

Andalucía y la huella del Renacimiento en las catedrales de Indias. ¿Mito o realidad?

Los monumentos de uno y otro lado del Atlántico se encuentran tan íntimamente ligados entre sí, que forman un conjunto que no puede conocerse ignorando cualquiera de sus dos partes. Los monumentos americanos lejos de interesar exclusivamente a los americanistas, importan a los historiadores del arte español.

DIEGO ANGULO, *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, 1939.

Como el lector conocedor habrá ya notado, estamos parafraseando el título del trabajo de Hernández Núñez y Serrera Contreras,¹ sin embargo, como se hará evidente a lo largo de esta exposición y se reafirmará con nuestras conclusiones, disentimos profundamente con el autor en algunos aspectos. Nos cuesta mucho, por ejemplo, compartir su afirmación que reza: “la arquitectura de la América hispana durante el siglo XVI [...] aparece como prolongación y desarrollo de la primera [se refiere a la arquitectura andaluza del Renacimiento], siendo en hispanoamérica donde se encuentren las últimas consecuencias de muchas de las ideas, proyectos y utopías que en el territorio andaluz no habían tenido sitio”.²

En el lado opuesto, nos reconocemos quizá más cercanos a las ideas de Ramón Mújica cuando dice: “desde la lejana metrópoli, el barroco peruano aparentaba ser

* Departamento de Arte, Universidad Iberoamericana.

¹ Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras, “Andalucía y la huella del Renacimiento en Indias”, en *Arquitectura del Renacimiento en Andalucía. Andrés de Vandelvira y su época*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1992, pp. 247-269.

² *Ibidem*, p. 247.

complaciente y mimético de los valores estéticos europeos. Una segunda mirada más atenta y localista revela, sin embargo, que las expresiones artísticas virreinales planteaban una dialéctica con postulados propios. Al final los modelos [...] sintetizan una problemática propia”.³ Si cambiamos las palabras barroco peruano por arquitectura novohispana, tenemos una formulación que nos parecería bastante acertada. Pero tratemos de no quedarnos en las palabras y veamos algunos ejemplos.

Las proximidades: Andalucía, otras partes de los reinos hispánicos y la arquitectura novohispana

Si ha habido un campo fructífero a la hora de buscar prolongaciones y desarrollos andaluces (y de otros reinos hispánicos), ese ha sido el de la arquitectura. En efecto, los hallazgos de inspiraciones, concomitancias y parecidos han sido muchas veces el motor que ha propulsado la investigación en este campo, en ocasiones de una manera indiscriminada.

Desde la presencia de láminas tomadas de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, en las basas, los pedestales y las columnas de la portada principal de la conventual franciscana de Huejotzingo, ya demostrada por Cómez⁴ (figura 1), hasta la pretendida filiación siloesca de la decoración de la Alhóndiga de la ciudad de Puebla, los ejemplos pueden multiplicarse hasta el infinito, pero ello no quiere decir que todos sean igual de correctos.

Tomemos como ejemplo el segundo caso.

³ Ramón Mújica Pinilla, “Identidades alegóricas: lecturas iconográficas del barroco al neoclásico”, en VV.AA. *El Barroco peruano*, vol. II, Lima, Banco de Crédito del Perú, 2003, p. 251.

⁴ Rafael Cómez Ramos, “San Miguel de Huejotzingo. Gótico y ‘Medidas del romano’ en la Nueva España”, en *Andalucía y México en el Renacimiento y el Barroco. Estudios de arte y arquitectura*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 59-68.

6 |

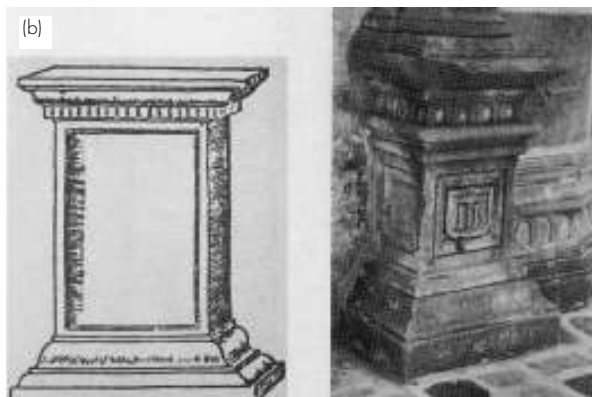
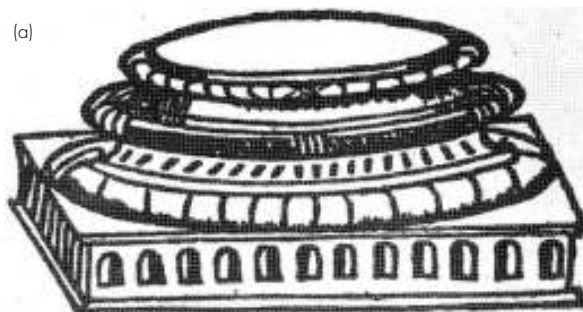


Figura 1 (a, b y c). Pedestales y basas de la portada principal del convento franciscano de Huejotzingo, Puebla. Fuente: láminas de las *Medidas del Romano* de Diego de Sagredo, tomadas de Rafael Cómez Ramos, “San Miguel de Huejotzingo. Gótico y ‘Medidas del romano’ en la Nueva España”, en *Andalucía y México en el Renacimiento y el barroco. Estudios de arte y arquitectura*, Sevilla, Guadalquivir, 1991, pp. 59-68.



Figura 2. Tornapuntas de la fachada de (a) Alhóndiga de Puebla, y (b) Monasterio de las RR. MM. Bernardas, Salamanca. Fotografía del autor.

Toussaint⁵ fue el primero en poner sobre la mesa el problema de la autoría de esos relieves, y en un artículo intentó dilucidarlo a través de la búsqueda de similitudes estilísticas con la obra de Diego de Siloe. Para demostrar su aserto Toussaint utiliza dos obras siloescas por demás dispares: por un lado, una obra temprana como el sepulcro del obispo Mercado en la parroquia de Oñate; por otro, las portadas de las iglesias granadinas de San Ildefonso y San Miguel, obras de seguidores del maestro burgalés. Si bien es cierto que estas últimas muestran roleos similares a los de Puebla —mucho menos en el caso de los granadinos—, en realidad hoy sabemos que los motivos poblanos se inspiran en motivos compositivos tomados de estampas de origen francés, los cuales hay que relacionar con la escuela leonesa de entalladores reunidos en torno a Juni, especialmente en la sillería de San Marcos y el trascoro catedralicio.⁶ Por otra parte, y esto lo consideramos muy indicativo por la lejanía entre las diferentes influencias, estas tornapun-

tas van a ser motivos muy caros a Rodrigo Gil de Hontañón, y a su escuela, quien va a utilizarlas en repetidas ocasiones como elementos para enlazar diferentes cuerpos, principalmente en las portadas, entre ellas la de la iglesia de Santiago de Medina de Rioseco (ca. 1547-1549) y la del monasterio de las Bernardas de Salamanca (antes de 1565)⁷ (figura 2). Vemos aquí algo en lo que insistiremos más tarde, y es el hecho de que las posibles fuentes formales pueden llegar a ser tan diversas, que en ocasiones será fútil la constatación de una proximidad

En ese orden de cosas, qué decir de la conventual agustina de Acolman. Ésta ha sido presentada como la muestra de plateresco más hermosa de todo el continente,⁸ y en repetidas ocasiones y por diversas causas —la calidad de la obra, los grutescos y elementos iconográficos como los platos de comida— han situado a la obra, en el entorno sevillano, concretamente en los talleres catedralicios que se hallaban en la construcción de la sacristía —si bien es cierto que en ocasiones también se ha intentado bus-

⁵ Manuel Toussaint, "Huellas de Diego Siloe en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 21, 1955, pp. 11-19.

⁶ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista*, León, Universidad de León, 2001.

⁷ Antonio Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón (Rascafría 1500-Segovia 1577)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

⁸ María José Buschiazzo, *Estudios de arquitectura colonial hispanoamericana*, Buenos Aires, G. Kraft, 1944.

(a)



(b)



Figura 3. (a) Portada de la Universidad de Alcalá de Henares; (b) portada del convento de San Agustín en Acolman, Estado de México. Fotografías del autor.

car concomitancias con otros autores tan diferentes como Vasco de la Zarza—. Hoy sabemos que los limitados elementos de raigambre hispanense no resultan suficientes para contrarrestar la atribución, lanzada originalmente por Marco Dorta y reforzada posteriormente en nuestra tesis doctoral, que relaciona la fachada con la de la Universidad de Alcalá de Henares (figura 3),



Figura 4. Portada del convento agustino de San Nicolás Tolentino en Actopan, estado de Hidalgo. Fotografía del autor.

lo cual deja sin fundamento una de las más destacadas y repetidas “picas en Flandes” del renacimiento andaluz en la Nueva España.

Entonces, ¿es suficiente la constatación de esas semejanzas y cercanías?, ¿nos es suficiente eso para deducir de inmediato que esa es la fuente primera del artífice?, ¿no estaremos convirtiendo esto en una suerte de remembranza del método morelliano, que sólo nos serviría para demostrar que dos cosas son parecidas, y para poco más?, ¿podemos, en definitiva, hablar de la huella del Renacimiento andaluz en la Nueva España? Veamos otro ejemplo antes de introducirnos en nuestro tema principal. Qué difícil resulta discutir la afirmación de Hernández y Serrera⁹ que relaciona la portada de la conventual de Actopan (figura 4) con las explicaciones

⁹ Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras, *op. cit.*, p. 263.



Figura 5. Ábside y crucero de la iglesia de Santo Domingo de La Guardia, Jaén. Fotografía del autor.

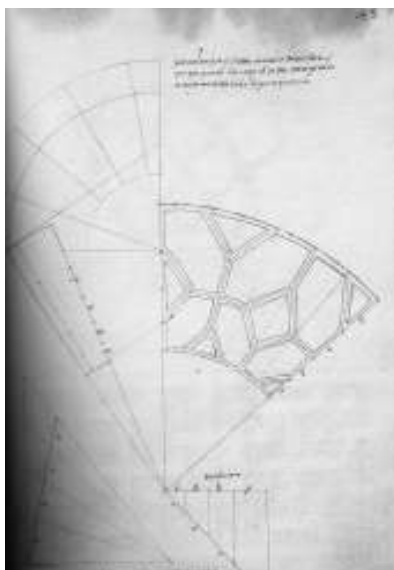


Figura 6. Folio 43 del *Libro de arquitectura*, de Hernán Ruiz *El Joven*.

de Alonso de Vandelvira sobre la pechina cuadrada, en su *Libro de traças de cortes de piedras*,¹⁰ cuyo mejor reflejo lo podemos encontrar en las trompas de la cabecera de la iglesia de Santo Domingo de La Guardia (figura 5) o en el folio 43 del “Manuscrito de arquitectura” de Hernán Ruiz *El Joven*¹¹ (figura 6).

En el ejemplo anterior lo andaluz parecería ser

¹⁰ Alonso de Vandelvira, *El tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira* (ed. de Geneviève Barbé-Coquelin de Lisle), Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1977.

¹¹ Hernán Ruiz *El Joven*, *Libro de arquitectura*, vol. I, facs., Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998.



Figura 7. Bóveda avenerada de la iglesia del monasterio de las RR. MM. Bernardas, Salamanca.

indiscutible, pero en cualquier caso no podríamos soslayar las puntualizaciones que hace Angulo sobre el maestro de la Catedral de México, ni mucho menos sobre la posible influencia en el uso de las bóvedas casetonadas por parte de la venera de la iglesia de las Bernardas en Salamanca, obra de Rodrigo Gil de Hontañón (figura 7) cuyos modelos cifra Casaseca en Bramante (Santa María del Popolo), en Marteen van Heermskerck (grabado de san Pedro) (figura 8), e incluso cita las plantas similares aparecidas en el manuscrito de Simón García.¹² Kubler, por su parte, cita el presbiterio de Santa Maria presso San Satiro en Milán.¹³ Para finalizar señalaremos la influencia de Masaccio

¹² Antonio Casaseca, *op. cit.*, pp. 171-179.

¹³ George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, FCE, 1992, pp. 509 y ss.

(a)



(b)



Figura 8 (a y b). Vistas de la construcción de la Basílica de San Pedro, Maarten van Heermskerk (1532-1535), Kupferstichkabinet, Berlín.

10 |

en la arquitectura coetánea con su pintura de la Trinidad en Santa Maria Novella, Florencia, como manifiesto de perspectiva arquitectónica que encontraría un eco importante en artistas como Piero della Francesca (figura 9) o el propio Rafael (figura 10). Tampoco podemos olvidar el relieve de la Natividad de Juan de Juni en la iglesia de San Marcos en León, la bóveda de la iglesia de La-guardia en Jaén, la de San Jerónimo en Granada o la ventanita perspectiva de la iglesia de Hinojosa del Duque en Córdoba, atribuida a Hernán Ruiz *El Joven*.

No queremos hacer de este trabajo un interminable juego de comparaciones —incluso si nos ciñéramos solamente al quinientos andaluz resul-



Figura 9. Virgen con niño, santos y el duque Federico de Montefeltro, Piero della Francesca (1472-1474). Pinacoteca di Brera, Milán.



Figura 10. La Escuela de Atenas, Rafael de Urbino (1509-1510). Stanza della Signatura, Vaticano.

taría inagotable—, y por ello en breve señalamos que en lo expuesto hasta ahora parece manifestarse una preocupación muy extendida entre los

artistas del Renacimiento, y sobre todo entre los arquitectos españoles del siglo XVI, a saber: el problema de la perspectiva aplicada a la arquitectura, y que nos revela la inserción de los arquitectos y la arquitectura novohispana en los intereses de quienes en ese momento eran los principales creadores. Consideramos también disponer de bases suficientes para insistir en la autonomía y “modernidad” de obras como las mencionadas, relativizando así una dependencia de sus posibles fuentes, y que además resultarían de difícil elección entre un abanico tan amplio.

Un caso de estudio: las catedrales novohispanas. La catedral de México en el siglo XVI

Si buscamos un antecedente formal/tipológico para las manifestaciones catedralicias novohispanas, parecería evidente encontrarlo en la arquitectura quinientista andaluza. En este tenor, recordemos de nuevo las palabras de Hernández y Serrera:

[...] uno de los capítulos más interesantes del arte hispanoamericano del quinientos es el dedicado a las catedrales [...] en estas construcciones encontrarán respuesta y continuación las intervenciones que se habían desarrollado en las catedrales andaluzas. En los conjuntos catedralicios americanos, a pesar de que los arquitectos tendrán en la mente el esquema y grandiosidad de la catedral sevillana, serán los modelos granadino y jienense los que se sigan tipológicamente.¹⁴

Ciertamente, por sus especiales características —expresión del poder real a través del Regio Patronato, presencia del poder episcopal— podríamos pensar en las catedrales como depo-

¹⁴ Juan Carlos Hernández Núñez y Ramón María Serrera Contreras, *op. cit.*, p. 264.

sitarias naturales de una forma particular de entender la imposición cultural por medio de influencias formales. ¿Será eso cierto?, tratemos de verlo a continuación. Una afirmación típica en relación con la catedral de la ciudad de México sería esta:

[...] el modelo seguido en planta, en número y disposición de ingresos deriva en última instancia de la catedral sevillana, que el maestro conocía bien por haber vivido en la ciudad y trabajado en su ayuntamiento, si bien en cuanto a proporciones y lenguaje se relaciona con el modelo de Vandelvira para la Catedral de Jaen [...] Posiblemente Arciniega se inspiró en el proyecto de Juan de Herrera para la Catedral de Valladolid, que incorporaba tales elementos [se refiere a las cuatro torres de las esquinas].¹⁵

Sin ánimo de discutir otras cuestiones —Arciniega estuvo poco tiempo en Sevilla, lo justo para pasar a Indias, y desde luego no hay noticia alguna de su posible labor en las Casas Consistoriales—, interroguemos a las viejas pero fiables fuentes documentales, para intentar medir las posibles influencias en este señero edificio desde el punto de vista de sus contemporáneos. Las primeras menciones documentales muestran al primer arzobispo, el franciscano Juan de Zumárraga, insistiendo en el modelo sevillano: “una iglesia muy suntuosa donde quepan los vecinos y naturales de ella [...] no menor que la de Sevilla” (ca. 1536-1538). También le interesaba mucho lo que se ha dado en llamar extirpación de idolatrías: “como otra Roma de los indios que tenían aquí su Panteón”, mas a pesar de ello nunca hemos intentado buscar reminiscencias formales con la construcción adrianea —lo cual, con todo y las sonrisas irónicas de algunos, tal vez no estaría tan “jalado de los pelos”, como veremos al final.

¹⁵ *Ibidem* p. 265.

Aunque constituyen documentos históricos extraordinarios para el proceso de construcción de la nueva catedral de la ciudad de México, parecen poco pertinentes otros documentos tempranos, como las reales cédulas emitidas por la reina Juana en 1536, Carlos V en 1544 y la emperatriz Isabel de Portugal en 1551.¹⁶ De mayor importancia fue la real cédula firmada en Monzón por el entonces príncipe Felipe, el 28 de agosto del año siguiente, ya que en ésta se sentaron las bases que posteriormente se seguirían para el financiamiento de la obra¹⁷ —cuando Felipe había convocado a Cortes en esa ciudad, y allí estuvo desde junio a diciembre de 1552. El que este monarca se preocupara por esos asuntos mucho antes de la abdicación del emperador indica hasta qué punto sus intereses en la arquitectura de sus reinos excedían en mucho a los de su padre—. ¹⁸ Dicha cédula, y la elevación del dominico fray Alonso de Montúfar a la dignidad archiepiscopal tras la muerte de fray Juan de Zumárraga, parece que proporcionaron un cierto impulso al proyecto. Esto representa un punto crucial en nuestro estudio, porque en la correspondencia del prelado se menciona una posible influencia de los “modelos” para la Catedral de México.

En 1554, sólo dos años después, el arzobispo Montúfar escribió al Consejo de Indias¹⁹ a fin de mostrar su disposición, y la del virrey, para iniciar las obras. En esa carta Montúfar menciona de

¹⁶ Manuel Toussaint, *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano: su historia, su tesoro, su arte*, México, FCE, 1973. Apéndice documental.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ El más reciente estudio sobre el interés por la arquitectura de Felipe II es el de José Manuel Barbeito, “Felipe II y la arquitectura. Los años de juventud”, en *Felipe II. Un monarca y su época. Un príncipe del Renacimiento. Catálogo de la exposición*, Madrid, Museo del Prado, 1999, pp. 83-103.

¹⁹ Francisco del Paso y Troncoso, *Epistolario de la Nueva España (1505-1818)*, vol. VII, México, Antigua Librería Robredo, de José Porrúa e hijos (Biblioteca Histórica Mexicana de Obras Inéditas, 16), 1942, p. 307.

nuevo uno de los edificios que más se ha señalado como modelo para la sede metropolitana mexicana, y expresa tal vez su deseo de construir uno de los edificios religiosos de mayor dimensión de los conocidos hasta entonces:

[...] la traza que se ha elegido de mejor parecer es la de Sevilla [...] que remito la traza alla para que SM la vea [...] y que he concertado que se comience por la cabecera un pedazo que se puede hacer en diez o doce años sin tocar la iglesia que ahora tenemos [...]

Montúfar no había comprendido la situación económica y arquitectónica en la Nueva España; ello le quedó claro cuando apenas cuatro años más tarde tuvo que desdecirse de su primera idea y cambiar sus pretendidos modelos para la catedral, como manifiesta en su carta de 1558:

[...] como recién venido no sabia las cosas desta tierra [...] se a visto que ay grandes inconuenientes para facerse asi, lo uno porque la yglesia ha de ir fundada toda en agua a la rodilla que sale de la laguna no puede haber cimientto muy fijo para que suba la obra tanto como la de Sevilla [...] una iglesia como la de Sevilla no se hara aquí ni en cien años y si los doblare no creo que errare mucho [...] por tanto me parece [...] que bastara para esta ciudad una yglesia como la de Segovia o Salamanca son muy bastantes y de harta autoridad.²⁰

El arzobispo Montúfar no sabía que de todas formas la obra se dilataría esos mismos cien años, hasta su dedicación en 1668. Esas breves líneas del epistolario de Montúfar serían suficientes para ser críticos respecto al papel de los pretendidos modelos en los proyectos para la catedral de México. En principio parecería que cuando Montúfar habla de las catedrales de Sevilla, Segovia (figura 11) o Salamanca, no está emitiendo ningún tipo de juicio estético o arquitectónico; por otra parte, no creemos que estuviera prepara-

²⁰ *Idem*.

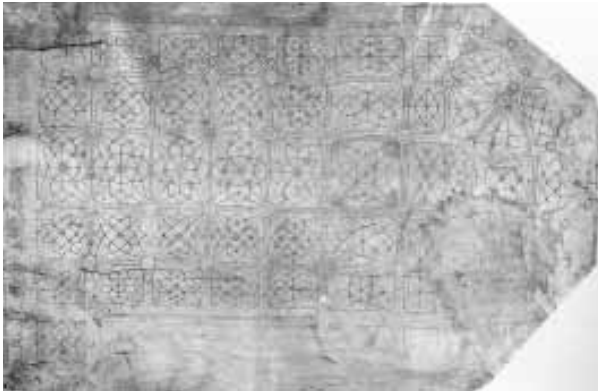


Figura 11. Trazo de la Catedral de Segovia, Juan Gil de Hontañón (ca. 1525). Archivo Catedralicio de Segovia.

do para juzgar proyectos como los dos últimos, cuya respectiva construcción recién se había iniciado. La traza “como la de Sevilla”, que quizá debió enviar en primera instancia —“yo envío la traza alla para que v.m. la vea”—, no era excesivamente compleja y quizá haya sido delineada por alguien no muy preparado, de lo contrario resulta paradójica su observación cuatro años después: “si assi parece a v.al. mandenos enviar la traza que fuese servido y algun buen maestro que aca no lo ay”.²¹ Algo que, por cierto, ya había mencionado su antecesor en el arzobispado, Zumárraga, quien dijo en 1536: “no veo maestro de tanta suficiencia a quien se pueda confiar semejante obra”; punto que en una fecha tan tardía como 1601 retomó el virrey conde de Monterrey, cuando reclamó a Felipe III “algún grande artífice para entender de la obra de catedral”.

¿Cómo interpretar entonces las palabras de Montúfar? A nuestro entender existen dos componentes principales: en primer lugar el arzobispo habla de lo que podríamos llamar “modelos mentales”, es decir, la iglesia-catedral “tipo” y que cualquier jerarca de la iglesia española podría tener *in mente*, entre ellas la catedral sevillana como muestra prestigiosa de la arquitectura reli-

²¹ *Idem*.

giosa del siglo xv y las iglesias castellanas como los edificios más *modernos*²² que se estaban construyendo en esa época. El arzobispo pudo haber tenido un conocimiento más amplio del proyecto catedralicio de Siloé para Granada; sin embargo, el hecho de que lo cite en su correspondencia no implica connotaciones de preferencia estilística. En segundo lugar, es claro que se habla sobre todo de dimensiones, de un gran templo (Sevilla) o de otro de tamaño medio (Salamanca, Segovia), a lo sumo del número de naves (siete, cinco). Nótese que en ningún momento habla de proporciones o alzados. No imaginamos al arzobispo Montúfar discutiendo sobre hallenkirches, proporciones duplas o sesquiálteras.

En consecuencia, se entenderá por qué no compartimos la opinión de los estudiosos que insisten en la existencia de una relación directa entre la catedral mexicana y los edificios españoles. Uno de ellos es Carlos Flores Marini: “no sabemos si la solicitud del arzobispo Montúfar para que enviaran de la Península otra traza se llevó a cabo; pero si ésta se pidió desde 1558 lo más probable es que sí llegara basándose en ella Arciniega para elaborar su plano. La enorme similitud de la planta [se refiere a la Catedral de Salamanca], e inclusive el trazo de las nervaduras del ábside así lo hacen parecer”.²³ Ante esto sólo preguntaremos: similitud ¿en qué y con qué? No deja de ser curioso que hace tiempo se haya propuesto una opinión como la nuestra, si bien no con demasiado eco: “a mi modo de ver, esa coincidencia se ha exagerado, tal vez por des-

²² Nótese la cursiva. Empleamos el término en toda su extensión y también con un punto de ironía: eran los más modernos en cuanto al momento de su erección, pero también en cuanto a que no tenían trazas de la arquitectura “a la antigua”.

²³ Carlos Flores Marini, “Claudio de Arciniega y su plano de la catedral de México”, en *La Catedral de México: problemática, restauración y conservación en el futuro*, México, IIE-UNAM, 1997, pp. 25-37.

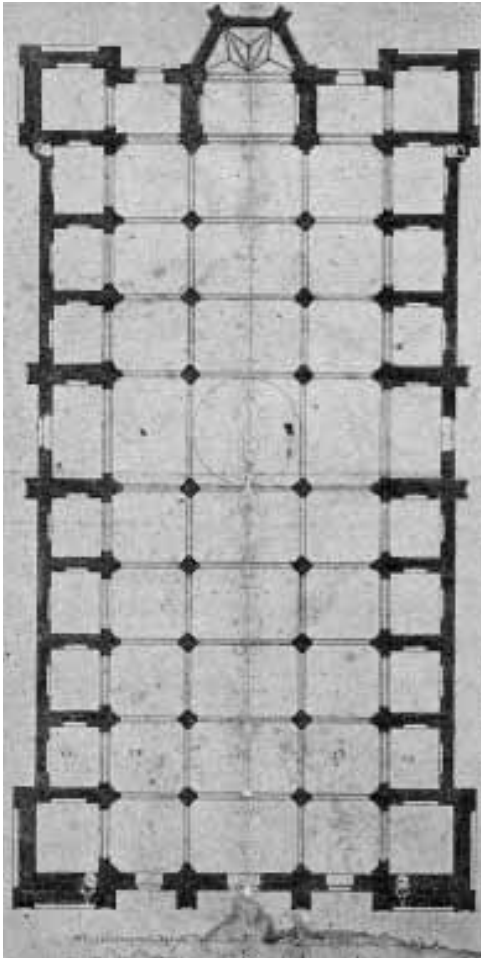


Figura 12. Trazo de la Catedral de México, atribuida a Claudio de Arciniega (ca. 1567). Archivo de Carlos Flores Marini.

conocimiento de la historia de la construcción de la Catedral de Salamanca”.²⁴

Esto nos lleva más allá de los documentos, a un análisis planimétrico del edificio, y para ello nos serviremos del único dibujo conservado de la catedral que data del siglo XVI (figura 12). Esta traza, considerada “la traza original con que fue construida la Catedral de México”,²⁵ es un plano

²⁴ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispano-americano*, vol. 1, Barcelona, Salvat, 1945, p. 414.

²⁵ Utilizamos el título del libro de una referencia fundamental: Luis García Serrano, *La traza original con que fue construida la Catedral de México por mandato de su Majestad Felipe II*, ENA-UNAM, México, 1964; también Carlos Flores

sobre papel verjurado de 420 x 570 mm y fue dibujada con tinta color sepia, mientras los macizos de muros se hallan iluminados con aguadas de tinta color gris azulado. Por lo que respecta a sus inscripciones, el plano presenta en su anverso, en el ángulo superior izquierdo, la rúbrica del secretario de la Inquisición en México y escribano de su majestad, Pedro de los Ríos;²⁶ en la parte inferior la leyenda: “esta es la traça de la yglesia cathedral q por mandado de su mgd se haze en esta çidad de mex^o”; en el ángulo inferior derecho dice, “petipie contiene 50 pies”, con su correspondiente escala gráfica; y en el interior de la planta, las medidas en pies correspondientes a las colaterales y capillas hornacinas: 38 y 25; curiosamente no hay una anotación recíproca para la nave central. En el reverso, “sebastian bazquez escrino y not pc^o”. Observemos que se encuentra signada por dos escribanos diferentes, lo cual indica la autenticidad y la autoridad con que el diseño se hallaba revestido.

Ahora analizaremos las posibles influencias. ¿Con qué dibujos de arquitectura contemporáneos se puede conectar esta planta en función de sus características de trazo y dibujo? Hay algunos elementos en la traza que permiten relacionarla con planos realizados por Rodrigo Gil de Hontañón. En concreto con dos grupos diferentes de dibujos: por una parte las dos plantas generales de la Catedral de Segovia,²⁷ por la otra algunos dibu-

Marini, *op. cit.*, p. 33. Al día de hoy el paradero de la traza es desconocido, a pesar de que García Serrano haya dicho que se hallaba en el Archivo de la Catedral de México, y de ser un documento conocido y citado por todos los autores del tema. En un estudio más reciente se le sitúa en una colección particular: Fernando Marías, “La arquitectura en sus imágenes”, en *Los siglos de oro en los virreinos de América, 1550-1700. Catálogo de la exposición*, Madrid, 2000, pp. 246-247.

²⁶ Luis García Serrano, *op. cit.*, p. 12. El autor documenta al escribano antedicho en documentos inquisitoriales de 1572.

²⁷ Antonio Casaseca, “Trazas para la Catedral de Segovia”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 201, Madrid, 1978, pp. 29-51;

jos del *Compendio de arquitectura* de Simón García.²⁸ Algunas convenciones gráficas en el plano de la Catedral de México pueden también apreciarse en estos dos grupos de dibujos, entre ellas la forma de representar las molduras de los arcos mediante líneas paralelas, o los distintos niveles del corte —especialmente en las torres, portadas, estribos y nichos de las capillas hornacinas— mediante espacios sin pintar con la aguada gris de los macizos murarios. Respecto al *Compendio...*, hay fuertes similitudes en la bóveda de crucería de la capilla mayor, que se repite en las plantas de los folios 4r. y v., o en la anotación de las medidas en pies, idéntica al detalle marcado con una A en el primero de los folios mencionados. Otro punto interesante es la forma de los husillos, que en la traza mexicana aparecen con sus escalones curvos, como en los dibujos correspondientes del *Compendio...* (f. 11r.).

La traza presenta el plano de un templo de tres naves, flanqueadas por capillas hornacinas. Las naves muestran cinco tramos antes del crucero, fuertemente marcado en la planta por la mayor longitud de sus tramos, seguido por tres más. La capilla mayor, ochavada, es precedida por un tramo presbiterial rectangular flanqueado por dos costaneras. El edificio muestra un gran engrosamiento de los muros en las cuatro capillas de los ángulos, destinado obviamente a recibir los respectivos cubos de cuatro torres. La separación entre las naves se establece con base en pilares de planta cuadrada, a los que se adosan medias muestras. La iglesia tiene en total

Javier Ortega, "Una muestra del dibujo de arquitectura en la España Dorada", en *Las trazas de Juan de Herrera y sus seguidores. Catálogo de la exposición*, Madrid, 2001, pp. 352 y 354.

²⁸ Simón García, *Compendio de arquitectura y simetría de los templos por Simón García. Año de 1681* (ed. de José Camón Aznar), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1941. Sobre todo la planta y, en especial, el detalle del folio 4r, la planta del 4v. y evidentemente, el trazo regulador para iglesia de cinco naves del folio 12r.

siete portadas, dos al lado norte,²⁹ flanqueando el ochavo del ábside; dos en los brazos este y oeste del crucero, ambas situadas entre contrafuertes y presentando un apreciable engrosamiento de los muros que la rodean; y tres, también entre contrafuertes, a los pies de la iglesia, en el sur. Los caracoles de servicio se ubicaban en las dos torres de los pies y al sur de las dos torres de la cabecera.

Aún debemos agotar otra fuente documental para fijar el proyecto original. Entre 1630 y 1647 el mencionado Juan Gómez de Trasmonte, entonces maestro mayor de la catedral, presentó un proyecto para "desbaratar los cuatro pilares del crucero, por ser de poco grueso en aquel lugar".³⁰ El documento es de gran valor, toda vez que Trasmonte hace referencia a determinadas condiciones que el primer maestro estableció para continuar el proyecto:

El edificio debía presentar un alzado de salón, "moviendo todas las tres naves del edificio a un peso y de un mismo nivel, como lo dejó ordenado en sus condiciones [...] por quedar estribados con los arcos que igualmente y a una misma altura nacían dellos".

El edificio no tendría cimborrio, "la primera de sus condiciones que es no permitirse cimborrio en este edificio".

Las dimensiones se hallaban determinadas tanto en alzado, "dicho maestro dava de altura a este edificio ochenta pies que son veinte y seis baras y dos tercias, como en los elementos aislados, este maestro en la quinta de sus condicio-

²⁹ No existe ningún elemento que pueda darnos una pista en cuanto a la orientación del edificio trazado en la planta. Pero si se acepta nuestra inferencia sobre la paternidad y la fecha de la traza, no puede haber ninguna duda respecto a que el edificio ocuparía el cimiento norte-sur ya señalado.

³⁰ Publicado por primera vez por Luis García Serrano, *op. cit.*, y glosado *in extenso* por Martha Fernández, *Arquitectura y creación: Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España*, México, Textos Dispersos, 1994, pp. 39-72.

nes donde ordena se den ocho pies de grueso a las paredes que dividen las capillas ornazinas [...] y se den diez pies de grueso a las quatro paredes que dividen los porticos del cruzero”.

Asimismo, Gómez de Trasmonte proporciona otra información importante, como son los anchos de la nave central y los pilares, dado que no constan en la traza: “vease agora la proporcion de la cathedral de mexico y se hallara q su nave mayor tiene de gueco quarenta y seis pies que son quinze baras y una tercia el grueso de sus pilares es diez pies y medio que son tres baras y media”.

De acuerdo con el orden de la información, sólo queda saber las dimensiones totales del edificio, las cuales pueden obtenerse de varias formas: la traza cuenta con el pitipié que indica la escala gráfica, las dimensiones actuales son sin duda las mismas del proyecto original y algunos autores las citan expresamente. Por ejemplo, Sariñana menciona 393 pies de longitud, por 192 de ancho —sin incluir el ancho de las paredes—,³¹ mientras García Serrano calculó gráficamente para la traza 386 pies de longitud por 190 de ancho.³² En función de estos datos, intentemos reconstruir el proyecto original pensado para la Catedral de México en el siglo XVI y, sobre todo, qué formación, modelos, influencias y gustos estéticos se habrían tenido en cuenta.

Así, se planeó una catedral de tres naves, con dos de capillas hornacinas y cuatro torres en los ángulos, inscrito todo ello en un rectángulo de proporción dupla ligeramente irregular; esquema típico de la arquitectura catedralicia hispana del quinientos. Fernando Marías rastrea el origen último de ese tipo de proporción en los proyectos de las catedrales de Toledo y Sevilla.³³ La

³¹ Martha Fernández, *op. cit.*, p. 30 y ss.

³² Luis García Serrano, *op. cit.*, p. 14.

³³ Fernando Marías, “Las reglas de la arquitectura gótica”, en

relación proporcional entre las naves es algo más difícil de establecer, ya que si bien la hornacina y la colateral aparecen medidas en la traza —25 y 38 pies respectivamente—, para la central debemos recurrir a fuentes divergentes: Trasmonte da 46 pies, como hemos visto, mientras Sariñana establece 53, incluyendo el diámetro de los pilares. En cualquier caso si tomamos la última cifra nos hallaríamos cerca (4´1-6´3-8´8) de la proporción sesquiáltera típica 4-6-9, que encontramos en las plantas de la tercera (y cuarta) colegiata de Valladolid.³⁴ Mientras con la primera (4´1-6´3-7´6) estaríamos más cerca de la sesquiáltera/sesquitercia 4-6-8 de Segovia.³⁵ Por supuesto, huelga decir que coincidimos absolutamente con Marías a la hora de constatar la inspiración de estas proporciones en el *Compendio...* de Simón García.³⁶ Esto en lo relativo a las proporciones aritméticas, pero al abordar la cabecera quizá surge un problema importante, pues al seguir el tipo de razonamiento ya señalado —es decir, la línea de continuidad con lo que podría considerarse como los estándares en la arquitectura catedralicia española—, se echaría en falta o bien la girola, al suponer un pensamiento tradicional como el de Segovia/Salamanca; o bien la cabecera recta y plana, si se asume un planteamiento más avanzado, como en el caso de Jaén.

La traza nos presenta una mezcla de ambos: la cabecera recta muy bien definida, pero con un

El largo siglo XVI: los usos artísticos del Renacimiento español, Madrid, Taurus, 1989, p. 101.

³⁴ Para la relación entre el proyecto de Riaño para la tercera colegiata y la traza de Herrera para la cuarta, véase Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983, pp. 113-160.

³⁵ También nosotros empleamos los tradicionales modelos utilizados por la historiografía para comparar el proyecto mexicano, si bien por razones diferentes y a partir de otros argumentos.

³⁶ Fernando Marías, *op. cit.*, 1989, p. 101.



Figura 13. Maqueta de la Catedral de Sevilla vista desde la cabecera, con san Leandro y san Isidoro (Retablo Mayor), Jorge y Alejo Fernández Alemán (1511-1517).

ochavo en el ábside. Tradicionalmente algunos han identificado esta forma con una posible influencia de la catedral sevillana (figura 13).³⁷ Sin desdeñar esa posibilidad, tal vez haya otra explicación y la forma del ábside responda a un tipo de trazo geométrico en relación con el que aparece en el citado *Compendio*...

Se trata de una de las aplicaciones más originales a la hora de superar esa dicotomía planteada en las cabeceras de las catedrales españolas, ya que de esa manera se lograba una gran regularización espacial sin renunciar a la jerarquización de la Capilla de los Reyes, así como manejar esa mezcla de métodos de trazo aritmético y geométrico típica de Rodrigo Gil de Hontañón y sus coetáneos.

Otro problema es la presencia de las cuatro torres en los ángulos, el cual ha tratado de explicarse como una semejanza con los proyectos de Valladolid (figura 14) y Salamanca modificado, que —así como el de México— nunca vio construidas sus torres de la cabecera (figura 15). Sin embargo, la mera constatación de las fechas —1580 para el proyecto de Herrera en Valladolid,³⁸ y desde 1589, bajo la maestría de Juan de Ribero



Figura 14. Catedral de Valladolid, planta del proyecto de Juan de Herrera (ca. 1580). Archivo de la Catedral de Valladolid.



Figura 15. Cabecera recta con torres, Catedral de Salamanca. Fotografía del autor.

Rada, para Salamanca—³⁹ basta para desechar esa posible influencia. Tampoco debemos olvidar que tanto el virrey Antonio de Mendoza (1546) como el arzobispo Alonso de Montúfar (1554) habían mencionado ya sendos proyectos con cuatro torres en los ángulos.

³⁷ El más reciente de ellos por parte del propio Fernando Marías, *op. cit.*, 2000, pp. 246 y 247.

³⁸ Agustín Bustamante, *op. cit.*, p. 145.

³⁹ Fernando Chueca Goitia, *La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1951, pp. 182 y ss.



Figura 16. Medalla de Caradosso con la Basílica de San Pedro en relieve (1506). Museo Vaticano.



(a)



(b)

Figura 17. (a) Página de la *Rethorica christiana*, de fray Diego de Valadés (1579). (b) Escudo de armas de la ciudad de Puebla (1538).

18 |

La influencia bien podría provenir del proyecto bramantesco para San Pedro, tal y como aparece en la medalla de Caradosso (figura 16) o en los proyectos de Sangallo. Y para quien piense que se trata de una influencia excesivamente lejana, habría que remarcar que ese proyecto era ampliamente conocido en el ámbito novohispano, como demuestran el grabado *Typus eorum...* de fray Diego de Valadés⁴⁰ o el escudo de armas de la ciudad de Puebla de 1538 (figura 17).

Con esto entramos en la cuestión de los alzados, y aquí debemos recordar que en las condiciones originales mencionadas por Juan Gómez de Trasmonte se preveía un alzado tipo salón para las tres naves centrales. No repetiremos las múltiples reflexiones sobre la importancia de este tipo de alzado en la arquitectura española del siglo XVI; sin embargo, en el caso concreto de las catedrales cabe decir que debió luchar denodadamente contra la tradición

⁴⁰ Fray Diego de Valadés, *Rethorica christiana* (ed. facs.), México, FCE, 1989 [1579].

inercial hacia el escalonamiento de alturas —sirvan de ejemplo a este respecto los problemas con las alturas de las naves en Salamanca—, y sería precisamente en Andalucía donde alcanzaría todas sus posibilidades.

Si bien desconocemos la altura que iban a alcanzar las hornacinas,⁴¹ queremos destacar la altura de las tres naves centrales: Trasmonte señala que son ochenta pies al hablar de la altura del edificio; pero dado que también recién había dicho que todas las naves se iban a mover al mismo peso, resulta lógico pensar que con esos ochenta pies se refería a la central y las colaterales. En cualquier caso, no parece que en este punto concreto haya aplicación alguna de las reglas propuestas en el *Compendio*...⁴² Para nosotros, es justamente en la altura de las naves donde mejor puede apreciarse la prevención y actitud conservadora del arquitecto ante lo que se había manifestado como un medio claramente hostil para la construcción de grandes estructuras.⁴³

Siguiendo con el alzado, analicemos la organización de los soportes: en 1585-1586 estaba construida cuando menos la parte que va de la cabecera al crucero y hasta la línea de impostas —si no es que también estaban cubiertas algunas hornacinas—; ya estaban erigidos varios de los pilares, por lo menos hasta los torales, que entonces también se encontraban en construcción; no obstante, quizá no estaban encapiteladas las medias muestras —desde luego no las más largas, que dan hacia la nave central y datan del segundo cuarto del siglo XVII.

⁴¹ Martha Fernández afirma que las hornacinas se elevarían hasta 19.7 m, dato inferido del impreso de Trasmonte ya citado. Tras cuidadosas lecturas del documento, no encontramos ninguna mención sobre la altura de las hornacinas; véase Martha Fernández, *op. cit.*, p. 44.

⁴² Simón García, *op. cit.*, cap. 3: "Que trata de la ortografía y medidas de los templos", y cap. 6: "Sobre los templos y sus alturas con reglas generales".

⁴³ Fernando Chueca Goitia, *op. cit.*, p. 72; a manera de ejemplo, compárense con las alturas en Salamanca a lo largo de su proceso constructivo (de 110 a 129 pies la central, de 75 a 87 las colaterales).

¿A dónde queremos llegar con esto? Con base en este proceso constructivo, parece lógico suponer que si en cierto momento los pilares torales se encontraban en construcción, entonces ya debería haberse definido el tipo de soporte. Por tanto, podemos concluir que el diseño de las pilas cuadradas con medias muestras de orden dórico fuertemente estriadas sería del siglo XVI, pues tanto los capiteles como las basas están claramente tomadas del Libro IV de Serlio.⁴⁴

En este punto debemos recordar el frecuentemente citado reproche contra el "alargamiento sin respetar el canon establecido [...] audacias propias del manierismo [...], expedientes de la tradición gótica",⁴⁵ así como las disquisiciones acerca de la continuidad de las estrías de las semicolumnas en la rosca de los arcos superiores. Para dejar las cosas claras y no inducir a errores sobre el proyecto original, debemos asentar que: *a)* las tres naves centrales se iban a elevar a los mismos ochenta pies de altura, y *b)* los pilares medían 10.5 pies de diámetro.

Alguien podría aducir que la semicolumna no es el conjunto del pilar, lo cual es cierto, pero si le damos a la semicolumna un tercio del diámetro del pilar (3.5 pies), lo multiplicamos por dos para tener la columna completa (siete pies) y lo comparamos con su altura (80 pies), teniendo en cuenta además la presencia del pedestal, quizá encontremos que el módulo del soporte ya no parece tan "alargado", "anticlásico" o "goticista". Es en este sentido que Marías habla de un desinterés respecto al "correcto empleo de la normativa clásica", ya que por una parte toma

⁴⁴ Joaquín Bérchez, *op. cit.*, p. 228; el autor pone en relación la elección del orden dórico con el Regio Patronato y el Escorial, lo que nos parece una sugerencia extremadamente interesante.

⁴⁵ Jorge Alberto Manrique, "La catedral como monumento manierista y símbolo urbano", en *La Catedral de México...*, *op. cit.*, pp. 15-24.

en cuenta la ausencia del trozo de entablamento correspondiente sobre el capitel, y por otra que considera once diámetros como módulo “fuera de la ortodoxia”.⁴⁶ Aun cuando no queremos discutir el sintagma siloesco del entablamento, ni hacer una defensa a ultranza de la modulación del primer maestro mayor Claudio de Arciniega —aunque debemos recordar que quizá ni siquiera llegó a encapitelar las medias muestras—, nos interesa poner en duda el presunto desinterés por la normativa clásica por parte del arquitecto, y que probablemente enfatizó más dicho aspecto en el siglo XVI novohispano.

También es necesario un esfuerzo imaginativo para “bajar” los capiteles de la nave central al nivel de las colaterales, así como para eliminar mentalmente arcos y bóvedas; con ello el problema de las estrías en los primeros deja de ser de nuestra incumbencia para aproximarse a lo que hubiera sido el proyecto de la iglesia en el siglo XVI.

20 |

¿Cuál sería la impresión estética que el proyecto de México deseaba provocar? Al hablar de la cabecera ya habíamos señalado la pretendida simplificación espacial —plana, con ochavo pero sin giro—, y no dejaremos de mencionar la compleja dialéctica entre el espacio longitudinal de las naves, el transversal de la nave de crucero y el central del cuadrado del crucero;⁴⁷ mismas disquisiciones planteadas acerca de la catedral de Valladolid. Si nuestras fechas son correctas, Arciniega llega a este tipo de conclusiones en 1567, ¡trece años antes de la fecha aceptada para las trazas de Juan de Herrera para la iglesia vallisoletana! Sólo un dato: el cuadrado del crucero en México mide 53 pies, el de Valladolid apenas uno más. Por último, hemos visto el juego de proporciones aritméticas (dupla-sesquiáltera) y la presencia de trazos geométricos, todo ello en la más pura línea de la arquitectura catedra-

lia castellana ligeramente anterior y/o contemporánea. Consideramos que es en la planta donde la catedral mexicana del siglo XVI alcanza sus cotas más altas no sólo en relación con la arquitectura novohispana, sino incluso en el contexto de la arquitectura española del Renacimiento, superando de esa manera cualquier posible discusión respecto a sus referentes y modelos.

Coda: las catedrales de Guadalajara y Mérida

Tal vez resulte ilustrativo observar fenómenos similares en otros edificios, aunque no de manera exhaustiva. Existen pocas catedrales tan andaluzas como la de Mérida, al menos si consideramos los estudios realizados sobre ella. La primera piedra fue puesta en 1562 por el obispo fray Francisco Toral —y ese mismo año se había procedido a la erección del obispado de Yucatán—, y los trabajos se concluyeron formalmente en 1598, según la inscripción en la cornisa de la cúpula: “Fue maestro mayor de ella Juan Miguel de Agüero año de 1598.” En este edificio de tres naves y cabecera plana, articulado mediante doce masivos pilares cilíndricos de orden toscano, tal vez sean las cubiertas su rasgo más destacado.

Las bóvedas vaídas a la misma altura (figura 18)



Figura 18. Cúpula y bóvedas de la Catedral de Mérida.

⁴⁶ Fernando Marías, *op. cit.*, 2000, p. 247, nota 10.

⁴⁷ Agustín Bustamante, *op. cit.*, pp. 133 y ss.

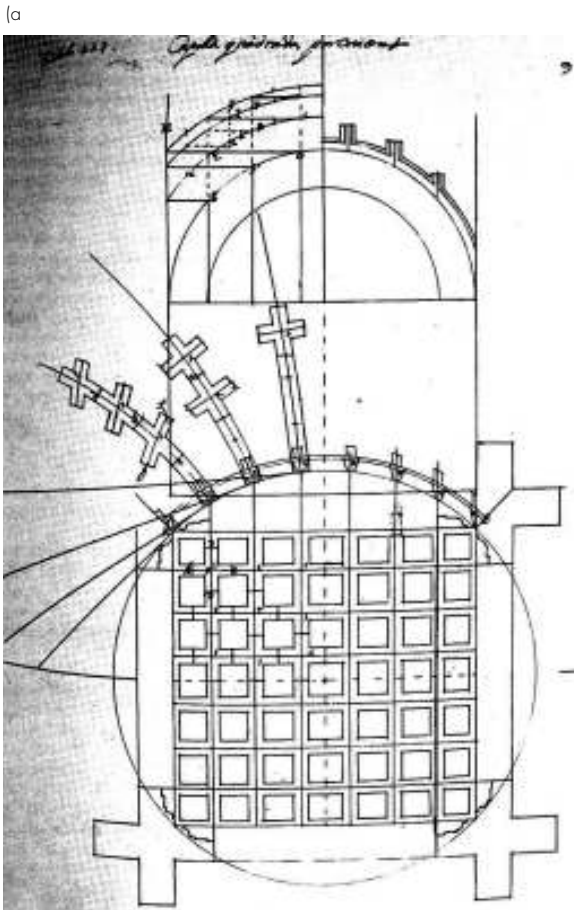


Figura 19. (a) *Libro de trazas de cortes de piedras*, de Alonso de Vandelvira (ca. 1591). Título 113, “Capilla cuadrada por crucero” [f. 98r]. (b) Iglesia de la Consolación de Cazalla de la Sierra, Sevilla.

se ponen en relación con Jaén; el esquema decorativo de casetones recuerda tanto a los esquemas vandelvirianos —la “capilla cuadrada por cruceros” del *Libro de Trazas*, título 113, fol. 98r— como a edificios concretos, entre ellos la iglesia de la Consolación de Cazalla de la Sierra, en Sevilla (figura 19), y las soluciones exteriores de la cúpula y sus arbotantes (figura 20) la conectan con la catedral hispalense (figura 21). De hecho, casi todo podría ser explicado con facilidad por la presencia del maestro mayor Pedro de Aulestia, documentado hasta 1571-1572, quien ya había sido citado en la obra de la Capilla Real de Sevilla por Alfredo Morales.

Pero no todo es así de sencillo, ya que los pilares cilíndricos pueden resultar más próximos a



Figura 20. Cúpula de la Catedral de Mérida.

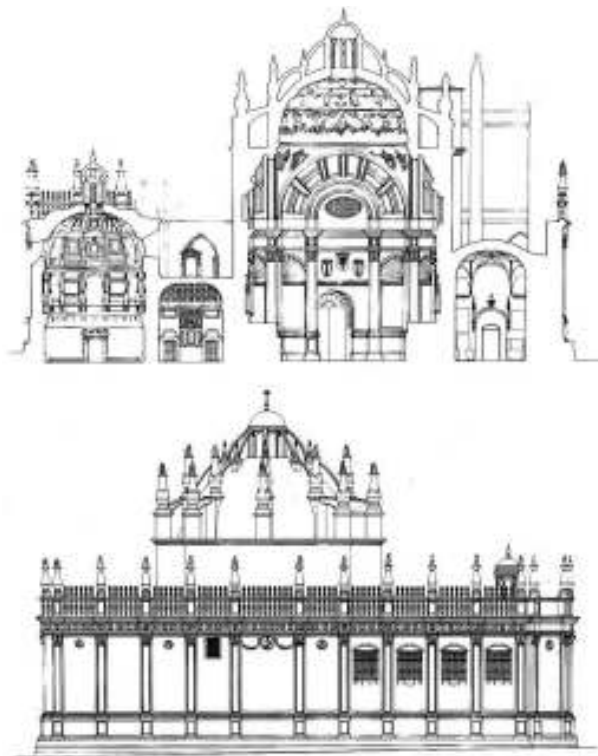


Figura 21. Corte y alzado de la sacristía mayor de la Catedral de Sevilla.

22 |

las iglesias columnarias castellanas. Si observamos cuidadosamente la cúpula desde el interior, parece evidente que el arquitecto se preocupó mucho por imitar el panteón romano grabado por Serlio en su Libro IV (figura 22), aun cuando también podría referirse a la “capilla redonda por cruceros” del *Libro de Trazas*, título 77 (f. 63v). Pero sobre todo, es imposible que Aulestia fuera responsable de las decisiones señaladas, pues en el *Memorial e información de méritos y servicios* solicitado a Juan Miguel de Agüero en 1600, se le atribuye la autoría de la cúpula y de todas las bóvedas que presentan casetonado.

No menos andaluza aparece la Catedral de la Asunción de Nuestra Señora del obispado de Nueva Galicia fundada en 1543, es decir, la Catedral de Guadalajara, cuya construcción fue ordenada por real cédula en 1561, la primera piedra se colocó en 1571 y su consagración data de 1618 (figura



(a)



(b)

Figura 22. (a) Cúpula de la Catedral de Mérida; (b) página del *Trattato di Architettura*, Libro IV, de Sebastiano Serlio (1540).

23). Con su planta de salón “como la de Jaén”, pilares cruciformes con medias muestras estriadas, capitel toscano y un ostentoso entablamento “como los que hizo Diego de Siloe en Granada”, el edificio se convertiría en la mimesis de los logros de la arquitectura catedralicia andaluza del siglo XVI (figura 24).

Para Bérchez, la Catedral de Guadalajara representa una suerte de reflejo de la catedral qui-



Figura 23. Catedral de Guadalajara, Jalisco. Fotografía del Archivo General de Indias.

nientista de la capital del virreinato; si bien Martín Casillas era lo más parecido a un discípulo de Claudio de Arciniega, nunca pudo acceder a la maestría mayor de la obra mexicana, y a ello obedecería indudablemente —sin desdeñar, por supuesto, el aspecto económico-material— la muy bien documentada disputa de 1599-1602 entre Diego de Aguilera y Martín Casillas, a propósito del remate de las bóvedas catedralicias. La disputa fue ganada por el segundo, de manera que el edificio se cubrió con las bóvedas de crucería que pueden apreciarse hoy en día. Una vez más, eso relativiza la presumible y directa influencia que los factores meramente formales parecerían apuntar en primera instancia.

Conclusiones

Para finalizar, “ni tanto ni tan calvo”, como diría un castizo. “Ni tanto” que sigamos pensando en la arquitectura novohispana del quinientos como en una especie de mala réplica de la arquitectura andaluza y/o española del siglo XVI; como decía Jonathan Brown al discutir sobre la pertinencia del término colonial:



(a)



(b)



(c)

Figura 24. Orden arquitectónico de (a) la Catedral de Granada; (b) de la iglesia parroquial de Huelma (Jaén), y (c) de la Catedral de Guadalajara, Jalisco.

[...] la palabra "colonial" [...] supone un gran obstáculo a la hora de llegar a comprender las artes de los territorios americanos de la monarquía española. "Colonial" implica un modelo de subyugación y, por consiguiente, de poderío desigual entre colonizadores y colonizados. Aplicado a las obras de arte posee, además, importantes connotaciones cualitativas, pues se considera que el arte colonial es imitativo y, por tanto, inferior.⁴⁸

"Ni tan calvo" que suponga la creación de dos realidades completamente independientes, lo cual es imposible sobre todo en el siglo XVI, dada la procedencia y formación peninsular de casi todos los arquitectos activos en Nueva España.

Parece inútil decir que las aportaciones del

método comparativo no son desdeñables, sea que se descubran personalmente, sea que otros se encarguen de desvelarlas; mas también parece evidente que eso no es suficiente para escribir la historia de la obra o del artífice, y resolver el problema puntual que nos plantea en su propio discurrir histórico. Cada realización arquitectónica tiene su microhistoria, cada obra artística tiene su circunstancia, misma que sólo puede surgir mediante la investigación documental sobre la obra y sus artífices, y sobre todo del contexto que la rodeaba. En definitiva, estudios sintéticos, grandes síntesis en el más amplio sentido de la palabra, por supuesto que sí, pero sólo cuando estén terminados los estudios analíticos.



⁴⁸ Jonathan Brown, "La antigua monarquía española como área cultural", en *Los siglos de oro en los virreinos...*, *op. cit.*, pp. 19-27.