



EL ARQUITECTO CLAUDIO DE ARCINIEGA EN LA NUEVA ESPAÑA (1524-1593) ¿MAXIMO EXPONENTE DEL MANIERISMO EN LA ARQUITECTURA VIRREINAL?

Luis Javier Cuesta / México

CONSIDERACIONES PREVIAS

La historiografía tradicional ha venido identificando la figura del arquitecto Claudio de Arciniega con la de uno de los actores principales en la aparición del manierismo arquitectónico en la Nueva España. Desde ese punto de vista, insistimos, y a partir de sus primeras obras en México, especialmente el Túmulo Imperial, Arciniega se mostraría a sí mismo como un arquitecto defensor de una corriente culta, apegada al uso de los tratados de arquitectura, empeñado en una revalorización social de la profesión¹, y enfrentado a la visión tradicional de la práctica arquitectónica².

Creemos que esa visión, excesivamente simplista para nosotros, obvia un hecho cierto y una consecuencia que se deriva directamente de él, los cuales, especialmente la segunda, nos parecen de una importancia capital, no sólo para la adecuada comprensión de la evolución de su obra, sino también del devenir de la arquitectura novohispana en la segunda mitad del siglo XVI.

El hecho cierto es que la formación profesional de Arciniega, a su llegada a México, es básicamente la de

un entallador que se había dedicado hasta esa fecha, a labores de decoración arquitectónica, o al labrado y ensamblado de retablos, como tuvimos ocasión de ver con anterioridad. Eso le situaría en una posición profesional eminentemente tradicional, dentro de las características de la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI.

La consecuencia sería que en su obra en Nueva España aparecerán elementos que nos permitirían seguir situándole dentro de esa órbita lo cual no coincidiría con esa visión tradicional del arquitecto manierista culto. Para nosotros, de esto pueden extraerse varias conclusiones:

- 1.- Existen, en cuanto a sus características, varios Arciniegas diferentes, un escultor-decorador-retablista, un arquitecto manierista, otro purista-clasicista, e incluso, un arquitecto enraizado en las concepciones espaciales y soluciones técnicas relacionables con la arquitectura mudéjar.
- 2.- No nos parece que todas esas visiones sean incompatibles, antes bien creemos que responden a una evolución perfectamente entendible dentro del conjunto de una vida

artística, que pensamos puede calificarse, en general, como renacentista.

3.- Esas dos visiones responden, por una parte, e influyen, por otra (dada la situación de considerable prestigio del personaje que nos ocupa), en la evolución de la arquitectura novohispana contemporánea.

Así la figura de Claudio de Arciniega se constituiría en eje sobre el cual rotaría el cambio estilístico que se produce en la segunda mitad del siglo XVI, y que anuncia a su vez la definitiva transición hacia unas formas arquitectónicas completamente diferentes que sólo será finalizada por la importantísima figura de Juan Gómez de Trasmonte en la centuria siguiente³. La única cuestión que entendíamos no cuadraba en esta formulación (y motivación capital para todas estas disgresiones), era el hecho de que sí (como la crítica tradicional dejaba entender⁴), Arciniega era el introductor tanto del manierismo como del purismo clasicista, en la arquitectura novohispana, y si Trasmonte era el que propiciaba su aceptación absoluta, nos parecía un lapso excesivamente dilatado el que separaba ambas generaciones. Nuestra respuesta abunda en las conclusiones que estamos esbozando. Es a esa mezcla de elementos innovadores y otros, llamémosles "tradicionales", a la que debemos atribuir la personalidad estilística de Claudio de Arciniega, y que si bien es inobjetable que son los primeros los más destacados, no es menos cierto que nuestro estudio sería incompleto si olvidáramos los segundos. Pero tratemos de ver todos estos problemas de forma más desglosada.

EL ESTILO EN CLAUDIO DE ARCINIEGA

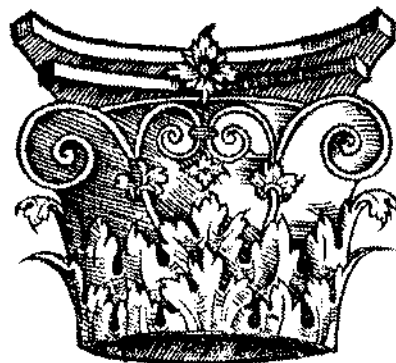
Los órdenes

Desde sus primeras intervenciones en obras arquitectónicas en la Nueva España, Claudio tuvo oportunidad de mostrar esa ambivalencia a la que nos referíamos.

Así, en san Agustín Acolman (1558-60), las columnas abalaustradas y los capiteles "italicos", pueden, como ya hizo Sebastián, ponerse en contacto con grabados franceses (portadas de libros impresos en Lyon o París, especialmente⁵), pero también podrían relacionarse, sin duda, con la reciente aparición de las *Medidas del romano*, de Sagredo (Toledo, 1526).

En cambio, ya en ese mismo año de 1559, Arciniega hará incursión por vez primera en el orden dórico (si

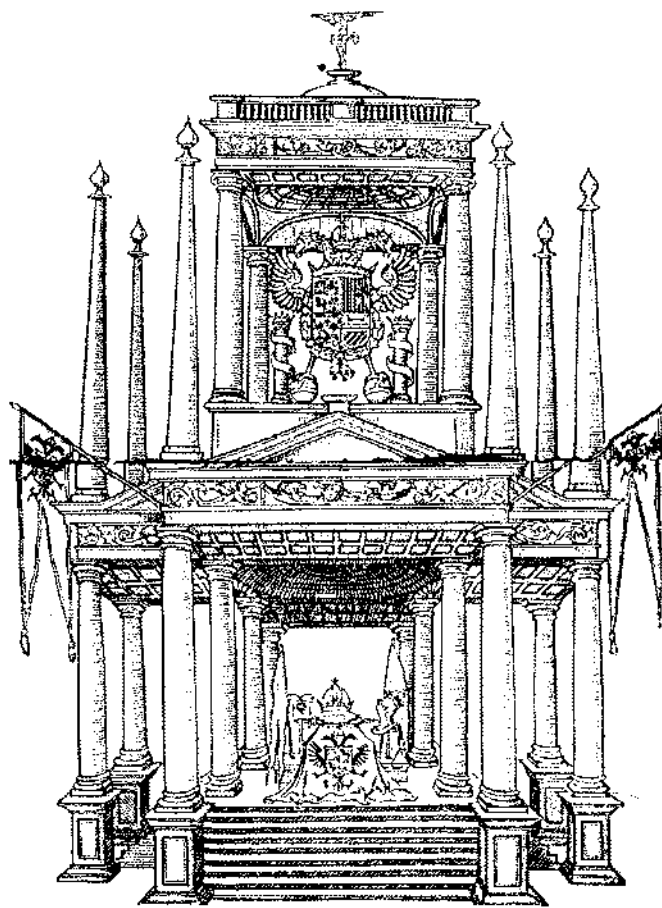
Medidas del Romano:
necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las Basas/Columnas/Capiteles/ y otras piezas de los edificios antiguos.



Con preuslegio.

Medidas del romano de Diego de Sagredo. Toledo. 1526.

atendemos a Cervantes de Salazar), o toscano (si nos dejamos llevar por las imágenes contemporáneas), que tan importante será para él en el futuro, en el Túmulo Imperial. Tanto los elementos aislados (capiteles, basas y fustes), como la ordenación y modulación se declinan con estricta corrección. ¿Sería esa razón suficiente para estimar por nuestra parte un conocimiento de la edición de Villalpando del III y IV Libros de Serlio (Toledo, 1552)?, y si la respuesta a esa pregunta fuera afirmativa (como suponemos), ¿Por qué la influencia serliana se retrasará casi diez años más en hacerse de nuevo manifiesta en la obra arquitectónica de Arciniega, (hasta la iglesia de Tecali - c. 1569-)? Creemos que el problema no puede plantearse en términos tan simples, y en la pregunta deberían ir incluidos problemas tan pertinentes como el carácter efímero de la obra del Túmulo, o las decoraciones de origen serliano presentes en edificios construidos en el interín (como la capilla abierta y el refectorio de Actopan o el claustro de Metztitlán).

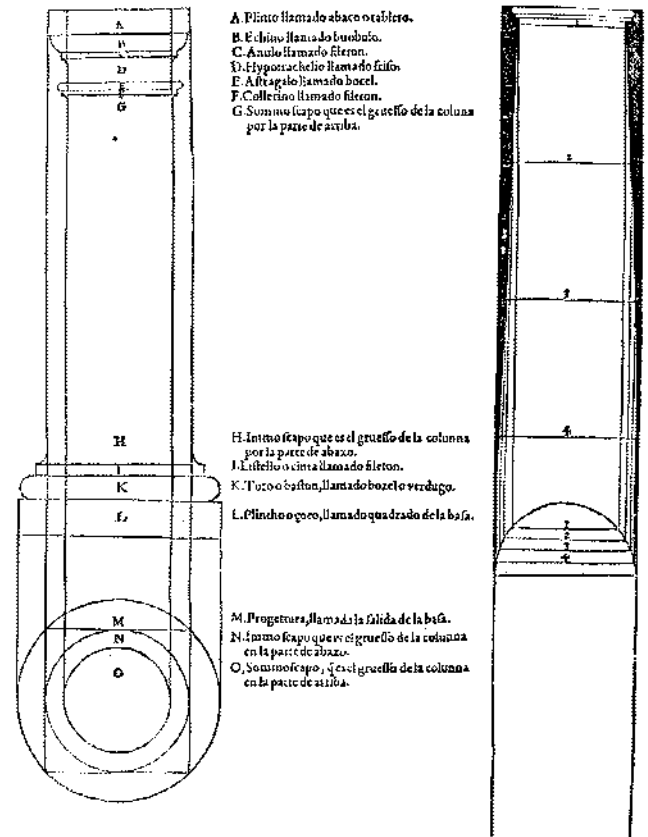


Turno imperial para Carlos V. México, 1559.

Todas estas resistencias (o, si se quiere, indefiniciones lingüísticas), terminarían por desaparecer (no sin reticencias, bien es cierto, y si no habría que echar un vistazo a la cabeza de león —en lugar de la correspondiente roseta— en el ábaco de los capiteles corintios de la portada de Actopan).

A nuestro juicio, un edificio clave en ese período, sería la iglesia conventual agustina de Actopan (en Metztlán, probablemente construido en las mismas fechas, el arquitecto se muestra más renuente al cambio). Desgraciadamente no poseemos fechas claras para las partes del edificio, así pues tendremos que trabajar con nuestras propias inferencias estilísticas: los órdenes más antiguos son, evidentemente, las medias muestras del arco triunfal —con capiteles aún “itálicos”—, (casi idénticos a las de Acolman —iguales, pero ya sobre pilastras caídas, y no medias muestras, son los de Metztlán—).

Tras estos vendrían los capiteles de la portada principal, corintios, como los de la portada lateral (como éstos son los capiteles de la portada de Tecali). Mientras, el



Serlio. Libro IV, folio VII. Orden toscano.

orden toscano del claustro superior sería ya, probablemente, posterior. Entre estos dos órdenes encontramos una diferencia sustancial: mientras que en la portada principal, como ya habíamos comentado antes hallamos los primeros rastros de lo que podríamos considerar una actitud manierista en el tracista (alargamiento extremo, pleonismo en la repetición de las portadas), el claustro presenta una modulación estricta. Para nosotros se trata ya de un primer acercamiento a lo que podríamos considerar una actitud ambivalente frente a cuestiones estilísticas por parte de nuestro arquitecto, quien fluctuará entre una tendencia hacia una severidad clasicista, cada vez más acusada a medida que avance su carrera, y ocasionales licencias intelectuales que no dudamos en calificar de manieristas.

Con esto quedaría definido un tipo de ordenamiento que se configuraría como estándar en sus obras hasta finales de los sesentas y principios de los setentas: toscano para los interiores de los edificios (incluyendo iglesias, claustros y patios), corintio para las portadas (el ejemplo más claro sería el de la conventual franciscana de Tecali



Convento agustino de San Nicolas Tolentino Actopan. Fachada.



Convento franciscano de Santiago Tecali, Puebla. Notese las basas y capiteles toscanos.

- c. 1569-). Quizá la única excepción a este ordenamiento, la constituiría la capilla mayor de la iglesia de Santo Domingo en México, que, según el plano de c. 1579, presentaba en ese año, pilastras corintias en el interior. Tampoco podemos evitar mencionar en este apartado, el segundo cuerpo de la iglesia de San Agustín en México, que probablemente era corintio, pero además, y esto es lo interesante, según los documentos, tal vez presentaba talla al tercio inferior (lo cual podría indicar un conocimiento del Libro *Estraordinario* de Serlio —Lyon, 1551—). Además se mantendrán en determinadas ocasiones esas tendencias manieristas que ya habíamos visto esbozadas con anterioridad (el alargamiento de los soportes en Tecali, fundamentalmente).

A partir de ese momento, se iniciará una tendencia imparable hacia la generalización de los órdenes más sencillos (toscano y/o dórico), anunciada quizá en la portada lateral de Zacatlán (1562-67), y en la principal de la pequeña iglesia de San Antonio Abad (c. 1570), que ya nos ofrecían un magnífico ejemplo de pilastras dóricas. Nos atrevemos, en cualquier caso, a sospechar que el detonante último de este enfoque, digamos, “severo” se hallaba en la elección del orden para la estructura catedralicia, que debía haberse decidido para 1584 (muy probablemente antes), cuando ya se estaban completando los pilares torales. Ese estricto dórico estriado (con correctísimas basas y capiteles), que Bérchez pone en relación tanto con la figura del Regio Patronato, como con la avasalladora influencia de la basílica del Escorial, debió constituir un elemento uniformizador para el resto de la carrera de Arciniega (toda la producción catedralicia; el hospital de Jesús; o los patios del palacio virreinal).

Y, ¿qué pasa con el jónico?. El orden jónico fue utilizado sólo excepcionalmente por Arciniega. Sospechamos que, en buena lógica, jónico debió de ser el segundo cuerpo del Túmulo (no se afirma, pero tampoco se niega, y dado el carácter del proyecto, parece que la superposición de órdenes era casi obligada) en 1559. Los documentos nos definen como tal el primer cuerpo de la portada principal de San Agustín de México (c. 1575-9), y jónicas son todas las pilastras del retablo de Tecali, que serían por tanto nuestro único testimonio de un jónico de Arciniega, en el que destacarían sobremanera las ovas y los dardos bajo el cuerpo de volutas, elemento, de nuevo, claramente serliano.

Por lo que respecta a los entablamentos, Claudio repitió, con muy pocas variaciones, un mismo tipo de entablamento a lo largo de toda su carrera. Esa falta de sujeción a un orden general en lo que respecta a sus

diferentes elementos, o, lo que es lo mismo, el hecho de que Arciniega tome de sus fuentes, más elementos aislados que elementos compositivos generales (copia columnas, basas, capiteles, pero raras veces composiciones completas —la fachada de Tecali es una notable excepción—), lo situaría, para nosotros, más cerca de la invención de Serlio, que del decor de Vitruvio⁶.

Sus entablamentos presentan, indefectiblemente, un arquitrabe jónico con tres *fasciae*, decrecientes en profundidad, (motivo en el que tenemos que buscar el origen último de la ordenación de sus arquerías, como ya hemos visto, e insistiremos a continuación). Sólo en ocasiones muy excepcionales presentará algún motivo decorativo (el contrario en Acolman), siendo generalmente liso.

Sus frisos presentan una mayor variedad, aunque en sus primeras obras siempre serán frisos corridos, que favorecerán un mayor carácter decorativo. Así en el Túmulo, se ornará con grutescos de difícil identificación; en Acolman, con hipocampos, cálices, flameros y cabezas de león (y ornado, además, en su parte superior, con un friso de denticulos); en Actopan, con querubines; y, según los documentos, en San Agustín de México, el friso era *pulvinato* (se trata de una paráfrasis del texto serliano⁷). En cambio, a partir de Metztlán y Tecali, los frisos serán siempre lisos, o ya en las últimas obras, y correspondiendo al predominante orden dórico, los frisos presentarán correctísimos triglifos y metopas (siempre con rosetas; parece que el motivo arqueológico del bucráneo le fue completamente ajeno a Arciniega). Así, en la portada de la iglesia del Hospital de Jesús, y en las portadas norte de la catedral.

En cuanto a las cornisas, siempre muy molduradas, presentan la particularidad de presentar una cyma muy saliente.

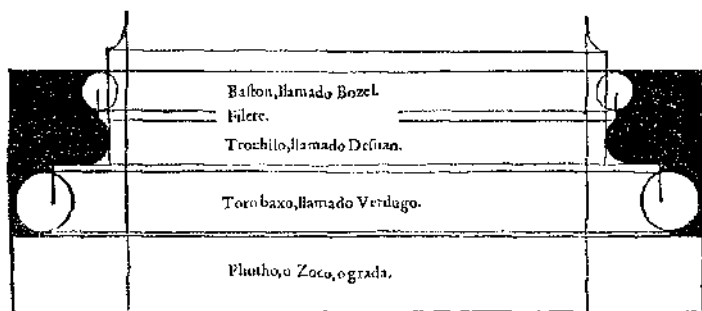
Las portadas. Patios y claustros

En la configuración de sus portadas es, quizá, donde mejor puede apreciarse el desarrollo del estilo de Claudio. Así, en sus primeras obras, Claudio ya deja de manifiesto su gusto por un tipo de ordenación con un cuerpo superior de tamaño notablemente más pequeño que el inferior. En ese esquema con base triangular, no podemos, de ninguna forma, obviar la importancia del Túmulo Imperial, a la hora de fijar esa tipología de portada.

Será más en los elementos formales aislados, que en la composición general, donde podríamos constatar las

DE LA ORDEN DORICA. CAP. VI.

Os antiguos constituyeron esta obra Dorica a Júpiter, y a Marte, y a Jescules, y a otros dioses robustos, mas después de la encarnación de la salud humana, deuenos los christianos proferir y ordenarla por otro orden, y así digo, que quando se de edificar algun templo, consagrado a la dicha christiana redempcion, como a San Pedro, o a San Pablo, o a San Santiago, o a San Jorge, o a otros qualesquier santos cuya profesion, no solo aya sido de hombres de guerra, mas que tambien ayan estado de delicado y humilde, y tambien parte de fuerte y robusto, en poner la vida por la fe de Christo. A ellos tales edificios comunemente hazerles los de este genero Dorico. Y en quanto a los edificios de algun caualtero muy esforzado o persona muy valerosa, como seria si fuese general o capitán de un exercito, o si el tal mandado fuese de algun edificio así publico como de casa, se le ha de este genero. Y como quanto a la persona que mandare hazer la obra fuere mas robusta y valiente, le contiene el edificio sea hecho con mas fuerza, y nacidos, y fuerte, y si otra persona ay, y si es caualtero si participare alguna cosa del delicado, mandado hazer esta obra, se le puede hazer con alguna mas delicadeza, así como en lo lugar tratamos. Agora veamos ala particular obra y a su proporcion. De el ingenio Dorico trata Vitruuio en el quarto libro en el tercer capitulo, y de la Basa para esta columna Dorica trata en el tercer libro, sobre lo qual ay algunos de opinión en decir q' esta Basa de que trata sea la Corintia por ser cosa muy usada, ponela ala columna Corintia, y auu ala Jonca. Tambien es parecer de muchos q' la columna dorica nunca tuvo Basa, y esto dizen, porq' ven en muchos edificios antiguos estas columnas no las tener, entre los quales es uno el teatro de Marcelo en Roma auu q' es obra hermosissima, y de el medio abaxo es dórico, y las columnas de este teatro no tienen Basas mas de q' el tróco de ellas alinea en el suelo tubre una grada sin otro ningun miembro. Tambien ay ala cárcel de Tulliano en los veiligios o paredes q' an quedado de un téplo dorico, las columnas de qual estan sin Basas. Y tambien Verona ay un arco triumphal de obra Dorica, y tapoco las columnas tienen Basas. Y porq' los antiguos Romanos hizieron la Basa Corintia en otra manera, como en lo lugar mostrare, digo q' la Basa Antigua escrípta por Vitruuio en el tercer libro, de que se ha Dorica, porq' esto se vee auez usado y guardado de manera architectura en todas las obras q' de su mano ay en Roma. Este fue inuentor y luz de la buena y verdadera architectura, porq' hasta en su tiempo de baxo de Julio segundo Pontífice maximo aya estado sepultada, al qual se deue dar bastantissima fe. Pero de xado cito digo, que la Basa Dorica ha de tener de alto medio grueso de columna, y el goco llamado Plincho ha de tener por la tercia parte del alto de la Basa, las otras dos tercias partes q' restan, ha de ser partidas en quatro partes, una de ellas para el toro q' sea llamamos verdugo o buche q' es el de encima, y las tres partes q' quedan, han de ser repartidas en dos partes iguales, la una de ellas sea el toro o buche, o verdugo baxo que tambien se llama buche, y la otra parte se dara al Trochillo q' sea llamamos de fuan, del qual se ha de hazer tres partes, una para el Filite de encima, y otra para el de embaxo, y las cinco para el mismo de fuan. La salida de esta Basa ha de ser de la mitad de su alto, y viene a ser el quarto de la columna, y de esta manera ternia el plincho por cada lado, grueso y medio de columna. Y si a caso esta Basa ha de estar asentada en parte de donde se aya de mirar de mas alto q' ella estuviere asentada al filete q' esta en baxo del buche alio sea algun otro mayor q' el otro que lo q' le atapara el buche y si ha de estar asentada en parte mas alta q' de donde se aya de mirar, el Filite de febre el buche baxo, ha de ser mayor q' el Filite de arriba, porq' el buche grueso le atapara y no le dexara ver, y porq' tambien el de fuan podria ser impedido de los buches alto y baxo segun de donde o como se quiere de mirar la Basa, en tal caso podria ser algun tanto mayor de la medida dada. En tales accedimientos el architecto deue ser muy cuerdo y diligente para saber se aprovechar y usar della: porq' Vitruuio presuponé q' los que ha de ser edificios de su doctrina, ha de ser en alguna manera instruydos en las Mathematicas, las quales hazen muy cuerdo y considerado al hombre en muchas cosas que le pueden acontecer.



Serlio, Libro IV, folio XIX. Basa dorica.

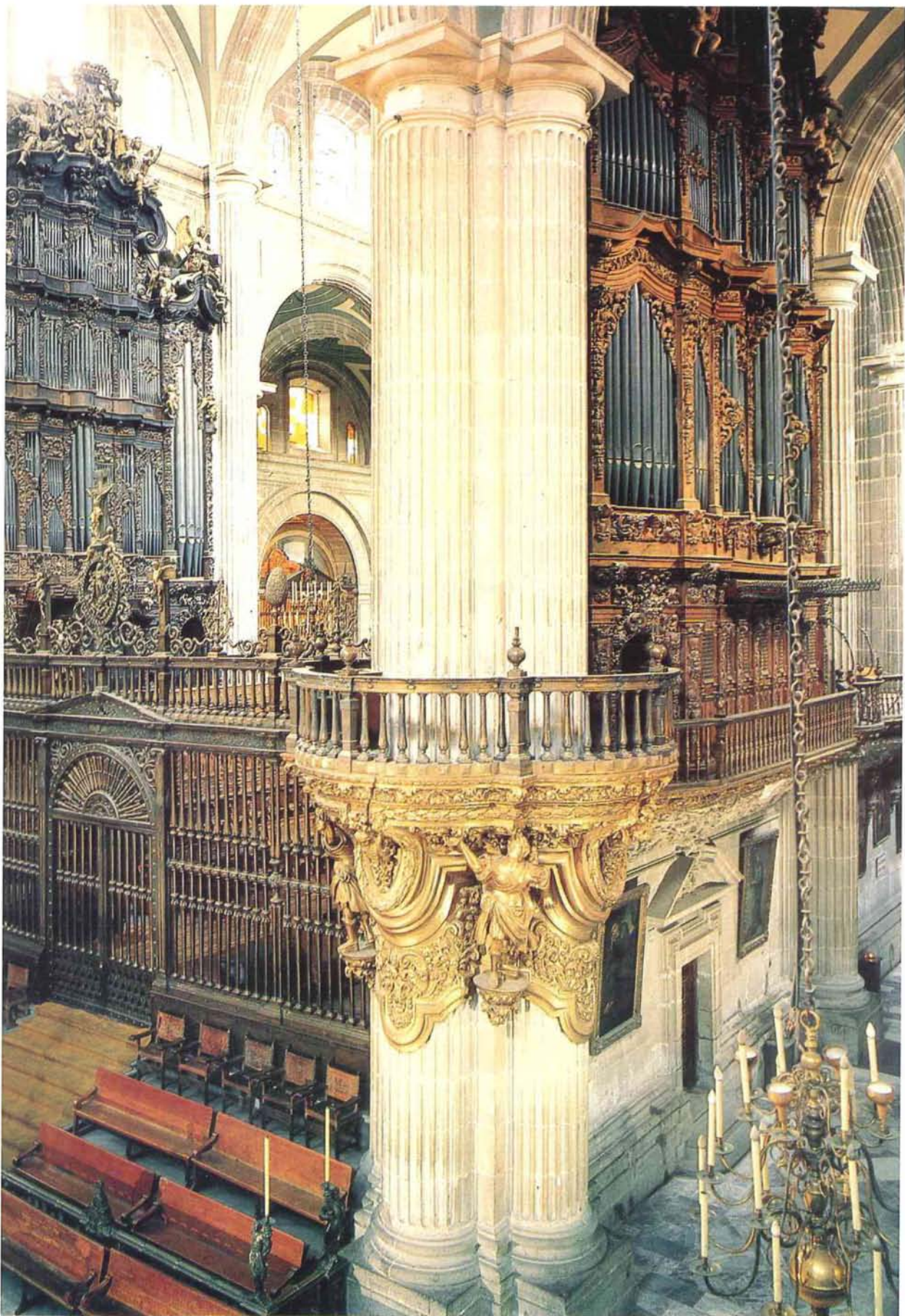
diferencias evolutivas entre sus portadas. Efectivamente, el esquema de arco triunfal con parejas de soportes flanqueándolo, se convertirá en prácticamente inmutable a lo largo de toda su carrera. Los cambios, aparte del orden utilizado, se centrarán fundamentalmente en dos aspectos: los remates y la forma de enlazar los cuerpos, y en los ejemplos más simples, en la reducción del número de soportes del cuerpo inferior.

Así, por ejemplo, en Acolman, el enlace entre cuerpos se realiza a base de esa triple hornacina (que ya habíamos puesto en conexión con esquemas toledanos), mientras que el remate se configura mediante dos amorecitos que sostienen sendas guirnaldas a manera de frontón. La portada de Metztlán, es idéntica (en lo que a su composición se refiere), por lo que evitamos su discusión.

La peculiar portada de Actopan, en sí misma excepcional, con su repetición del primer cuerpo, elimina problemas al hacer descansar directamente el segundo cuerpo sobre el entablamento del primero y rematar la composición con un entablamiento recto. La portada lateral, por su parte, con sólo una pareja de soportes, y sin las jambas apilastradas que tanto gustaban a Arciniega (pero sí con el arco conformado en base a tres *fasciae*, que también repitió hasta la extenuación), se remata con un frontón con dentículos en sus tres lados.

Las portadas principales y laterales tanto de Zacatlán como de Tecali (junto con la puerta norte de Metztlán), constituyeron, en nuestra opinión, un momento clave dentro de la evolución estilística de Arciniega. El uso generalizado de los libros III y IV de Serlio, así como la voluntad de elección del orden dórico/toscano, el repertorio decorativo utilizado (puntas de diamante, casetones, portadas rústicas...), la decantación hacia la utilización cada vez más frecuente de pilastras en lugar de semicolumnas, son pruebas palpables del cambio hacia un lenguaje que sólo podemos calificar como de clasicista. Ya habíamos comentado en otra ocasión el trazo de la portada principal de Tecali, que, incluyendo flameros y frontón se inscribe en un rectángulo áureo, a la vez que en un círculo concéntrico al arco de medio punto de ingreso. Se trata de un sistema de proporciones que, sin duda, Arciniega repitió en otras ocasiones (Rodrigo Gil de Hontañón, por ejemplo, utilizaba esa misma proporción de 1:1.5 en sus vanos⁸).

Esa evolución se reforzaría con las portadas que, muy sucintamente, nos dejan ver los documentos sobre San Agustín y Santo Domingo de México, pero, sobre todo, se vería confirmada por las obras finales: por una parte, la portada de San Antonio Abad; por otra, las portadas



Catedral
Metropolitana
de México.



Hospital de Jesús, México. Patio.

de la catedral metropolitana; y finalmente, por la portada del Hospital de Jesús. En estas obras, cualquier rastro de semicolumnas ha desaparecido y toda la decoración se halla directamente relacionada con el concepto canónico del orden.

En los patios y claustros es donde quizá más puede acusarse esa tendencia hacia la severidad que se fue apoderando de la obra de Arciniega. A pesar de que conservamos sólo dos ejemplos y, tal vez, podamos deducir el restante de las excavaciones arqueológicas (las casas reales), parece bastante clara la insistencia de Claudio en un tipo de patio de columnas toscanas exentas, sin mención ninguna a un posible sintagma bramantesco de arco/dintel o a una presencia de pilar compuesto con columnas adosadas –al menos, en los ángulos– (con la posible

excepción del palacio virreinal), sobre las que se elevan arquerías de medio punto, o rebajadas, con las molduras del dovelaje compuestas de las mismas tres *fasciae*, que, como ya hemos tenido ocasión de comentar. En nuestra opinión se trata de una ordenación cuyo origen habría de ser buscado en la obra de Alonso de Covarrubias, hacia la década de los cuarenta (especialmente en los patios del Alcázar Real de Madrid).

El concepto de espacio: planimetrías y cubiertas

En lo que respecta a la arquitectura religiosa, Arciniega tuvo oportunidad de ensayar las que tradicionalmente se han considerado las tres planimetrías características (si

bien, en distintas proporciones), de la arquitectura novohispana del siglo XVI: la nave única, la criptocolateral y la basilical (para nosotros, sería mejor iglesias columnarias).

En cualquier caso, si queremos establecer una diferencia que estimamos sumamente pertinente: mientras que en el último caso, creemos que se trató siempre de una decisión consciente y meditada del tracista, en los dos primeros Arciniega actuó condicionado siempre por obras preexistentes (quizá con la posible salvedad de los Santos Reyes de Metztlán). ¿Dónde queremos llegar con esta afirmación? Pensamos que siempre que le fue posible, Arciniega se decantaría siempre por volúmenes amplios, articulados por soportes interiores.

En otro lugar, intentamos mostrar como para el cálculo de esos espacios columnarios, era posible que Claudio hubiera utilizado los métodos, tanto geométricos como aritméticos, que desde el posible manuscrito de Rodrigo Gil de Hontañón (y antes de su padre Juan Gil?), acabaron siendo publicados por Simón García en 1681 en el *Compendio de Arquitectura y Simetría de los Templos*. En cambio, Arciniega no parece haber prestado la misma atención a los esquemas antropométricos presentes en el mismo *Compendio*⁹. Si unimos a eso, su utilización de alzados a parecida (Tecali, Zacatlán), o igual altura (*hallenkirche*, en la Catedral Metropolitana), nos daremos cuenta de la cercanía de Arciniega a los esquemas espaciales utilizados en la arquitectura religiosa española de mediados del siglo XVI.

En la arquitectura civil, a pesar de contar con escasas muestras, nuestro arquitecto se mantuvo dentro de unos parámetros fácilmente reconocibles: importancia fundamental de los patios como elementos generadores y ordenadores del resto de los espacios (ya hemos insistido varias veces como en ese aspecto, para nosotros, la influencia de su experiencia en el Alcázar Real de Madrid resultó fundamental), insistencia en las fachadas hacia los lados largos, así como relativa falta de preocupación en cuanto a la caracterización de las portadas (que normalmente retomaban modelos de su arquitectura religiosa).

Frente a eso, los esquemas de cubiertas que utilizó Claudio de Arciniega a lo largo de su carrera revelan, para nosotros, una cierta indeterminación, por no hablar de despreocupación, por su parte. Efectivamente, no podemos olvidar en ningún caso, que nos estamos refiriendo a un escultor, un entallador, cuya experiencia en labores de talla arquitectónica, con ser provechosa para su conocimiento del proyecto arquitectónico y del proceso constructivo, le habría dado, por otra parte, poca o ninguna formación en la construcción de cubiertas complejas,



Compendio de arquitectura y simetría de los templos. Simón García, Salamanca 1681.

independientemente de la naturaleza de estas. Así vemos un cierto enfoque "utilitario" en su insistencia por la utilización de cubiertas lógicas, que le permitió de manera repetida "subcontratar" (si se nos permite el anacronismo lingüístico), con un reducido número de sus carpinteros "de lo blanco" favoritos (algunos de los más notorios de la época, dicho sea de paso), las soluciones para techar casi todas sus obras de importancia.

Cuando se hacía necesaria la utilización de bóveda, Claudio repetirá con bastante insistencia dibujos de crucerías cuyo origen podemos buscarlo sin demasiadas dificultades en el *Compendio* de Simón García: cuadrifolias de lados rectos en los ejemplos más antiguos, y más tarde



EN TOLEDO EN CASA DE IVAN DE AYALA. 1552.
CON PRIVILEGIO POR DIEZ ANOS.

Según. Traducción al castellano de los libros III y IV. Francisco de Villalpando. Toledo, 1552.

cuadrifolias de lados curvos (con patas de gallo y combados), en ambos casos con diversas figuras geométricas al centro (círculos, cuadrados, rombos, cuadrifolios). Así, por ejemplo, la bóveda de la capilla de San Pedro en la Catedral Metropolitana y el diseño del crucero de la planta del folio 4 rto.

Las fuentes de inspiración

Como hemos visto en los capítulos anteriores, una de nuestras preocupaciones a lo largo del estudio de la obra de Claudio de Arciniega ha sido precisar con ciertos visos de verosimilitud, cuáles pudieron haber sido los modelos y las fuentes de inspiración concretas, de los que, en cada momento, el arquitecto se sirvió para la formulación de su lenguaje. Llegados a este punto no podemos sino lamentarnos de que en el testamento de Arciniega no exista ni siquiera una mención en forma de inventario o almoneda sobre su biblioteca y/o colección de estampas, que no obstante, estamos casi seguros de que debió de poseer.

Hay que tener en cuenta además que no podemos reducir el punto de las posibles fuentes de inspiración al medio impreso, sino que deberemos tener en cuenta también su contacto con otros arquitectos, y por ende con diferentes formas de hacer y entender la arquitectura.

A la hora de intuir su conocimiento de la tratadística contemporánea no podemos limitarnos solamente a la presencia de determinados motivos en su obra arquitectónica sino incluso a su expresión escrita de conceptos que no podrían tener otra procedencia (es sumamente significativo su uso del friso *pulvinato*, en San Agustín de México).

¿Cuáles serían, en suma, las fuentes principales de inspiración de nuestro arquitecto? En nuestra opinión resulta clara en primer lugar una primera base de formación sobre motivos decorativos de origen francés, a la que habría que sumar el contacto en España con dos de los arquitectos más destacados del siglo XVI español: Rodrigo Gil de Hontañón y Alonso de Covarrubias.

Nos parece evidente que del contacto con el primero en la Universidad de Alcalá de Henares, aprendió cuestiones que podríamos dividir en tres grandes grupos:

1.- Unas, quizá las más importantes, debían hallarse ya formuladas por escrito en su manuscrito que se convertiría después en el Compendio de Simón García: planimetrías —especialmente religiosas—, diseño de contrafuertes, dibujo de

nervaduras para bóvedas de crucería, proporciones sesquiálteras en los alzados.

2.- Otras, esencialmente decorativas, que, para nosotros, se explican sobre todo por el contacto con el grupo de entalladores franceses que Hontañón utilizaba en Alcalá: canéforos, arlantes, tornapuntas.

3.- Finalmente, de manera mucho más concreta, estimamos que también en este entorno, pudo haber recibido alguna influencia bramantesca, que se manifestaría sobre todo en esquemas perspectivos de tipo casetonado (v.g. el trampantojo del tímpano con casetones de la portada de Actopan).

En lo que respecta a su posible contacto con Alonso de Covarrubias en la obra del Alcázar de Madrid, creemos que las principales enseñanzas habría que situarlas a nivel compositivo y de proyecto (arquitectura civil-palaciega articulada en torno a patios porticados, escaleras imperiales), aunque también puede ubicarse esa influencia en elementos formales aislados (columnas exentas, molduras en arquerías).

Estimamos como una posibilidad el que fuera en este entorno (o, quizá, en su experiencia posterior como retablista en torno a Guadalajara —no deja de ser interesante que, en ese mismo foco geográfico, y por esas fechas, estuviera trabajando un tal Miguel de Urrea, ensamblador, mejor conocido por su traducción de Vitruvio publicada en Alcalá en 1582¹⁰), donde pudo haber entrado en contacto por primera vez, y empezado a conocer y valorar, con la tratadística italiana, y concretamente, con la que nos atrevemos a considerar con la obra teórica más importante en su trayectoria artística, la de Sebastián Serlio.

De los tratados del boloñés, entre los modelos tanto para elementos aislados (órdenes, columnas, capiteles), como para formas más complejas (portadas, decoraciones de techos), Arciniega empezaría utilizando las últimas en un enfoque digamos más "utilitario", para en un proceso progresivo de depuración lingüística y de corrección en el manejo de la arquitectura clásica, acabar utilizando esencialmente las primeras.

Sin embargo, como decíamos unas páginas más atrás, lo que no acabamos de comprender es que si Arciniega ya conocía las obras de Serlio cuando desembarcó en Veracruz, o para 1559, como parecería desprenderse de la obra del Tímulo Imperial, ¿Cómo podríamos explicar esa involución en su lenguaje, que lo llevaría de nuevo a los grabados franceses y la decoración y los balaustres

platerescos en Acolman entre 1558-60, y que, en cambio, poco más tarde, lo devolvería a esquemas serlianos en Actopan, Metztitlán y en adelante?. La única explicación que se nos ocurre a este respecto es que tal vez Arciniega no habría accedido al conocimiento de los escritos del boloñés, hasta finales de los cincuenta (es decir, ya en América), y que la tan manida "corrección clásica" del Trínulo, se debería a otro tratado: las *Medidas del romano*, de Sagredo.

Estimamos difícil que Arciniega hubiera podido acceder a otros tratados (no hay que olvidar que la traducción de Ribero Rada de Palladio de 1578 permaneció manuscrita, y habría que esperar a la de Praves de 1625; la traducción de Cajés de Vignola es de 1593), aunque éste es realmente un punto en el que difícilmente podemos manifestarnos de manera categórica.

En suma, lo que puede desprenderse de toda esta serie de consideraciones, es el hecho de que la ambivalencia en Arciniega se sigue manteniendo incluso en lo referente a sus modelos inmediatos. Por una parte recoge influencias de su práctica y presencia en la obra, a la manera gremial, del contacto con las grandes personalidades arquitectónicas con las que tiene oportunidad de convivir (resultaría difícil incluso extrapolar de esta condición su aprendizaje de recetas hontañonescas dado que el presunto *cuaderno de dibujos* de Rodrigo Gil, que después se convertiría en tratado, distaba mucho de presentar ese status en la década de los cuarenta). Por otra parte, maneja ya fuentes librescas (tanto de origen español como italiano), a la manera del arquitecto erudito que nos iba a legar la centuria del quinientos.

ETAPAS EN SU OBRA. EL PROBLEMA DEL RENACIMIENTO Y EL MANIERISMO EN LA NUEVA ESPAÑA.

Etapas

Al final de su carrera podemos entender que Arciniega había llegado a la formulación de un lenguaje propio, que podemos considerar bastante bien definido y caracterizado, como ya hemos tenido ocasión de ver, por un acusado y severo clasicismo. Evidentemente ese lenguaje no salió de la nada y, como también pudimos comprobar tuvo que evolucionar fuertemente. Intentemos sistematizar esa evolución, en lo que podrían ser sus momentos principales.

- 1.- La etapa de formación (c.1538-1553). Resulta difícil estimar el inicio de este momento, dado que carecemos de cualquier tipo de confirmación documental. En cualquier caso, nos parece bastante probable, que a finales de los años treinta Claudio se encuentre, en compañía de su padre Juan de Miaux, como parte del taller de entalladores franceses que trabajan en ese momento en el convento de San Marcos en León. Allí debió aprender el oficio, y, sin duda, debió destacar lo suficiente como para que, en fecha tampoco confirmada, pero en nuestra opinión girando en torno al año de 1540, aparezca trabajando en el Alcázar Real de Madrid, de donde tras quizá dos años escasos de trabajo, salió para formar parte de la obra de la universidad de Alcalá de Henares. Allí permaneció seis años, documentándose su última presencia en 1548. Como ya vimos, nuestra conclusión es que esa partida se debió al establecimiento de un taller de retablos en la zona de Guadalajara, ocupación que probablemente no abandonó hasta dirigirse a Sevilla, estación de paso hacia las Indias. ¿Por qué hablamos de fase de formación, si incluso la mera sospecha de que abriera taller implicaría automáticamente que tuvo que haber pasado examen de maestría? Consideramos a Claudio de Arciniega, creemos que él mismo se consideraba, y como tal lo estudiamos, como un arquitecto. Su experiencia como entallador y ensamblador le resultó útil, pero constituyó un paso previo (por tanto, de formación) hacia lo que él consideraba su objetivo final: convertirse en un maestro de cantería.
- 2.- La etapa de renacimiento ornamentado con licencias manieristas (1554-fines de la década de los sesenta). Incluimos aquí, aparte de su obra poblana, básicamente los tres monasterios agustinos de Acolman, Actopan y Metztitlán. Claudio mantiene un lenguaje muy próximo (nos resistimos a llamarlo "plateresco" aunque probablemente sea el término más accesible, preferiríamos renacimiento ornamentado), al que había tenido ocasión de conocer con su maestro Hontañón, aunque ya presenta una fuerte inclinación hacia una conformación más clásica de los órdenes arquitectónicos, y a la vez presenta la elección de "jugar" con esa conformación clásica, lo cual consideramos como una opción manierista. A este momento corresponderían también los primeros escarceos con la tratadística italiana, que, en cualquier caso, no se aplica con pleno conocimiento de causa, notándose sus resultados sobre todo en esquemas decorativos.
- 3.- La etapa purista-clasicista. (fines de la década de los sesenta-1593). Aquí intentamos reflejar un fenómeno que consideramos paralelo en cuanto a la asunción de un modelo clásico y su desarrollo hasta las últimas consecuencias por parte de Arciniega, una vez establecida la absoluta comprensión por su parte del modelo clásico en arquitectura,

no sólo como un simple ornato sino como todo un sistema interrelacionado de estructura, decoración, elementos, modulaciones... (un modelo -Serlio-, entre muchos posibles pero naciendo de una elección meditada y consciente). Hacemos arrancar este momento de las conventuales franciscanas de Zacatlán y Tecali (especialmente la última), aunque bien podríamos hablar también del claustro superior de Actopan, o de la portada de la iglesia de San Antonio Abad. Todas sus obras posteriores pertenecerían a este momento, y si bien aún podemos observar veleidades manieristas (v.g. las columnas interiores en Tecali), también es cierto que cada vez serán menos evidentes.

EL RENACIMIENTO Y EL MANIERISMO EN LA ARQUITECTURA NOVOHISPANA. EL PROBLEMA HISTORIOGRÁFICO¹¹

Aún hoy el manierismo en arquitectura sigue suscitando tal cantidad de lecturas contradictorias que prácticamente todo estudioso que de una u otra forma se enfrenta con él, se ve en la tesitura de definirlo de nuevo o, al menos, proporcionar su particular visión del asunto.

Nosotros vamos a intentar ser mucho más modestos a este respecto y únicamente vamos a intentar clarificar uno o dos puntos, que nos parecen de importancia en relación con la definición estilística de la personalidad artística de Claudio de Arciniega.

En los estudios sobre la arquitectura novohispana se tiende a considerar al manierismo entre dos posturas extremas. Por un lado hay estudios que plantean como manierista buena parte de la producción artística, y por ende, arquitectónica del último cuarto del siglo XVI, basándose fundamentalmente en lo que podríamos considerar un enfoque "social"¹².

Por otra parte, hay autores que, de manera prácticamente sistemática eliminan cualquier posibilidad de manierismo en la arquitectura novohispana del siglo XVI, por el mero expediente de presuponer que el ideal clásico debe anteceder, forzosamente, a la licencia manierista, e inferir que dado que el primero no se dio, el segundo tampoco debió de existir¹³.

En orden a hacer patente nuestro desacuerdo con ambas posturas, deberíamos empezar por decir en primer lugar, que, frente a lo que opina Manrique, no creemos que la copia sea motivo suficiente para considerar manierista una obra. En segundo lugar, y en contra de la tesis de Chanfón, no creemos que deba existir de manera forzosa una prelación cronológica entre la búsqueda y

consecución del ideal clásico, y la subversión lúdico/erudita de éste. En ocasiones y en eso coincidimos con las opiniones de Marías sobre el manierismo en España, la búsqueda del ideal se convierte en una empresa individual y la respuesta manierista, también individual, a esa búsqueda, puede entrar en contradicción con la dinámica general que rodea al artista.

Como consecuencia de estas premisas, y como colofón a este modesto estudio, tendríamos que decir que, para nosotros, toda la carrera arquitectónica de nuestro artífice se movió en la búsqueda de un modelo arquitectónico que no dudamos en calificar como clásico, con todas las fuentes que su experiencia, conocimiento y posibilidades de manejo le permitieron (alguien podrá argumentar en nuestra contra que pasó por unas primeras fases en las que la corrección brillaba por su ausencia. Aparte de recalcar en nuestras palabras de "experiencia", "conocimiento" y "posibilidades de manejo", hay que insistir en definir cuales van a ser los parámetros iniciales: si la voluntad o el grado de consecución de los objetivos). Para nosotros ese espíritu de búsqueda e intento de fijación de una "regla" sería suficiente para calificar a la arquitectura de Arciniega como **esencialmente renacentista**.

Ahora bien, resulta necesario reconocer que, en ciertas ocasiones, se constatan en su producción, en momentos en los que la definición hacia un modelo más estricto, más ordenado, ya se había marcado de forma particularmente fuerte, determinadas desviaciones en contra de ese mismo modelo. Especialmente significativo nos resulta la tendencia de Claudio al alargamiento de los módulos columnarios, que, de haberse dado en Acolman, quizá hubiéramos podido atribuirlo a la incompreensión o indefinición lingüística previa a la fijación del modelo, pero que en Tecali (en compañía de esa espléndida portada) o en Actopan, no pueden por menos de relacionarse con una voluntad consciente de alteración de un modelo conocido (y por conocido, comprendido).

Aceptado lo anterior, parecerá evidente que consideremos **manieristas**, ciertos rasgos en la producción de nuestro arquitecto que nos permitiríamos recordar someramente:

- El pleonasma implícito en la repetición de la portada en San Nicolás Tolentino en Actopan.
- Los juegos perspectivos a base de casetones, en el tímpano del mismo Actopan y en el ábside de los santos Reyes de Metztlán.
- El alargamiento excesivo del orden mayor en Actopan, en nuestra opinión enfocado sobre todo a la contraposición

lúdica con el orden "correcto" inferior; o el mismo efecto en Tecalí, en este caso con una intención eminentemente efectista, cara a reforzar la monumentalidad del esquema ya ensayado (de forma "correcta" en Zacatlán), previamente.

Otra cuestión, muy diferente en su naturaleza, es el hecho de considerar al modelo clásico, como otra variante del manierismo. Estamos ante el viejo problema historiográfico de cómo definir la arquitectura española del último cuarto del siglo XVI, y primera mitad del XVII (herreriano, trentina, contrarreformista, protobarroca, clasicista), en este caso trasplantado al terreno de la arquitectura novohispana.

Dicho de otra manera, si decir Juan de Herrera no es lo mismo que mencionar a Juan de Nares o Diego de Praves, y mucho menos a Francisco de Praves o a Francisco de Mora, ¿Cómo podemos meter en los mismos parámetros de análisis a Claudio de Arciniega, por un lado, Juan Gómez de Trasmonte por otro y Luis Gómez de Trasmonte

o Rodrigo Díaz de Aguilera finalmente, por otro?. No es una comparación ni baladía, ni gratuita. De forma casi generalizada se habla de todos ellos como los más genuinos representantes del manierismo clasicista (término a mi modo de ver, primero paradójico y segundo aún por definir).

Huelga decir que, a nuestro juicio, urge una revisión de los esquemas formales con los que se ha abordado el estudio de la arquitectura novohispana de esta época. Como una de las conclusiones que se proponen en esta ponencia, estimamos importante que se limite la utilización del término manierista en el caso de Arciniega, para las licencias intelectuales que comentábamos unas líneas más arriba, dado que, en nuestra opinión, Claudio sería esencialmente el definidor del modelo clásico del siglo XVI, modelo clásico que más tarde sería modificado por Juan Gómez de Trasmonte, para el que consideraríamos, en cualquier caso, más acertado el uso del término (manierismo clasicista, clasicismo manierista, tanto monta).

NOTAS

- 1 La aparición de los estudios sobre este punto en concreto ha sido prácticamente constante desde el clásico de Antal, Frederick *El mundo florentino y su ambiente social*. Alianza Forma, Madrid, 1989, por lo que no queremos aburrir al lector con una inútil acumulación de citas, aún cuando nos parecen especialmente interesantes las consideraciones de Fernando Marías, en múltiples estudios, sobre la situación social del arquitecto en el ámbito hispano.
- 2 Algunos han querido ver en ello, probablemente no sin razón, la causa fundamental de su enfrentamiento con Hernando Toribio de Alcaraz en el dictamen sobre la catedral de Pátzcuaro. cfr. Ramírez, Mina *La catedral de Vasco de Quiroga*. Colegio de Michoacán, 1986. y Chanfón, Carlos. "La catedral de san Salvador. El gran proyecto de Vasco de Quiroga". en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* núm. 57, pp. 41 a 63, 1986.
- 3 No encontramos ninguna debilidad metodológica en las conclusiones a las que llega la doctora Fernández en la que consideramos es la mejor síntesis sobre la persona de Trasmonte, (vid. Fernández, Martha *Arquitectura y creación*. Juan Gómez de Trasmonte en la Nueva España. Textos dispersos, 1994.), pero entendemos que ello no sólo no contradice, sino que, es más, refuerza las conclusiones que exponemos en este estudio.
- 4 Aunque es una postura prácticamente general, bástenos traer como muestra las palabras de Mina Ramírez: *La arquitectura del siglo XVI en México no se concibe sin la presencia de Claudio de Arzúniaga, maestro mayor de cantería, quien imprimió su sello a casi todas las construcciones que en aquel tiempo se realizaron (...) y culminó sus obras en pleno manierismo.* en Ramírez, Mina "Claudio de Arzúniaga, su obra en España y México" en *Kultura, cuadernos de cultura* núm. 8 Vitoria 1985.
- 5 SEBASTIÁN, SANTIAGO, "Notas sobre la columna abalaustrada en México" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. UNAM, México, núm. 36, 1967.
- 6 En nuestra opinión, una de las personas que mejor ha formulado el problema del libre arbitrio arquitectónico que propugna Serlio, con sus alternativas frente al modelo clásico albertiano-vitruviano, ha sido Campo Sánchez-Bordona, María Dolores en "Juan de Ribero Rada y el orden dórico" en *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando*. Madrid, 1995, núm. 85.
- 7 *Otras tres se daran al friso: el q̄ ha de ser puluainato, q̄ es forma tumbada hazia fuera.* Serlio, libro IV, fol. XLI vto.
- 8 CASASECA, ANTONIO, *Rodrigo Gil de Hontañón*. Junta de Castilla y León, Salamanca, 1986.
- 9 Para la antropometría en el *Compendio*, cfr. Chanfón, Carlos "Simón García y la antropometría" en la edición del *Compendio* en México, 1979, pp. 7-38. Vid. del mismo autor "Simón García y la proporción geométrica", *ibid.* pp. 35-60.
- 10 CRUZ VALDOVINOS, JOSÉ MANUEL, "Miguel de Urrea, entallador de Alcalá y traductor del Vitruvio" en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*. Tomo XVII, Madrid, CSIC, 1980, pp. 67-72.
- 11 La bibliografía sobre el manierismo y la arquitectura manierista es tan amplia que hemos seleccionado solamente los autores que, en uno u otro momento se han ocupado del tema, y que nos parecen de obligada consulta. Así, por ejemplo, Hauser, Arnold *Historia social de la literatura y el arte*. 1951 y *Mannerism, the crisis of renaissance and the origin of modern art*. Londres, 1965. Shearman, John *Mannerism*. Londres, 1967. Hartt, Frederick *History of Italian renaissance art*. New York, 1987. Blunt, Anthony *Artistic theory in Italy, 1450-1600*. Oxford, 1985 y "Mannerism in architecture" en *Royal Institute of British Architects Journal*. marzo, 1949. Murray, Linda *The late renaissance and mannerism*. Londres, 1967. VV.AA. *The renaissance and mannerism studies in western art*. Princeton, 1963. Pevsner, Nikolaus, "The architecture of mannerism", en *Mint*, 1946. Otros autores que se han ocupado del asunto son Antal, Rowe, Friedlander, Dvorak o Weisbach. Para España, consideramos fundamental el reciente texto de Marías, Fernando "A propósito del manierismo y el arte español del siglo XVI" (prólogo a la edición en castellano de 1990 del *Manierismo* de Shearman); vid. también Rodríguez de Ceballos, Alfonso "La arquitectura del manierismo" en *Revista de ideas estéticas*. Núm. 77, Madrid, 1962 e "Introducción historiográfica al problema del manierismo" en *Miscelánea Comillas*, Comillas, 1962. Cfr. Sebastián, Santiago "El manierismo y la arquitectura manierista italiana" en *Revista de ideas estéticas*. Núm. 103, Madrid, 1968. En el caso del arte novohispano, son textos básicos VV.AA. *La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio)*. UNAM, México, 1980. Vargaslugo, Elisa "Algunas consideraciones sobre el manierismo y el arte novohispano" en *Las portadas religiosas de México*. UNAM, México, 1969. Baird, Joseph "El manierismo en México" en *Homenaje a Justino Fernández*. México, 1966. Manrique, Jorge Alberto. *Manierismo en México*. México, 1993.
- 12 *Considero manierista al arte de la Nueva España que aparece esporádicamente desde la séptima década del siglo XVI, se afianza y difunde hacia 1570-80 (...) Es obvio, por otra parte, según lo que llevo explicado, que todo el renacimiento en México es manierista.* Manrique, Jorge Alberto. *Manierismo en México*. México, 1993, p. 16. Desde nuestro punto de vista, el autor se muestra excesivamente "hausseriano".
- 13 *No podemos pensar en manierismo sin el uso consciente de la libertad creadora. Pero (...) Claudio de Arzúniaga en México y Francisco Becerra en Puebla ¿Se acercaron siquiera a esa libertad consciente, o más bien, sufrieron de unas mal digeridas ideas renacentistas? Su aparente modernidad manierista ¿No será acaso resultado de un fenómeno previo a la comprensión de un ideal, en lugar de ser el resultado de una evolución imposible por la carencia de antecedentes en suelo americano, y aún no demostrada históricamente con antecedentes peninsulares?* Chanfón, Carlos. *La dispersión del manierismo (Documentos de un coloquio)*. UNAM, México, 1980, p. 91. Creemos que la cita se comenta por sí sola.