

REFLEXIONES SOBRE LAS CATEDRALES DE ESPAÑA Y NUEVA ESPAÑA*

FERNANDO MARÍAS
Universidad Autónoma de Madrid

Las catedrales son, y fueron pensadas para que así lo fueran, los edificios más importantes de la arquitectura religiosa quinientista de España y la Nueva España, aquellos que se proyectaron —a partir del momento en que fueron posibles en el caso mexicano— con una verdadera pretensión de monumentalidad y, al mismo tiempo, de una forma tal que permanecieran siendo tipológicamente *catedrales*; esta afirmación de Pero Grullo introduce una primera y clara distinción entre estas catedrales y el resto de los edificios sacros que se comenzaron a erigir en el siglo XVI, diferenciación que atañe a la categoría arquitectónica en la que fueron concebidos por sus proyectistas y realizados por sus constructores. Por lo tanto, si intentamos hoy reflexionar sobre las catedrales mexicanas —como sobre las españolas del Quinientos— hemos de tener en cuenta este primer considerando, fundamental para una comprensión cabal de las mismas en el marco de su propia historicidad.

Parece tarea primordial, de entrada, la de recuperar, reconstruyéndolas y aplicándolas en nuestros análisis, las condiciones históricas —circunstanciales, conceptuales y por tanto lingüísticas, intencionales, críticas— en las que se produjeron estos monumentos, abandonando etiquetas estilísticas que con dificultad son aplicables a tal arquitectura —ya sea la española o la novohispana— por anacrónicas y, en el sentido estricto del término, “fuera de lugar”, “anatópicas” si se nos permite tal neologismo.¹ Si pensamos, por ejemplo, en la primera catedral de México, aquella que se inició hacia 1526 como iglesia de los franciscanos y se demolió en 1624, tendremos que considerar que tenía una voluntad de

monumentalidad a pesar de las circunstancias, o dicho de otra forma, que a causa de unas determinadas circunstancias, los criterios de su monumentalidad tenían que buscarse en términos de categorías, ámbitos y recursos (por ejemplo, tamaño pero no calidad de los materiales o destreza artesanal) que más tarde se abandonarían o se sustituirían por faltos de monumentalidad, para unas nuevas condiciones históricas.²

Un segundo problema sería el de distinguir claramente entre lo que podríamos denominar una actual taxonomía estilística —gótico, mudéjar, renacimiento, plateresco, manierista, incluso barroco— y las calificaciones históricas de esos productos,³ que habrían sido perfectamente ininteligibles para sus productores, fueran españoles o indígenas. Tendríamos que preguntarnos si realmente podían tener sentido para unos y para otros las referencias a un mundo gótico, “tedesco” o “francés”, o a un mundo estricta y exclusivamente “a la antigua”, “a la italiana”, más que “a la romana”, que tenía a la recuperación de un pasado clásico ajeno al mundo americano y al de la mayoría de los propios conquistadores. Para diferenciar y definir fenómenos arquitectónicos se debía partir en su momento de lo conocido y lo propio, de lo que sería referente comprensible para los nuevos constructores de edificios, funciones, usos y referencias al mundo *moderno, castellano, español*, que los conquistadores habían dejado atrás, pero que intentaban lógicamente revivir en la Nueva España. De ahí que postulemos por la recuperación de una terminología histórica, tomada de los documentos y textos contemporáneos, al menos españoles, que la produjeron:⁴ como “castellano” (aunque también como

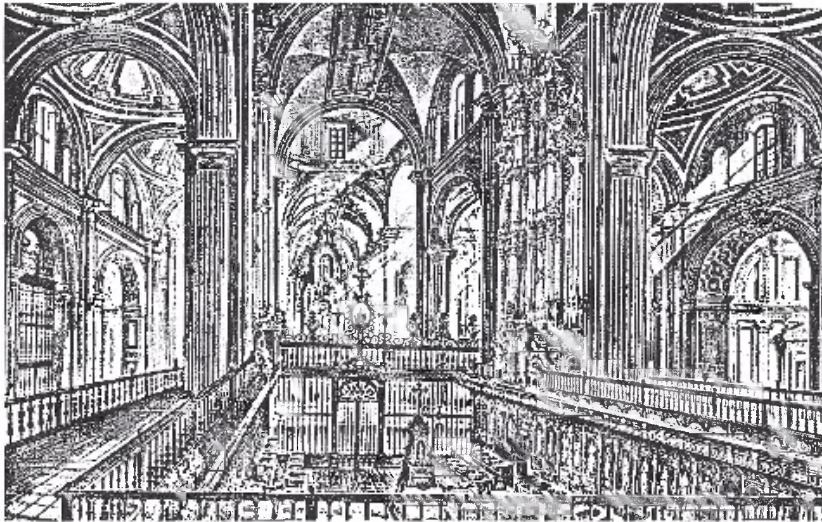
* Este artículo reproduce, solamente poniendo al día la bibliografía, la ponencia del mismo título presentada en el II Simposio Internacional de Arte Iberoamericano, Querétaro, 1991.

¹ George Kubler, *Mexican Architecture of the Sixteenth Century*, Yale University Press, New Haven, Conn., 1948; Damián Bayón, *Sociedad y arquitectura colonial sudamericana. Una lectura polémica*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974, constituyen algunos de los escasos intentos de “recategorización” de la arquitectura hispanoamericana colonial, que desafortunadamente no parecen haber encontrado demasiado eco, y sin caer en las exageraciones y reduccionismos maximalistas, por ejemplo, de Valerie Fraser, *The Architecture of Conquest: Building in the Viceroyalty of Peru 1535-1635*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990. The New Mexican University Press, Albuquerque, 1994.

² Ya era en 1554, para Francisco Cervantes de Salazar, sin embargo, un templo “pequeño, humilde y pobremente adornado”; véase *México en 1554*, UNAM, México, 1964, p. 48.

³ Sobre el problema de la terminología histórica y la percepción histórica de la diferenciación estilística en la España del siglo XVI, véase F. Marías, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 33 y ss., 181 y ss. y 238 y ss.

⁴ Véase al respecto F. Marías, op. cit., pp. 98-101.



1. Interior de la catedral de México, según litografía del siglo XIX.

“morisco” en otros contextos, como los andaluces) aparece lo que denominamos mudéjar, “moderna” la arquitectura gótica, “a la romana” la renacentista, pero distinguiendo entre, la que sería excepcional en España, una “manera antigua del uso romano” —que basaba su forma en el empleo de las figuras del círculo y el cuadrado— y una “manera moderna y española del uso romano”, con sus templos cristianos “con pilastros y nabes”, “desembaraçados y escombrados”, como dijera en la Granada de 1577 Lázaro de Velasco.⁵

Esas pretensiones básicas y profundas de diafanidad para la arquitectura religiosa quedan evidenciadas no sólo por las propias catedrales mexicanas de los siglos XVI y XVII, si exceptuamos la de Pátzcuaro,⁶ sino también por los textos novohispanos, desde los acuerdos de 1572 relativos a la de la capital, establecidos entre el virrey Martín Enríquez y el arzobispo fray Alonso de Montúfar, con su petición de “tres naves claras”. Si la catedral antillana, iniciada en 1521, de Santo Domingo —“amplio espacio aéreo” requeriría en una oda el italia-

no y renacentista obispo Alessandro Geraldini— constituye claramente un ejemplo tradicional —con una sección escalonada y no de *Hallenkirche*— de arquitectura moderna, las catedrales mexicanas optaron ya en la segunda mitad de la centuria por unas fábricas modernamente a la romana, aunque en distintos grados a tenor de los orígenes y conocimientos —que habría que valorar en su justa medida, como haría en 1601 el virrey Conde de Monterrey respecto a Andrés de Concha— de sus proyectistas y constructores.⁷ No podemos olvidar que Claudio de Arciniega se había formado como un entallador y Francisco Becerra como un artesano mecánico de la cantería, del corte de la piedra, más que como un arquitecto en el sentido moderno del término.

Un programa de construcción de las principales catedrales novohispanas —nuevamente si exceptuamos la de Michoacán— parece haberse tácitamente establecido con el I Concilio provincial mexicano de 1554, requiriéndose dinero a la metrópoli e iniciándose de inmediato el establecimiento de los cauces de ayuda y finan-

⁵ Las referencias documentales del futuro arquitecto del Alcázar de Madrid Luis de Vega (Medina del Campo, 1529) en Esteban García Chico, *La colegiata de Medina del Campo y otros estudios*, Valladolid, 1957, doc. 10, pp. 102-1104. Las referencias textuales del arquitecto y tratadista Lázaro de Velasco (Granada, 1577) en Earl E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada, A Study in Spanish Renaissance Architecture*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1961, doc. 145, p. 192. Véanse los comentarios a estos pasajes en F. Marías, op. cit., p. 99 y ss.

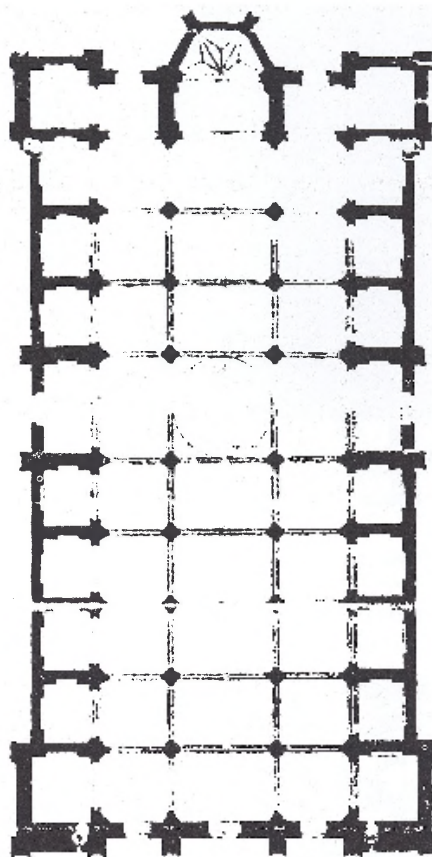
⁶ Sobre la catedral de Pátzcuaro sigue sin encontrarse acuerdo entre los historiadores respecto a la forma original del proyecto de don Vasco de Quiroga y Toribio Hernández de Alcaraz. Por ello prescindimos de su discusión; véase sobre ella, Carlos Chanfón, “La catedral de San Salvador, el gran proyecto de D. Vasco de Quiroga”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 57, 1986 y M. Ramírez Montes, *La catedral de Vasco de Quiroga*, Zamora, 1986. Soto González, *Pátzcuaro*, Michoacán, 1979; James Early, *The Colonial Architecture of Mexico*, The New Mexico University Press, Albuquerque, 1994.

⁷ La bibliografía más reciente en Ramón Gutiérrez, *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 43-46; Santiago Sebastián López, José de Mesa Figueroa y Teresa Gisbert de Mesa, *Arte Iberoamericano desde la Colonización a la Independencia*, I, Summa Artis XXVIII, Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pp. 200-211. Véase también, Diego Angulo Íñiguez, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Barcelona-Buenos Aires, 1945, I, con la traza de 1749 de la catedral de Puebla; y “Las catedrales mejicanas del siglo XVI”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, cxiii, 1943; George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI* (1948), FCE, México, 1982; Manuel Toussaint, “Huellas de Diego de Siloé en México”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1953; *Arte colonial en México* (1948), México, 1974³ y *La Catedral de México*, Porrúa, México, 1973²; Pedro Navascués Palacio, “Las catedrales de España y México en el siglo XVI”, en *Manuel Toussaint. Su proyección en la historia del arte mexicano (Coloquio Internacional Extraordinario)*, pp. 89-101; Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*, Azabache, México, 1992 y, sobre todo, Joaquín Bérchez, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, Azabache, México, 1992. Sobre la traza quinientista de la catedral de México, Luis G. Serrano, *La traza original con que fue construida la catedral de México*, UNAM, México, 1964; y Villagrán, “Los trazados reguladores de la proporción arquitectónica”, *Memoria del Colegio Nacional*, México, 1969.

ciación. Casi contemporáneas en sus inicios se nos presentan las menos originales y representativas de un modo diferente de hacer, la de Mérida en Yucatán y la de Guadalajara. La primera piedra de aquella se colocó en 1563, quizá a partir de un proyecto del maestro Pedro de Aulestia, habiéndose consagrado en 1598 tras la consecución de la fábrica por parte de Juan Miguel de Agüero. Mérida es un buen exponente de lo que sería una más de las múltiples iglesias columnarias del centro de la península, en este caso con soportes acolumnados más que con correctas columnas de orden dórico —al carecer, por ejemplo, de éntasis o de ábaco—⁸ y un sistema de relaciones proporcionales entre las anchuras de la nave mayor y las laterales que se basaba en el manejo de la más simple geometría de las diagonales de un cuadrado. Sus bóvedas —en tradicional alternancia de diseño— más que vincularse con la arquitectura portuguesa de Leiria y Portoalegre emparentan con las erigidas en la zona sevillana (patio de los Oleos de la catedral) y gaditana (parroquia de Nuestra Señora de la Consolación de Cazalla de la Sierra, iniciada en 1538), que pueden también encontrarse más tarde en el País Vasco, en San Sebastián de Soreasu de Azpeitia (Guipúzcoa). Estas capillas cuadradas por cruceros, al decir de la ciencia contemporánea de la traza de monte, parecen por lo tanto depender de los conocimientos de los maestros de Mérida de obras andaluzas del ámbito de arquitectos eminentemente canteros como Martín de Gainza o Hernán Ruiz el Mozo. No es de extrañar que Pedro de Aulestia nos aparezca, entre 1556 —el año de la muerte de Gainza— y 1558, como oficial de cantería de la catedral hispalense.⁹

Si la catedral de Santo Domingo dependía también de la arquitectura del foco sevillano, habiéndose puesto en relación concretamente con la parroquia de Santa María de Utrera, la tendencia demostrada por Mérida era muy diferente; primaba ya en la catedral novohispana el interés nuevo por la perfección estereotómica, por la correcta traducción de unas formas nuevas artesonadas a la piedra (ástilas, canteriles, como no pertenecientes a un código estilístico basado en los órdenes, más que estrictamente anticuarias), abandonando el sistema de cubrición de la crucería gótica. Esta nueva pasión de la cantería peninsular dejaría también en Mérida uno de sus mejores y más tempranos ejemplos con su media naranja, no sólo artesonada, sino con una calota que queda horadada por arcos cavados en cercha, un sistema aparecido en la siloesca rotonda de la catedral de Granada y que se desarrollaría en la Andalucía oriental, para difundirse desde allí, logrando en Santiago de Compostela, en la iglesia del monasterio de San Martín Pinario, uno de sus más logrados ejemplares. Las referencias de esta cúpula sin tambor al modelo del Panteón de Roma, a través del Libro III de Sebastiano Serlio quedaría perfectamente justificada por la cronología biográfica de Aulestia, en España en el momento de su primera edición en castellano (Toledo, 1552), si no fue introducida en el proyecto mucho más tardíamente.

Guadalajara responde a otras directrices formales,



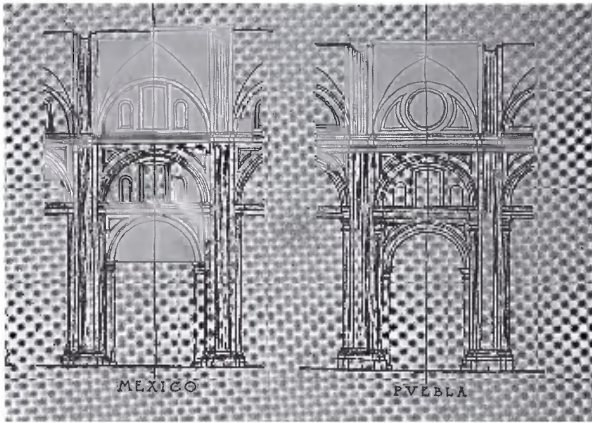
2. Planta de la catedral de México, ¿Claudio de Arciniega? (en L. G. Serrano, *La traza original con que fue construida la Catedral de México...*).

también andaluzas, pero más estrictamente orientales; a pesar de su simplicidad planimétrica, sus fuentes son evidentemente las catedrales del grupo siloesco, sobre todo la catedral de Guadix y la parroquia de Colomera a causa de sus desviaciones algo provinciales con respecto a la cabeza de serie granadina y la aparición del orden dórico; han desaparecido, no obstante, los pedestales y las medias columnas de sus pilares compuestos alcanzan una modulación desproporcionada, como —en otros sentidos— se apartan de la norma “a la romana” de Diego de Siloé las medias columnas adosadas a los muros laterales. Esta falta de interés por la corrección lingüística se reitera en la morfología curvilínea de los trozos de entablamentos que cargan sobre los pilares, y en términos más amplios por la aparición de las bóvedas de crucería con o sin terceletes.

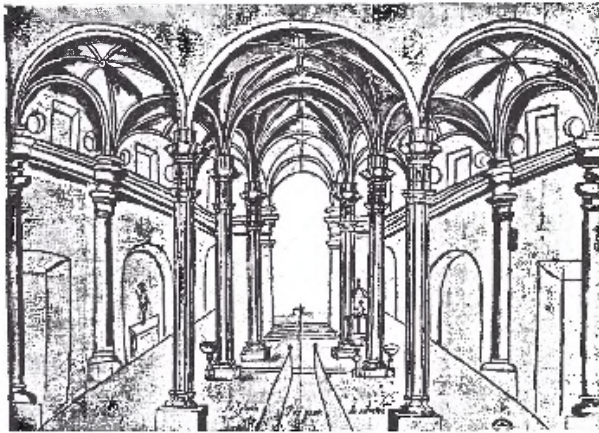
Si en 1565 Felipe II proponía al obispo franciscano Pedro de Ayala como modelo la iglesia magistral de Alcalá de Henares, quizá porque este la había conocido durante sus estudios, la realización iniciada en 1571 y dedicada en 1618 se apartó de tal modelo toledano (es-

⁸ En esto se diferencian, por ejemplo, de las columnas dóricas, muy próximas en diseño, pero con ábaco, de iglesias vascas como la de Nuestra Señora de la Asunción de Rentería. La citada de Azpeitia presenta, como obra mucho más tardía, verdaderas columnas dóricas. Sobre la distinción y evolución de las iglesias columnarias entre las iglesias-salón, véase F. Marías, *El largo siglo XVI*, pp. 117-119 y 434-436.

⁹ Véase Alfredo J. Morales, *La Capilla Real de Sevilla*, Arte Hispalense, Sevilla, 1979, p. 94.



3. Arcadas de las catedrales de México y Puebla, según Chueca.



4. Interior de la catedral de Guadalajara (México), según dibujo del s. XVIII.

calonado y con girola) de los hermanos Antón y Enrique Egas, insistiendo en la modernidad de la iglesia-salón de la Andalucía oriental, cuya introducción es difícil atribuir al maestro trujillano Martín Casillas, que llegara a Nueva España como criado de Francisco Berra.

Algo más tardías son las dos catedrales novohispanas más originales, México y Puebla de los Ángeles, debidas ambas aparentemente a la traza del vizcaíno Claudio de Arciniega (c. 1520-1593), activo en España, como escultor y entallador en el Alcázar de Madrid, el colegio de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares y en retablos de diferentes pueblos de las provincias de Madrid y Guadalajara, de donde pasaría a Sevilla en 1553, y finalmente arquitecto en Nueva España, adonde se trasladó de inmediato, encontrándose en la ciudad de Puebla ya en 1554, para mudarse a México –por iniciativa del virrey Luis de Velasco– en 1559.¹⁰

La segunda catedral mexicana se había iniciado como proyecto en 1554, en el momento en que el arzobispo Alonso de Montúfar y el virrey Velasco escribieron al Consejo de Indias proponiendo una iglesia de siete naves (cinco con capillas hornacinas) que se empezaría por la cabecera, con cuatro torres y claustro; se concedieron entonces 2.000 ducados. En 1558 Montúfar había cambiado de opinión, señalándole al Consejo que no debía ser “tan suntuosa como la catedral de Sevilla” y que bastaría “para esta ciudad una iglesia como la de Segovia o Salamanca”, con lo que se ahorrarían importantes cantidades de dinero, y requiriendo el envío de una traza de similares características y un “buen maestro, que acá no lo hay”.

Nos encontramos, más que con referencias precisas a modelos arquitectónicos o tipologías diversas –girolas ortogonales o poligonales, secciones en salón o escalonadas–, con alusiones genéricas a edificios de dimensiones mayores (“suntuosas”) o menores, de cinco o sólo tres naves. Si Arciniega llegaba al año siguiente, no parece que fuera destinado de inmediato al proyecto catedralicio; de la iglesia mayor no parece hablarse de nuevo hasta 1567, fecha de la traza de Arciniega que habría sido mandada a España y que, según algunos autores, habría previsto una cubierta de armaduras “mudéjares” de madera, hecho bastante dudoso. El de 1569 habría sido el año de las cédulas reales pidiendo que se gastara el dinero estipulado para la obra y aceptando la traza de Arciniega, aunque para algunos introduciendo en el templo los abovedamientos.¹¹ En 1573, tras los problemas previsibles en materia de cimentación y la reunión de 1572, en la que se decidió un cambio de sitio y que la catedral se hiciera “de tres naves claras y a los lados dellas sus capillas colaterales”, se colocaría la primera piedra.

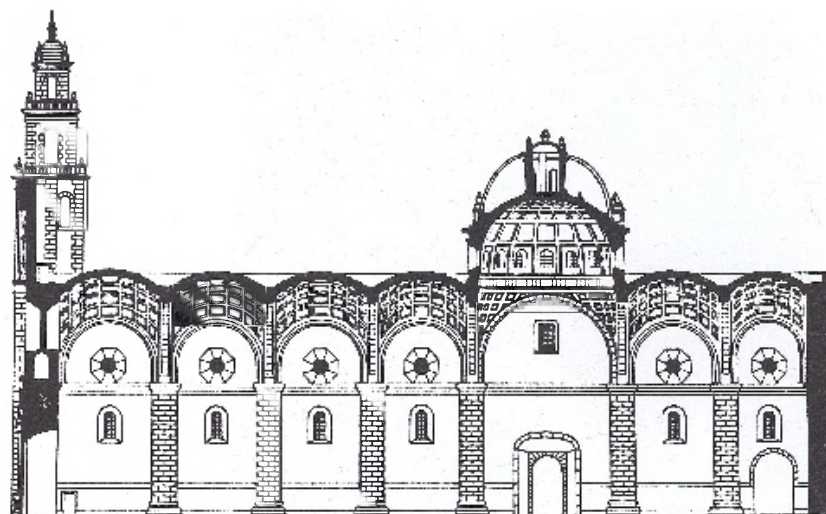
La traza de Arciniega se ha identificado con la publicada, y fechada en 1569, por L. G. Serrano;¹² una

¹⁰ Enrique Marco Dorta, “Claudio de Arciniega, arquitecto de la catedral de México”, *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Ponencias y comunicaciones, Granada, 1973*, Granada, 1977, II, pp. 351-360. Una nueva noticia, relativa a su intervención en 1552, trabajando en un retablo de la iglesia de Daganzo de Arriba (Madrid), en José Manuel Cruz Valdovinos, “Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor de Vitruvio”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, xvii, 1980, pp. 69-70, n. 8. Sobre su hermano Luis, Efraín Castro Morales, “Luis de Arciniega. Maestro Mayor de la Catedral de Puebla”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vii, 27, 1958.

¹¹ Se tenían que dar finalmente en 1570 706.205 maravedís de los 750.000 (2.000 ducados) estipulados en 1555; sólo se habían gastado ya, por lo tanto, 116 ducados, cifra que se aproxima al costo de unas trazas de iglesia a tenor de los precios de las mismas por estas fechas. Véase F. Marías, *El largo siglo XVI*, pp. 512-514.

Por otra parte, consideramos insostenible la idea de que se introdujeran los abovedamientos en la primitiva traza de Arciniega sin apenas otras modificaciones; tendría que haberse dado otro proyecto para poder controlar correctamente los empujes de las bóvedas. Sobre este tema, aplicado sólo a las diferencias de planta de usarse bóvedas de piedra o ladrillo, véase F. Marías, “Piedra y ladrillo en la arquitectura española del siglo XVI”, en *Les chantiers de la Renaissance*, Picard, París, 1991, pp. 71-83.

¹² Su leyenda reza “Esta es la traza de la iglesia cathedral que por mandado de su magestad se haze en esta ciudad de Mexico”. De 570 x 420 mm., tinta sepia a pluma sobre papel, desconocemos si presenta filigrana que nos permitiera precisar la fecha del folio.



5. Sección longitudinal de la catedral de Mérida (México), según Kubler y Soria.

lectura de la misma, a la luz del informe dado más tarde (hacia 1630) por Juan Gómez de Trasmonte sobre la vieja traza y las condiciones,¹³ permite la reconstrucción literaria del proyecto: planta de tres naves de diferente anchura y casi la misma altura (80 pies la central), siguiéndose el tipo de la *Hallenkirche* andaluza que surge con la catedral de Sevilla y se continúa, a la *manera moderna* del “uso romano”, en Granada, Guadix, Málaga y Jaén; con capillas hornacinas, presbiterio exagonal de crucería, crucero con lo que parece haber sido una media naranja¹⁴ y cuatro torres esquinales, más desarrolladas las de los pies por razones tectónicas, alineadas con las capillas; esta estructura se nos muestra como una reducción a tres naves de la planta de la catedral de Sevilla –más que de la de Jaén de Andrés de Vandelvira o sólo de la cabecera hispalense–¹⁵ que habría de haberse cubierto con bóvedas todavía de crucería, como testimonian las capillas hornacinas de la cabecera (sección por la que se empezó la fábrica),

bóvedas que cargaban ya sobre pilares de sección cuadrada con medias columnas adosadas.

Este detalle hace que la catedral mexicana emparente específicamente con la de Jaén al quedar sólo un diestro entre cada pareja de las medias columnas del pilar compuesto, a no ser una mera simplificación de las más complejas organizaciones de los pilares siloescos,¹⁶ aunque otros dos elementos vuelvan a separar la catedral mexicana de su hipotético modelo giennense: el género de su orden y su morfología. Por una parte, se emplea en lugar del corintio el género dórico, difícil de asociar con obras como la iglesia de la Puebla de Don Fadrique y que habría que vincular tanto a la influencia del dórico del monasterio del Escorial como a la tradición mexicana iniciada en la catedral de Mérida;¹⁷ por otra, las proporciones se alejan de las ortodoxas de las columnas catedralicias andaluzas, carecen de sus pedestales y nunca debieron haberse previsto trozos de un entablamento correctamente declinado

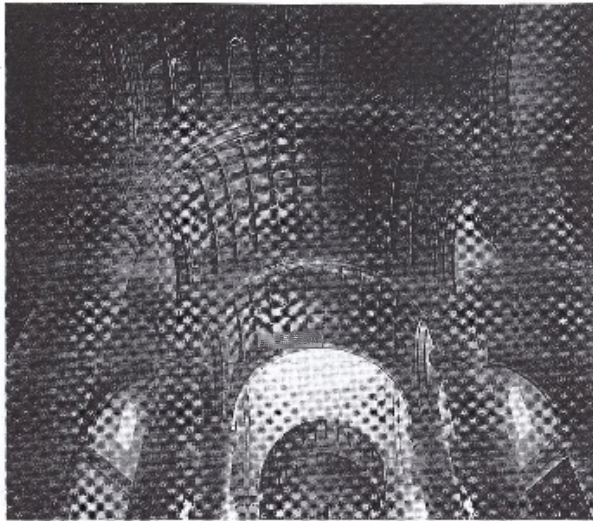
¹³ El texto impreso de Juan Gómez de Trasmonte ha sido publicado en las ilustraciones del libro por Luis G. Serrano, op. cit.; no parece, no obstante, haber atraído hasta la fecha la atención que merece por parte de ningún historiador. Treinta años después del libro de Luis G. Serrano, tres años después de mis comentarios en Querétaro y dos años después del libro de Joaquín Bérchez, Martha Fernández, “Juan Gómez de Trasmonte en la catedral de México”, *Arquitectura y creación*, Textos dispersos ediciones, México, 1994, pp. 39-72, ha reproducido el impreso del arquitecto –del que no había hecho mención hasta la fecha a pesar de su libro de 1985 sobre los maestros mayores de la catedral mexicana– pero insistiendo incomprensiblemente en una lectura del mismo según la que se desprendería que en el proyecto de Arciniega de 1569 no se preveían bóvedas en sus naves ni una media naranja en el crucero (frente a la evidencia formal de la traza), sino solamente armaduras de madera. El razonamiento cae por su propio peso a partir de la imagen publicada por Luis G. Serrano en 1964, las condiciones de la misma y una lectura “deconstructiva”, más que ingenua por no decir crédula, del impreso de Gómez de Trasmonte.

¹⁴ Aunque Juan Gómez de Trasmonte señala que en la traza y en las condiciones de Arciniega se indicaba que no debía existir cimborrio, la circunferencia sobre el crucero demuestra lo contrario; da la impresión que Gómez de Trasmonte insistía demasiado en su falta para poder justificar más sólidamente su defensa del ensanchamiento de los cuatro pilares torales del cimborrio que se construyó finalmente, concluyéndose en 1664 de la manera visible en el grabado que muestra el túmulo de Felipe IV (1666).

¹⁵ A la muerte de Vandelvira en 1575 no se había erigido de esta catedral sino dependencias auxiliares, sacristía, capítulo, etc., quedando el buque del templo solo levantado en el muro sobre el que apoyaban tales dependencias. Sólo habría servido de modelo una copia de su proyecto original, que no parece haber circulado ni siquiera en la propia península. Son obvias las diferencias con respecto a este modelo –número de capillas, tipo de sus tramos– como respecto a la catedral sevillana –falta de giro ortogonal– pero conservando la cabecera poligonal entre entradas por los testeros de las naves laterales y torres en las esquinas de la cabecera, que parecen delatar un conocimiento de la situación de la Giralda sevillana; asimismo, es destacable la aparición más tardía de lo que podríamos llamar el deambulatorio ortogonal hispalense. Como es lógico, la cabecera se vincularía más con la original de la catedral, antes de erigirse la Capilla Real, tal como muestran dos planos de 1537; sobre ellos, Joaquín González Moreno, *Catálogo del Archivo General de la Casa Ducal de Medinaceli*, III, Sevilla, 1973; F. Marías, “Sobre la cabecera de la catedral de Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, 189, 1975; Alfredo J. Morales, op. cit., *Arte Hispalense*, Sevilla, 1979; Teodoro Falcón Márquez, *La catedral de Sevilla (Estudio arquitectónico)*, Sevilla, 1980.

¹⁶ Sobre este tema, véase F. Marías, “De iglesia a templo: notas sobre la arquitectura religiosa del siglo XVI”, en *Arquitectura imperial*, Universidad de Granada, Granada, 1988, pp. 113-135 y en *El largo siglo XVI*, p. 391.

¹⁷ De hecho, en la planta de la ciudad de México de 1596, con la representación de la obra, sólo se muestran columnas y no pilares compuestos, por lo que podríamos suponer que todavía no se había iniciado su fábrica; no obstante, en 1585 se señalaba que Arciniega trabajaba en las capillas del lado de la Epístola y en los pilares, que hemos de pensar de este muro, en los que ya está definido el tipo de pilar que separaría las naves.



6. Catedral de Mérida (México). Interior.

a la manera de la invención siloesca de Granada —demostrando la falta de prejuicios de Arciniega y, más que su “anticlasicismo manierista”, su desinterés respecto al correcto empleo de la normativa clásica—¹⁸ que permitiera el paso entre un soporte con columnas y un arco, uno de los tres sintagmas estimados como corrector, en 1585, por Juan de Arfe y Villafañe.

No obstante, con esta “segunda” catedral de Claudio de Arciniega no se alcanzaban todavía las cotas de originalidad, señaladas por ejemplo por Fernando Chueca Goitia, de las soluciones definitivas y escalonadas de México y Puebla del siglo xvii. Se mantenía todavía la solución “nueva”, para 1520, de la iglesia salón a la siloesca, “a la moderna en el uso romano”, pero tratada de una forma provincial, habiendo sido trazada de acuerdo con los sistemas de proyección más tradicionales (léase medievales) de los citados por Rodrigo Gil de Hontañón en sus capítulos (c. 1554) del *Compendio de Arquitectura y Simetría de los templos* de Simón García, ya fueran los puramente geométricos basados en las medidas de las diagonales, o los más aritméticos basados en las relaciones sesquiálteras, pero no los más

modernos, por vía del cuerpo humano o “analógicos”.¹⁹ Por otra parte, frente al comportamiento de Diego de Siloé y sus discípulos, Claudio se desentiende de la pretensión de armonizar —alcanzándose una especie de síntesis de sistemas— los procedimientos de planimetría de la tradición medieval y los de alzado importados de Italia, basados estos en la función modular de los órdenes empleados en sus soportes.

Es evidente, sin embargo, que la de Arciniega es, desde un punto de vista diacrónico, sólo una parte de la catedral de México, a la que hay que añadir el templo seiscentista debido, preferentemente, a la intervención de tres maestros catedralicios sobre el terreno, el peninsular Alonso Pérez de Castañeda (activo 1598-1614), el toledano Alonso Martínez López (act. 1608-1626) y el extremeño Juan Gómez de Trasmonte (c. 1580-1645/47), y a un cuarto arquitecto, en la distancia y la polémica, el maestro mayor de las obras reales de la metrópoli Juan Gómez de Mora (1586-1648).²⁰ Se acepta que la traza mexicana fue llevada a Madrid en 1613 por Pérez de Castañeda, que allí fue revisada por el joven Gómez de Mora y que este habría dado una propia, llegada en 1615; se sostiene también que ya en 1616 se había decidido en la capital novohispana mantener la traza de Arciniega y un modelo de Juan Miguel de Agüero, que hemos de identificar con una maqueta de madera, siguiéndose la práctica italiana que se introdujera en España en la catedral de Granada y se mantuviera en el Escorial. Con respecto a la traza de la catedral de Puebla, se prescinde incluso de la intervención del arquitecto a pesar de los testimonios documentales.²¹

No obstante, y aunque nos falte documentación sobre los tres maestros mayores de la catedral mexicana para poder asignarle con certidumbre su paternidad, reclamada hacia 1630 por Juan Gómez de Trasmonte, un cambio importante se estaba produciendo en las catedrales de México y Puebla, al optarse por el abandono de la tipología de la *Hallenkirche* y sustituirla por la de la sección escalonada, a la manera de las catedrales góticas de Salamanca y Segovia pero también, salvando todas las diferencias, de la iglesia del Escorial —bien conocida a través de las estampas de Juan de Herrera y Pedro Perret (1589)—²² y de la catedral de Valladolid del arquitecto real, a partir de su proyecto de 1580.²³

¹⁸ Sobre este tema, véase F. Marías, *El largo siglo xvi*, pp. 140-141 y “Orden arquitectónico y autonomía universitaria: la fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y Luis de Vega”, *Goya*, 217-218, 1990, pp. 28-40. Las proporciones de las columnas de la catedral de México alcanzan más de 11 y más de 16 módulos —respectivamente las de las naves laterales y central— frente al máximo de 8 módulos que se podría reconocer como ortodoxo.

¹⁹ Véase Simón García, *Compendio de Arquitectura y Simetría de los templos*, edición de Carlos Chanfón Olmos, Churubusco, 1969, y los comentarios de F. Marías, *El largo siglo xvi*, pp. 101 y ss.

²⁰ Sobre los maestros mexicanos de fines del siglo xvi y el xvii, el pintor y escultor sevillano Andrés de Concha (c. 1550-1612), maestro mayor 1598-1612), el peninsular Alonso Pérez de Castañeda (maestro mayor 1612-1614), el toledano Alonso Martínez López (c. 1570-1626, maestro mayor 1614-26) y el extremeño Juan Gómez de Trasmonte (c. 1580-1645/47, maestro mayor 1630-45/47), véase Martha Fernández, *Arquitectura y gobierno virreinal. Los maestros mayores de la Ciudad de México. Siglo xvii*, UNAM, México, 1985, que recoge la bibliografía precedente.

Nada ha aportado a la discusión del papel americano de este arquitecto el libro de Virginia Tovar Martín, *Juan Gómez de Mora (1586-1648), arquitecto y trazador mayor del rey y maestro mayor de las obras de la villa de Madrid*, Museo Municipal, Madrid, 1986.

²¹ Véase el documento de 1660 publicado por D. Angulo, “Las catedrales mejicanas...”, pp. 182-189, en el que sólo se niega que se estuviera siguiendo la traza de Gómez de Mora para el Sagrario catedralicio.

²² Aunque no se tienen noticias de que se importaran a la Nueva España, frente lo que ocurre con respecto el Perú y las Filipinas, Gómez de Trasmonte citaba las estampas escorialenses en su informe impreso, junto a una edición italiana de los cinco primeros libros de Serlio y una estampa imprecisable del Gesù de Vignola.

²³ Sobre la catedral de Valladolid, véase además del clásico de Fernando Chueca Goitia, *La catedral de Valladolid. Una página del Siglo de Oro de la arquitectura española*, C.S.I.C., Madrid, 1947, el más reciente libro de Agustín Bustamante García, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Institución Cultural Simancas, Valladolid, 1983.

Gómez de Trasmonte justificaba este cambio, en su impreso de hacia 1630, al señalar que, desde el cambio del proyecto, las naves se movían “cada una en su debida proporción”, introduciendo una nueva categoría de juicio y responsabilizándose de su inclusión, que conllevaba lógicamente modificaciones importantes en la traza de la iglesia.

Uno de ellos, como es natural, es la modificación de las alturas de las naves, alcanzando la central los 92 pies de altura, y esta y las laterales una proporcionalidad dupla respecto a su anchura, que no se lograba en tiempos de Arciniega y que denota una atención nueva respecto a este tipo de problemas de razones armónicas. Otro atañe a la nueva articulación que se debía dar al pilar compuesto del arquitecto vasco-burgalés; frente al diseño continuo, Gómez de Trasmonte introdujo la reducción en altura de las medias columnas de los arcos formeros de la nave central y los perpiños de las naves laterales. En México la solución adoptada es muy simple, saliendo directamente los arcos del capitel, efecto de continuidad acentuado al mantener la convexidad y estriado de las columnas en las roscas de todos los arcos; en Puebla, síntoma quizá de una fecha y una concepción clasicista más avanzada, se introduce entre capiteles y roscas un trozo de entablamento cuya función y molduraje se aproximan a las líneas de imposta de los arcos del Renacimiento italiano; es posible, no obstante, que ambas soluciones dependan de un único modelo, *L' Idea dell' Architettura Universale* de Vincenzo Scamozzi, publicada en 1615 en Venecia.²⁴ En ambos casos, sin embargo, se mantuvo la falta de un entablamento tripartito canónico para el remate clásico de la nave principal, sustituido por una franja horizontal que continúa alrededor del templo la molduración de los capiteles dóricos, rasgo que distancia estas dos catedrales novohispanas de las andaluzas “al romano” o la vallisoletana de Herrera.

No es, sin embargo, un problema de detalles el que marca las diferencias con respecto al gran e inacabado monumento catedralicio de la época de Felipe II, como certeramente señalara en su día Fernando Chueca Goitia.²⁵ Diferencias que aunán, quizá exageradamente se ha dicho que eran “hermanas siamesas”, las catedrales de México y Puebla de los Ángeles, en la que de nuevo Gómez de Trasmonte, en 1635, introdujo las modificaciones necesarias para darle también una estructura escalonada. No es este el lugar para extenderse en la defi-

nición de los rasgos distintivos de ambos templos, que los hay y muchos, quizá también debidos a la presencia personal del trujillano Francisco Becerra (c. 1550-1593),²⁶ sino el de resaltar sus paralelismos y sus diferencias por una parte, y por otra destacar tanto las vinculaciones con la arquitectura peninsular —más la lejana con Valladolid que con Sevilla— como subrayar sus caracteres propios.

Es indudable que estas dos catedrales mexicanas dependen, de forma sintética, del conjunto de las españolas más que uno u otro modelo en particular, uniendo rasgos que, por razones de proyección diacrónica y no como producto momentáneo, proceden tanto de la catedral de Sevilla como de las siloescas, aunán tradiciones medievales y otras que en el siglo XVII ya se podían definir como propias del clasicismo italiano. Ajenas, a la postre, al mundo herreriano (como en cierto sentido se mantuvo el propio Gómez de Mora), México y Puebla reúnen estos dos mundos moderno y anticuario, buscan la diafanidad y la jerarquía espacial, las estructuras de cimborrio octogonal tanto como de cúpula, se preocupan más por la innovación del arte hispánico en el campo de la traza de monte, del corte de cantería estereotómica, o de la albañilería más moderna que había estudiado en Sevilla Hernán Ruiz el Mozo,²⁷ más que de la propiedad lingüística sobre los modelos de la Antigüedad recuperada por la Italia del Renacimiento y la España de Carlos V y Felipe II. Tradicionales en el vocabulario clasicista, avanzadas en sus estructuras de abovedamientos seiscientistas (de las vaídas con morfología cupuliforme a los cañones con lunetos que Chueca Goitia relacionó con el arquitecto de Felipe III), México y Puebla plantearon la posibilidad de resolver el tema de la catedral de una forma distinta, manteniendo la ligera estructura medieval, moderna y “gótica”, con una envoltura que más que “clásica y sobria” era antiguamente moderna más que modernamente antigua, en la que los rasgos más nuevos se dan en lo técnico, como quizá correspondiera a una concepción arquitectónica tradicional, en la que la ciencia de lo arquitectónico, tanto en el Quinientos de Rodrigo Gil de Hontañón como en el Seiscientos de fray Lorenzo de San Nicolás —y de fray Andrés de San Miguel— se basaba en la traza estructural y la técnica constructiva más que limitarse, en definitiva, a la problemática de la declinación del código del Renacimiento italiano, como único marco de su análisis y valoración histórica.

²⁴ Scamozzi, VI, pp. 35 y 132 respectivamente. Sobre el empleo de este motivo en la España del siglo XVIII, véase Joaquín Bérchez, *Los comienzos de la arquitectura académica en Valencia: Antonio Gilabert*, Ed. F. Doménech, Valencia, 1987, pp. 32-38. No parece poderse seguir afirmando, como hiciera Angulo en los años cuarenta, que tal solución no era sino un testimonio de los soportes de la *Hallenkirchen* primitivas, que imitando los modelos andaluces habrían introducido el trozo de entablamento sobre el pilar compuesto. A tenor de las medidas de altura de las tres naves que cita Gómez de Trasmonte, no parece muy probable que la altura de las medias columnas se hubiera reducido más, alcanzándose una modulación próxima a la ortodoxa de las catedrales siloescas. En contra de esta idea se levanta la inexistencia de entablamento, uno de los rasgos más retardatarios y poco clásicos de ambas catedrales.

²⁵ F. Chueca Goitia, op. cit., pp. 183-189, aunque no compartamos sus aseveraciones respecto a la vinculación de las catedrales de México y Puebla y la arquitectura del Renacimiento en Toledo. Sobre esta, véase F. Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, 4 vols., Toledo-Madrid, 1983-1986.

²⁶ Enrique Marco Dorta, “Arquitectura colonial: Francisco Becerra”, *Archivo Español de Arte*, 1943, p. 8; Carmelo Solís Rodríguez, “El arquitecto Francisco Becerra: su etapa extremeña”, *Revista de Estudios Extremeños*, 1973, pp. 287-383, esp. p. 303 y 306; “Francisco Becerra y los canteros trujillanos del XVI”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Ponencias y Comunicaciones, Granada, 1973*, Granada, 1977, II, pp. 410-418 y “Artistas trujillanos en América (ss. XVI y XVII)”, *Norba-Arte*, v, 1984, pp. 117-140; ambos autores, como toda su estela, siguen haciendo a Francisco Becerra nieto del maestro de cantería de Toledo Hernán González de Lara (c. 1512-1575), aunque tal afirmación es imposible; de ahí que haya que negar asimismo su relación con el escultor Alonso Berruguete. Véase Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, I, p. 330.

²⁷ Sobre el tema, véase la introducción de José Carlos Palacios, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1990, así como las ediciones facsímiles de los tratados de Alonso de Vandelvira y Ginés Martínez de Aranda.