

LUIS JAVIER CUESTA HERNÁNDEZ

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Sobre el estilo arquitectónico en Claudio de Arciniega

*Su participación en la construcción de los conventos
agustinos de Acolman, Actopan y Metztlán*

Su papel en la arquitectura novohispana del siglo XVI

Introducción

TRADICIONALMENTE SE HA VENIDO IDENTIFICANDO la figura del arquitecto Claudio de Arciniega como uno de los actores principales en la aparición del manierismo arquitectónico en la Nueva España. Desde ese punto de vista, a partir de sus primeras obras en México, especialmente del *Túmulo imperial* (con todas las reservas que una obra de su naturaleza de construcción, esencialmente efímera, nos merece), Arciniega se mostraría a sí mismo como arquitecto defensor de una corriente culta, apegada al uso de los tratados de arquitectura; se mostraría empeñado en una revaloración social de la profesión y enfrentado a la visión² tradicional de la práctica arquitectónica.³

1. Este artículo constituye parte de la tesis que con el título “El arquitecto Claudio de Arciniega en el virreinato de Nueva España” se presentará próximamente en la Universidad de Salamanca —España— para optar por el grado de doctor en Historia del Arte.

2. Aunque la aparición de los estudios sobre este punto en concreto es prácticamente constante, una de las revisiones más actuales puede encontrarse en María del Pilar Tonda Magallón, “La superación de las artes visuales en el Renacimiento”, en *Anuario de Estudios de Arquitectura, Historia, Crítica, Conservación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 1999, pp. 167-187.

3. Muchos han querido ver en ello, probablemente no sin razón, la causa fundamental de su

Esa visión hace evidente un hecho cierto y una consecuencia que se deriva directamente de él, los cuales —especialmente el hecho— nos parecen de una importancia capital, no sólo para la adecuada comprensión del curso evolutivo de su obra, sino también del devenir histórico 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 entonces a labores de decoración arquitectónica, o al labrado de retablos, como veremos un poco más adelante. Eso lo situaría en una posición profesional eminentemente tradicional, dentro de las características de la arquitectura plateresca (o protorrenacentista).⁴

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

Existen, en cuanto a sus características, dos Arciniegas diferentes: un arquitecto-entallador plateresco (insistimos, como antes, en las reservas que este término nos produce y sólo lo utilizamos para facilitar la comprensión) y un arquitecto manierista.

No nos parece que ambas visiones sean incompatibles, antes bien creemos que responden a una evolución perfectamente entendible dentro del conjunto de una vida artística.

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.

enfrentamiento con Hernando Toribio de Alcaraz en el dictamen sobre la catedral de Pátzcuaro. Cfr. Mina Ramírez Montes, *La catedral de Vasco de Quiroga*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán, 1986; y Carlos Chanfón Olmos, "La catedral de San Salvador. El gran proyecto de Vasco de Quiroga", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xv, núm. 57, México, 1986, pp. 41-63.

4. Para más precisiones sobre las correcciones terminológicas acerca del plateresco, cfr. Víctor Nieto *et al.*, *Arquitectura del renacimiento en España*, Madrid, Cátedra, 1989; y Margarita Fernández Gómez, *Los grotescos en la arquitectura española del protorrenacimiento*, Valencia, Conselleria d'Obres Públiques, Urbanisme i Transports, 1987.

Lo que se propone este artículo, fundamentalmente, no es tanto el problema de las atribuciones (con ser claves éstas), sino a través de esas atribuciones repasar la coexistencia de elementos formales, adscribibles a la producción de nuestro arquitecto y que denotan esa doble visión mencionada.

Estado de la cuestión y metodología

Existen numerosísimos estudios sobre los temas que abordamos en el título del encabezamiento.⁵ No obstante lo cual, parecería que todos adolecen de

5. Aun cuando la intención primordial de este artículo no es dilucidar el estado actual de la cuestión, nos parece pertinente revisar algunos de esos estudios. Así hallamos desde las conocidísimas obras generales: Diego Angulo, *Historia del arte hispanoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, t. 1; Carlos Chanfón (coord.), *Historia de la arquitectura y el urbanismo mexicanos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, vol. II, t. 1; Pablo de Gante, *La arquitectura de México en el siglo XVI*, México, Porrúa, 1954; George Kubler, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982; Pedro Rojas, *Historia general del arte mexicano. Época colonial*, México, Hermes, 1963; Mario Sartor, *Arquitectura y urbanismo en Nueva España. Siglo XVI*, México, Azabache, 1992; Manuel Toussaint, *Arte colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990. Hasta los estudios sobre Claudio de Arciniega, así por ejemplo Enrique Marco Dorta, "Claudio de Arciniega, arquitecto de la catedral de México", en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973, pp. 351-360; y *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano. Estudios y documentos*, Sevilla, Instituto Diego Velázquez, 1951, t. 1; John Mc Andrew, "Tecali, Zacatlán and the renacimiento purista in Mexico", en *The Art Bulletin*, Nueva York, 1942, vol. XXIV, núm. IV; Mina Ramírez Montes, "Claudio de Arciniega, su obra en España y México", en *Kultura. Cuadernos de Cultura*, Vitoria, 1985, núm. 8; Manuel Toussaint, *Claudio de Arciniega, arquitecto de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981; Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas en México*, México, Bancomer, 1995. O finalmente las monografías y ensayos parciales sobre estos edificios, a saber: Juan Benito Artigas, *Metztitlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996; Justino Fernández *et al.*, *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1940, vol. 1; José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985; y "La portada de la iglesia de Actopan", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, núm. 54, México, 1984, pp. 61-67; Luis Mac Gregor, *Actopan*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1955, y *El plateresco en México*, México, Porrúa, 1954; John Mc Andrew, *The Open-Air Churches of Sixteenth-Century Mexico*, Cambridge, Harvard University Press, 1965; José G. Montes de Oca, *San Agustín Acolman. Estado de México*, México, Biblioteca Enciclopédica del

timidez a la hora de abordar dos aspectos, a nuestro entender, fundamentales: por una parte el de la autoría de los edificios mencionados⁶ (o de determinadas partes de su construcción) y por otra, íntimamente relacionado con el epígrafe anterior, el de la historia constructiva, en sus diferentes etapas, de esos mismos edificios.

La metodología que vamos a utilizar se basa fundamentalmente en un análisis formal e histórico, toda vez que la documentación coetánea, estrictamente relacionada con estos temas, no es abundante. Ese problema, por otra parte, ha hecho que el estudio de estas cuestiones se haya orientado en otras direcciones, lo que no anula las carencias mencionadas. Así pues, vamos a intentar presentar dos grupos radicalmente distintos de hechos que consideramos probados o con la base suficiente para ser, al menos, tomados en cuenta como hipótesis de trabajo. El primero de esos grupos se conformará con base en los hechos históricos que envuelven, por un lado, la historia tanto del arquitecto cuya intervención intentamos demostrar, como de los edificios objeto de nuestro estudio. El segundo de esos grupos tendrá en cuenta toda una serie de elementos formales arquitectónicos que analizaremos detenidamente en aras de intentar establecer una serie de conclusiones, las cuales, como líneas de enlace entre ambos grupos, constituirán la culminación de este modesto ensayo.

Claudio de Arciniega en España

Todos los estudios sobre este arquitecto sitúan su lugar de nacimiento en la villa de Arciniega, actualmente en la provincia de Alava, que en el siglo XVI pertenecía a la diócesis de Burgos.⁷ La primera noticia documental de su participación en una obra arquitectónica nos llega desde la obra de la fachada de

Estado de México, 1975; Elisa Vargaslugo, *Las portadas religiosas de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

6. La afirmación de Grijalva, el conocido cronista de la orden agustina, sobre fray Andrés de Mata como constructor de Actopan e Ixmiquilpan se ha repetido hasta la saciedad, sin ningún atisbo de sentido crítico. Por su parte el mismo Diego Angulo habla del “maestro de la portada de Acolman y su escuela”. Sólo Marco Dorta, como veremos, se acerca a la que consideramos es la posibilidad más verosímil, aunque sólo parcialmente.

7. Mina Ramírez señala la necesidad de investigación en los archivos diocesanos de Burgos, investigación aún por realizar. Ramírez Montes, *op. cit.*

la Universidad de Alcalá donde aparece citado en documentos fechados en mayo de 1542 y donde permanecerá trabajando hasta 1547.⁸ Marco Dorta nos informa que un año antes, en 1541, ya estaba trabajando en el viejo Alcázar Real de Madrid, ocupado en obras de talla e imaginería.⁹ En ese lapso se ocupó también de la talla de retablos: uno en la iglesia de Santiago de Guadalajara —1548—,¹⁰ otros dos en Madrid (Hontoba y Daganzo —ca. 1550—), y otro más en Hontanar (Guadalajara).¹¹ Aun cuando ésta es la última noticia de su obra en España, hay otro punto irrefutable: Claudio tuvo que pasar un cierto tiempo en Sevilla (donde dio poder notarial en 1553 para cobrar su retablo de Hontoba), aunque no sabemos ni su extensión ni si ejecutó algún trabajo allí hasta el traslado a la Nueva España en compañía de su hermano Luis en 1544 (¿fruto quizá de esa misma falta de trabajo?).

Aunque ésta puede ser una introducción excesivamente prolija, hay un dato importante que destacar: como habíamos señalado en la presentación, Claudio es esencialmente (al menos en este momento) un entallador, un es-

8. La bibliografía sobre la universidad alcalaína es extensa. Citaremos a: Ramón González Navarro, *Universidad de Alcalá. Esculturas de la fachada*, Madrid, Taller Gráfico de Ediciones Castilla, 1971; Miguel Ángel Castillo Oreja, *Colegio Mayor de san Ildefonso de Alcalá de Henares. Génesis y desarrollo de su construcción. Siglos XV y XVI*, Madrid, 1980; John Hoag, *Rodrigo Gil de Hontañón*, Michigan, 1983; Antonio Casaseca, *Rodrigo Gil de Hontañón*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1988. Y el artículo de Pedro Navascués, “Rodrigo Gil y los entalladores de la fachada de la Universidad de Alcalá”, en *Archivo Español de Arte*, 1972, pp. 103-108.

9. Hay dos documentos que prueban ese aserto: un poder notarial otorgado por Arciniega en 1543 para aceptar la tasación de esas obras (Archivo de Protocolos Notariales de Madrid), y la conocidísima declaración de Damián de Torres en la Información de Servicios solicitada por Arciniega en 1576: “de treinta y cinco años a esta parte poco mas o menos cuando començo a conocer en los reinos de Castilla en la villa de Madrid, el qual residia en el alcaçar de aquella villa y hera uno de los que trabajauan en ella e tenia cuenta con aquella obra”. Cfr. Veronique Gerard, *De castillo a palacio. El alcázar de Madrid en el siglo XVI*, y Juan José Martín González, “El alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)”, en *Archivo Español de Arte*, 1962, pp. 1-19.

10. Citado por Miguel Martínez, a la sazón su cuñado, en el proceso de la Inquisición por bigamia (Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, vol. 93): “le conocer de cuando hacía el retablo de Santiago de la ciudad de Guadalajara”. Recogido por Heinrich Berlin, “Artífices de la Catedral de México”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. III, núm. 11, México, 1944. Cfr. José María Azcárate, “Sobre un retablo de Arciniega y la iglesia de Santiago de Guadalajara”, en *Archivo Español de Arte*, 1948.

11. Guillermo Tovar de Teresa, *Pintura y escultura en Nueva España (1557-1640)*, México, Grupo Azabache, 1992, p. 204.

cultor cuya obra se enfoca fundamentalmente en la decoración arquitectónica o en la talla y ensamblado de retablos. Aunque en esto no se aparta en exceso de la tendencia decorativa de la arquitectura española de la primera mitad del siglo XVI,¹² si no tenemos clara esta circunstancia en nuestro análisis de su posible obra en la Nueva España, las conclusiones a las que lleguemos podrían ser equívocas. Ya en este punto, otra cuestión por precisar es saber cuál fue exactamente la participación de Arciniega en la que, sin duda, es su obra de mayor magnitud en España: la fachada de Alcalá. Aunque aún es un tema sujeto a discusión, parece que en la planta baja su obra se reduce a ciertas partes de la puerta central (enjutas y clave y ¿las columnas pareadas?) y quizá el frontón de las ventanas, aunque nunca los medallones. Su trabajo en la planta principal es más extenso: las tres ventanas, con sus medallones, y los atlantes y alabarderos de la fachada.¹³ Su último trabajo tuvo lugar sobre la “loggia” de ventanas de la librería, motivo tan caro a Hontañón y que veremos repetido en el Colegio de Niñas de México, obra que hizo Arciniega en 1570.¹⁴

Claudio de Arciniega en Nueva España

Avocado en 1555 en Puebla, tras haber arribado el año anterior a México, llegará a ser maestro de obras del cabildo poblano. No es competencia de este artículo dilucidar las obras de Arciniega en la ciudad angelopolitana, pero sí insistiremos en la comparación entre la Alhóndiga poblana y la fachada de Alcalá en la que ya Marco Dorta había reparado.¹⁵ En 1558, parece que precedido de un cierto prestigio como constructor y reclamado por el virrey Luis de Velasco, llegará a la ciudad de México. Su obra más importante en ese momento (aparte de su posible participación en las casas reales) es el

12. Otras consideraciones sobre el carácter decorativo de la arquitectura renacentista española pueden hallarse en nuestro estudio: Luis Javier Cuesta Hernández, *Arte conventual en Alba de Tormes*, Salamanca, 1998, pp. 55 y ss.

13. Aunque éste es un punto sujeto aún a polémica, coincidimos con Navascués y Casaseca en atribuirselos a Arciniega. Casaseca, *op cit.*, pp. 245 y ss.

14. Manuel Toussaint, *Claudio de Arciniega. Arquitecto de la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1981, p. 12.

15. Enrique Marco Dorta, “Claudio de Arciniega. Arquitecto de la catedral de México”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, 1973.

Túmulo imperial para las exequias fúnebres de Carlos V, reflejado en sus escritos por el humanista Cervantes de Salazar.¹⁶ Pero, ¿es eso todo? ¿Es con base en esa obra como en 1560 el virrey se dirigirá a él como “maestro mayor de las obras de cantería desta Nueva España”?¹⁷ Intentemos analizar este punto.

San Agustín Acolman (Estado de México)

Fundado en el capítulo de 1539,¹⁸ el convento se convirtió rápidamente en uno de los principales centros en la política de evangelización de la orden agustina. El 11 de mayo de 1560 tuvo lugar allí el capítulo provincial (del que hablaremos a continuación), y en 1564 el capítulo definitorio en el que se delimitaron muchas disposiciones referentes a la evangelización.¹⁹ Además, los virreyes usaron el lugar como residencia transitoria en ocasiones (en 1580 el conde de la Coruña, en 1595 Luis de Velasco II).²⁰ El capítulo de 1560 fue importante por varias cuestiones: ya se conocía la comisión del visitador fray Pedro de Herrera, enviado por la provincia de Castilla, en lo que constituyó la primera intrusión en el desarrollo autónomo de la provincia del Santísimo Nombre de Jesús de México;²¹ además, parece ser que el virrey Luis de Velasco tomó parte activa en la preparación y desarrollo de este capítulo; final-

16. Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554 y Túmulo imperial*, México, Porrúa, 1991.

17. “Informe de Arciniega sobre la catedral de Pátzcuaro”, Archivo General de Indias (AGI), México, 374. También, “Libranza para el pago a Arciniega”, Archivo General de la Nación (AGN), Ramo Mercedes, vol. V, f. 58v. Cfr. Mina Ramírez Montes, *La catedral de Vasco de Quiroga*, Michoacán, 1986, así como Carlos Chanfón Olmos, “La catedral de San Salvador”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xv, núm. 57, México, 1986, pp. 41-62.

18. Kubler y Montes de Oca coinciden en la fecha del tercer capítulo provincial, pero Rubial lo retrasa un año, hasta 1540. Kubler, *op. cit.*, p. 609; José Montes de Oca, *op. cit.*, p. 30; Antonio Rubial García, *El convento agustino y la sociedad novohispana (1533-1630)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

19. Rubial García, *op. cit.*, pp. 45 y ss.

20. Montes de Oca, *op. cit.*

21. Ricard sitúa este hecho dos años más tarde, en 1562; pero Rubial lo fecha indubitablemente en 1560, y traza el cuadro completo del conflicto que se desató a continuación. Robert Ricard, *La conquista espiritual de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 360. Rubial, *op. cit.*, pp. 61 y ss.

mente, y éste es nuestro mayor interés, sus fechas coinciden con las que aparecen en las partes de la iglesia que más nos interesan: el arco triunfal que da paso al tramo presbiteral (1558) y la fachada (1560). ¿Estuvo relacionada esta campaña de construcción con esos hechos? ¿Tuvieron los agustinos (abundando en esa cuestión hay que remarcar que en 1575 y 1579 Arciniega es el maestro de cantería designado para informar sobre las obras del convento de san Agustín, lo que indica una confianza o un conocimiento, o ambos, previos),²² y el virrey el mayor de los intereses en esa obra y trataron de designar a un arquitecto de su confianza que, además, acababa de llegar de Puebla ese mismo año reclamado por el propio virrey? Trataremos de inferir nuestra respuesta del análisis estético-arquitectónico de algunas partes del edificio.

Delimitemos primero lo que pudo ser construido en ese momento. Ninguno de los claustros, que evidentemente son anteriores en el tiempo; el mayor, con sus arcos de sección semicircular, gruesos pilares cilíndricos y capiteles de pomas, difícilmente es posterior a la mitad del siglo, y fue seguido como modelo por los de Molango y Atotonilco el Grande, ambos en Hidalgo.²³ Por otro lado, en el muro norte de la iglesia aparece una ventanita apuntada con un cancel compuesto por dos óculos trebolados de clara raigambre goticista y posiblemente geminada con una columnilla hoy desaparecida. Curiosamente esta ventana es muy cercana a la que aparece en el cubo de la escalera de Atotonilco el Grande y muy posiblemente ambas son coetáneas de sus respectivos claustros, lo que nos daría también una fecha anterior para el cuerpo de la iglesia, al menos hasta la línea de impostas. Nos quedarían así un plan de cubiertas con bóvedas de crucería en la capilla mayor y un artesonado de madera en la nave;²⁴ el arco triunfal y la portada principal, como dijimos antes, las partes fechadas epigráficamente (en las cartelas de la portada: “acabose esta obra año 1560 reinando el rei dn felipe nro seño hijo dl emperadr carlos i governando esta nueva españa su illo virei don luis de velasco con cuio favor se hedifico”. En los capiteles del arco

22. Enrique Dorta Marco, *Fuentes para la historia del arte hispanoamericano*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Instituto Diego Velázquez, 1951.

23. Diego Angulo, *Historia del arte hispanoamericano*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, t. 1, pp. 387 y ss.

24. Ya fue señalado con anterioridad que la bóveda de cañón con lunetos, así como los contrafuertes son producto de la reforma de 1735. Guillermo Tovar *et al.*, *Arquitectura y carpintería mudéjar en Nueva España*, México, Grupo Azabache, 1992.



Figura 1. *San Agustín Acolman*, cartela de la portada con la fecha de la obra. Foto: Luis Javier Cuesta Hernández (LJCH).



Figura 2. *San Agustín Acolman*, cartela de la portada con expresión del patrocinio del virrey Luis de Velasco. Foto: LJCH.

triumfal —la primera cartela es de muy difícil lectura y la adscripción a un tal “m° palomira” nos parece cuando menos dudosa—, nuestra lectura es: “mf aqavera e provat [?] ano de 1558 se hiço siendo prior fr ant°n de los ri°s”.

Comencemos por la portada: la Anunciación de las enjutas repite en su disposición las figuras de ángeles labradas en Alcalá, aunque las introduce en medallones. La disposición general de columnas pareadas con pilastras detrás y sobre pedestales, con repisas para esculturas entre ellas y que flanquean el arco, es idéntica (aunque es forzoso reconocer en ésta una disposición mimética de una gran parte de las portadas españolas del siglo XVI), y algunos



Figura 3. *San Agustín Acolman*, portada. Nótese el arcángel Gabriel en medallón, las cintas y las hojas de acanto en el fuste, y el capitel. Foto: LJCH.

detalles en las columnas abalaustradas también se repiten, por ejemplo los aros con hoja de acanto sobre los querubines del tercio inferior. La ventana del coro es una versión simplificada de las ventanas de la planta noble de Alcalá, que suprime las volutas y el frontón superior pero mantiene los querubines con cestos de fruta en la cabeza en el eje de las columnas.²⁵ Los portadores de frutas se repiten en Acolman en el cuerpo inferior, pero en este caso recuerdan mucho más a los atlantes de Alcalá.

Hay otra serie de detalles que resulta difícil buscar en la portada alcaláina: así los cálices, querubines, leones e hipocampos bajo los denticulos del friso y los platos de fruta de la rosca de la puerta parecen ser motivos de raigambre sevillana.²⁶ Es fácil encontrar una explicación para esta decoración (Arciniega estuvo allá), pero difícil solventar, en el estado actual de nuestros conocimientos, el origen de las tres figuras de Jesús y los dos ángeles músicos en hornacinas, que constituyen una decoración particularmente cara a la arquitectura toledana de la primera mitad del siglo XVI.²⁷

25. Marco Dorta, *op. cit.*, p. 357.

26. Angulo los hace derivar de la Capilla Real y de la sacristía de la Catedral. Angulo, *op. cit.*, pp. 341-347.

27. Fundamentalmente en la obra de Alonso de Covarrubias, fuertemente influido por las *Medidas del romano* de Sagredo. Vid. Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo*, Toledo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986. También Rosario Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1987.



Figura 4. *San Agustín Acolman*, portada, portador de frutas. Foto: LJCH.

Hemos dejado para el final una parte muy interesante: los capiteles, que describimos a continuación. De un equino muy saliente arranca un cálato o cesto muy abierto cuya principal decoración la constituyen dos grandes volutas a 45° , cuyas hélices, en lugar de converger hacia el centro del ábaco, se continúan hacia abajo formando “eses”. La flor del centro del ábaco es sustituida por una cabeza de león que muerde una argolla, que, a su vez, sostiene la única decoración vegetal, una corona de laurel. Jónico o corintio (tal vez sería mejor “plateresco”,²⁸ muy cercano a los capiteles utilizados por Alonso Vázquez y derivado en última instancia del *Codex Escorialensis*, atribuible a la órbita de Ghirlandaio), este capitel va a ser muy utilizado en el resto de edificios que veremos a continuación. Queremos también insistir en las retropilastras tras las columnas del cuerpo principal; las veremos repetidas en Metztitlán.

En cuanto al diseño de las cubiertas (armadura de madera en la nave principal, bóvedas de crucería en la capilla mayor), ése es un diseño que Claudio de Arciniega repitió constantemente. Para no hacer prolija la relación mencionaremos únicamente dos obras confirmadas de entre las más representativas: el plano de la catedral de México²⁹ publicado por García Se-

28. Nótese las comillas. Remitimos a la nota 9 de este mismo artículo.

29. Sobre el proyecto original de Arciniega para la catedral, cfr. Martha Fernández, “Juan Gómez de Trasmonte en la catedral de México”, en *Arquitectura y creación*, México, Textos Dispersos, 1994, pp. 39-68.



Figura 5. *San Agustín Acolman*, portada, capitel de una de las pilastras de las jambas. Foto: LJCH.

rano,³⁰ y la iglesia del Hospital de Jesús³¹ (aunque en este caso la cubierta de la capilla es de medio cañón). No conocemos cómo sería la armadura de madera en Acolman pero la conformación de la bóveda es fundamental para intentar aprehender la autoría de la obra: la bóveda estrellada sobre el presbiterio es perfectamente convencional, con cuatro puntas conformadas por cruceros y terceletes; por su parte, la bóveda sobre el tramo presbiteral conforma una cuadrifolia recta con cruceros, terceletes, patas de gallo rectas a la cabecera de los arcos, y un círculo en torno a la clave polar. Al igual que los capiteles de la portada, este elemento (que, no olvidemos, en la mayoría de los casos representa una opción personal del constructor, toda vez que las posibilidades de combinación son extremadamente amplias) lo veremos de nuevo.³² La forma en que se imbrican las ménsulas que recogen los nervios

30. Luis García Serrano, *La traza original con que fue construida la catedral de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

31. Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

32. Aun cuando es un diseño que podemos encontrar en algunas bóvedas de las catedrales de Astorga y nueva de Salamanca, no es uno de los que Casaseca identifica como característico de Rodrigo Gil de Hontañón, a pesar de lo cual parece muy probable que Arciniega hubiera tenido posibilidad de conocerlos directamente. Casaseca, *op. cit.*

de la bóveda con los capiteles de las dos grandes columnas que flanquean el arco triunfal indican una difícil articulación, pero pensamos que puede ser más producto de un cambio de proyecto que de una datación diferente, lo cual es en nuestra opinión parte de la misma campaña de 1558. Esos mismos capiteles, así como la conformación de las columnas con retropilastras, son iguales a los de la portada principal, ello denota la misma autoría durante esa campaña de 1558-1560.

San Nicolás Tolentino Actopan (estado de Hidalgo)

Todos los autores sitúan la fundación del convento en el capítulo provincial de 1548,³³ celebrado en san Agustín de México el 28 de abril.³⁴ Esta información, junto con la participación de fray Andrés de Mata en la construcción, a quien ya algunos autores apuntan como simple promotor, provienen directamente de Grijalva y su dilucidación queda fuera de los límites de este ensayo.³⁵

Sí es, sin embargo, del máximo interés para nosotros la identificación de las partes edificadas con elementos afines al estilo de Claudio de Arciniega en el momento de intentar una periodización en su historia constructiva. Como en Acolman, forzoso es reconocer que algunas partes parecen mucho más primitivas que otras, y seguramente las primeras fueron ejecutadas en el periodo 1550-1560, que la mayoría de los estudiosos aducen como periodo de construcción de este convento: entre éstas se encontrarían, a saber, el casco de la iglesia, la torre, el primer nivel del claustro, la sacristía y el bautisterio.³⁶

33. Entre otros Kubler, McGregor o Fernández. Angulo da la fecha de 1546, pero ésa parece ser la fecha de fundación del pueblo, no del convento. No podemos obviar el hecho de que debió existir un establecimiento ya en esa fecha, pero fue dos años más tarde cuando lo promovieron a casa prioral; esto debe entenderse como el principio de la comunidad.

34. Bajo el provincialato de fray Alonso de la Veracruz; Rubial, *op. cit.*, p. 252. Estas fundaciones, como la de Metztlán, se inscribieron en la expansión de la orden hacia tierras otomías tras la labor evangelizadora de fray Juan de Sevilla y fray Antonio de Roa. Cfr. Ricard, *op. cit.*, p. 153.

35. Juan de Grijalva, *Crónica de la orden de N. P. san Agustín en las provincias de la Nueva España en quatro edades desde el año de 1533 hasta el de 1592*, México, Victoria, 1924.

36. Sólo para poner un ejemplo, que no pretende ser el único, las ménsulas en que se recogen los nervios de las bóvedas son idénticas tanto en el primer piso del claustro como en las bóvedas del bautisterio (campaniformes con una argolla cuadrada en su extremo inferior).

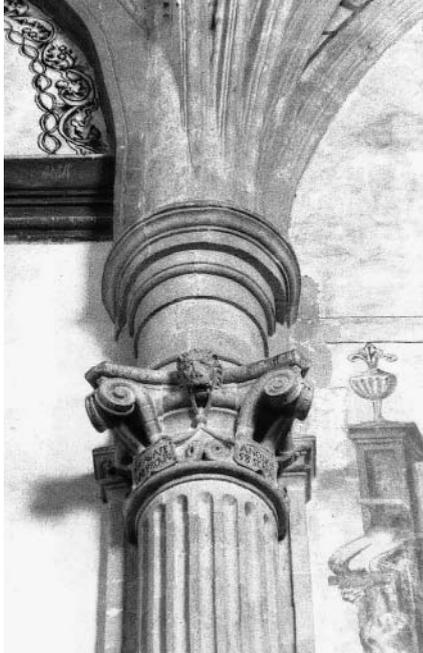


Figura 6. *San Agustín Acolman*, arco triunfal, capitel. Nótese las cartelas con la fecha de la obra. Foto: LJCH.

Frente a éstas hallamos toda una serie de estancias cuyas características nos obligan a considerarlas más tardías y ejecutadas por una mano diferente: por ejemplo, la portada y portería; el arco triunfal, las cubiertas y la puerta norte de la iglesia; el segundo nivel del claustro; el refectorio y la capilla abierta. Veamos con detenimiento cada uno de estos elementos.

En la iglesia, la transición al espacio sagrado de la capilla mayor se establece de la misma manera que en Acolman, basado en dos grandes semicolumnas con retropilastras cajeadas y cuyo capitel es idéntico al de Acolman, con la única diferencia que están presentes dos cabezas de león en lugar de una. De la misma forma la ménsula que recoge los nervios (muy diferente de la que aparece en el claustro), se embebe en los capiteles como veíamos allá. La bóveda del sotocoro es la misma cuadrifolia con círculo alrededor de la polar que ya conocemos, en tanto que las bóvedas del tramo presbiteral son variaciones sobre ese tema (sólo se obvia el círculo introduciendo ligaduras conopiales, cambio que se repite en la bóveda estrellada de la capilla mayor), lo que nos lleva a considerarlas coetáneas. Las cintas enlazadas en el fuste de las columnas del sotocoro aparecerán de nuevo en la portada de

Metztlán y ya pudimos verlas en Acolman. Como último detalle, destaca la garra de las basas del arco triunfal que aparece otra vez en las basas del segundo piso del claustro. La puerta lateral norte repite el mismo esquema de soporte con media columna estriada sobre la pilastra posterior cajeadada y desplantado sobre el podio también cajeadado, con una fuerte molduración en la rosca del arco, todo ello sosteniendo un frontón con denticulos.

Por su parte, la portada de la iglesia ha sido muy estudiada,³⁷ y hoy la mayoría de los autores coincide en su carácter manierista,³⁸ dejando atrás aquellas ideas sobre fantasías platerescas o proporciones goticistas que se manejaron durante algún tiempo. Si asumimos ese carácter manierista, debemos reconocer la necesidad de los modelos disponibles en la tratadística italiana de la época para estas obras, así como la habilidad de los artífices para alterar conscientemente las proporciones clásicas en busca de esa tensión anticlásica que se reconoce como característica del manierismo.³⁹ Si alguien se destacó desde el principio en el uso de elementos librescos, ése fue Arciniega (elementos esencialmente serlianos). Recordemos que la edición española de Villalpando de los libros tercero y cuarto de arquitectura de Serlio ya se hallaba disponible en 1552, esto es cuando él aún se hallaba en España), de lo que da fe el *Túmulo imperial*, así como las iglesias de Zacatlán —ca. 1567— y Tecali —1569— a él atribuidas por Toussaint y por Mc Andrew⁴⁰ (con reservas).

Pasando a un análisis más puntual, no podemos obviar las puntualizaciones que hace Angulo sobre el maestro de la catedral de México, y, algo fundamental para nosotros, sobre la posible influencia en el uso de las

37. José Guadalupe Victoria, “La portada de la iglesia de Actopan”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIV, núm. 54, México, 1984, pp. 61-67; Angulo, *op. cit.*, pp. 364 y ss.; McGregor, *op. cit.*, pp. 75-83; Fernández, *op. cit.*, pp. 38 y ss.; Vargaslugo, *op. cit.*, pp. 124-125 y 299; Kubler, *op. cit.* pp. 509 y ss.

38. El primero en hablar de una reacción bramantesca (clasicista en definitiva) y de un claroscuro decorativo fue Angulo. De ello se hizo eco Vargaslugo enumerando las características del manierismo en Nueva España.

39. El mejor estudioso del manierismo en México ha sido sin duda Manrique, *vid.* Jorge Alberto Manrique, *Manierismo en México*, México, Textos Dispersos, 1993. Pero no deja de ser curioso que a sus ojos Actopan sea claramente plateresco. Quizá el problema deviene de la identificación que Manrique asume entre el purismo y el manierismo, cuando en realidad el purismo es más fácilmente identificable con lo que Angulo denomina “reacción bramantesca” y Bustamante lo definió aún con más claridad como clasicismo, *cfr.* Agustín Bustamante, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1983.

40. John Mc Andrew, “Tecali, Zacatlán and the Renacimiento Purista in Mexico”, en *The Art Bulletin*, 1942.

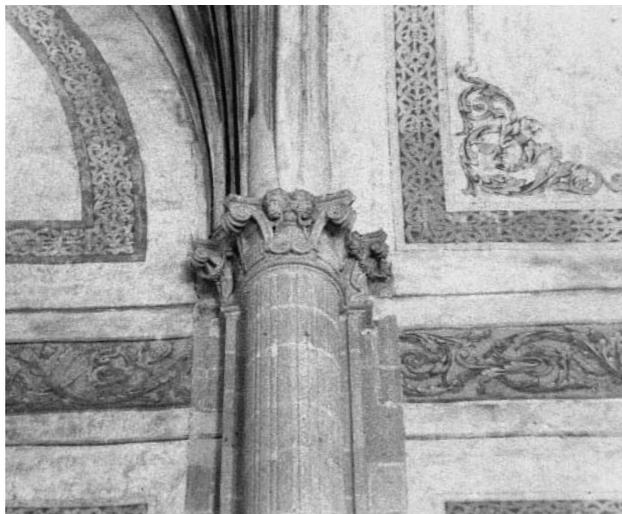


Figura 7. *San Nicolás Tolentino* (Actopan), arco triunfal, capitel.
Foto: LJCH.

bóvedas casetonadas por parte de la venera de la iglesia de las Bernardas en Salamanca, obra de Rodrigo Gil de Hontañón, su maestro en Alcalá (aunque es cierto que es obra posterior a su salida hacia Nueva España), cuyos modelos cifra Casaseca en Bramante (santa Maria del Popolo), Marten von Heermkerch (grabado de san Pedro) y cita las plantas similares aparecidas en el manuscrito de Simón García.⁴¹ Kubler, por su parte, cita el presbiterio de Santa Maria Presso San Sático en Milán,⁴² y nosotros, para finalizar, querríamos apuntar la influencia que en la arquitectura coetánea tuvo la pintura de Masaccio de la Trinidad en Santa Maria Novella (Florencia) como manifiesto de perspectiva arquitectónica.

Estamos, en resumen, ante una alteración consciente de un elemento clasicista cual es el de arco de triunfo entre columnas pareadas, que ya Arciniega había utilizado hasta la saciedad.⁴³ Para reforzar esta teoría citemos, aunque sólo sea de pasada, la concepción de los soportes (nuevamente columna es-

41. Casaseca, *op. cit.*, pp. 171-179.

42. Kubler, *op. cit.*, pp. 509 y ss.

43. Ya Mc Andrew demostró la inspiración del autor de Tecali en láminas del libro tercero de Serlio. John Mc Andrew, *The Open-air Churches of Sixteenth Century in Mexico*, Cambridge, Harvard University, 1965, p. 175.



Figura 8. *Santos Reyes* (Metztlán), arco triunfal, capitel. Foto: LJCH.

triada sobre basa ática, con retropilastra cajeadada, desplantadas sobre pedestales también cajeados y capiteles idénticos a los del arco triunfal), la ventana del coro flanqueada por columnas abalaustradas, los querubines y motivos del friso.

Sin ánimo de ser reiterativos, observemos los mismos capiteles y las mismas pilastras (ya sin columnas, con intención de simplificación similar a la que observamos en el arco triunfal o el claustro de Metztlán) en la portería.

Siguiendo con elementos de origen libresco, hemos de citar las decoraciones de la capilla abierta y del refectorio (tomadas de nuevo de las láminas de Serlio).⁴⁴ Aunque la voluta de la imposta y la molduración de la pilastra y la rosca del arco nos resultan familiares, no estamos seguros de que sean elementos suficientes para adscribirle la obra a Claudio, y aunque la envergadura de la bóveda exige un constructor de gran competencia, su fecha tardía implicaría la necesidad de una capilla anterior (quizá una excavación arqueológica podría dar una respuesta a este problema).

44. Sebastiano Serlio, *Tercer y cuarto libros de arquitectura*, edición facsímil, introducción de Víctor Manuel Villegas, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1978.

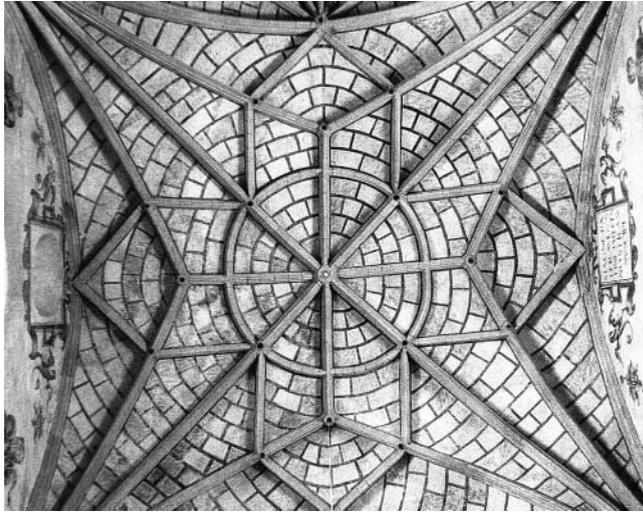


Figura 9. *San Agustín Acolman*, bóveda sobre el tramo presbiteral.
Foto: LJCH.

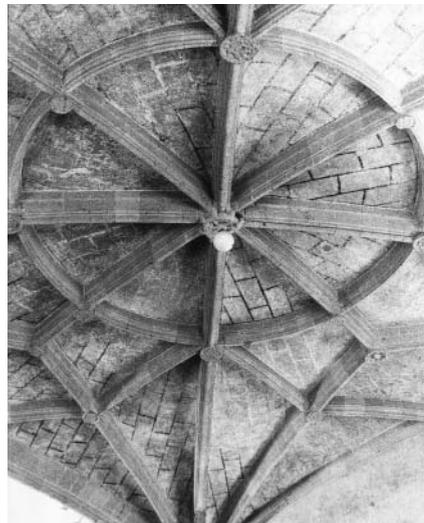


Figura 10. *San Nicolás Tolentino* (Actopan),
bóveda del sotocoro. Foto: LJCH.

Intencionalmente hemos dejado para el final el segundo piso del claustro porque es el elemento que más pistas puede darnos acerca de las fechas de estas campañas de construcción, toda vez que se halla muy cercano a la obra

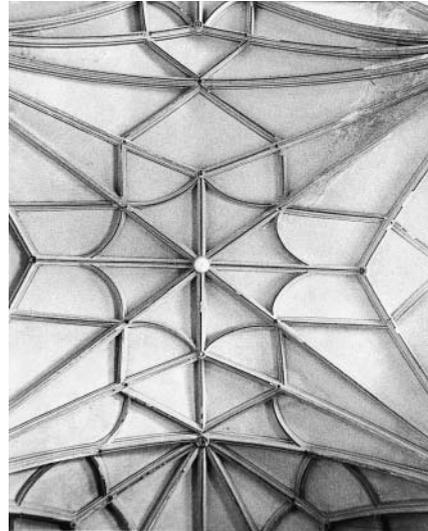


Figura 11. *San Nicolás Tolentino* (Actopan), bóveda sobre el tramo presbiteral. Foto: LJCH.



Figura 12. *Santos Reyes* (Metztitlán), bóveda sobre el tramo presbiteral. Foto: LJCH.

más tardía de Arciniega, quien utilizará el orden toscano (excepción hecha del *Túmulo*, que, como arquitectura efímera, debe quedar aparte de esta evolución), sólo a partir de bien entrados los sesenta. Si somos más concretos no podemos dejar de reconocer la similitud casi absoluta, incluso en pro-

porciones, de las galerías de este claustro superior con el patio del Hospital de Jesús de México, pues repite el aro que ciñe el fuste en su primer tercio, así como la molduración de la rosca de los arcos con el vértice del último listel que cuelga sobre el capitel. La única diferencia estriba en la forma de los arcos, de medio punto en Actopan, rebajados en el Hospital de Jesús; así como en las garras en las basas áticas en Actopan (que ya vimos en el arco triunfal de la iglesia). Estos matices nos llevan a suponer anterior la galería de Actopan al patio del hospital, terminado el primero en 1584 y el segundo con actividad registrada en 1589.⁴⁵

Los Santos Reyes de Metztlán (estado de Hidalgo)

Parece que ya se ha superado la polémica acerca del abandono del edificio de Comunidad en 1539 y el subsecuente inicio, en tan temprana fecha, de la construcción del actual convento, como aducían, entre otros, Justino Fernández o Diego Angulo.⁴⁶ Como señala José Guadalupe Victoria,⁴⁷ la fecha de erección del priorato ha de tomarse como poco significativa; parecen mucho más importantes el informe de Miles Philips sobre la casa de “frailes negros” en 1568-1569,⁴⁸ y la fecha de 7 de noviembre de 1577 que aparece en el fresco del Calvario en la portería.⁴⁹

Artigas integra en esta campaña constructiva —que se hallaría entre mediados de la década de los sesenta hasta el final de la de los setenta— la iglesia, el claustro y sus estancias y la mayor de las dos capillas abiertas, conclusión con la que estamos completamente de acuerdo. Veamos si podemos identificar elementos que nos hablen de la misma personalidad artística en ese grupo de edificaciones.

45. Eduardo Báez Macías, *El edificio del Hospital de Jesús*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

46. Fernández, *op. cit.*, pp. 464 y ss.; Angulo, *op. cit.*, pp. 269-270.

47. José Guadalupe Victoria, *Arte y arquitectura en la Sierra Alta*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, pp. 83-86.

48. Recogido en Kubler, *op. cit.*, p. 618.

49. Juan Benito Artigas, *Metztlán, Hidalgo. Arquitectura del siglo XVI*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. Explica también la enorme importancia que este lugar había cobrado dentro de la expansión evangelizadora de los agustinos y que llevó al cambio del antiguo edificio por el actual.



Figura 13. *San Nicolás Tolentino* (Actopan), columna en el sotocoro. Nótese las cintas en el fuste. Foto: LJCH.

Lugar común en la historiografía de la arquitectura del siglo *xvi* es la cercanía de esta portada con la de Acolman. Constatemos sus semejanzas y tratemos de explicar sus disimilaridades: la disposición general de los soportes con medias columnas y pilastras cajeadas sobre podios también cajeados es idéntica, como lo son los capiteles; sólo cambia el hecho de que la columna ya no es abalaustrada, aunque aún conserva su lazo anudado a mitad de fuste (ya veremos que este proceso de simplificación es constante en Metztitlán; ahora bien, no consideramos este motivo suficiente para desechar nuestra atribución, sino más bien un rasgo de evolución en el estilo de nuestro arquitecto, que, por otra parte, puede ser identificado en el conjunto de su obra). La molduración en la rosca del arco y las pilastras de las jambas también es igual, el cambio se reduce a la decoración que en Metztitlán muda los platos de fruta y comida del arco a las pilastras y sustituye los primeros por rosetas y querubines. Las peanas de las esculturas se conforman con base en querubines y las chambranas son coroniformes en ambas portadas. En el friso desapareció toda la decoración basada en grutescos (¿puede indicar eso algo más que una fecha posterior?). Desaparecieron también los portadores de cestos de frutas, y los flameros ya no se disponen por medio de columnas abalaustradas sino con volutas. Tampoco aparecen las columnas

abalastradas en la hornacina de Jesús niño, pero se mantienen las volutas fitomórficas, las rosetas, la venera y la disposición general. En la ventana del coro, ya no aparecen trazos de decoración, se mantienen las pilastras cajeadas y las columnas abalastradas y se añaden como elementos nuevos un alfiz y un frontón (elemento en nada ajeno a Arciniega que ya lo utilizó en las ventanas de Alcalá). La espadaña es una versión evolucionada (siete vanos en lugar de tres) de la de Acolman.

Pasemos al interior de la iglesia donde vamos a encontrar el mismo esquema de arco triunfal en el que se han eliminado las medias muestras, dejando únicamente las pilastras. Estamos de acuerdo con Juan Benito Artigas en el manierismo inherente al alargamiento de estos elementos, pero no coincidimos en el hecho de que se conviertan “los dos pilares que vimos abajo en uno solo”,⁵⁰ sino que pensamos que se trata del mismo tipo de molduración que hemos visto ya, lo que nos confirma José Guadalupe Victoria.⁵¹ No podemos menos de insistir en el capitel, idéntico (excepto, obviamente, su forma prismática) al de Actopan, así como en el modo de embeberse las ménsulas de soporte de las nervaduras, en este caso no directamente sobre el capitel sino sobre una línea de impostas que recorre el presbiterio. Encontramos de nuevo nuestra familiar cuadrifolia con círculo alrededor de la polar en la bóveda y nos gustaría remarcar la bóveda de casetones, directamente relacionada, en nuestra opinión, con la portada de Actopan a cuyas consideraciones, páginas atrás, remitimos al lector.

En el claustro destacaremos la nueva aparición de elementos tomados de la tratadística italiana (de nuevo, Sebastiano Serlio) en la decoración de los techos, así como la molduración de pilastras (muy cercanas a la portería de Actopan) y roscas de arcos del primer piso con ese característico último listel que cuelga sobre el capitel. De difícil explicación es la forma del segundo piso; si se lo atribuimos a Arciniega sería quizá la única obra en la que prescinde por completo del soporte —bien sea columna, columna adosada o pilastra— (sólo alcanzaríamos a solventar esta dificultad pensando en una exacerbación de ese proceso de simplificación al que estamos aludiendo). De entre las portadas del claustro destacaremos la que conduce a la iglesia,

50. Artigas, *op. cit.*, p. 99.

51. “Su fuste aparentemente está compuesto por dos pilastras cajeadas y separadas; pero por lo que se observa, al final están unidas formando ambas una caja especial mucho más profunda.” Victoria, *op. cit.*, p. 102.



Figura 14. *San Nicolás Tolentino* (Actopan), claustro alto, el orden toscano. Foto: LJCH.

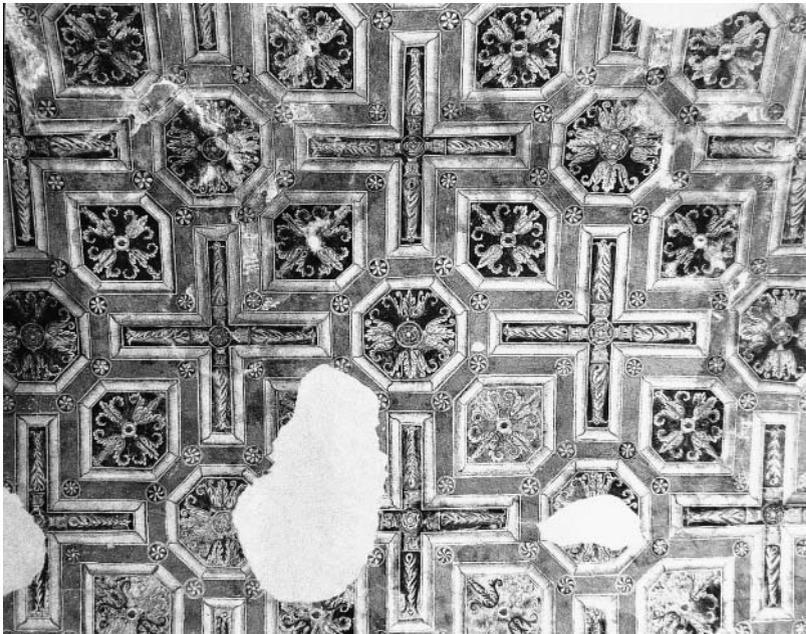


Figura 15. *San Nicolás Tolentino* (Actopan), capilla abierta, decoración al fresco del techo. Foto: LJCH.

porque ésa y la portada exterior norte son idénticas en su planteamiento basado en dos pilastras toscanas, con la única diferencia del frontón en la segunda; es éste un lexema arquitectónico completamente característico de las últimas composiciones de Arciniega (por ejemplo, la fachada de la iglesia del Hospital de Jesús).

Hemos dejado para el final la capilla abierta y la portería porque su decoración nos indica la misma época: la molduración de la rosca del arco y las columnas de las jambas son iguales en ambas. Por su parte las rosetas del intradós del arco de la capilla (similares a las de la portada principal) son iguales a las de la puerta de entrada al convento en la portería. Finalmente, y esto es interesante, ¿por qué dos capillas, una de ellas claramente más moderna? La razón quizá sea la contraria que en Actopan: aquí no se reconstruyó sobre la antigua sino que convivieron ambas (como dijimos unas líneas más arriba, ésa posiblemente sea una cuestión por resolver arqueológicamente).

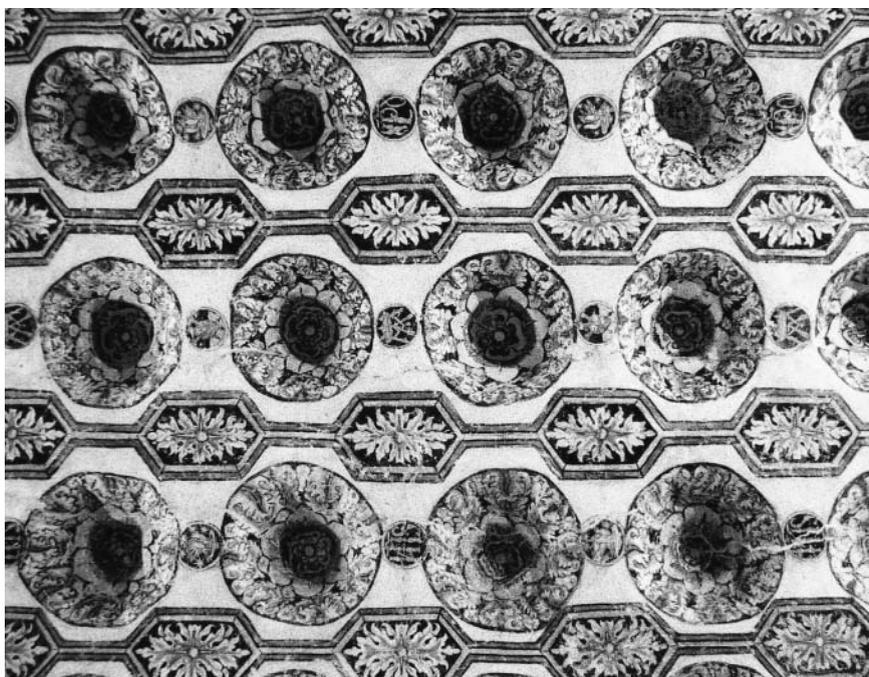


Figura 16. *San Nicolás Tolentino* (Actopan), refectorio, decoración excavada y pintada al fresco del techo. Foto: LJCH.

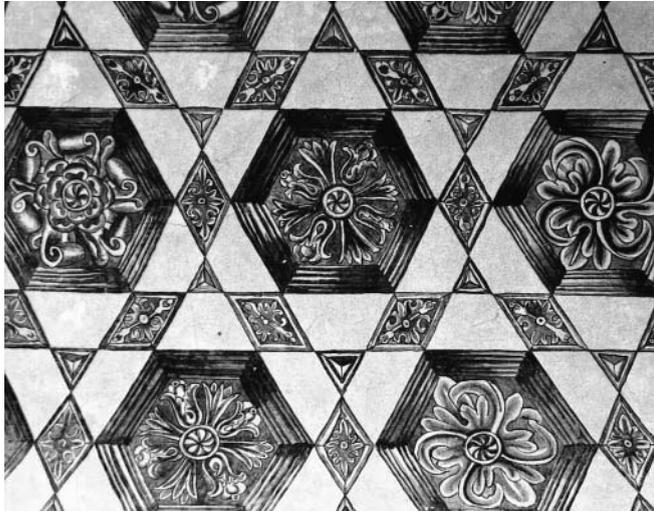


Figura 17. *Santos Reyes* (Metztlán), claustro, decoración al fresco del techo. Foto: LJCH.

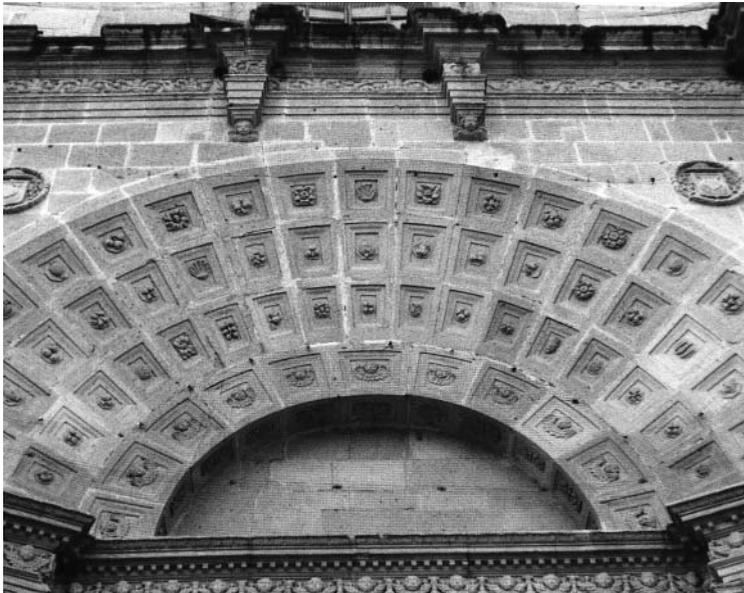


Figura 18. *San Nicolás Tolentino* (Actopan), portada, bóveda cónica con case-
tones. Foto: LJCH.



Figura 19. *Santos Reyes* (Metztitlán), bóveda con casetones sobre el presbiterio. Foto: LJCH.

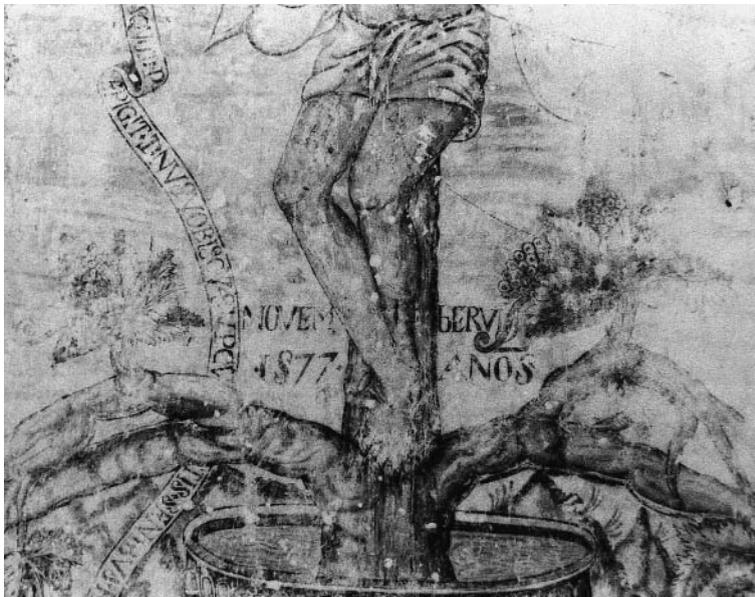


Figura 20. *Santos Reyes* (Metztitlán), fecha en el fresco del calvario de la portería. Foto: LJCH.

*Conclusiones*⁵²

Claudio de Arciniega llegó a la Nueva España con una formación práctica como entallador de escultura arquitectónica envuelto en las corrientes tradicionales de la arquitectura española de esa época, pero necesariamente envuelto en el debate sobre la modernidad arquitectónica que conduciría al clasicismo del último tercio del siglo, y quizá familiarizado con las novedades de la tratadística italiana, y conocedor de los centros más fecundos de creación del momento (Burgos, Alcalá —quizá Salamanca y Toledo— y Sevilla).

Hay un hueco en su producción durante el momento de su traslado de Puebla a México y los años inmediatamente posteriores; sin llenar ese hueco no puede explicarse el abrumador éxito que el arquitecto alcanzó después.

Él era el candidato ideal para la renovación de Acolman, especialmente porque el sitio estaba a cargo del virrey Luis de Velasco —responsable de su llegada a México y principal mecenas del arquitecto en aquel momento—; además de que los agustinos lo aceptaron como profesional en momentos posteriores.

Hay una fuerte correlación entre su lenguaje artístico y el que hallamos en estas tres obras, pues se observa una evolución que concuerda con la de su obra conocida o atribuida.

La huella de Serlio se aprecia en algunas de esas obras. Si conoció la traducción de Villalpando de 1552 cuando estaba en España o hasta su llegada a la Nueva España; si poseyó un ejemplar o tuvo acceso a uno ajeno, es algo que en el estado actual de nuestros conocimientos resulta imposible de aprehender, pero sí parece claro que podemos conectar los resabios del boloñés con esa formación de Arciniega.

Como conclusión final, pensamos que hay datos suficientes para mantener la hipótesis de que Arciniega bien pudo haber participado en la renovación de San Agustín en Acolman entre 1558 y 1560, y que quizá intervino en algunas partes de San Nicolás Tolentino en Actopan y en la edificación de

52. Hemos constatado una fuerte correlación entre los frisos de grutescos decorativos pintados al fresco en los tres monasterios, así como entre los aparecidos en otras obras de Arciniega, como por ejemplo el Hospital de Jesús y Tecali. Sin embargo, con base en el enfoque esencialmente arquitectónico que pretendía darse a este ensayo y en el insuficiente estado de nuestras conclusiones al respecto, decidimos obviar ese punto, que no obstante parecería hablarnos de la misma cuadrilla de pintores (¿quizá tlacuilos?) en las obras de Arciniega.

los Santos Reyes en Metztlán entre mediados de los sesenta y los setenta. La cronología entre estas últimas es difícil de establecer, y no hay por qué descartar que compatibilizara ambas obras, ya que como hemos visto existen elementos en ambas que parecen seguir una línea evolutiva que los traería de una a la otra. Quizá visitara temporalmente desde México ambas obras dejando diseños parciales para su ejecución.

Sólo queda decir que la aparición de nuevos datos reforzará o invalidará estas conclusiones que nos permitimos presentar hoy a la crítica de nuestros lectores. ❀