pechinas del Santuario de Guadalupe, imagen propia LEMM

De manera complementaria, en los gajos de la cúpula se localizan las imágenes de algunos Doctores de la Iglesia, entre los que se identifican San Agustín, San Ildefonso, San Gregorio Magno, San Buenaventura, Santo Domingo y San Bernardo. La disposición de estas figuras claramente visible en la Figura 139, refuerza el carácter doctrinal y magisterial del espacio del crucero, subrayando la función catequética de la arquitectura y su ornamentación.



Figura 139: Ubicación de las imágenes de los Doctores de la Iglesia en el intradós de la cúpula del Santuario de Guadalupe, imagen propia, editada por LEMM

10.5.3 Portada

Por lo que respecta a la portada principal, esta ha experimentado múltiples intervenciones que han alterado su fisonomía a lo largo del tiempo. En la Figura 140 se presentan dos momentos distintos, ambas correspondientes a principios del siglo XX. En la primera imagen se observa una portada conformada por un cuerpo y remate -o bien dos cuerpos sin remate definido-, con una espadaña sobre la calle central. En la segunda aparece la incorporación de un reloj, instalado y posteriormente retirado por la Dirección de Monumentos Históricos de la Secretaría de Hacienda el 15 de mayo de 1918, al considerarlo un elemento ajeno al carácter del monumento. Asimismo, se aprecia que, en una etapa

posterior, las peanas del primer cuerpo se encontraban vacías, lo que afectaba de manera directa el discurso iconográfico de la portada y rompía la unidad simbólica del conjunto.

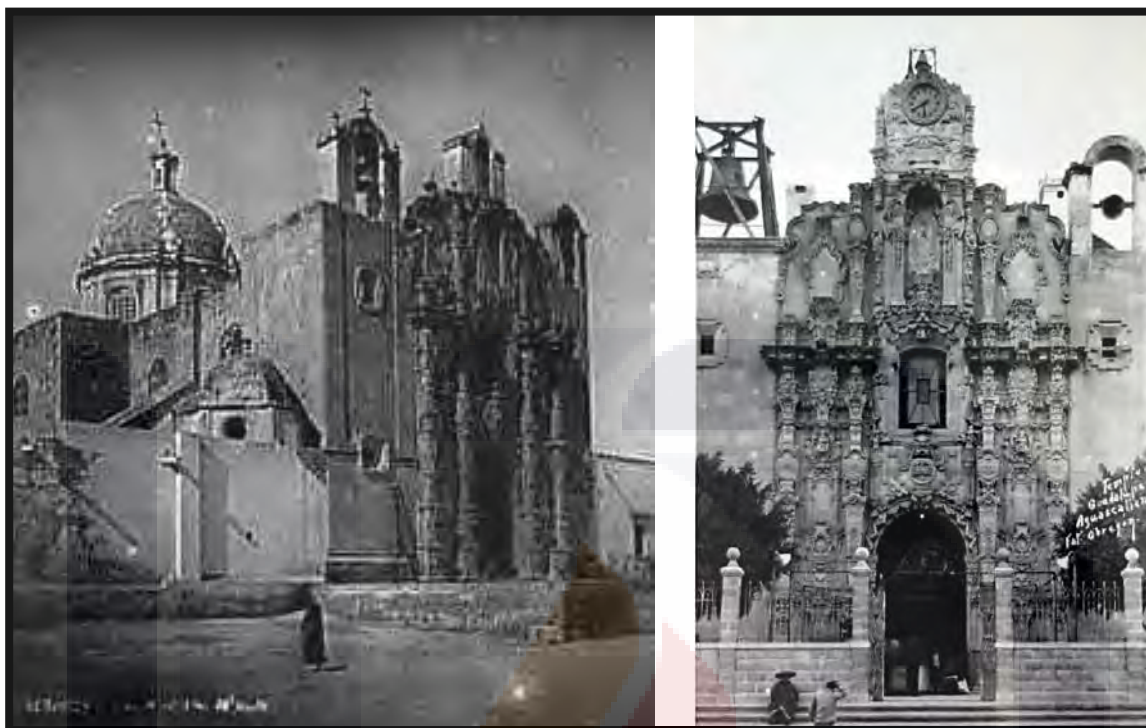


Figura 140: diferentes épocas de la portada del Santuario de Guadalupe, la primera puede ser de fines del siglo XIX o principios del XX, y la segunda de 1918 cuando se había colocado el reloj.

En la actualidad, la portada cuenta ya con un remate definido; el reloj ha sido eliminado y todas las peanas están ocupadas por imágenes. No obstante, es importante señalar que el conjunto sigue careciendo de un programa iconográfico plenamente coherente, ya que las esculturas fueron colocadas de manera aparentemente aleatoria. En la Figura 141 se observa la portada principal en su estado actual, con remate, pinjantes y las imágenes de San Pedro y San Pablo coronando las calles laterales. Sobre la ventana coral se ubica la imagen de Nuestra Señora de Guadalupe, colocada sobre una vieira, mientras que la imagen original de la calle central fue sustituida por la de San José.



Figura 141: Portada Principal del Santuario de Guadalupe como se aprecia actualmente

Desde el punto de vista compositivo, la portada se concibe como una portada-retablo integrada por soportes estípites e interestípites, organizada en un cuerpo alargado y un segundo cuerpo con remate, en una estructura de tres calles. El conjunto se asienta sobre un basamento corrido y escalonado, decorado con guardamalletas, sobre el cual se elevan los pedestales de los estípites y las peanas de los interestípites laterales.

En los medallones correspondientes a los cubos de los soportes, -característica distintiva de las portadas-retablo de Felipe de Ureña,¹⁶¹ se encuentran rostros de querubines. Sobre las molduras que perfilan las hornacinas aparecen dos ángeles: el de la izquierda sostiene un globo terráqueo donde se observa la República Mexicana, mientras que el de la derecha, porta un corazón, ambos símbolos de carácter teológico y político-religioso. En el centro del primer cuerpo, otro par de ángeles remata la composición: uno sostiene un medallón con un corazón coronado por una cruz, y el otro con un corazón flameante, aludiendo al sacrificio y el amor divino mediante símbolos cristológicos.

Sobre el arco mixtilíneo de la puerta principal se ubica la imagen de Dios Padre, quien sostiene una esfera rematada por una cruz, símbolo del dominio de Cristo sobre el mundo. A ambos lados de la ventana coral se disponen dos ángeles músicos; el de la izquierda con un cuerno y el de la derecha con una trompeta. En la ventana se encuentra la imagen de la Virgen de Guadalupe, coronada y flanqueada por dos pequeños ángeles colocados en las jambas.

En el segundo cuerpo se localizan, a la izquierda el arcángel San Miguel, con su atuendo militar y espada en mano; a la derecha, el arcángel Gabriel, portando una vara de azucenas; al centro se dispone la imagen de San José con el Niño Jesús. Finalmente, en el remate aparecen San Pedro (a la izquierda), San Pablo (a la derecha) y en la calle central una custodia coronada con una cruz.

Cae destacar, que, en el primer cuerpo, se representan dos ángeles vestidos con túnica: el de la izquierda carece de atributos visibles, mientras que el de la derecha porta una iglesia, que remite formalmente a la Catedral de la Asunción de Aguascalientes. Más arriba, la imagen de Dios Padre sostiene la esfera rematada en cruz, mientras sobre la Virgen de Guadalupe se disponen ángeles con trompetas, que evocan los coros celestiales. Por encima

¹⁶¹ Durante la Estancia en la Universidad de Sevilla, se dio la oportunidad de charlar respecto a Felipe de Ureña y la inquietud sobre la autoría del Santuario de Guadalupe con Fátima Halcón, autora del libro *Felipe de Ureña: la difusión del estípite en Nueva España* (2012); quien analizando la portada comentó que era típico del maestro toluqueño sustituir los cubos de los estípites por medallones.

de ellos, otros ángeles sostienen una corona con la paloma del Espíritu Santo, y en el remate final, la custodia simboliza el Cuerpo de Cristo, cerrando así un discurso teológico ascendente que articula la Trinidad, la Eucaristía y la advocación mariana como eje central del conjunto iconográfico de la portada.

CAPÍTULO 11: TEMPLO DEL SEÑOR DEL ENCINO

Uno de los ejemplos finiseculares más representativos de la modalidad regional del Bajío Guanajuatense es el templo del Señor del Encino. Esta edificación comparte rasgos formales con el templo de San Diego en Guanajuato, así como con la Parroquia de Lagos de Moreno, y se integra dentro del conjunto de obras que suelen atribuirse a Francisco Bruno de Ureña.

En lo concerniente a su fachada, resulta particularmente notable el dinamismo compositivo de los soportes y de los interestípites anástilos, los cuales se emplean primordialmente con fines ornamentales más que estructurales. De igual manera, la calle central se concibe como una unidad formal continua, mientras que los fustes estriados y los capiteles de orden clásico -aunque carente de una proporción rigurosamente canónica- evidencian la creciente influencia del academicismo arquitectónico hacia finales del siglo XVIII.

Por su parte, en el espacio interior del templo, destacan las columnas cuyos capiteles integran al entablamento decorado con guardamalletas. Asimismo, la presencia de vanos polilobulados y una cúpula sobre tambor octogonal, cuyos vanos están flanqueados por estípites, remite a soluciones arquitectónicas semejantes a las observadas en los templos mencionados de Guanajuato y la región de los Altos de Jalisco.

11.1 El Señor del Encino de Aguascalientes

A lo largo del tiempo han circulado diversas leyendas en torno a la aparición del Cristo Negro del Señor del Encino, muchas de las cuales fueron elaboradas con la finalidad de fortalecer la devoción de los habitantes del Barrio de Triana y, en consecuencia, se incorporaron a su tradición religiosa. No obstante, Alejandro Topete del Valle sostenía que, con base en la carátula de un protocolo notarial fechado en 1775 y resguardado en el Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, es posible situar el hallazgo de la imagen en la Hacienda de Bocas de Ortega.

Dicha hacienda, de acuerdo con el padrón de la villa elaborado por el párroco Mateo José de Arteaga en 1770, contaba únicamente con un habitante español, mientras que el resto de la población estaba conformada en un 60 % por personas mulatas. De manera complementaria, se sabe que en 1703 se solicitó autorización para fundar un pueblo de indios en el antiguo presidio de Bocas de Ortega, el cual se localizaba en las inmediaciones del actual ejido de Los Negritos, en Asientos, cercano a la Hacienda de Pilotos (A. García, 2025, p. 103).

En relación con el Cristo Negro hallado en la Hacienda de Bocas de Ortega, Alejandra García (2025, p. 105) señala que, al iniciar el despoblamiento del presidio, se tomó la decisión de trasladar la imagen a la Villa de Aguascalientes. La autora añade que, según Luciano Ramírez, esta fue llevada inicialmente a una casa ubicada en la calle San Miguel, dentro del Barrio de la Salud.

Por su parte, monseñor Ricardo Cuellar, quien fungió como párroco del Señor del Encino, refería que la imagen fue resguardada en la capilla particular de Alfonso López. Con el transcurso del tiempo, su culto adquirió tal relevancia que terminó por desplazar a San Miguel como patrono del Barrio de Triana. En concordancia con esta versión, otras fuentes sostienen que en la esquina de las actuales calles Abasolo y Díaz de León se erigió una ermita donde se colocó la imagen para su veneración. Posteriormente, esta permaneció en dicho sitio hasta su traslado a la primitiva capilla de San Miguel, etapa en la que la devoción creció de manera considerable, al punto de motivar la construcción de un templo de mayores dimensiones dedicado al Cristo Negro, ya entonces ya considerado altamente milagroso.

En lo que respecta a la composición material de la imagen, la misma autora indica que durante el periodo en que el presbítero Salvador Jiménez se desempeñaba como párroco, se ordenó su restauración, lo cual permitió conocer sus dimensiones reales: 91 cm de largo y 87 cm de brazo a brazo. Asimismo, se practicaron análisis a la madera, los cuales determinaron que el material empleado no era encino, sino mezquite, y que su color original no correspondía al negro actual, sino que este fue aplicado posteriormente. Alejandra García plantea como hipótesis que dicha modificación cromática pudo haberse efectuado con la intención de dotar a la imagen de rasgos identitarios afines a la población mulata de la hacienda de Bocas de Ortega (García, 2025, p. 107).

Sin embargo, resulta pertinente recordar que la tradición de los Cristos Negros se encontraba ampliamente arraigada en villas y reales de minas situados a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro, ya que, como se mencionó en el apartado 4.4.5, dicha vía funcionó también como espacio de circulación de ideas, prácticas religiosas y manifestaciones culturales.

En este mismo sentido, conviene señalar la relevancia del Señor de Esquipulas, no solo por su carácter representativo de Guatemala y Centroamérica, sino también por formar parte del conjunto de imágenes enviadas por Felipe II en 1595, con fines evangelizadores en la Nueva España. Para tal propósito, el monarca encargó al escultor Juan Donier la realización de tres imágenes de Cristo crucificado con “características indígenas: color de piel oscura, ojos rasgados y facciones orientales”.

De estas tres imágenes, una fue destinada a Esquipulas en Guatemala, otra a Chalma que finalmente se colocó en la catedral de México; y la tercera a Otatitlán en Veracruz. La imagen de Chalma fue trasladada en 1602 a la iglesia de Porta Coeli y posteriormente a la capilla de San Isidro Labrador. Tras realizar el milagro de evitar la muerte del arzobispo por envenenamiento, adquirió la advocación del Señor del Veneno, alcanzando una notable devoción incluso entre la oligarquía minera asentada en la capital del virreinato, grupo que influyó de manera decisiva en su difusión en el Bajío y Centro-Norte de Nueva España. En algunas regiones esta devoción se manifestó bajo la advocación del Señor del Veneno como el de Salamanca y en otras bajo la del Señor de Esquipulas, como el de Durango.

Asimismo, existen devociones al Cristo de Esquipulas o Cristo Negro en comunidades más cercanas a la Villa de Aguascalientes que también se encontraban vinculadas a reales de minas, como la imagen localizada en Tepezalá, trasladada desde el Real de Asientos y el Señor de los Guerrero, en Zacatecas.

Este contexto resulta particularmente significativo debido a la similitud existente entre la imagen del Señor del Encino y los Cristos de Esquipulas, entre ellos los de Guerrero y Tepezalá. En consecuencia, no resulta difícil suponer que, si la Hacienda de Bocas pertenecía al Real de Asientos, la imagen pudiera inscribirse dentro de esta misma tradición devocional, en las Figuras 142-144 se aprecian las imágenes mencionadas y que se inscriben dentro de una devoción común.



Figura 142: Cristo Negro de Esquipulas. En: De CECatedralAntigua - Trabajo propio, CC BY-SA 4.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=99489973>



Figura 143: Cristo de Tepezalá, en Tepezalá, Aguascalientes. En: https://www.facebook.com/photo/?fbid=1593758837434832&set=a.1593757154101667&locale=es_LA



Figura 144: Señor del Encino, en el templo del mismo nombre en Aguascalientes. Imagen propia LEMM

Lo que sí se puede afirmar con base en la documentación disponible es que en el Barrio de Triana se venera hasta la fecha al Cristo Negro conocido como Señor del Encino, cuya tez es completamente oscura. Según el protocolo notarial de 1775, firmado por el escribano Manuel Rafael de Aguilera, se consigna que: “El día trece de octubre del año de quarenta y quatro, se pareció la Milagrosa imagen del Sr. de el Encino en la Hacienda de Bocas de Hortega de esta jurisdicción”.¹⁶² Este testimonio documental refuerza la relevancia histórica y simbólica de la imagen dentro del ámbito religioso y social de la región (Figura 145).

¹⁶² AHEA Protocolos Notariales, Caja 81, exp. 1, Carátula, 1775.

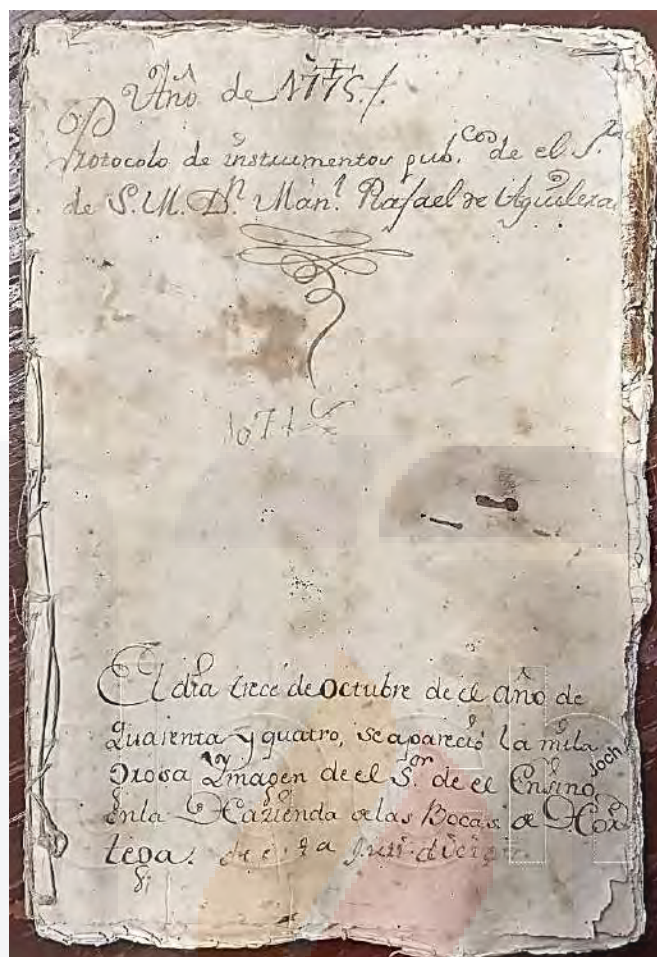


Figura 145: Carátula del Protocolo Notarial donde se certifica la aparición del Señor del Encino. Imagen: Depósito 2-15 en: <https://www.facebook.com/photo?fbid=285293534391675&set=pcb.285295121058183>

La Hacienda de Bocas de Ortega se ubicaba en el Camino Real a Zacatecas y se encontraba habitada mayoritariamente por afrodescendientes y mulatos, lo cual explicaría tanto el color de la imagen como la fuerza de su culto entre los trabajadores de las minas del Real de Asientos y Tepezalá.

Con el tiempo, la devoción al Señor del Encino creció de tal manera que los habitantes de Triana solicitaron al cura párroco de la Villa, Don Vicente Antonio Flores Alatorre, la construcción de un templo digno en su honor (Solís & Méndez, 2018, p. 124)

Durante este proceso, la imagen fue resguardada en algún hogar del barrio, y su culto puede interpretarse como una reminiscencia de la Tercera Raíz Cultural, -la africana-, la cual tuvo una presencia significativa en Aguascalientes durante el siglo XVII. Asimismo, la imagen era considerada profundamente milagrosa (Figura 146).



Figura 146: Señor del Encino en Aguascalientes LEMM/IISS 08092025

El barrio de Triana, donde se albergó la imagen, era profundamente “castizo”, con un marcado arraigo criollo. La presencia de un Cristo “negro” en el Templo del Encino debe vincularse también con la actividad minera -como se ha señalado previamente-, tal como ocurrió con la mayoría de las imágenes de esta tipología, entre ellas las de Durango, el Señor de los Guerreros y el de Tepezalá. No obstante, la población mulata asentada en la zona pudo haber influido igualmente en el desarrollo de su culto y devoción (González Esparza, 2018, p. 189).

La festividad del Señor del Encino se celebra el 13 de noviembre, fecha asociada a su aparición, mediante una gran verbena popular en la que se comercializan quesos, embutidos, pan y vinos. De manera paralela, se lleva a cabo el tradicional encierro de novillos conocido como la “Trianada”, así como procesiones encabezadas por la imagen y el Solemne Trecenario en su honor, con misas dedicadas a enfermos, familias y gremios del barrio.

Finalmente, tiene lugar la procesión del Cristo Negro, encabezada por los toreros y aficionados del barrio hasta la Plaza de Toros San Marcos, donde se celebra un festival taurino en su honor. Al concluir este evento, la imagen regresa al templo acompañada por los

fieles y los ministros pastorales, encabezados por el cura párroco (Solís & Méndez, 2018, p. 141) (Figuras 147-148)



Figura 147: Entrada del Señor del Encino al ruedo de la Plaza de Toros San Marcos, Imagen: Parroquia del Señor del Encino. Imagen proporcionada por Mons. Ricardo Cuellar Romo.



Figura 148: Procesión por el 170 aniversario de la Erección en Parroquia del Templo del Señor del Encino en: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1441360346497574&set=a.132247417408880>

11.2 Orígenes del Barrio del Encino

El actual barrio del Encino, anteriormente denominado Triana, se localiza al sur de la ciudad. Sus límites se definen, al norte con la Avenida Adolfo López Mateos, trazada sobre el antiguo arroyo de Los Adoberos; al sur, por la Avenida Ayuntamiento -antes arroyo del Cedazo-, así como por las calles Dr. Jesús Díaz de León y Santana; mientras al oriente, por la calle Josefa Ortiz de Domínguez, que lo separa del Barrio de la Salud; y, finalmente al poniente, por la propia Avenida Ayuntamiento y la calle José María Chávez, que constituye el acceso sur a la ciudad y corresponde al histórico Camino Real de Tierra Adentro.

Desde época prehispánica, el área se caracterizó por la presencia de huertas de maguey, nopal, carrizo y mezquite, elementos que formaban parte del paisaje. En este sentido, al encontrarse entre los arroyos del Cedazo y los Adoberos, la zona tuvo como vocación inicial la horticultura, al igual que los barrios de la Salud y de San Marcos (Figura 149).

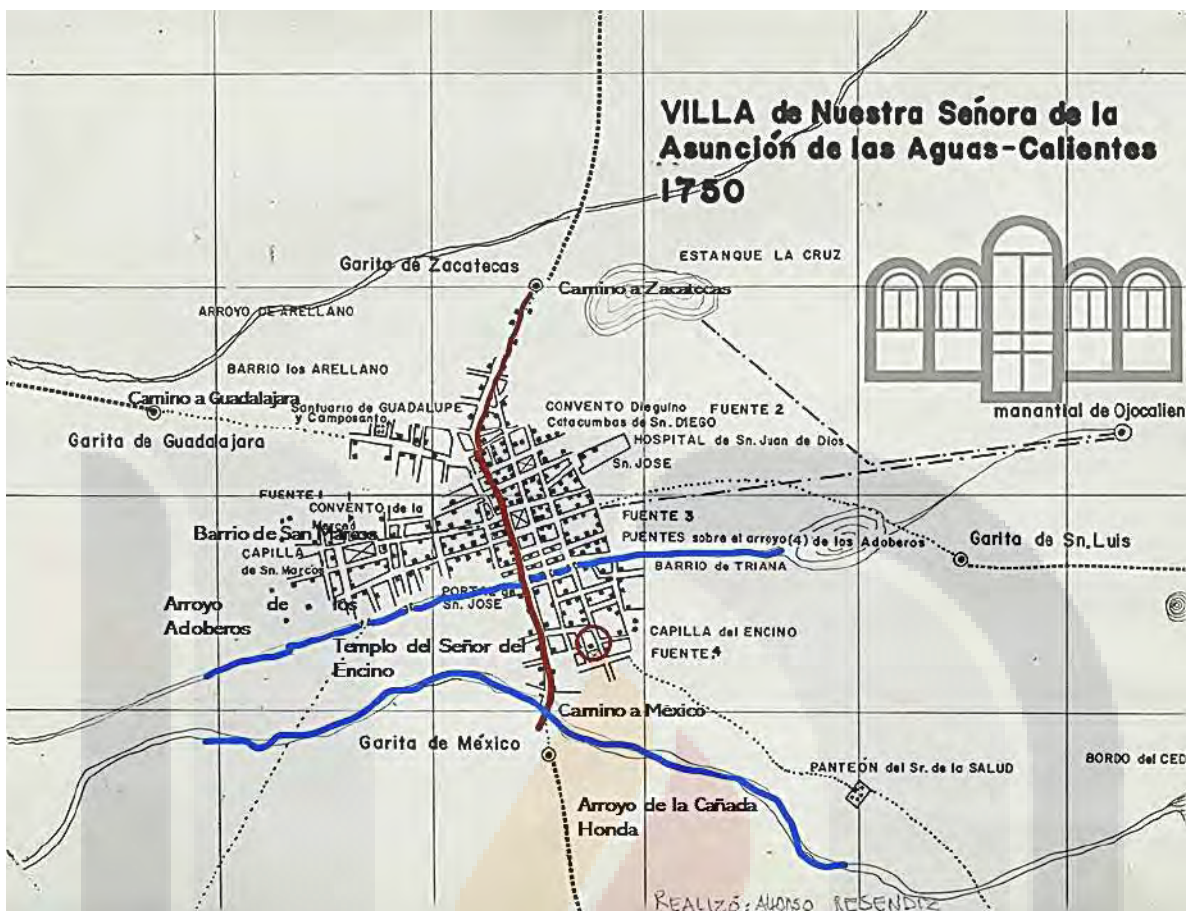


Figura 149: Plano de localización del Barrio de Triana en la Villa de Nuestra Señora de la Asunción de 1750, (Mapoteca AHEA editado por LEMM)

Con la fundación de la villa, dicha actividad se vio favorecida por la construcción de acequias. De acuerdo con las crónicas, Juan de Montoro ordenó edificar una caja con muros de adobe y una acequia excavada en el suelo natural, destinada a conducir el agua por gravedad desde los manantiales de Ojocaliente hasta la fuente pública de la plaza. Asimismo, hacía finales del siglo XVII, otra derivación permitía abastecer las huertas del barrio de Triana.¹⁶³

Por su parte, el asentamiento se localizaba al otro lado del arroyo que marcaba el límite natural de la villa por el sur. Este cauce, conocido como “arroyo de la villa” y posteriormente como de los Adoberos, solo conducía agua durante la temporada de lluvias. Aun así, la elevada demanda de chile en Zacatecas impulsó el establecimiento de chilares en las huertas del lugar.

¹⁶³ Madrid Alanís, Adolfo, Manantiales, vida y desarrollo. Evolución de los sistemas de Agua Potable y Alcantarillado en la ciudad de Aguascalientes, CCAPAMA, p. 29 en (Solís & Méndez, 2018, p. 115)

Posteriormente, con el fin de asegurar el suministro de agua a estas tierras, se emprendió una obra hidráulica de notable envergadura para la época., Ya en el siglo XVIII, el alcalde mayor Matías de la Mota, inspirado en los planteamientos del marqués Francisco de Aiza -quien abordó el problema del abastecimiento de agua y fue autor de la *Historia del reino de Nueva Galicia*, publicada en 1742- propuso una solución innovadora.

En efecto, el manantial del Cedazo situado a menos de una legua al sur del barrio no escurría hacia la villa, sino que drenaba el arroyo homónimo; el cual confluía con el arroyo de la villa, cerca del pueblo de San Marcos. De la Mota observó que este cauce llevaba agua durante la mayor parte del año, incrementando su caudal en la temporada de lluvias. Finalmente, todas estas corrientes desembocaban en el río San Pedro, que corría de norte a sur a menos de una legua al poniente de la villa.

El proyecto impulsado por el alcalde consistía en la construcción de un acueducto o galería que conectara el manantial del Cedazo con una serie de pilas distribuidas en puntos estratégicos de la villa, con especial atención al Barrio de Triana, debido a su cercanía con la fuente de agua.

De este modo, en 1730 se inició la obra, conduciendo el líquido de forma subterránea mediante canales cubiertos con bóvedas y claraboyas que funcionaban como registros, y además de permitir la iluminación natural y la ventilación. Se construyeron aproximadamente 500 varas, (420 m) sobre el arroyo de la Cañada Honda -hoy conocido como arroyo del Cedazo- lo que resolvió el problema de riego y propició el auge de la horticultura, convirtiendo al barrio en un importante centro de abastecimiento.

A lo anterior se suma el hecho de que, el Camino Real de Terra Adentro atravesaba este barrio, facilitando el acceso al centro de la villa desde el sur y su conexión hacia el noroeste, en dirección al Real de Asientos y al centro minero de Zacatecas. En consecuencia, se establecieron en la zona diversos mesones destinados a hospedar arrieros y comerciantes (Solís y Méndez, 2018, p. 117).

Desde sus primeros años, el barrio conservó esta vocación agrícola. En este contexto, Hernán González de Berrocal, juez de los chichimecas de Aguascalientes, obtuvo el 7 de junio de 1560¹⁶⁴ una merced de tierras otorgadas por el virrey Luis de Velasco a través de la Real Audiencia de Nueva Galicia. Dicha concesión comprendía una estancia de ganado

¹⁶⁴ AHEA, Adquisiciones y Donaciones, Caja 1, Exp. 1, foja 1, 1560

menor y otras tierras en el valle denominado en documentos tempranos como Rincón de Nuestra Señora de los Remedios. Estas colindaban al poniente con la estancia de Gaspar López y Francisco Guillén, lo que sugiere que, junto con Lorenzo de Padilla, ya residían en el área antes de la fundación del barrio, dado que el valle era una zona de conflicto por los ataques chichimecas. Tras la fundación de la Villa de Aguascalientes en 1575, algunos vecinos optaron por establecerse en el Barrio de Triana (Gutiérrez, 2003, p. 353).

Durante el siglo XVIII, la ubicación relativamente alejada del núcleo urbano otorgó al barrio un cierto grado de autonomía y autosuficiencia. Se le ha vinculado con un grupo social de origen español dedicados a la horticultura, particularmente al cultivo de chile, vid y diversas hortalizas. No obstante, la mano de obra empleada era mayoritariamente mulata y afrodescendiente, asentada en los arrabales cercano a las huertas. Con el tiempo, estos núcleos dieron origen al barrio de la Salud.

Hacia 1750, el barrio se ya densamente poblado. En 1752, el cura Manuel Colón de Larreategui, autorizó la construcción de una capilla, patrocinada por don Luis Miguel de Alva Estrada Bocanegra, teniente de alcalde mayor de la villa de Santa María de los Lagos en 1759¹⁶⁵ y su hermano de don Cristóbal¹⁶⁶ -propietario del rancho de los Gallos en Lagos-.¹⁶⁷ Asimismo, don Cristóbal de Villaseñor, vecino del barrio y comerciante, también originario también de la villa de Santa María de los Lagos,¹⁶⁸ impulsó la obra. La primera celebración y bendición tuvo lugar el 29 de septiembre de 1758, en honor de San Miguel Arcángel, como consta en las diligencias realizadas por el cura Colón de Larreategui. (Briseño, 2018, p. 94)

De acuerdo con Gutiérrez, (2003, p. 355), en el *Libro de Gobierno de la Parroquia de la Asunción* se registra: “El día 4 de octubre de 1764, se dedicó la capilla de Triana, que hice a mi costo, ayudado con algunas cortas limosnas”¹⁶⁹.

Finalmente, en 1776, durante la visita del obispo Fray Antonio Alcalde, se dejó constancia que entre las capillas de la jurisdicción parroquial se encontraba “la del puesto

¹⁶⁵ AHEA, Protocolos Notariales, Caja 20, Exp. 1, fojas 23f-26f, 1759

¹⁶⁶ AHEA, Protocolos Notariales, Caja 18, Exp. 2, fojas 1f-2f, 1953

¹⁶⁷ AHEA, Protocolos Notariales, caja 28, exp. 1, fojas 7v-9f, 1785

¹⁶⁸ AHEA, Protocolos Notariales, caja 17, exp. 2, fojas 19f-20f, 1749

¹⁶⁹ Archivo del Obispado de Aguascalientes, Libro Primero de Gobierno folio 560 en (Gutiérrez, 1999, p. 269)

nombrado de San Miguel que es ayuda de Parroquia y está en el barrio de Triana de esta villa”¹⁷⁰

El templo del Señor del Encino se localiza al Sur de la ciudad, en el barrio del mismo nombre, también conocido como de Triana. La iglesia colinda al Sur con el Jardín del Encino, al poniente con la calle Eliseo Trujillo -anteriormente conocida como Calle Ancha- y al oriente con el Museo Guadalupe Posada, edificio que originalmente funcionó como la casa cural del templo (Figura 150).



Figura 150: Ortofoto de localización del Templo del Señor del Encino anexo al jardín del mismo nombre en el Barrio del mismo nombre o de Triana. Ortofoto IISS/ editado por LEMM

¹⁷⁰ AOA, Libro Primero de Gobierno, “Auto de visita del Ilmo. Sr. Fr. Antonio Alcalde, Ags. Febrero 23 de 1776” en (Gutiérrez, 2003, p. 355)

11.3 El templo del Señor del Encino

Conviene señalar que la parroquia del Señor del Encino fue la segunda en la Diócesis, después de la de Nuestra Señora de la Asunción, establecida en 1854. Su fundación respondió al notable crecimiento demográfico del Barrio de Triana, la nueva iglesia se construyó en el mismo emplazamiento que ocupaba la capilla anterior.

Por otra parte, el análisis de las dimensiones del templo actual permite inferir que el espacio ocupado hoy por las criptas, -antes notaría del templo-, corresponde a las medidas descritas en el *Ynventario de la Yglecia de el Sr. De el Enzino* de 1778 elaborado por el Pbro. José Antonio de Acosta. En dicho documento se detalla que: “La iglesia tiene desde la pared del presbiterio hasta la pueta de la Iglesia treinta y seis varas y de ancho seis y media varas...”¹⁷¹

Gutiérrez, (2003, p. 256), afirma que desde su origen la imagen fue conocida como Cristo del Encino, posiblemente en imitación a los habitantes de Santa María de los Lagos, que habrían encontrado una imagen semejante en circunstancias similares. En este contexto, resulta significativo que tres de los principales benefactores de la capilla fueran originarios de dicha villa: los hermanos Luis Miguel y Cristóbal el Alba, así como Cristóbal Villaseñor.

Entre sus benefactores de la nueva iglesia destacó Don Manuel Narciso de Esparza quien donó 450 pesos, fincados en el sitio denominado Los Horcones. Por su parte, Manuel Gómez Zorrilla impuso mil pesos destinados al aceite y cera de la Iglesia del Sr. Del Encino¹⁷², mientras que don Francisco Rivero y Gutiérrez dispuso que, tras su fallecimiento, sus albaceas entregaran mil pesos adicionales. Estas aportaciones resultaron decisivas para la consolidación material de la construcción del templo.¹⁷³

11.3.1 Edificación del nuevo templo

Cuando del doctor don Vicente Antonio Flores Alatorre dejó la parroquia en 1777, la obra del nuevo templo ya presentaba avances significativos. No obstante, Gutiérrez, (2003, p. 368) aclara que el inventario elaborado por el presbítero doctor don José Antonio de Acosta, hace referencia a la primera capilla, ya que las dimensiones consignadas coinciden con las del actual edificio de las criptas, ubicado al costado poniente del templo. En dicho

¹⁷¹ Archivo Parroquial del Señor del Encino, Disciplinar 1-2 fojas 1f-76f, 1778-1810, foja 1f

¹⁷² AOA, Libro 11 de Defunciones f. 36v.

¹⁷³ Ídem. f. 31v.

documento se menciona que la construcción “... está techado con vigas de madera con sus canes, su portada y puertas grandes, y una lonja de cuatro varas enladrillado el suelo...”.

Asimismo, el documento *Disciplinar 1-2-125f-129v-1778-1780*, registra los gastos efectuados para la obra, entre los que se incluyen la compra de cal, piedra, cantera y mampostería, así como el pago de las bóvedas del presbiterio y coro. Este registro confirma que hacia 1778 la fábrica del nuevo templo no se encontraba avanzada y carecía de cubierta de madera.

En cuanto a sus dimensiones, el templo ocupa un área de aproximadamente de 45 varas de largo por 9 de ancho en la nave principal, -sin considerar los brazos del crucero- y cuenta con cubierta de bóvedas.

Tras la salida del presbítero Flores Alatorre, la construcción fue continuada por sus sucesores don José Antonio de Acosta y don Pedro Nolasco Díaz de León - quienes lograron un avance significativo-, y, finalmente el bachiller don Miguel Martínez de los Ríos y Ramos (1789-1801) quien concluyó la obra, según quedo asentado en los registros:

Se concluyó en 1796 a esfuerzos y solicitud del actual cura, Br. Dn. Miguel Martínez de los Ríos, a cuya consecuencia se concedió licencia y facultad por el M.I. y V.S. Deán y Cabildo Sede Vacante a dicho cura para su bendición y dedicación de la Santísima Imagen, y en su virtud se verificó uno y otro en el día 10 y 11 de marzo de dicho año de 1796, quedando también erigida en Ayuda de Parroquia¹⁷⁴

Hacia 1801, el templo se encontraba prácticamente terminado. Un inventario de ese año ofrece una descripción detallada del estado del edificio y de su ornamentación, donde en primer lugar ofrece una descripción detallada del estado material y funcional del templo, lo que permite inferir una etapa intermedia en su proceso de consolidación. La iglesia se presenta como un espacio ya apto para el culto y las prácticas funerarias, aunque aún inconcluso en algunos de sus elementos arquitectónicos y ornamentales. Informa también sobre la presencia de lienzos de gran formato con temática de la Pasión de Cristo, así como un retablo principal elaborado en madera policromada y dorada, evidencia una clara intención catequética y simbólica acorde con la tradición artística y devocional cristiana.

Sobre la disposición del retablo refiere que, con la imagen central de Cristo Crucificado flanqueada por la Virgen de los Dolores y San Juan Evangelista, responde al modelo

¹⁷⁴ AOA, Libro Primero de Gobierno p.560 en: (Gutiérrez, 2003, p. 359)

iconográfico del Calvario, subrayando el énfasis en el sacrificio redentor. Asimismo, la coexistencia de materiales como la cantera y la madera en el pavimento sugiere una adecuación funcional del espacio para distintos usos, entre ellos los entierros, que eran muy comunes en el siglo XVIII, para dar sepultura a los benefactores de la construcción del templo y sus familias especialmente en los cruceros y pre-santuario de estos. Asimismo, observa que el altar mayor aún no se ornamentaba y la sacristía tampoco se había completado, sin embargo, ya contaba con algunas alhajas y lo indispensable para el culto. También reconoce algunas obras pías, fondos y una casa, para la culminación de la obra (Gutiérrez, 2003, p. 359)

11.3.2 Las pinturas de la Pasión de Cristo

Los lientos a que se refiere el inventario mencionado, es una serie de pinturas gran formato que representan la Pasión de Cristo, realizadas por los hermanos Andrés y Cristóbal López. En el archivo parroquial se conservan diversas notas relativas a la adquisición de estas obras.

Entre ellas, se registra que el 19 de junio de 1798 se pagaron ciento cuarenta y cuatro pesos a don José Mariano Guerrero a cuenta de los lienzos del adorno de la capilla. Posteriormente, el 19 de noviembre del mismo año, se entregaron noventa y seis peso y dos reales al mismo intermediario. Más adelante, el 28 de febrero de 1800 se pagaron cuarenta pesos en la “postura y compostura de los quadros que vienen de México para adorno”, y el 3 de marzo se añadieron otros veinticinco para acomodar otro “quadro” adicional. El 2 de julio siguiente, se solventaron cuatrocientos pesos que en la Ciudad México a cuenta de “cuatro lienzos que hizieron para la Yglesia”.

Asimismo, el 18 de agosto se pagaron veinte pesos al señor cura para la compostura de los cuadros, y el 31 de marzo de 1801 se liquidó a don Josef Esparza el importe total de los cuatro lienzos mencionados en la partida del 2 de julio, suma que ascendía diez y mueve pesos cuatro reales. Finalmente, el 31 de diciembre de ese año se anotó la entrega de mil veintiocho pesos a don José Mariano Guerrero, conforme a las cuentas presentadas al cura con el fin de completar el pago de los lienzos.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Archivo Parroquial del Señor del Encino. Disciplinar-I-2-1f-76f-1778-1810. Fojas 55f-58f

De acuerdo con estos registros, la obra fue encargada en 1798 y terminada en 1800, teniendo como intermediario a Don José Mariano Guerrero. Por otra parte, Andrea Ortiz (2022, p. 60) señala que Andrés López recibió encargos de gran formato en diversas regiones como Guanajuato, Michoacán, Zacatecas, Aguascalientes y San Luis Potosí, durante la década de 1790. Entre estos trabajos se encuentran, *el Sagrado Corazón de Jesús* (1795) en la sacristía de la Casa de Loreto en el Oratorio de San Felipe Neri en San Miguel de Allende, Gro. el *Viacrucis* (1798 a 1800) del Templo del Señor del Encino en Aguascalientes, una *Virgen del Carmen* (1799) en Sombrerete Zacatecas, y un *Calvario* en Guadalajara.

En relación con la producción de los hermanos Andrés López cabe señalar que entre sus obras más destacadas -en los que se reconoce un dominio notable de la perspectiva en la Ciudad de México, composiciones de gran formato- sobresalen tanto las pinturas del Templo de la Enseñanza en la Ciudad de México, como el mencionado Viacrucis del Templo del Señor del Encino. Este último consta de catorce pinturas, la mayoría de ellas con dimensiones aproximadas de 3.85 m x 5.00 m de altura. En conjunto, ambas realizaciones evidencian innovaciones pictóricas derivadas de su formación intelectual y plástica, más allá de su vinculación con la Real Academia de San Carlos o de una subordinación estilística a otros artistas.

En cuanto a la trayectoria de Andrés Joseph López Suleta, se sabe que nació en la Ciudad de México en 1727, y fue hijo de Carlos Clemente López y Catharina de Suleta¹⁷⁶. Su formación inicial estuvo profundamente influida por su padre, quien, además de ser pintor, le proporcionó las primeras enseñanzas en el taller familiar.

A mediados del siglo XVIII, el sistema gremial había perdido vigencia respecto a su funcionamiento en el siglo anterior, lo que propició que la enseñanza y la producción artística se trasladaran a talleres individuales y academias de pintura, como la fundada por Juan y Nicolás Rodríguez Juárez. Entre estas instituciones, destacó la academia de José de Ibarra, establecida en 1753, la cual sería presidida por Miguel Caldera tras el fallecimiento de su fundador en 1756.

En relación con la obra de Carlos Clemente López, se ha sugerido que mantuvo vínculos significativos con los talleres mencionados. Asimismo, se ha planteado que la

¹⁷⁶ En Family Search: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:NYJ6-DXR>

formación de Andrés Joseph incluyó su paso por la academia de José de Ibarra y por el taller de Miguel Cabrera. En este contexto, también se menciona a José de Alcívar y Rafael Gutiérrez como parte de los artistas que se desarrollaron en el ámbito pictórico tras su incorporación a Real Academia de San Carlos.

La relación entre Andrés López y José de Alcívar (1726-1803) resulta particularmente relevante, ya que ambos pertenecen a la generación finisecular del siglo XVIII y, de manera conjunta, representan la culminación de la tradición pictórica novohispana. Por otro lado, tanto López como Alcívar dirigieron los talleres más prominentes de su época, sin embargo, sus trayectorias se bifurcaron como resultado de diferencias en su formación, preferencias estéticas, tipo de clientela y orientación artística

Conviene subrayar, finalmente, que ambos artistas realizaron obras para la ciudad de Aguascalientes. Entre ellas el *Tránsito de San José* en la Catedral, *La Adoración de los Reyes* en el Templo de San Marcos y la imagen de *Nuestra Señora de Guadalupe* para el Santuario, esta última atribuida a José de Alcívar y elaborada en el taller de Miguel Cabrera, quien fungía como pintor oficial en la Basílica Guadalupeña encargado de la producción de copias.

Las intenciones pictóricas de Andrés López se distinguen, de acuerdo con Andrea Ortiz, por

... la calidez por el aprovechamiento de la base de preparación y estratos pictóricos delgados, los colores azules y rojos para las vestimentas, con tonos más discretos que periten armonía, los juegos de luces y sombras no tienen que ver con la intención jerárquica de los elementos sino que es más bien homogénea respecto a su posición dentro del espacio (Ortiz, 2022, p. 60).

En el ámbito institucional, Andrés López formó parte del cuerpo académico de la Real Academia de San Carlos como corrector de dibujo entre 1781 y 1786. Durante ese periodo, asimió los cambios en las formas de representación promovidos por la institución; sin embargo, sus aportaciones innovadoras no derivaron exclusivamente de esta experiencia, sino que se originaron en su propia tradición pictórica y respondieron a intereses personales como la ambición profesional, la búsqueda de reconocimiento social por parte de su clientela y su breve estancia en la Academia.

La producción pictórica de López en la Ciudad de México fue particularmente extensa. En una primera etapa siguió los lineamientos estilísticos de su padre, aunque con el tiempo desarrolló un lenguaje propio. Entre sus obras más representativas se encuentran *Reina María Santísima de la Aurora* (1763) ubicada en el Templo de la Profesa; *La Asunción*

de María y la Virgen del Apocalipsis en el Templo de la Enseñanza (1779); así como *El Corazón de Jesús* y *La Concepción* (1796), además de una lámina del *Señor San José* (1797) conservada en la Catedral Metropolitana. (Ortiz, 2022, pp. 41-60)

En las Figuras 151-155, se presentan las catorce estaciones de la Pasión de Cristo ejecutadas por Andrés López, las cuales se conservan en el Templo del Señor del Encino.



Figura 151: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 1-3 (LEMM/IISS)

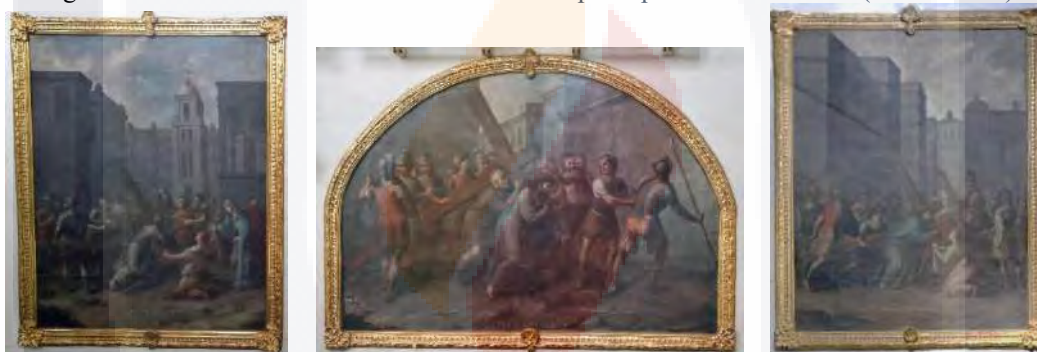


Figura 152: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 4 a 6 (LEMM/IISS)



Figura 153: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 7 a 9 (LEMM/IISS)



Figura 154: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 10-12 (LEMM/IISS)



Figura 155: Viacrucis monumental de Andrés Joseph López. Estaciones 13 y 14 (LEMM/IISS)

11.3.3 De Ayuda de Parroquia a Parroquia del Señor del Encino

Se ha señalado que la capilla fue erigida en Ayuda de Parroquia en 1796, sin embargo, fue hasta 1801 cuando el obispo de Guadalajara, S.S.I. Dr. Don Jan Cruz de Cabañas, expidió el auto correspondiente, En dicho documento se argumenta lo siguiente:

... Que habiendo observado el que la población de la referida villa se extiende más que por ninguna otra parte por el Barrio de Triana, y sus vecinos hacía la capilla del Santo Cristo que allí se venera bajo la advocación del Señor del Encino; de que esta capilla tiene tanta o más capacidad que la Iglesia Matriz o Parroquial para que en ella se congreguen muchos fieles y con la mayor comodidad y desahogo tengan pasto y cuantos bienes espirituales pueden desear libres de la comprensión, tumulto, estrechez y demás ocurrencias a que indispensablemente está compuesta una feligresía que por tan basta no puede caber de otra suerte en una iglesia que como la referida Parroquial, y sin embargo de toda su extensión no puede abrazar en su seno en tan exorbitante vecindario. Que agregándose a lo dicho la circunstancia de mediar en

aquellos barrios y el resto de aquella población un arroyo que en la estación de las aguas intercepta por su avenida la correspondencia de estas gentes con aquellas, e inhabilita en muchas partes, por consiguiente, a las primeras para ocurrir a su Parroquia en los días festivos a oír el santo sacrificio de la misa, frecuentar y recibir los Santos Sacramentos. Y en atención al informe que con fecha de veinte y cuatro del presente nos hizo el cura interino de dicha Villa sobre parecerle oportuna la erección de Ayuda de Parroquia en la relacionada Iglesia del Sr. Del Encino, con la asignación de los Barrios de Triana, Ojo de Agua, Panzacola y Adoberos por llegar el número de feligreses que los habitan alrededor de tres mil cuatrocientos consideraciones que se tuvieron presentes y ver convino. Declaraba y S.S. declaró por bastantes las referidas causas para constituir Ayuda de Parroquia la Iglesia del Sr. Del Encino con asignación de los citados barrios y de las habitaciones que estuvieren del arroyo que llaman la Cañada para el rumbo de esta capilla...”¹⁷⁷

Este documento se encuentra fechado el 27 de julio de 1801 en la Hacienda de Montoro, Aguascalientes. Posteriormente, el cura interino de la Asunción, el bachiller José Anselmo Chávez, comunicó la notica en la parroquia el domingo 27 de julio y en el templo del Señor del Encina el 15 de agosto, con motivo de la fiesta de la Asunción.

Inmediatamente después, se procedió a levantar el inventario y se nombró a los presbíteros encargados de la nueva Ayuda de Parroquia: el licenciado Agustín Conde y el bachiller Remigio Terán. Aunque ambos aceptaron la comisión, no llegaron a ejercer sus funciones en la nueva ayuda de Parroquia, por el que el párroco informó de esta situación al obispo para que tomara las providencias necesarias.

En respuesta, el prelado expidió un auto, en el que, tras recibir el informe sobre el estado de la Ayuda de Parroquia, en el que expone su parecer y ordena:

En la hacienda de Montoro a catorce de septiembre de mil ochocientos y un años: S.S.I. el Sr. Dr. D. Juan Cruz Ruiz de Cabañas por gracia de Dios y de la Santa Sede Apostólica obispo de Guadalajara del Consejo de S.M....[]...Y con respecto a que por el citado cura en cumplimiento de lo mandado a informado a S.S.I. del estado de esta Ayuda de Parroquia en cuanto a sus alhajas, ornamentos y utensilios con inventario de las que actualmente tiene, y otro de las que necesitan para que en ella se puedan celebrar decentemente divinos oficios, administración de los Sacramentos, y conservar el Depósito del Divino Señor Sacramentado.

¹⁷⁷ Archivo Parroquial del Encino, expediente sin clasificar en: (Gutiérrez, 2003, pp. 361-362), (mismo que no se encontró en la reciente búsqueda en enero del 2024).

En vista que en dicha iglesia hay falta de algunas cosas para las que no hay por ahora suficientes fondos, mandaba y S.S.I. mandó que para que por la insinuada falta no dejen de lograr los feligreses de este ramo la utilidad y bien espiritual que por ese medio se les proporciona: se supla por la Iglesia Matriz lo que fuere necesario, en atención a que los fieles de la Ayuda de Parroquia del Encino pertenecen a la Matriz lo mismo que los otros de su comprensión y tienen igual derecho que otros para que por su propia Parroquia se les dispense bien y cumplimiento la asistencia espiritual. Que en lo sucesivo procure el ministro que haga las veces del cura en esta capilla de coartar y amonestar a los fieles que de ella reciben beneficio contribuyan con limosnas para el complemento de las alhajas y ornamentos que por ahora se requieren de la Matriz y parecen necesarios. Que el mismo ministro cuide cabalmente y se valga de los arbitrios muy oportunos para que las fincas de esa capilla coadyuven con sus frutos a estos fines. Y que por último en los días festivos, y aun en los que no lo fueren después de concluida cualquiera misa se pida limosna a la puerta de la iglesia.

Asimismo, el auto ordenó:

Que el Lic. D. Agustín Conde pase a ejercer los oficios de teniente de párroco en esta Ayuda de Parroquia como primero y más antiguo ministro y D. Remigio promueva con todo celo la más cumplida perfección de este establecimiento y la más cabal asistencia de los feligreses que se le encomiendan ejerciendo para con ellos los oficios que demanda el ministerio en la frecuente predicación de la palabra de Dios y puntual administración de los Sacramentos, encomendando estos actos a Terán cuando por enfermedad u otro impedimento legítimo no pueda hacerlo. Y teniendo la consideración debida a la Iglesia Matriz o Parroquial de que solo es una Ayuda la Capilla del Encino.

En consecuencia, del cual determinaba y S.S.I. determinó para conservar el honor debido a la Matriz y evitar el que se entienda malamente que por la presente erección se ha pretendido hacer alguna desmembración del Curato, o que los feligreses del Encino no lo son igualmente que los otros de la Matriz, se abstenga el Lic. Conde o cualquiera otro que en lo sucesivo se encargue de esta iglesia de celebrar los oficios y funciones que de ordinario se celebran en las parroquias en determinados días del año, por lo cual en la del Encino, ni celebrarán los de Semana Santa, ni los de Resurrección, ni los de Corpus, ni por último los de la Asunción de Ntra. Señora titular de la Matriz. Y mandaba y mandó que de este Auto se remita testimonio al cura de Aguascalientes para que sin pérdida de tiempo lo haga cumplir y ejercer animándolo a los presbíteros Lic. Conde y D. Remigio Terán, y entregándolo al primero después de cumplir en la parte que le toca, para que por dicho Lic. Se custodie con los antecedentes de la materia

en el archivo que se formará por dicha Ayuda de Parroquia. Así lo proveyó, mandó y firmó. - El Obispo de Guadalajara. - Licenciado Toribio González Notario Público Eclesiástico¹⁷⁸

Dos días después el obispo dirigió una nueva comunicación a don José Anselmo Chávez, en la que confirmó lo anteriormente dispuesto y subrayó que, “aunque la Iglesia del Encino se erigió en Ayuda de Parroquia, no por eso se ha extraído del cuidado y oficio parroquial”, razón por lo que debía prestarse atención espiritual a sus fieles en igualdad de condiciones que al resto de la feligresía. Asimismo, enfatizó que el licenciado Conde y el bachiller Terán “estén siempre subordinados en todo a Ud. como lo deben estar todos los ministros de la Parroquia” (Gutiérrez, 2003, p. 364)

En consecuencia, a partir de septiembre de 1801 comenzaron las labores de la Ayuda de Parroquia, sin embargo, no se cuenta con información precisa que permita dominar el momento exacto en que dejó de funcionar como tal. Es posible que ello ocurriera durante el periodo independiente, hasta que en 1852 los vecinos del barrio aprovecharon la visita del obispo don Diego de Aranda para solicitar el restablecimiento de la Ayuda. En este contexto resulta especialmente relevante la solicitud presentada por Doroteo Chávez, quien, en una carta dirigida al obispo, expuso lo siguiente:

Ilustrísimo Señor Obispo de esta Diócesis.

Doroteo Chávez, vecino y residente de Aguascalientes, ante S.S. Ilma. Con el más profundo respeto comparezco y digo que de tiempo inmemorial sé que el templo del S. del Encino haya Ayuda de Parroquia, cuando se servía el templo por un capellán o ministro; el cual culto divino estaba bien asistido, los sagrados sacramentos diariamente se ministraban a los fieles del barrio de Triana y el sacrificio de la Misa se celebraba diariamente. El templo estaba con bastante aseo y limpieza, los paramentos sagrados muy decentes; en fin, todos los vecinos estaban contentos con los auxilios espirituales que se ministraban. Pero desgraciadamente de algunos años a esta parte todo el vecindario del barrio de Triana se halla en la mayor orfandad, poque el Templo que es la casa de Dios está sin el aseo correspondiente y el sacrificio de la Misa solo se celebra en los días festivos; y algunos de éstos no hay misa, y la mayoría del vecindario se queda sin cumplir con la obligación de católicos, y todo se ha originado de la falta de un sacerdote que esté dedicado exclusivamente al Santuario. Como verdadero católico y a nombre del barrio de Triana, ocurro a S.S. Ilma. impetrando la gracia de que en el Santuario de la

¹⁷⁸ Archivo del Arzobispado de Guadalajara. Parroquia de Aguascalientes, caja 1, exp. 1800-1810, comunicado de septiembre 9 de 1801 en: (Gutiérrez, 2003, p. 364).

Sacristísima Imagen del Sr. del Encino se establezca una Ayuda de Parroquia como en años pasados la había servido por un sacerdote que continuamente preste los auxilios de nuestra religión; comprometiéndome por mi arte a costear de mi peculio los gastos de aceite, hostias y vino que se inviertan en el sostenimiento del culto divino. Estos son los sentimientos que abraza mi corazón, pues deseo con ansia que la adorable religión de mi crucificado no decaiga, sino que se fomente lo más posible. Por tanto, lo expuesto a S.S. Ilma. Acudo muy rendidamente haciendo esta súplica, la que espero de su bondadoso corazón será servida y despachada según mis deseos religiosos, pues de acceder a ella recibiré merced, gracia y justicia. Aguascalientes, noviembre 5 de 1852.-Doroteo Chávez. - Por impedimento firma mi hijo Pablo Chávez Fregoso¹⁷⁹

Al día siguiente, el obispo extendió un auto en la Hacienda de Peñuelas, mediante la cual autorizó al Párroco de la Asunción, doctor Ignacio Pérez, a establecer la Ayuda de Parroquia en el templo del Señor del Encino y nombró al presbítero don Abundio Fernández como encargado de dicha encomienda.

No obstante, esta segunda etapa de la Ayuda de Parroquia tuvo una duración breve. El 19 de febrero de 1853, fecha en la que correspondía al obispo designar a un nuevo párroco para Aguascalientes tras el fallecimiento del doctor Ignacio Pérez, -quien había ejercido el cargo desde 1836-, se presentó ante don Diego Aranda una solicitud formal para erigir una nueva parroquia bajo la advocación del Señor del Encino. El documento fue suscrito por el alcalde de Aguascalientes, don Atanacio Rodríguez, y respaldado por ciento cincuenta vecinos.

A este escrito, el alcalde anexó un oficio fechado el 23 de febrero del mismo año, en el que insistía en la necesidad de crear una nueva parroquia que comprendiera al barrio de Triana, así como las haciendas y ranchos ubicados al sur de la población. En dicha comunicación, se señalaba que el gobierno local consideraba la medida de gran importancia, debido al considerable número de habitantes de la zona. En respuesta, el obispo contestó el 8 de marzo desde Sayula, -en un estado ya delicado de salud- manifestando su satisfacción por la solicitud y comprometiéndose a estudiarla con detenimiento.

Posteriormente, el obispo turnó el expediente al Promotor Fiscal para que emitiera su dictamen, sin embargo, no llegó a recibirlo, ya que don Diego Aranda falleció el 17 de marzo

¹⁷⁹ Archivo del Obispado de Aguascalientes, Libro Segundo de Gobierno, Parroquia de la Asunción, p. 223 en (Gutiérrez, 2003, p. 366)

de 1853, mientras realizaba su visita pastoral en la parroquia de Sayula. En consecuencia, el Promotor remitió el asunto al Cabildo Sede Vacante el 27 de ese mismo mes.

Ante la interrupción de los trámites por la muerte del prelado, se envió una nueva comunicación al Vicario Capitular, quien solicitó al cura de Aguascalientes un informe detallado que incluyera el padrón de habitantes del Encino, los posibles límites jurisdiccionales y los elementos necesario para continuar el proceso. En respuesta, don Trinidad Romo, cura interino de la parroquia tras el deceso de don Ignacio Pérez, elaboró el informe correspondiente. En él se establecía que la línea divisoria del futuro curato sería el arroyo que atravesaba la ciudad, extendiéndose cuatro leguas al poniente hasta los límites de la parroquia del Paso de Sotos -actual Villa Hidalgo, Jal- y, al oriente, hasta la parroquia de la Encarnación y la de Ojuelos. Esta jurisdicción comprendería el barrio de Triana, treinta y un ranchos y algunas haciendas, con una población total de 14,361 habitantes, de los cuales, poco más de tres mil residían en ranchos y haciendas.

Más adelante, el expediente fue turnado al Promotor Fiscal, doctor Camarena, quien tras su análisis emitió sus conclusiones en marzo. En ellas afirmó que resultaba imprescindible dividir la parroquia de Aguascalientes, dado que superaba los sesenta mil habitantes, y sugirió erigir de inmediato al Señor del Encino como parroquia suburbana, con un cura interino¹⁸⁰.

Finalmente, una vez cumplidos los requisitos y con el interés manifiesto de las autoridades civiles y eclesiásticas, se procedió a la creación de la nueva parroquia del Señor del Encino. Solo restaba la expedición del Auto de Erección, que correspondió al nuevo obispo de Guadalajara don Pedro Espinosa, preconizado en consistorio en Roma el 12 de septiembre de 1853 y quien tomó posesión el 5 de enero de 1854. Dicho auto fue dictado en Guadalajara el 19 de junio de 1854 (Gutiérrez, 2003, p. 378).

Posteriormente, el 27 de junio de ese mismo año, se nombró al presbítero don Abundio Fernández como cura interino de la recién erigida parroquia del Encino. La toma de posesión y entrega formal de la parroquia se llevó a cabo el 9 de julio, en presencia del párroco de la Asunción, don Trinidad Romo (Gutiérrez, 2003, p. 380).

¹⁸⁰ AOA, Libro Segundo de Gobierno, Parroquia de la Asunción escrito de marzo 27 de 1853. En (Gutiérrez, 2003, p. 377)

11.3.4 Documentos, Inventarios y Libros de Fábrica

Entre los documentos conservados sobre el Templo del Señor del Encino, en el archivo histórico del INDAABIN-CEDOC; se localizan datos de particular relevancia. Destaca, por ejemplo, que, en 1908, el párroco procedió a colocar marcos de yesería dorada a las pinturas del Viacrucis, acción que motivó una amonestación oficial por parte de las autoridades federales.

A partir de este momento se inició una disputa en torno a la propiedad del inmueble que actualmente ocupa el Museo Guadalupe Posada, el cual se encontraba registrado a nombre del presbítero Isidro Navarro. Tras su nacionalización, el edificio tuvo diversos usos: primero como Escuela Benito Juárez -sin que se precise la fecha exacta-, posteriormente como vecindad, más tarde como Escuela de Ciegos y, finalmente como sede de la Junta Local de Caminos. Los documentos consultados no especifican el momento en que el inmueble fue destinado a funciones museísticas.

Otro conflicto relevante se relaciona con la intervención del presidente municipal en atrio del templo, con el propósito de regularizar el área del jardín, lo que implicó la demolición de la barda perimetral en 1929. Esta acción debió revertirse el 8 de abril de 1930.

Ese mismo año, el 9 de agosto, el presbítero Alfonso Maldonado solicitó autorización para restituir la linternilla de la torre, la cual había resultado dañada junto con el tercer cuerpo a causa de una descarga eléctrica, según se consigna en una descripción fechada el 28 de octubre de 1898. Las obras comenzaron el 29 de marzo de 1933 y se notificó su conclusión el 12 de enero de 1934.

El 27 de octubre de 1948, el templo del Señor del Encino fue declarado Monumento Nacional. Posteriormente, en 1952, el obispo monseñor Salvador Quezada Limón solicitó la restitución de la casa ocupada por la Junta Local de Caminos, petición que fue denegada. En 1954 se ordenó la devolución de los cuadros del Viacrucis que se encontraban resguardando en el Convento o Museo de la Cruz, adscrito al INAH, lo que permitió reintegrar casi en su totalidad el conjunto pictórico, si bien se reconoce que una de sus obras es una réplica.

Los inventarios y libros de fábrica constituyen una fuente documental fundamental y para la reconstrucción histórica del templo, ya que permiten identificar los bienes muebles, ornamentos, alhajas y utensilios litúrgicos, así como las inversiones realizadas para su construcción y mantenimiento. El análisis de los documentos del Archivo Parroquial del Señor del Encino revela la participación de benefactores adicionales a los señalados por José

Antonio Gutiérrez (2003), como Don Pedro Márquez -cuyo legado se aplicó hasta 1778-. Así como otros donantes, entre ellos Cayetano Santoyo y don José de Quijano, además de diversas personas que contribuyeron mediante los réditos o incluso el capital principal de sus bienes.

Los registros en el Disciplinar correspondiente al periodo 1778-1780 documenta la adquisición de cal, piedra, cuñas y otros insumos constructivos, lo que indica que el nuevo templo se hallaba en una fase inicial de edificación, sin cubierta ni piso, por lo que la capilla mencionada en el Inventario de 1778 debe identificarse como el edificio anterior. El y Disciplinar de 1778-1810 confirma la continuidad de las obras y consigna pagos al maestro Manuel Santiago. Posiblemente identificable con Nicolás Antonio de Santiago Medina, hipótesis sustentada en similitudes formales en la portada del templo del Señor del Encino y la parroquia de Lagos de Moreno, donde dicho artista habría intervenido.

Hacia 1790, se menciona la ejecución de la cubierta de la torre, probablemente correspondiente a la bóveda del cubo, lo que concuerda con la construcción tardía de la torre, ya entrado el siglo XIX, y explica las variaciones estilísticas observables. Asimismo, se identifica a Vicente Vallín, como herrero y dorador responsable de las ventanas y del dorado de los colaterales a partir de 1794, así como a un maestro Tiburcio -de apellido ilegible- se registra el pago de pinturas traídas de la Ciudad de México para el ornato del templo, lo que refuerza la hipótesis de que el Viacrucis de Andrés López, fue realizado en la capital y posteriormente trasladado a Aguascalientes.

Las obras continuaron durante el siglo XIX, en 1804, se consigna el pago del frontispicio al Maestro Rosillo el 25 de mayo, y la construcción del baptisterio en el cubo de la torre, entre 1809 y 1810, se documentan pagos por la ejecución del segundo y tercer cuerpo de la torre, la linternilla y cuatro almenas. Estos datos permiten concluir que el templo no se encontraba completamente concluido en 1801 como afirma Gutiérrez, (2003).

Por último, en el volumen titulado *Disciplinar-I-4 3f-4f-1867*, el presbítero Justo Ramírez, entonces cura interino de la Parroquia del Señor del Encino, dirige una carta al Vicario Capitular Licenciado don Jesús Ortiz A, con fecha del 6 de mayo de 1867. En dicha misiva expone lo siguiente:

... el altar donde se aloja la imagen del Señor del Encino, -aludiendo al retablo de madera, originalmente instalado-, se encontraba “bastante deteriorado y casi inservible, atendiendo que

en el altar que hoy sirve, no se puede conservar nada bueno por el continuo movimiento [...] y por la principalísima razón, la de dar el menos en cuanto sea posible, al fomento del culto formal y material, más en estos días en que con tanta actitud se pretende descatalogar a nuestra pobre nación, no he vacilado en emprender la obra de un trono con su respectivo gradín y meda de altar, fiado primero en la Providencia Divina y después en la abundante piedad de mis fieles, mediante la que la obra de piedra está concluida y cuyo contenido es como aparece en el diseño que debidamente acompaño.

Acto seguido, el sacerdote solicita formalmente la autorización correspondiente:

Y como para llevar a su conclusión esta obra necesito de la licencia y aprobación de V.S.E. pues sin ella no podré sentar una sola piedra rendidamente pido a V.S.E.: me la conceda para tener el gusto de ver satisfechos los deseos y sacrificios de mis pobres feligreses, [...] curato del Encino de Aguascalientes. Mayo 6 de 1867. Justo Ramírez.

En el mismo expediente se consigna la respuesta del Licenciado Jesús Ortiz A. fechada en Guadalajara el 28 de mayo de 1867, en la que se lee:

Vista la anterior solicitud y diseño que se acompaña se concede al Cura de la parroquia del Sr. Del Encino la licencia respectiva para la construcción del templete en que se ha de colocar la venerable imagen para lo cual ya cuenta con algunos materiales y hay buena disposición en su feligresía para contribuir con sus limosnas a fin de llevar a cabo la obra hasta su completa terminación. El Sr. Vicario Capitular así lo decretó y firmó.

A partir de lo anterior, se corrobora que el antiguo retablo de madera fue desmontado y reemplazado por el actual ciprés neoclásico de mármol blanco en el año de 1867.

11.4 Análisis arquitectónico

En cuanto al análisis arquitectónico, este se fundamenta en la descripción detallada los espacios, la distribución funcional y la caracterización formal del inmueble, integrando el análisis expresivo, estructural, constructivo y de materiales. Si bien el templo responde a un proyecto del siglo XVIII, presenta modificaciones significativas, la torre, aunque corresponda a su proyecto original fue concluida en 1810, adoptando un lenguaje clasicista; el retablo mayor fue sustituido en 1867 y el atrio ha experimentado diversas transformaciones.

Para el estudio del estado actual del edificio se digitalizaron la planta, los cortes longitudinales y transversales, y la fachada principal, con respecto a las fachadas laterales,

solo se incluye la digitalización debido a las alteraciones que han tenido a lo largo del siglo XIX y XX.

El levantamiento de dimensiones lo realizaron los alumnos José Ángel Serafín Díaz, Salvador Emilio Ponce Damián del 5° Semestre de la carrera de Arquitectura de la Universidad Autónoma de Aguascalientes y la autora del estudio.

El levantamiento fotográfico lo ejecutó el Iván Israel Sánchez Silva y la autora del estudio con un dron DJI MINI 3 PRO, y el proceso fotogramétrico con el software Agisoft Metashape, con el que se obtuvieron las ortofotos insertadas en la fachada principal y las secciones.

La planta arquitectónica, que se muestra en la Figura 156, evidencia la presencia del edificio de las criptas, que por sus dimensiones se infiere como la capilla original, mientras que las capillas laterales anexas al presbiterio presentan un estilo neogótico.

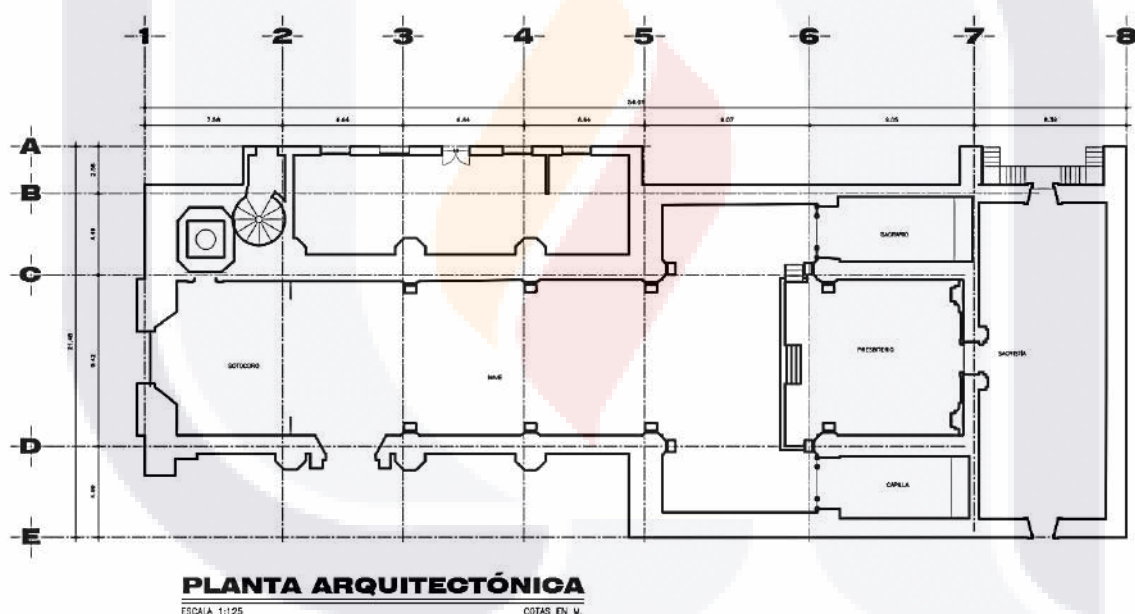


Figura 156: Planta arquitectónica

Las Figuras 157-161 presentan las secciones longitudinales, transversales, así como la fachada principal del templo, integradas con ortofotos obtenidas a partir del levantamiento arquitectónico digital, lo que permite apreciar el Viacrucis monumental de Andrés y Cristóbal López.



CORTE LONGITUDINAL A

Figura 157: Corte longitudinal A, vista hacia el lado oriente del templo.



CORTE LONGITUDINAL B

DOTAS EN M.

Figura 158: Corte longitudinal B, vista al lado poniente del templo.



CORTE TRANSVERSAL C

Figura 159: Corte transversal C, vista hacia el norte, presbiterio.



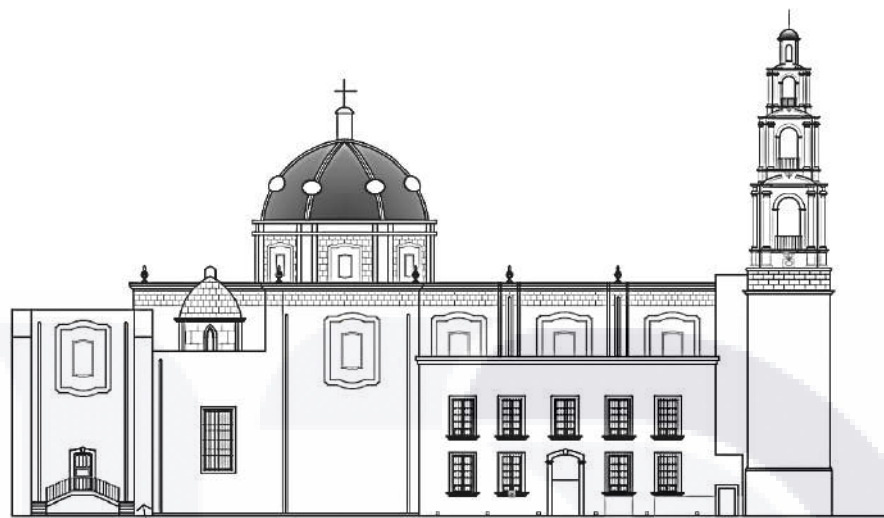
CORTE TRANSVERSAL D

Figura 160: Corte transversal D, vista hacia el sur, sotocoro y coro



Figura 161: Fachada principal Sur, (IISS/LEMM)

Las fachadas laterales, mostradas en las Figuras 162-163, se incluyen únicamente de manera digital debido a las alteraciones sufridas durante los siglos XIX y XX.



FACHADA ORIENTE

Figura 162: Fachada lateral oriente, vista al edificio en que se ubican las criptas y el acceso a la sacristía (LEMM/JASD/SEPD)



FACHADA PONIENTE

Figura 163: Fachada lateral poniente, vista al acceso lateral del templo (LEMM/JASD/SEPD)

11.4.1 Análisis formal y funcional

El templo del Señor del Encino adopta una planta de cruz latina, articulada en montante, transepto y crucero. El acceso principal se localiza en el sotocoro, se resuelve mediante un nártex de madera con dos puertas laterales y una central, que a su vez comunica

con el baptisterio de planta octogonal que se ubica en la planta baja del cubo de la torre (figura 164).



Figura 164: El acceso del templo se encuentra en el sotocoro, ahí se ubica un cancel de madera o Nártex con dos puertas laterales y una central, bajo el cubo de la torre está el baptisterio, en la imagen se aprecia el acceso al mismo. Imagen propia LEMM

En el centro de este espacio se dispone la pila bautismal y como elemento ornamental destaca una pintura firmada en 1684 por Juan Correa. que representa el Bautismo de Cristo en el Jordán; la configuración del baptisterio, concluida en 1803, se observa en la Figura 165.¹⁸¹



Figura 165: Baptisterio del Templo del Señor del Encino con la pintura del bautizo de Jesús en el Jordán de Juan Correa, fechado en 1684, detalle de este a la derecha. Imágenes propias LEMM

La nave se organiza en tres intercolumnios, definidos por conjuntos de columnas exentas y adosadas al muro que soportan arcos de medio punto sobre los cuales se desarrollan

¹⁸¹ Archivo Parroquial del Señor del Encino, Disciplinar 1-2 1f-76f-1778-1810

bóvedas de pañuelo, cuyas molduras de yesería semejan nervaduras (Figura 166). Los capiteles tablereados se integran al entablamento y se rematan con guardamalletas, sosteniendo la cornisa perimetral. Los basamentos son de cantera y los guardapolvos revestidos con azulejo de talavera (Figura 167).



Figura 166: Bóvedas de pañuelo con molduras de yesería como nervaduras con medallones en el centro. Imagen propia LEMM.



Figura 167: Guardapolvos perimetral de azulejo de talavera y basamentos de cantera, columnas entabladas. Imagen propia LEMM

En el costado poniente se sitúa el acceso lateral, resuelto mediante un vano rectangular provisto de bota-aguas, enmarcado al exterior con una portada con pilastras decoradas con guardamalletas. Estas se prolongan de molduras que ascienden y forman ménsulas para sostener el arco de medio punto, sobre el cual se dispone un medallón con la imagen de San Gregorio Magno, doctor de la iglesia (Figuras 168-169).



Figura 168: Acceso lateral al templo, en el lado oriente en el interior del templo, de forma rectangular. Imagen propia LEMM.

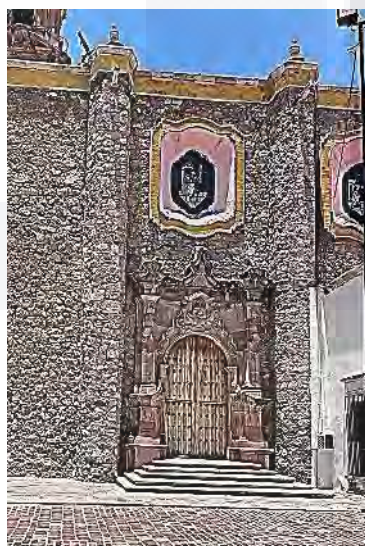


Figura 169 :Acceso lateral vista exterior con pórtico de cantera y rematado con arco de medio punto y un medallón con la imagen de San Gregorio Magno. Imagen propia LEMM.

Del lado derecho de la nave se localiza el púlpito de cantera rosa, de estilo neoclásico, con pilastrillas estriadas adosadas, ornamentación vegetal y escalera helicoidal. El cuerpo octogonal del púlpito se remata con tornavoz decorado con la paloma del Espíritu Santo, balaustrada y poma triangular, mientras que la base se apoya un florón invertido. Esta obra se inició en octubre de 1795, y en ella intervino el maestro Vicente Vallín, responsable también de la herrería de ventanas, herrajes y del dorado de los altares laterales de los altares colaterales¹⁸² (Figura 170).

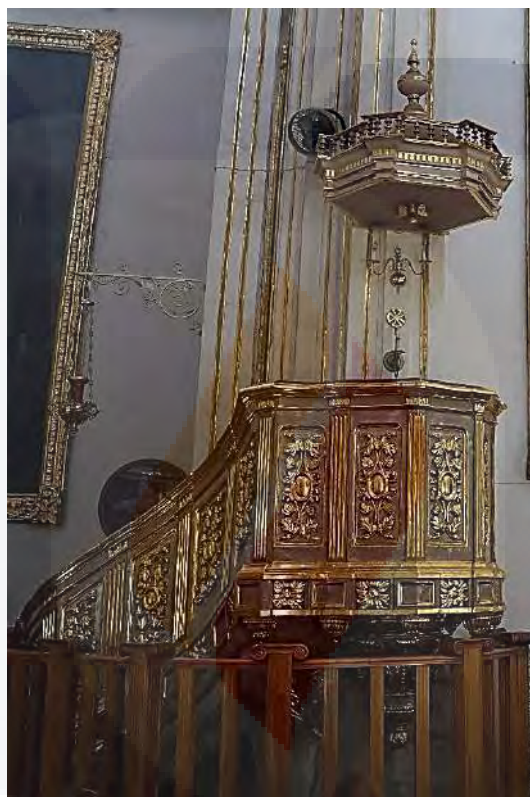


Figura 170: Púlpito de cantera en el templo del Señor del Encino, se comenzó a construir en octubre de 1795, Imagen propia LEMM

el crucero se cubre con una cúpula agallonada, cuyas nervaduras dividen el cascarón en ocho gajos que evocan cordones franciscanos, enmarcando medallones ovalados con lacería. La cúpula descansa sobre un tambor elevado con entablamento decorado con triglifos y molduras vegetales, y se articula mediante pilastras estípites que flanquean las ventanas polilobuladas. El conjunto se apoya en arcos torales y formeros que generan pechinas decoradas con pinturas de los cuatro evangelistas (Figura 171), representados con sus

¹⁸² Disciplinar 1-2-1f-76f-1778-1810, op. cit.

atributos simbólicos: San Mateo con el ángel, San Juan con el águila, San Marcos con el león y San Lucas con el toro (Figura 172).



Figura 171: Cúpula con tambor octagonal, ventanas polilobuladas flanqueadas por pilastras estípites. Imagen propia LEMM.

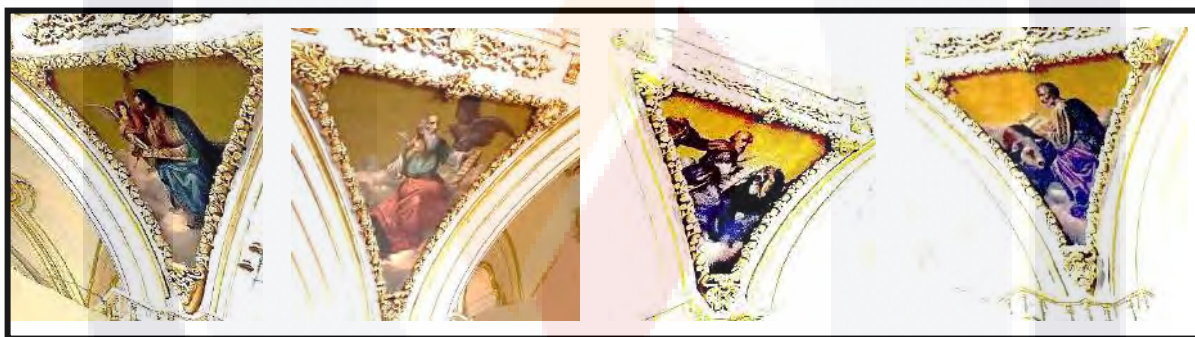


Figura 172 Pechinas formadas por los arcos torales y formeros, con pinturas de los cuatro evangelistas: San Juan, San Mateo, San Marcos y San Lucas (LEMM)

El ábside recto alberga el presbiterio, elevado cinco escalones sobre el nivel de la nave. En este espacio se sitúa el altar que sustituyó al retablo de madera en 1867¹⁸³ (Figura 173), compuesto por un basamento escalonado y un ciprés sostenido por cuatro columnas cilíndricas de fuste liso con capiteles corintios, que soportan una cúpula rematada por un florón invertido. A ambos lados del ábside se abren puertas que conducen a las capillas laterales.

¹⁸³ Archivo Parroquial del Señor del Encino. Disciplinar 1-2-3f-4f-1867



Figura 173: Altar mayor del Encino, sustituyó al retablo original en 1867. Imagen propia LEMM

Los brazos del crucero replican las características formales de la nave. En el lado norte se dispone un pórtico con tres arcos sobre columnillas de fuste liso y capitel compuesto, que da acceso a las capillas de la Virgen del Refugio -actual Sagrario- y de Nuestra Señora de Guadalupe (Figuras 174-175). Por la combinación de elementos góticos y clásicos, estas capillas se atribuyen a intervenciones de inicios del siglo XX



Figura 174: Acceso a capilla en el brazo poniente, Ntra. Sra. De Guadalupe. (LEMM)



Figura 175: Acceso a capilla en el brazo oriente Ntra. Sra. Del Rosario-Sagrario- (LEMM)

La torre, de tres cuerpos de corte clasicista (Figura 176), presenta pilastras rectangulares de fuste estriado con capiteles dóricos en el primer cuerpo, jónico en el segundo y corintio en el tercero y sostienen arcos en cada lado. Los entablamentos se decoran con molduras denticuladas con frontones curvos, truncados en los dos primeros cuerpos y completos en el tercero. Sobre este se eleva la linternilla, cubierta por un cupulín de azulejo y coronado por una cruz con veleta, Su diseño, plenamente académico, confirma que se trata

de la última etapa constructiva del templo. Abandonando la estética novohispana para adoptar el estilo académico de fines del siglo XVIII e inicios del XIX.

Tras los daños ocasionados por una descarga eléctrica, la torre perdió parte del tercer cuerpo y la linternilla¹⁸⁴. El 13 de agosto de 1930, el Pbro. Alfonso Maldonado solicitó a la Secretaría de Hacienda y Crédito Público autorización para su reparación.¹⁸⁵ El 5 de abril de 1933 informó que la reparación de la linternilla había iniciado el 29 de marzo de ese año y al final informa que fue concluida el 12 de enero de 1934 por el Pbro. Rómulo López¹⁸⁶



Figura 176: Torre de tres cuerpos y linternilla del Templo del Señor del Encino. Imagen propia LEMM.

El atrio funciona como espacio de transición entre la vía pública, -el actual Jardín del Encino antes de la Paz- y el interior sagrado interior. Cuenta con tres accesos, dos laterales sin puertas y uno principal. Se delimita por una barda perimetral con repiso de pecho de paloma y pilones cuadrados con trofeos. El acceso principal se enmarca con un pórtico ecléctico enmarcado por un arco polilobulado, columnillas estriadas y un óculo tetralobulado.

Esta barda fue construido en 1890 cuando el Pbro. Justo Ramírez reemplazo la fuente del jardín que se inauguró el 16 de septiembre de ese año con el nombre de "Jardín de la Paz"

¹⁸⁴ INDAABIN-CEDOC. Secretaría del Patrimonio Nacional. Archivo de Bienes Inmuebles 10756. RFI 01-00946-0. Foja 3

¹⁸⁵ INDABIN-CEDOC, op. cit. oficio sin número de clasificación

¹⁸⁶ Ídem. Oficios de abril 5 de 1933 y 26 de enero de 1934

(Ramírez & Méndez, 2013a, pp. 42-23). Sin embargo, fue demolida en 1929 por el presidente municipal J. G. Zamarripa y reconstruida, después de varios desacuerdos, por disposición de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, en un oficio girado el 9 de abril de 1930¹⁸⁷

El templo del Señor del Encino se inserta en un contexto virreinal en el antiguo Barrio de Triana, separado de la Villa por el arroyo de los Adoberos. Aunque el entorno ha experimentado transformaciones significativas por la introducción de fábricas y edificaciones modernas.

A pesar de estas alteraciones, los inmuebles que circundan el Jardín del Encino conservan rasgos comunes, -patios centrales, vanos verticales y cornisas- que establecen una relación formal y espacial con el templo.

11.4.2 Análisis Expresivo

El análisis expresivo considera aspectos como la escala, dimensiones, proporción, unidad, partido, carácter, estilo y trazos geométricos reguladores del inmueble. La escala de oscila entre lo humano y lo monumental, según el espacio: El sotocoro y el baptisterio mantienen escala humana, las proporciones contenidas y una altura moderada, adecuada a su función de transición, mientras que la nave alcanza una escala monumental, con una altura aproximada de 14.00m en el intradós de los arcos y en el punto central de las bóvedas, lo que equivale a más de ocho veces la estatura promedio de una persona (1.70 m). En relación con la cúpula. la magnitud es aún mayor, superando los 23.00 m.

El ábside, al elevarse 75 cm sobre el nivel del piso de la nave, adquiere una jerarquía espacial superior respecto al resto de la nave. Aunque su altura al plafón es menor, su localización posterior al transepto le confiera una escala igualmente monumental. A la sacristía se accede por la parte posterior del altar, supera los 10.00 m de altura, pero carece de una relación directa con la escala humana. Las capillas laterales adyacentes al presbiterio presentan una altura aproximada de 9.00m; no obstante, cada una incorpora una cúpula con tambor cilíndrico cuyo intradós alcanza la misma altura de la nave principal, cercana a los 14.00 m.

En el costado poniente del templo se localiza un edificio de dos niveles que actualmente alberga las criptas y que, de acuerdo con un informe dirigido a la Oficina de

¹⁸⁷ INDAABIN-CEDOC SPN/ABI 10756 RFI 01-00946-0 Oficio 9 de abril de 1930

Hacienda, funcionó también como escuela parroquial en 1934. La planta baja alcanza una altura de 5.00 m y el nivel superior de 4.00 m; sin embargo, la compartimentación interior impide la percepción de una escala humana definida.

Desde el punto de vista de la percepción espacial, la escala psicológica se manifiesta en las transiciones entre los espacios abiertos y cerrados, particularmente entre el atrio, el sotocoro y la nave, así como entre la sacristía y el espacio litúrgico principal. De manera destacada, el centro del crucero genera una sensación ascensional acentuada por la altura de la cúpula y la iluminación natural que ingresa a través de las ventanas del tambor, configurando una atmósfera diferenciada respecto al resto del templo.

Para el análisis proporcional del inmueble se realizó un levantamiento detallado de dimensiones que incluyó espacios interiores y exteriores, azoteas, espesores de muro, vanos, alturas, escalones y niveles. Las proporciones de los distintos ámbitos varían en función de su uso y responde a los criterios constructivos y simbólicos propios del siglo XVIII, de acuerdo con las disposiciones vigentes para la arquitectura y los lineamientos del Concilio de Trento.

Como obra representativa de la arquitectura novohispana, en su modalidad regional del Bajío Guanajuatense, el templo requiere ser analizado a partir de las proporciones características de este tipo de edificaciones y de los trazos geométricos reguladores que organizan formalmente sus elementos, en especial los de la portada. A lo largo de su historia, el inmueble ha experimentado escasas transformaciones. Las capillas laterales, corresponden a una intervención del siglo XIX, reconocible por la incorporación de elementos góticos como arcos apuntados y ventanas ojivales y trilobuladas en los tambores de las cúpulas, así como por la ornamentación y los altares, aunque no se conservan documentos que confirmen con precisión su fecha de construcción.

En dichas capillas se localizan los altares dedicados a Nuestra Señora de Guadalupe, en el lado oriente, y a la Virgen del Refugio, en el lado poniente. De acuerdo con las notas de Refugio Reyes de 1906, esta última capilla mide 3.55m de ancho y su pórtico 3.13m de ancho por 3.50 m de alto; el altar, elaborado en cantera amarilla, presenta elementos góticos (Ramírez y Méndez, 2013, p. 117).(Figuras 177-178)



Figura 177: Interior de la capilla lateral oriente dedicada a Ntra. Señora de Guadalupe, Imagen propia LEMM.



Figura 178: Interior de la capilla lateral poniente dedicada a Ntra. Señora del Rosario. Imagen propia LEMM

El altar mayor de madera dorada fue sustituido en 1867 por uno de piedra de corte clasicista. La portada se conserva, aunque las esculturas del segundo cuerpo fueron reemplazadas, como lo evidencia el cambio de material respecto a las del primer cuerpo; se desconoce si estas reposiciones respetaron el diseño original. No obstante, la nave mantiene su unidad formal, al no haber sido objeto de alteraciones sustanciales.

En cuanto al partido arquitectónico, el templo presenta una planta de cruz latina con atrio, cubo y una torre. La sacristía, de planta rectangular, se sitúa detrás del presbiterio y se accede desde este espacio sin interferir en la percepción volumétrica del conjunto ni obstruir las ventanas, dado a su menor altura. La orientación del edificio es norte-sur, lo que difiere de la prescripción tridentina que establece la orientación este-oeste para los templos.

El carácter religioso del inmueble es incuestionable, tanto por su función litúrgica como por la época de su construcción. Los materiales empleados, la altura de los espacios y la riqueza ornamental refuerzan su identidad como templo católico. En términos estilísticos, el edificio responde a las exigencias del programa arquitectónico y manifiesta rasgos propios de la arquitectura novohispana del Bajío; no obstante, la torre de tres cuerpos, concluida en 1810 se adscribe al academicismo, y el edificio anexo de las criptas presenta una fábrica distinta. Aun así, todos los elementos forman parte de la memoria histórica del conjunto. La barda atrial, pese a pertenecer a otro periodo y estilo, se integra visualmente gracias al arbolado circundante.

La portada-retablo se organiza en dos cuerpos, tres calles y un remate, La calle central articula el acceso, la ventana coral y el remate, característica propia de la modalidad arquitectónica regional (Figura 179). El primer cuerpo, de proporciones alargadas, se flanquea por estípites y se remata con columnillas en racimo de fuste estriado y capitel corintio; en el segundo cuerpo, estas columnillas se integran al entablamento, rasgo propio de las obras finiseculares promovidas por Francisco Bruno de Ureña. La interpretación iconológica se aborda en un apartado posterior.



Figura 179: Portada del Templo del Señor del Encino. Imagen propia LEMM

En relación con los trazos geométricos reguladores de la portada, se identifica el uso del cuadrado como figura rectora, tanto en planta como en alzados, en concordancia con la tradición hispanomusulmana, complementada por el círculo. Estas formas, asociadas a los ideales renacentistas de perfección y armonía, fueron trasladadas a la arquitectura novohispana. El análisis de la portada del Templo del Encino confirma la presencia de estos trazos, visibles en la coincidencia de elementos arquitectónicos con vértices y diagonales tal como se aprecia en la Figura 180.



**Templo del Señor del Encino, Ags.
Portada principal**

Figura 180: Trazos Geométricos Templo del Señor del Encino, elaborado por LEMM.

11.4.3 Análisis Estructural, constructivo y materiales.

Desde el punto de vista estructural, el templo se asienta sobre una cimentación corrida de mampostería ejecutada con la técnica tradicional de cal y canto. Aunque no ha sido posible determinar la profundidad ni corroborar si el material de la cimentación coincide con el de

los muros sin realizar sondeos, se ha documentado que estos alcanzan espesores de hasta 1.50 m, incrementándose a 1.80 m en el cubo del campanario.

La cimentación del anexo presenta características similares, aunque con dimensiones menores, ya que sus muros apenas alcanzan 40 cm de espesor. Estos paramentos, también contruidos en cal y canto, el material utilizado puede ser toba volcánica (Figura 181). En la nave, el espesor de los muros varía entre 1.00 y 1.50 m, mientras que en el cubo de la torre oscila entre 1.25m y 1.80 m. Exteriormente los muros se presentan aparentes, en tanto que al interior se encuentran recubiertos con un aplanado pulido y pintura blanca, sin evidencia de pintura mural ornamental (Figura 182).

Los elementos sustentantes, se componen de columnas apoyadas sobre basamentos de cantera de sección rectangular y con fustes tablereados, que rematan en capiteles formados por guardamalletas y molduras decoradas con elipses verticales y círculos centrales. Sobre estos se dispone un conjunto moldurado que culmina en una cornisa, a partir de la cual arrancan los arcos de medio punto (Figura 183).



Figura 181: Sistema constructivo de cal y canto en los muros del templo del Señor del Encino



Figura 182: Composición de las columnas en el interior del templo. Imágenes propias LEMM

A diferencia de otros templos, el edificio carece de un entablamento perimetral continuo; en su lugar, se emplean ménsulas que sostienen el deambulatorio circundante, protegido por una balaustrada de madera.



Figura 183: Capiteles de columnas, ménsulas y cornisa de cerramiento en la parte superior de la nave

Las cubiertas se resuelven mediante bóvedas de pañuelo formadas por dos cascos de cuña y un entortado de mortero de cal. El guardapolvo se reviste con azulejo de talavera y los elementos de herrería corresponden a la reja del atrio, las capillas laterales, el baptisterio, así como a las ventanas de la nave y las cúpulas.

En cuanto a las instalaciones hidrosanitarias, el inmueble dispone de un medio baño en la sacristía, ubicado en un anexo que antiguamente comunicaba el templo con la casa cural, hoy Museo Guadalupe Posada. En la azotea de este espacio se localiza un tinaco; sin que hayan identificado evidencias de cisterna ni de toma directa de agua.

El sistema de desagüe pluvial funciona mediante bajantes ubicadas en el pretil, las cuales conducen el agua por canales adosados a los muros hasta el nivel del piso. Este sistema se repite tanto en el templo como en la sacristía. En lo que respecta al drenaje del servicio sanitario de la sacristía, se presume que se encuentra conectado a la red del museo, sin embargo, no se han identificado registros visibles en el inmueble.

La instalación eléctrica, correspondiente al siglo XX, está compuesta por cableado superficial que recorre los muros a la altura del deambulatorio perimetral. Este sistema alimenta los candiles laterales y las luminarias dirigidas a las pinturas del viacrucis. Un único candel central desciende desde la cúpula e ilumina el transepto, mientras que, en el ábside, el

muro testero está iluminado con luminarias dispuestas siguiendo el perfil de un arco de medio punto. El control general del sistema se localiza en un centro de carga ubicado en la sacristía.

Finalmente, la instalación de sonido, incorporada para atender las necesidades contemporáneas de los usuarios, consiste en altavoces de disposición horizontal fijados a las columnas. Estos se conectan mediante cableado que recorre los muros, asciende por los marcos de las pinturas y culmina en el deambulatorio.

11.5 Iconografía de las portadas

La fachada principal se configura como una portada-retablo con estípites e interestípites, característica de la modalidad regional del Bajío Guanajuatense. La fachada poniente, corresponde al acceso lateral, enmarcado por un arco de medio punto y flanqueado por pilastras con guardamalletas; su remate integra un medallón con la imagen de San Gregorio Magno, doctor de la Iglesia, representado con un libro en la mano, una iglesia en el costado izquierdo y un ave en el derecho, símbolo que podría aludir a su patronazgo sobre los músicos por los cantos gregorianos. El conjunto se remata con una tiara papal. Por su parte, la portada lateral oriente, alberga un nicho con la imagen del Cristo Negro (Figura 184).



Figura 184: Fachadas laterales del Templo del Señor del Encino, acceso lateral al poniente e imagen del Cristo Negro al oriente (LEMM).

La portada principal se organiza en tres calles. La central constituye una unidad compositiva integrada por la puerta de acceso, la ventana coral y el remate superior, rasgo distintivo de la corriente estilística del Bajío Guanajuatense. En contraste, las calles laterales

se estructuran en dos cuerpos, cuyas pilastras del primero presentan una marcada verticalidad y se separan mediante cornisas que refuerzan visualmente la sensación de ascenso.

Los cuerpos de las calles laterales se distinguen mediante una cornisa divisoria. El primer cuerpo se caracteriza por la presencia de columnillas estriadas dispuestas en racimo, evocando reminiscencias del lenguaje gótico. Las pilastras que flanquean el acceso son estípites y, en el eje central, se dispone un medallón con roleos que enmarcan imágenes sobre molduras curvas, rematadas horizontalmente en sus extremos. Este conjunto se complementa con un prisma decorado con guardamalletas, coronado por un capitel liso con pequeñas volutas. En el centro de las calles cóncavas -configuración que genera un efecto abocinado y dinámico- las imágenes descansan sobre repisas conformadas por molduras que aparentan pasar detrás de los estípites, definiendo el capitel de las jambas desde donde arranca el arco de medio punto del acceso.

El arco se origina a partir de rizos que conforman un macizo ornamentado con motivos vegetales, y se cierra mediante guardamalletas, destacando una clave de mayor tamaño. Las imágenes se rematan con guardamalletas, cortinajes y borlas que emergen de los capiteles que delimitan este cuerpo de la portada.

El segundo cuerpo, separado del inferior en las calles laterales, se enmarca por columnas de características similares, aunque de menor altura. Las pilastras que flanquean la ventana coral también son estípites, decorados con guardamalletas y cortinajes que encuadran figuras de querubines. Sobre ellas se dispone un medallón con una flor de cuatro pétalos y botón central, rematado por un capitel corintio. Al igual que en el cuerpo inferior, las imágenes se coronan con molduras polilobuladas adornadas con guardamalletas.

El remate curvo del paño liso se completa mediante una moldura que concluye en tallos enrollados tanto en el eje central como en los extremos. Este se acompaña de pilastras planas con relieves vegetales, mientras que en el centro se dispone una moldura semicircular sostenida por dos pilastras planas que emergen de espirales y roleos vegetales, conformando un nicho plano destinado a enmarcar un crucifijo.

El pórtico con portón de madera se corona con un arco de medio punto cuya clave presenta formas mixtilíneas. Sobre este se localiza un medallón con la imagen de la Virgen de los Dolores, rematado por una moldura semicircular discontinua. A partir de este elemento

se desarrolla el enmarcamiento en bota aguas de la ventana mixtilínea del coro, la cual alberga un vitral con la imagen central del Cristo Negro.

En cuanto al basamento, la portada se apoya sobre un zócalo decorado con guardamalletas. Se distinguen las bases de los estípites y de las pilastras: las primeras son de planta rectangular y con juegos de profundidad logrados mediante guarda vivos en cascada y lienzos, y las de las pilastras, de sección cilíndrica y diseño más sobrio. Este sistema culmina en un entablamento cuya moldura presenta ondulaciones y quiebres.

Los adornos de tapicería constituyen un rasgo característico de las obras finiseculares, detrás de las esculturas se aprecia la talla mixtilínea aplicada sobre el muro, como recurso de enmarcamiento ornamental. Desde el punto de vista compositivo, la verticalidad se refuerza mediante los ejes de las calles, acentuados por pilastras estriadas, mientras que los estípites intensifican la sensación de ascenso hasta el remate. Ningún elemento permanece estático: Las pilastras de filiación gótica destacan por su esbeltez y por el uso de capiteles corintios. Las imágenes dispuestas en los intercolumnios corresponden a los cuatro evangelistas.

En el primer cuerpo, a la derecha del retablo se localiza la figura de San Juan, portando un libro en la mano derecha -ha perdido la izquierda- y acompañado de un águila, símbolo de la naturaleza divina de Cristo. A la izquierda se identifica San Lucas, también con un libro, acompañado de un toro que representa la fortaleza de Cristo. En el segundo cuerpo, a la derecha se sitúa San Marcos, con un libro y un león a sus pies, emblema del linaje real de Jesús; a la izquierda aparece San Mateo, portando un libro y acompañado de un ángel, en alusión a la naturaleza humana de Cristo. Ambas esculturas son de manufactura reciente y están realizadas en un material distinto al del resto de las imágenes del retablo.

En los medallones de los estípites se representan, a la derecha, Nuestra Señora de la Expectación, que alude a la Virgen María en espera del nacimiento de su hijo; en la calle central, sobre el arco de acceso, se dispone un medallón ovoide con la imagen de Nuestra Señora de los Dolores, protegido por una cornisa a manera de tímpano curvo, que se quiebra para integrarse al entablamento que delimita el primer cuerpo y sostiene la ventana del coro; y, en el estípite izquierdo, la Virgen de las Angustias, iconografía que remite a la Madre de Cristo aguardando recibir el cuerpo sin vida de su hijo.

La ventana del coro se presenta como un óculo de traza mixtilínea, remetido respecto al plano del muro y enmarcado por molduras y roleos. En el centro del vitral se ubica la

imagen del Señor del Encino. Sobre ella se dispone una tríada de veneras que simbolizan la purificación y el rechazo del pecado original a través del bautismo, así como la identificación de Cristo como “agua viva”. Las conchas de vieira, por su parte, aluden a Santiago Apóstol.

Desde esta perspectiva, el discurso iconográfico de la portada puede interpretarse en tres niveles: a la derecha, el bautismo, asociado a la figura de San Juan Bautista; al centro, la representación de Cristo como agua viva; y a la izquierda, la alusión a Santiago Apóstol, patrono de España y discípulo de Jesús.

La concha central funciona como peana de la imagen de Cristo, la cual descansa sobre una base circular enmarcada por una moldura lobulada. A ambos lados, dispuestas sobre el entablamento, se observan dos pequeñas vasijas sin asas que podrían interpretarse simbólicamente como alusiones, por un lado, al agua en la que se convirtió su sangre tras la flagelación y la crucifixión y, por otro, al vinagre con el que fueron humedecidos sus labios durante la Pasión. Este conjunto, cargado de significados vinculados a la vida, el sacrificio y la sangre redentora de Cristo, se corona con un frontón que alberga un par de llaves entrecruzadas que interrumpen la cornisa inferior, emblema del apóstol San Pedro, primer patriarca de la Iglesia católica, acompañado de la tiara papal. El remate adopta la forma de un arco rebajado, protegido por una moldura superior con roleos y una base que originalmente sostuvo una cruz.

En síntesis, el retablo constituye una representación simbólica de la figura de Jesús, con un énfasis particular de su pasión y muerte, mientras que las imágenes de la Virgen María lo evocan en distintos momentos fundamentales de su historia salvífica: antes de su nacimiento, en el anuncio de su entrega y en la espera de su cuerpo descendido de la cruz.

Finalmente, la advocación del templo del Señor del Encino se vincula de manera directa con la imagen de Cristo crucificado. En consecuencia, el programa iconográfico del retablo es de carácter pasionario; no obstante, a diferencia de las cruces atriales y portadas del siglo XVI, ya no presenta la totalidad de los símbolos pasionarios.

En última instancia, la vida de Cristo se encuentra representada a través de los cuatro evangelistas, quienes, desde perspectivas teológicas y simbólicas diferenciadas, relatan los diversos aspectos y naturalezas de Jesús. Aunque todos narran su biografía, cada uno lo hace enfatizando dimensiones particulares de su figura, lo que enriquece el discurso iconográfico y doctrinal del conjunto.

REFLEXIONES

La arquitectura novohispana del Bajío guanajuatense y de Aguascalientes durante el siglo XVIII constituye una manifestación material directa del dinamismo económico, social y cultural generado por la producción de plata y por la consolidación de redes comerciales en la región centro-norte de la Nueva España. Este fenómeno arquitectónico no puede comprenderse como un simple reflejo estilístico, sino como el resultado de condiciones históricas específicas que favorecieron la emergencia de una Modalidad Regional plenamente reconocible, tanto en sus soluciones formales como en sus significados simbólicos.

El auge minero de Guanajuato y Zacatecas generó una concentración de capital que impactó profundamente la estructura social novohispana, favoreciendo procesos de movilidad, circulación de personas e intercambio de ideas. En este contexto, villas como Aguascalientes adquirieron un papel estratégico como centros de abasto y articulación comercial, lo que impulsó su crecimiento urbano y la consolidación de espacios arquitectónicos destinados a la representación del poder económico y religioso. La arquitectura religiosa se erigió como el principal medio de expresión simbólica de las élites criollas, configurando paisajes urbanos en los que los templos actuaron como ejes reguladores de la vida social y cultural.

La ubicación de Aguascalientes en el Camino Real de Tierra Adentro fue determinante para su desarrollo arquitectónico, al facilitar el tránsito de mercancías, personas y saberes técnicos. Esta condición permitió la adopción y adaptación de lenguajes arquitectónicos provenientes del Bajío Guanajuatense, sin que ello implicara una reproducción de modelos externos. Por el contrario, los edificios religiosos de la villa evidencian procesos de reinterpretación local que respondieron a sus propias dinámicas económicas, sociales y devocionales, integrándose activamente a la red regional de producción artística novohispana.

La consolidación de una arquitectura barroca tardía, vinculada al uso del estípite e interestípite, debe entenderse como una manifestación visual del proto-nacionalismo criollo, en el que la exuberancia ornamental, la verticalidad y la complejidad compositiva funcionaron como metáforas de una sociedad diversa y mestiza en proceso de afirmación identitaria. La difusión de este lenguaje formal, asociada a talleres regionales y a la

circulación de maestros de obra, se inscribe en dinámicas más amplias de transmisión de ideas y prácticas artísticas en la Nueva España.

La producción arquitectónica del Bajío y de Aguascalientes revela, además, la estrecha relación entre estructura social y práctica constructiva. Los proyectos edilicios fueron resultado de sistemas de patronazgo en los que participaron clérigos, benefactores, comerciantes, artesanos y comunidades locales, lo que permitió la continuidad de obras a lo largo de varias décadas, incluso en contextos de crisis o transformaciones políticas. Esta base social explica la permanencia material y simbólica de los edificios religiosos, así como su capacidad de adaptación a nuevas necesidades litúrgicas y urbanas.

Desde esta perspectiva regional, el análisis del Santuario de Guadalupe en Aguascalientes, permite comprenderlo como una estructura histórica en constante transformación. El inmueble conserva de manera legible su traza original de cruz latina del siglo XVIII, a pesar de las ampliaciones posteriores que modificaron su volumetría y percepción espacial. Estas intervenciones, lejos de anular la unidad del conjunto, respetaron en términos generales las proporciones y ritmos del edificio primigenio, manteniendo su adscripción a la modalidad regional del Bajío guanajuatense.

En el ámbito expresivo, el santuario articula una experiencia espacial claramente barroca, en la que la transición gradual desde el atrio y el sotocoro hacia la nave y el crucero construye una percepción ascensional reforzada por la iluminación cenital de la cúpula. Esta jerarquización espacial responde tanto a los lineamientos tridentinos como a una concepción simbólica del espacio sacro, donde la arquitectura actúa como mediadora entre lo terrenal y lo divino.

El análisis estructural evidencia el uso de sistemas constructivos tradicionales —mampostería de cal y canto, muros de gran espesor y cubiertas abovedadas— que explican la solidez y permanencia del inmueble a lo largo del tiempo. Paralelamente, el estudio iconográfico revela procesos de sustitución y resignificación de programas simbólicos, vinculados a cambios en las prácticas devocionales y en las sensibilidades estéticas de distintos periodos históricos. Estas transformaciones ponen de manifiesto las tensiones entre conservación, restauración e intervención contemporánea en un edificio que ha permanecido en uso litúrgico continuo.

Del mismo modo, el Templo del Señor del Encino se presenta como un testimonio material de los procesos históricos, sociales y devocionales que configuraron al antiguo barrio de Triana y a la ciudad de Aguascalientes. La documentación histórica demuestra que su edificación fue una empresa colectiva y prolongada, sostenida por clérigos, benefactores y feligreses a lo largo de varias décadas, lo que explica la coexistencia de distintos lenguajes formales sin que se pierda la coherencia simbólica del conjunto.

Desde el punto de vista arquitectónico, el templo responde a los principios tipológicos de la arquitectura religiosa novohispana, con una planta de cruz latina jerarquizada y una organización espacial que acompaña el tránsito simbólico del fiel hacia lo sagrado. La portada principal, concebida como una portada-retablo de fuerte sentido vertical, inscribe al inmueble dentro de la modalidad regional del Bajío Guanajuatense y articula un programa iconográfico centrado en la Pasión de Cristo, estrechamente vinculado a la advocación del Señor del Encino (Briseño, 2018; García, 2025).

A pesar de las modificaciones sufridas -como la sustitución del retablo mayor o la incorporación de espacios anexos- el templo conserva una notable unidad formal, lo que evidencia la capacidad de adaptación de la arquitectura novohispana sin que se diluya su identidad. El uso de técnicas constructivas tradicionales ha garantizado su permanencia material, al tiempo que la incorporación de elementos modernos plantea desafíos constantes en materia de conservación patrimonial.

En conjunto, tanto el Santuario de Guadalupe como el Templo del Señor del Encino pueden entenderse como palimpsestos arquitectónicos y simbólicos, en los que se superponen distintas capas históricas sin anularse entre sí. Su valor trasciende la calidad formal o la riqueza ornamental, pues radica en su capacidad para condensar la memoria colectiva de comunidades que, a lo largo de más de dos siglos, han encontrado en estos espacios referentes de identidad, fe y continuidad histórica.

Así, la arquitectura novohispana del Bajío Guanajuatense en Aguascalientes durante el siglo XVIII se revela como una expresión tangible de una sociedad comercial, multicultural y en constante negociación con el poder virreinal. Su estudio integral permite comprender no solo la evolución formal de los edificios religiosos, sino también los procesos históricos que articularon economía, fe, identidad y territorio en el Centro-Norte de la Nueva

España, reafirmando la relevancia de esta modalidad regional dentro del patrimonio arquitectónico mexicano.

REFLEXIONES GENERALES

La arquitectura novohispana del estípite y del interestípite en el Bajío guanajuatense durante el siglo XVIII puede entenderse como una expresión madura de los procesos de adaptación, apropiación y resignificación cultural que caracterizaron a la Nueva España. Lejos de constituir una simple derivación de modelos peninsulares, esta modalidad regional revela la capacidad de las sociedades novohispanas para transformar lenguajes formales importados en sistemas arquitectónicos coherentes, profundamente enraizados en las condiciones económicas, sociales, religiosas y simbólicas del territorio.

El estípite y el interestípite funcionaron como ejes articuladores de una arquitectura que integró retablistica, arquitectura y espacio, generando experiencias visuales y rituales complejas. Su desarrollo evidencia que la innovación no fue un fenómeno aislado ni exclusivamente individual, sino el resultado de redes de aprendizaje, movilidad de artífices y sistemas de patronazgo que permitieron la circulación de ideas y técnicas entre la Ciudad de México, los centros mineros y las villas de abasto del Bajío y Centro-Norte novohispano. En este sentido, la obra de Jerónimo de Balbás, mediada y reinterpretada por figuras como Felipe de Ureña y los talleres asociados a su linaje, se consolidó como un lenguaje común capaz de adaptarse a contextos locales sin perder su identidad formal.

La arquitectura interestípite del Bajío Guanajuatense se configuró, así, como una modalidad regional reconocible por la sistematización de soluciones compositivas, el equilibrio entre monumentalidad y geometrización, y la integración de programas simbólicos destinados a la catequesis visual y a la representación del poder. Estas características no solo respondieron a directrices tridentinas, sino también a las aspiraciones de las élites criollas, que encontraron en la arquitectura religiosa un medio para afirmar su posición social, su identidad regional y su pertenencia a un orden cultural propio, distinto del estrictamente peninsular.

Desde una perspectiva metodológica, el análisis comparado de plantas, portadas, retablos y sistemas ornamentales confirma que la modalidad interestípite no puede explicarse únicamente desde la historia del estilo. Su comprensión exige atender a los procesos de recepción histórica, a las prácticas devocionales y a la experiencia ritual de los espacios. La

arquitectura novohispana surge, así como un sistema de signos dinámico, cuyo significado se activa en la interacción entre edificio, comunidad y práctica religiosa, permitiendo múltiples lecturas y resignificaciones a lo largo del tiempo.

La integración de elementos simbólicos asociados a la religiosidad popular -como el guadalupanismo o el culto a los Cristos Negros- refuerza la idea de que la arquitectura interestípita operó como un instrumento de cohesión social. Estos espacios no solo transmitieron doctrinas religiosas, sino que articularon memorias colectivas, identidades compartidas y vínculos comunitarios, especialmente en regiones marcadas por la movilidad, la diversidad étnica y las tensiones sociales propias de la economía minera y agropecuaria.

En el caso específico del Bajío guanajuatense, los Altos de Jalisco y Aguascalientes, la arquitectura religiosa del siglo XVIII refleja un equilibrio entre continuidad y transformación. Mientras la persistencia del barroco tardío reafirma tradiciones visuales consolidadas, la gradual simplificación formal y la coexistencia con influencias académicas anuncian las transiciones estilísticas de finales del periodo virreinal. Esta superposición de lenguajes confirma el carácter flexible y adaptativo de la modalidad regional, capaz de responder a cambios históricos sin perder su coherencia interna.

Finalmente, la arquitectura novohispana interestípita del Bajío Guanajuatense debe interpretarse como una manifestación tangible del proto-nacionalismo criollo. En ella convergen economía, religión, arte e identidad territorial, anticipando formas tempranas de conciencia colectiva que se desarrollarían plenamente en los procesos independentistas. Su estudio no solo permite comprender la evolución formal de la arquitectura religiosa, sino también los mecanismos mediante los cuales las comunidades novohispanas construyeron sentido, pertenencia y memoria a través del espacio construido.

En suma, la arquitectura del estípita y del interestípita en el Bajío Guanajuatense constituye un fenómeno regional dinámico, integral y profundamente significativo, cuyo valor reside tanto en su riqueza formal como en su capacidad para expresar las complejas relaciones entre poder, fe, sociedad y territorio en la Nueva España del siglo XVIII.

REFERENCIAS

Adame, H. (2010, julio 22). *Jaral de Berrio: Pasado, presente y futuro (Guanajuato)*. México Desconocido. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/jaral-de-berrio-pasado-presente-y-futuro-guanajuato.html>

- Aguascalientes, A. (2022). *Fiesta del Señor de Tepezalá*. Viva Aguascalientes. <https://vivaaguascalientes.com/Atractivo/841>
- Alonso, L., & Herrera, F. (1992, diciembre). Francisco López y la difusión del barroco estípite en el retablo bajo-andaluz. *Archivo Hispalense*, 230, 121-165.
- Altavista, A. (1959). El barroco y su influencia en la arquitectura Rioplaense. *Revista del Colegio Nacional*, 2, 43-47.
- Amerlinck, C. (1979). Jerónimo de Balbas, artista de vanguardia, y el retablo de la Concepción de Ciudad de México. *Boletín de Monumentos Históricos*, 2, Article 2.
- Arnal, L. (2009). Evolución del presidio novohispano y su plaza en la función urbana. *Boletín de monumentos históricos INAH*, 17, 20.
- Aroche, K. (2020, octubre 23). *Historia del Cristo negro de Esquipulas | Aprende Guatemala.com*. <https://aprende.guatemala.com/cultura-guatemalteca/general/historia-del-cristo-negro-de-esquipulas/>
- Azevedo Salomao, E. M. (2023). *Lecturas del espacio habitable* [Presentación]. Seminario temático de investigación, Morelia, México.
- Báez, H. (2011). El barroco, fundamentos estéticos, su manifestación en el arte europeo, el barroco en España, estudio de una obra representativa. *Clio*, 37, 16.
- Ball, M. (2008). Cuando los pequeños aún no leen. *Artículos Arbitradis*, 42, 439-445.
- Bargellini, C. (1992a). *La arquitectura de LaPlata: Iglesias monumentales del centro-norte de México; 1640 - 1750*. UNAM [u.a.].
- Bargellini, C. (1992b). *La arquitectura de LaPlata: Iglesias monumentales del centro-norte de México; 1640 - 1750*. UNAM [u.a.].
- Bérchez, J. (2009). La arquitectura barroca. En J. Hermosilla Pla (Ed.), *La ciudad de Valencia: Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia* (Vol. 2, pp. 324-333). Universidad de Valencia.
- Blanco. (2023, octubre 11). Ceiba aesculifolia: Qué es, características, hábitat, usos. *Lifeder*. <https://www.lifeder.com/ceiba-aesculifolia/>
- Bloch, M. (1963). Por una historia comparada. *Mélanges historiques*, I, 16-40.
- Borromeo, C. (1985). *Instrucciones de la fábrica y del ajuar eclesiásticos* (1a ed). Universidad Nacional Autónoma de México, Impr. Universitaria.

- Brading, D. (1993). *Orbe indiano: De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. Fondo de cultura económica.
- Brading, D. (2009). *Haciendas and ranchos in the Mexican Bajío, León, 1700-1860*. Cambridge University Press.
- Brading, D. A. (1974). Gobierno y élite en el México colonial durante el siglo XVIII. *Historia Mexicana*, 23(4), 611-645.
- Briseño, D. (2018). *El barroco estípite dentro del contexto de cerimiento de la Villa de Aguascaliente. Los casos del Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe y los templos de el Señor de el Encino y La Meced* [Tesina]. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Burke, P. (2013). *Varieties of Cultural History*. Wiley.
- Cañeque, A. (2004). *The king's living image: The culture and politics of viceregal power in colonial Mexico*. Routledge.
- Caro, J. (1988). Jerónimo Balbás en Sevilla. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 63-91.
- Cervantes, C. V. (2024). *Cartagena de Indias. Arquitectura*. Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/artes/ciudades_patrimonio/cartagena_indias/historia_tradicion/arquitectura_01.htm
- Chanfón, C. (Ed.). (1997a). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos, Volumen 2, tomo 2*. Facultad de Arquitectura, UNAM.
- Chanfón, C. (1997b). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. Volumen II, Tomo I*. Facultad de arquitectura-División de estudios de posgrado-UNAM.
- Chanfón, C. (2004). *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos. T. 3: Vol. II, El período virreinal El surgimiento de una identidad / coord. Carlos Chanfón Olmos* (Vol. 2). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Chartier, R. (with Ferrari, C.). (2005). *El mundo como representación estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Chico, P. (2000). *Transformaciones y evolución de la arquitectura religiosa de Yucatán durante los siglos XVII y XVIII* [Tesis doctoral]. UNAM.
- Chueca Goitia, F. (1965). *El barroco*. Ediciones Cátedra.
- Cillero, Fr. J. (1730). *Mano Religiosa*. Imprenta Real de el Superior Gobierno.
- Clifford, J. (Ed.). (2008). *Writing culture: The poetics and politics of ethnography ; a School of American Research advanced seminar* (Nachdr.). Univ. of California Press.

- de Cortés, H. (2024). *El revisionismo histórico*. 18.
- de la Maza, F. (1950). *Los retablos dorados de Nueva España* (Vol. 9). Ediciones Mexicanas.
- De Paula, A. (1987). Tradiciones vernáculas y transculturaciones barrocas en la arquitectura rioplatense (siglos XVI-XVIII). *8th ICOMOS General Assembly and International Symposium*, 739-746. <https://openarchive.icomos.org/id/eprint/771/1/wash98.pdf>
- del Castillo, M. (1989). Jerónimo Balbás y el mausoleo de Luis XIV en Sevilla. *Laboratorio de Arte*, 2, 115-123. <http://dx.doi.org/10.12795/LA.1989.i02.08>
- Del Hoyo, B. (2014, julio 31). Historia de la Diócesis de Zacatecas.: El templo de Nuestra Señora de la Asunción de San Agustín de Zacatecas. *Historia de la Diócesis de Zacatecas*. <https://historiadeldiocesidezacatecas.blogspot.com/2014/07/normal-0-21-false-false-false-es-mx-x.html>
- Delgado, F. (2013). Los artesanos de la Villa de Aguascalientes en el padrón de 1792. *Horizonte Histórico - Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, 7, Article 7.
- Devés, E. (2018). Hacia una teoría de la circulación, con énfasis en la circulación de las ideas. En *Re-mapping World Literature* (Primera, p. 332). de Gruyter.
- Elliott, J. (2014). *Haciendo historia* (M. Balcells, Trad.; 2a ed). Penguin Random House Grupo Editorial.
- Esparza, V. (2017, julio 20). El Mesón de la Mulita de la Calle Guadalupe. *Página 24*. <http://pagina24.com.mx/2017/06/20/columnas/mueve-la-historia-14/>
- Fernández, M. (1986). El nacimiento de la arquitectura barroca novohispana: Una interpretación. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 14(56), 17. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1986.56.1308>
- García, A. (2025). Historia de El Señor del Encino. En *Un Templo Blanco para un Cristo Negro* (Primera, p. 168). Parroquia del Señor del Encino.
- García Arranz, J. J. (2003). El Concilio De Trento Y El Uso Didáctico Doctrinal De La Imagen Religiosa En El Primer Barroco Hispano: 1600-1640. *Revista de educación*, 24, 199-225.
- García, J. (2010). Esclavitud, mestizaje y dinámica demográfica en la Villa de la Asunción de las Aguas Calientes, siglo xvii. *Letras históricas*, 2, 37-55.
- García, J. A. (2002). *Barroco iberoamericano: El gran teatro del nuevo mundo*. Nerea.

- García, W. (2021). Revisionismo histórico en arquitectura, en el intersticio de los siglos XX y XXI. Reivindicar, rescatar o negar una memoria. *AS*, 39(59), 6-28.
- Gavilanes, D. (2014, noviembre 25). Arte barroco en Colombia. *HISTORIA DEL ARTE II*. <https://davidgavilanesbayashistoriaarte2.blogspot.com/2014/11/barroco-colombiano.html>
- Gerbi, A. (2023). *La disputa del Nuevo Mundo: Historia de una polémica, 1750-1900* (A. Alatorre, Trad.; 3a Edición). FCE - Fondo de Cultura Económica.
- Gómez, J. (1999). La historia de Aguascalientes contada por Beatriz Rojas. *Caleidoscopio - Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 6, Article 6. <https://doi.org/10.33064/6crscsh303>
- Gómez, J. (2002). *Los españoles en Aguascalientes durante la época colonial: Origen, desarrollo e influencia de una minoría* (1. ed). Colegio de Jalisco; Fomento Cultural Banamex; Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gómez, J. (2016). *Formación, esplendor y ocaso de un latifundio mexicano: Ciénega de Mata, siglos XVI-XX* (1a ed). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gómez Román, A. M. (2011). El retablo mayor de la iglesia parroquial de Cogollos de Guadix. *Boletín Centro Pedro Suárez*, 24, 109-124.
- Gómez Serrano, J. (1984). *El mayorazgo Rincón Gallardo*. Centro de investigaciones regionales de Aguascalientes.
- González Esparza, V. M. (2018). *Resignificar el mestizaje tierra adentro* (Primera edición). Universidad Autónoma de Aguascalientes; El Colegio de San Luis.
- González Esparza, V. M. (2019). La erosión de la endogamia o de la dinámica del mestizaje. Aguascalientes, Nueva Galicia, siglos XVII y XVIII. *Relaciones Estudios de Historia y Sociedad*, 40(157). <https://doi.org/10.24901/rehs.v40i157.322>
- González, M. (1961). Modalidades del barroco mexicano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 30, 39-68. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.1961.30.702>
- González, M. (2006). *Trazo, proporción y símbolo en el arte virreinal: Antología personal* (M. Fernández, Ed.; 1. ed). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas : Gobierno del Estado de Michoacán, Secretaría de Cultura.
- González, M. (2019). El medio natural de la región de Los Altos de Jalisco. *Estudios Jaliscienses*, 3, 4-19.

- González, V. (2021). *La subversión barroca o de la pintura de castas*. (Primera edición). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- González-Polo, I. (2006). *Vida y obra del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792)* [Doctorado, UNAM]. <http://132.248.9.195/pd2007/0612921/0612921.pdf>
- Gruzinski, S. (2016). *La colonización de lo imaginario: Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII* (Primera electrónica). Fondo de Cultura Económica.
- Guanajuato, M. (2022). *Perfil de Guanajuato* (p. 12). Gobierno Municipal de Guanajuato. <https://www.guanajuatocapital.gob.mx/wp-content/uploads/2022/12/Breve-Perfil-de-Guanajuato.pdf>
- Gutiérrez, J. (2003). *Historia de la Iglesia Católica en Aguascalientes* (Vol. 2). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Gutiérrez, J. A. (1999). *Historia de la Iglesia Católica en Aguascalientes* (1a. ed, Vol. 1). Universidad Autónoma de Aguascalientes: Obispado de Aguascalientes; Universidad de Guadalajara.
- Gutiérrez, J. A. (2007). *Historia de la Iglesia Católica en Aguascalientes: Vol. III* (Primera). Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Guzmán Pitarch, J.-R. (1992). Las teorías de la recepción. Su concreción en la Didáctica de la Literatura. *La Guiniguada, Extra 3, 1*, 143-148.
- Halcón, F. (2012). *Felipe de Ureña: La difusión del estípite en Nueva España*. Universidad de Sevilla.
- Halcón, F. (2014). La oligarquía minera y el arte: Ejemplos de su patrocinio en Nueva España. En M. Fernández, F. Ollero, & REy (Eds.), *Arte y Patrimonio en España y América* (pp. 187-206). Universidad de la República de Uruguay. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/38549/oligarquia_minera_y_arte.pdf?sequence=1
- Halcón, F. (2016). Trasvases e influencias: El retablo del siglo XVIII en el ámbito Novohispano. En *El Retablo en el Espacio Iberoamericano: Forma, función e iconografía* (Primera, Vol. 1, pp. 135-148). Lisboa: Instituto de História da Arte, Universidad Nova de Lisboa.

- Herrera, F. (2007). La familia Navarro y la expansión del retablo de estípites en Andalucía Occidental. En E. Gómez Piñol & Museo de Bellas Artes (Eds.), *Nuevas perspectivas críticas sobre historia de la escultura sevillana* (Primera, pp. 45-66). Consejería de Cultura.
- Herrera García, F. J. (2000). El retablo de estípites. En *El retablo barroco sevillano* (Primera, pp. 101-172). Universidad de Sevilla : Fundación El Monte.
- Horst, O., Thomas, R., & Hunter, J. (2010). Difusión del culto al Cristo Negro Crucificado de Esquipulas. *Mesoamérica*, 52, 143-158.
- INAH. (2024). *Basilica de la Virgen de la Soledad, fachada*. Mediateca - Instituto Nacional de Antropología e Historia. <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A323379>
- Ingold, T. (1993). The Temporality of the Landscape. *World Archaeology*, 25(2), 152-174.
- Jesus. (2014, agosto 26). De cal y canto y arena. *De Cal y Canto*. <https://decalycanto.es/de-cal-y-canto-y-arena/>
- Jones, L. (2000). *The hermeneutics of sacred architecture: Experience, interpretation, comparison*. Distributed by Harvard University Press for Harvard University Center for the Study of World Religions.
- Kubler, G. (1959). *Art and Architecture in Spain and Portugal. And their american dominions 1500 to 1800*. Penguin Books.
- Llamas, V. (2020): Breves apuntes histórico-artísticos sobre Nuestro Padre Jesús del Gran Poder, el Señor de Sevilla, con motivo de los cuatrocientos años de su hechura. [Stayathome | IN MANUS EIUS POTESTAS ET IMPERIUM]. *crónicas del parasceve*. <https://cronicasdelparasceve.wordpress.com/2020/04/09/stayathome-in-manus-potestas-et-imperium-breves-apuntes-historico-artisticos-sobre-nuestro-padre-jesus-del-gran-poder-el-senor-de-sevilla-con-motivo-de-los-cuatrocientos-anos-de-su-hechura/>
- Malagón, A. G. (2018). Los presidios en el Septentrión novohispano en el siglo XVIII. *Naveg@merica. Revista electrónica editada por la Asociación Española de Americanistas*, 18, Article 18. <https://revistas.um.es/navegamerica/article/view/286351>
- Maravall, J. A. (2012). *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica* (1. ed. en esta presentación). Ed. Ariel.
- Martín Gálvez, A. (2024, marzo 8). El Señor del Gran Poder de Sevilla: El origen de la imagen más venerada en la capital andaluza – El Patio Colorao. *El Patio Colorao*.

<https://www.upo.es/patio-colorado/2024/03/08/el-senor-del-gran-poder-de-sevilla-el-origen-de-la-imagen-mas-venerada-en-la-capital-andaluza/>

Mejía, E. (2022). Los orígenes familiares del arquitecto Lorenzo Rodríguez. *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, 35, 231-254.

Mejía, E. (2023a). *Lorenzo Rodríguez (1701-1774) Maestro en el Arte de Arquitectura* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

Mejía, E. (2023b). *Lorenzo Rodríguez (1701-1774) Maestro en el Arte de Arquitectura* [Tesis doctoral]. Universidad de Granada.

Mendoza Pérez, Diego., Mendoza Pérez, D., Mutis, J. C., & Caldas, F. J. de. (1909). *Expedicion botanica de Jose Celestino Mutis al Nuevo Reino de Granada y Memorias ineditas de Francisco Jose de Caldas* (pp. 1-466). Libreria General de V. Suarez. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.36983>

Mijares, I. (2009). El abasto urbano, caminos y bastimentos. En A. Rubial García (Ed.), *Historia de la vida cotidiana de México. 2: La ciudad barroca / Antonio Rubial García, coord* (2. reimpr, pp. 109-135). El Colegio de México.

Miró, A. (1949). La arquitectura barroca en el Perú. *Cadernos Hispanoamericanos*, 7, 7-26.

Moreno, R. (1996). Los historiadores ilustrados novohispanos. En J. Ortega & R. Camelo, *La creación de una imagen propia. La tradición española tomo 1: Historiografía civil* (1. ed, pp. 521-542). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.

Moreno, V. (2012). Francisco de Rivero y Gutiérrez, un cántabro indiano que fundó la primera escuela de carácter público y gratuito en Aguascalientes, México, en 1773. *Cabás*, 8.

Moreno, V., Torres, C., & Gallegos, L. (2013, julio). La géneis y evolución histórica de la educación en Aguascalientes en la época colonial. *Agora Boletín del Archivo General Municipal*, 8, 6-62.

Oaxaca, G. (2011, enero). *Catedral de la Asunción*. Destino del mes.... Oaxaca. https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/destino_mes/oaxaca/monumentos.html

Oaxaca, M. (1999). *Templo de la Compañía de Jesús—Oaxaca Mio*. Oaxacamio. https://www.oaxaca-mio.com/atrac_turisticos/compania.htm

- Obregón, G. (1942). La capilla del Colegio de las Vizcaínas. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2(8), 19-25. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.1942.8.283>
- Obregón, G. (1975). Retablos De La Catedral De Mexico. *Artes de México*, 182/183, 85-87.
- Ordaz, M. (2015). La arquitectura religiosa colonial de Yucatán y su organizaxión territorial. En *Territorialidades y arquitecturas de lo sagrado en el México Contemporáneo* (pp. 19-29). Universidad Autonoma de Aguascalientes.
- Ortega, M. (2019). El abasto de la villa de Aguascalienes 1780-1804. En L. Ramirez & M. López (Eds.), *Historia regional, nuevos acercamientos y perspectivas* (1a ed., pp. 67-87). UAA.
- Ortiz, A. (2022). *Andrés López (1727-1807); entre el taller y la Academia. Prácticas pictóricas y narraciones ane la Real Academia de San Carlos* [Licenciatura en Restauración]. ENCRYM Manuel del Castillo Negrete.
- Ortiz, A., & del Pino, I. (1997). Arquiectura barroca en la Audiencia de Quito. En R. Gutiérrez (Ed.), *Barroco iberoamericano de los Andes a las Pampas* (pp. 251-265). Lunwerg.
- Pacheco, J. (1998). El Cristo Negro en la tradición del Camino Real de Tierra Adentro. *Revistas INAH, Historia*, 21-35.
- Patrimonio, T. (2011). *San Cristóbal de las Casas* [Oficial: Secretaría de Cultura]. El destino del mes. Agosto 2011. https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/destino_mes/sn_cristobal/monumentos.html
- Pérez del Campo, L., Villanueva Romero, E., Martínez García Otero, S. P., Fernández Ruiz, E., Matín García, L., Menguiano Chaparro, V., & Parra Crego, E. (2006). *Informe diagnóstico y propuesta de intervención en la policromía de la imagen de Jesús del Gran Poder* (p. 117) [Intervención de Bienes Muebles]. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. https://www.iaph.es/export/sites/default/galerias/conservacion-y-restauracion/intervenciones/documentos/1151572234658_informe_diagnxstico_gran_poder.pdf?utm_source=chatgpt.com
- Pérez, J. (1990). *El barroco novohispano*. UNAM.
- Pérez, J. (2020). Orígenes familiares del marquesado de San Juan de Rayas: Los Sardaneta y Legaspi. *Hidalguía*, 384.

- Pino, G. (1987). El Barroco Americano. *Estudios*, 7, Article 7. <https://doi.org/10.15517/re.v0i7.30577>
- Poggi, D. (2018, septiembre 2). Horror vacui. *3 minutos de arte*. <https://www.3minutosdearte.com/generos-y-tecnicas/horror-vacui/>
- Portuondo, M. M. (2014). America and the Hermeneutics of Nature in Renaissance Europe. En B. Aram & B. Yun-Casalilla (Eds.), *Global Goods and the Spanish Empire, 1492–1824* (pp. 78-99). Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/9781137324054_5
- Prado Ríos, L., & Pozo, F. (2004). *Potosí: Guía de arquitectura: an architectural guide = Potosí, Bolivia*. Gobierno Municipal de Potosí [u.a.].
- Prieto, C. (2024, abril 1). *Fundación de Potosí, Estado Plurinacional de Bolivia*. <https://www.parlamentoandino.org/index.php/actualidad/noticias/1390-fundacion-de-potosi-estado-plurinacional-de-bolivia>
- Quiles, F. (2019). Sevilla, barroca y renaciente (1649-1675). En M. Fernández, C. López, & I. Rodríguez (Eds.), *Espacios y muros del barroco Iberoamericano* (Vol. 6). Andavira Editora S. L. Iberoamericanos en Redes/Universidad Pablo de Olavida. https://rio.upo.es/xmlui/bitstream/handle/10433/7897/01_Fernando%20Quiles.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Quirós, F. (2013). ASPECTOS DE LA VIDA Y SOCIEDAD NOVOHISPANA DEL SIGLO XVIII. *Tlatemoani Revista académica de investigación*, 13.
- Ramírez, B., & López, L. (2015). Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: La diversidad en el pensamiento contemporáneo. En H. Mendoza Vargas & C. Lois (Eds.), *Historias de la cartografía de Iberoamérica: Nuevos caminos, viejos problemas* (p. 210). Instituto de Geografía, UNAM ; INEGI.
- Ramírez, F., & Méndez, L. (2013). *Camina y revalora el corazón de México: Aguascalientes* (Primera). H. Ayuntamiento de Aguascalientes.
- Ramírez, L. (2011, marzo). Historia del Palacio de Gobierno de Aguascalientes (1665-1982). *Ágora, Boletín del Archivo General Municipal*, 1, 26-64.
- Religiosos, M. (2024, octubre 15). Hallenkirche: Iglesias de Salón en España. *Monumentos Religiosos*. <https://monumentosreligiosos.es/hallenkirche-iglesias-de-salon-en-espana/>
- Reséndiz, A. (1992). El taller de Felipe de Ureña. En *Primer Certamen Histórico Literario* (Primera, pp. 11-36). Archivo Histórico de Aguascalientes.

- Rodríguez, C. (2020). *Francisco Hernández “Protomédico General de Nuestras Indias, islas y tierra firme del mar Océano”* [Grado en Farmacia]. Universidad de Sevilla.
- Romero, M. (2015). La parroquia de Lagos: Encrucijada de tradiciones constructivas (1742-1797). *Estudios Jaliscienses*, 100, 23-45.
- Rosain, Un. (1998). : *Euskonews & Media: Kosmopolita: La Cofradía de N.S. de Aranzazu y los benefactores Aldaco, Echeveste y Meave. Colegio de las Vizcaínas. Eukonews & Media.* <https://www.euskonews.eus/0246zbn/kosmo24602.html>
- Salazar, R. (1993). El grabado y las arquitecturas efímeras. Cinco ejemplos de cenotafios sevillanos del siglo XVIII. *Laboratorio de Arte*, 5, 77-100.
- Sanchiz, J. (2009). La familia Fagoaga. Apuntes genealógicos. *Estudios de Historia Novohispana*, 23, 129-168. <https://doi.org/10.22201/iih.24486922e.2000.023.3524>
- Santos, F. (2001). Las Casas Reales de Tacuba. *Boletín del Archivo General de la Nación*, 4(14), 67-97.
- Sifuentes, M. (1997). El Camarín de San Diego y su geometría simbólica. *Caleidoscopio - Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, 1(2), 7. <https://doi.org/10.33064/2crscsh250>
- Sifuentes, M. (2024, mayo 8). *Sobre Santiago Medina* [Whats app].
- Sifuentes, M. A. (2008). Santiago Medina, “Maestro de Arquitectura” del Siglo XVIII. *Investigación y Ciencia*, 42, 51-58.
- Solís, V., & Méndez, L. (2018). *Rescatando nuestros barrios mágicos* (1a Edición). Ayuntamiento de Aguascalientes.
- Tánacs, E. (2002). El Concilio de Trento y las iglesias de la América española: La problemática de su falta de representación. *Fronteras de la historia: revista de historia colonial latinoamericana*, 7, 117-140.
- Tepatitlán, A. (2023). Haciendas y Casonas Rurales. *Patrimonio Cultural*, 56.
- Terán (coord.), J. A., Exaire, C. S., Thierry, L. de L. V., Murad, J. M. M., Velázquez, V. L. O., & Castillo, A. J. B. (2022). Itinerarios Culturales del Barroco en México. Región Puebla, Tlaxcala y Veracruz. «PATRIMONIO»: *Economía Cultural y Educación para la Paz (MEC-EDUPAZ)*, 2(22), Article 22. <https://doi.org/10.22201/fpsi.20074778e.2022.2.22.77883>
- Terán, J. (1992). *Manifestaciones barrocas en la arquitectura religiosa producida por el pueblo región Puebla-Tlaxcala* (Primera). Gobierno del Estado de Puebla.

- Terán, J. A. T. (2012). Arquitectura barroca en Puebla y su influencia andaluza. *Quiroga. Revista de patrimonio iberoamericano*, 58-70.
- Torres, L. (1920). La arquitectura barroca en Galicia. *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*, 22, 47-51.
- Torres, V. (2015). *El guadalupanismo en Aguascalientes. La manifestación de la fe en el Santuario de la ciudad* [Doctorado en ciencias sociales y humanidades]. Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Toussaint, M. (1967). *Colonial Art in Mexico*. University of Texas Press, Austin & London.
- Toussaint, M. (1983). *Arte colonial en México* (4a ed). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Tovar y de Teresa, G. (1980). La muerte de don Jerónimo de Balbás. *Boletín de Monumentos Históricos*, 4, 23-30.
- Tovar y de Teresa, G. (1981). *México Barroco*. SAHOP.
- Tutino, J. (2016). *Creando un nuevo mundo.pdf* (M. Zamudio, Trad.). Fondo de Cultura Económica. https://drive.google.com/file/d/1LI0dzIBNEV9vDuX2JBcgKoj3Vw-6HH13/view?usp=sharing_eip_se_dm&ts=64e379e8&usp=embed_facebook
- Tutino, J. (2017). *The Mexican Heartland: How Communities Shaped Capitalism, a Nation, and World History, 1500–2000*. Princeton University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvc774tz>
- Universidad de Guanajuato, S. (2023). *Se conmemora el 279 años aniversario luctuoso de Don Pedro Bautista Lascuráin de Retana*. Universidad de Guanajuato. <https://www.ugto.mx/noticias/quehacer-institucional/100-quehacer-institucional/18296-se-conmemora-el-279-anos-aniversario-luctuoso-de-don-pedro-bautista-lascurain-de-retana>
- Valdez, J., & Villamonte, G. (2024). *Arte y cultura en la colonia—Arquitectura—Educared Perú—Estudiantes*. Fundación Telefónica. <https://educared.fundaciontelefonica.com.pe/sites/virreinato-peru/arquitectura.htm>
- Van Young, E. (2006). *Hacienda and market in eighteenth-century Mexico: The rural economy of the Guadalajara region, 1675-1820* (2nd ed). Rowman & Littlefield.
- Vargas, L. (2024, septiembre 24). Templo y ex monasterio de Santo Domingo de Guzmán, San Cristóbal de las Casas, Chiapas. *Revista Imágenes del Instituto de Investigaciones Estéticas* UNAM.

https://www.revistaimagenes.esteticas.unam.mx/templo_y_ex_monasterio_de_santo_domingo

Vargaslugo, E. (1986a). *Las portadas religiosas de México* (Segunda). Universidad Nacional Autónoma de México.

Vargaslugo, E. (1986b). *Portadas churriguerescas de la ciudad de México: Formas e iconología* (Primera edición). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Vergara, J. (1981). El taller de Felipe de Ureña. *Boletín de Monumentos Históricos*, 5, Article 5.

Villacorta, L. (2010). El Barroco en la ciudad de los reyes expresión de multiculturalidad en el Virreinato del Perú. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*, 24, 293-317.

Villegas, V. (1974). *Guadalupe: Santuario de Aguascalientes: Estudio histórico y estilístico: Su restauración e integración*. Santuario de Guadalupe, Aguascalientes.

Villegas, V. (1993). *El gran signo formal del barroco: Ensayo histórico del apoyo estípite* (2a ed). Gobierno del Estado de México.

Zialcita, F. (2016). 5. El Cristo negro: Presencia y significado en la Nueva España y Filipinas. En *México y Filipinas: Culturas y memorias sobre el Pacífico* (Primera, p. 411). El Colegio de Michoacán/Ateneo de Manila University. <https://archium.ateneo.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1034&context=sa-faculty-pubs>

Zusman, P. (2017). La técnica y la definición de fronteras. *Revista de Geografía Norte Grande*, 66, 49-60.