

Carolina B.  
García-Estévez

Universitat Politècnica  
de Catalunya (UPC),  
Barcelona

## Los enredos del tiempo: las lecturas de Earl E. Rosenthal y George Kubler sobre el Renacimiento en España y sus dominios

La difusión del patrimonio arquitectónico español durante el primer franquismo convocó a toda una generación de hispanistas norteamericanos interesados en la construcción de un nuevo paradigma global de la arquitectura del Renacimiento en España y sus dominios. A este propósito, la confrontación de los trabajos de Earl E. Rosenthal (1921-2007) y George Kubler (1912-1996) define un díptico en el tiempo que sitúa al viaje como motor de conocimiento y supera las voces de aquellos historiadores locales que pretendieron articular un relato unitario de clara vocación nacional, desde las crónicas de Eugenio Llaguno o Ceán Bermúdez, hasta las monografías de Vicente Lampérez o Manuel Gómez-Moreno.

Una estrategia que se alinea de manera continuista con las dinámicas de la II República cuando la Sección de Relaciones Culturales del régimen emplaza entre sus principales interlocutores a Alemania e Italia hacia 1942, y Latinoamérica, Inglaterra y los EE.UU. a partir de 1945<sup>1</sup>. Ante tales políticas de bloques, ¿qué propósito perseguía la reescritura de la historia de la arquitectura bajo el mandato de Carlos V? ¿En qué medida las geografías artísticas y arquitectónicas de un imperio se correspondían a la geografía política e histórica de su momento? Y, ¿cuáles son los límites de ese esquema interpretativo en el presente?

---

<sup>1</sup> L. DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, *Las relaciones culturales de España en tiempo de crisis: de la II República a la Guerra Mundial*, en «Espacio, Tiempo y Forma», Serie V, Hª Contemporánea, nº 7, 1994, p. 275.



Fig. 1  
 Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Memoria del curso de 1948, «Programa para el curso de 1949», Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, (s.p.). En rojo, Earl E. Rosenthal junto a sus compañeros de curso.

I.

Preguntas de método que enmarcan el legado del viaje de formación de Rosenthal a la Península Ibérica. El americano llega a España tras completar sus estudios en historia del arte bajo la supervisión de Erwin Panofsky e iniciar los estudios de doctorado en la New York University de la mano del medievalista Walter W. S. Cook, gran conocedor de la pintura mural catalana, amigo del historiador Josep Gudiol, y fundador del Institute of Fine Arts de New York en 1932. Gracias a una beca de la Junta de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid, Rosenthal asiste en el verano de 1948 al curso de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander dedicado al Barroco español (fig. 1)<sup>2</sup>. El primero de los cuadernos de viaje se centra en los contenidos de esas mismas clases: desde tablas de clasificación de la historia del arte nacional, hasta lecciones de castellano y literatura del Siglo de Oro, con un especial interés por vincular una geografía literaria en torno al origen de la lengua con la tradición arquitectónica de las provincias de Burgos y Santander<sup>3</sup>. Una visión que se suma al esmero por comprender las leyes de articulación del lenguaje en determinados monumentos, tal y como ilustran los pocos dibujos que acompañan esas notas: desde el convento de Sobrado dos Monxes, en la provincia de Lugo, hasta la Iglesia de San Gil de Burgos, de la que llegaría a afirmar, sin prejuicios «high gothic-facade nor worth a damn; interior has strangest space [...] to comprehend its total form because

---

<sup>2</sup> *Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Memoria del curso de 1948. Programa para el curso de 1949*, Santander, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948, s.p.

<sup>3</sup> «Lengua castellana originated in area between Santander + Burgos», en E.E. ROSENTHAL, «Notebook – Spain III-VI, August 1948 - November 1948», Rosenthal, Earl. Papers, [Box 1, Folder 3], Hanna Holborn Gray Special Collections Research Center, University of Chicago Library, p. 29.

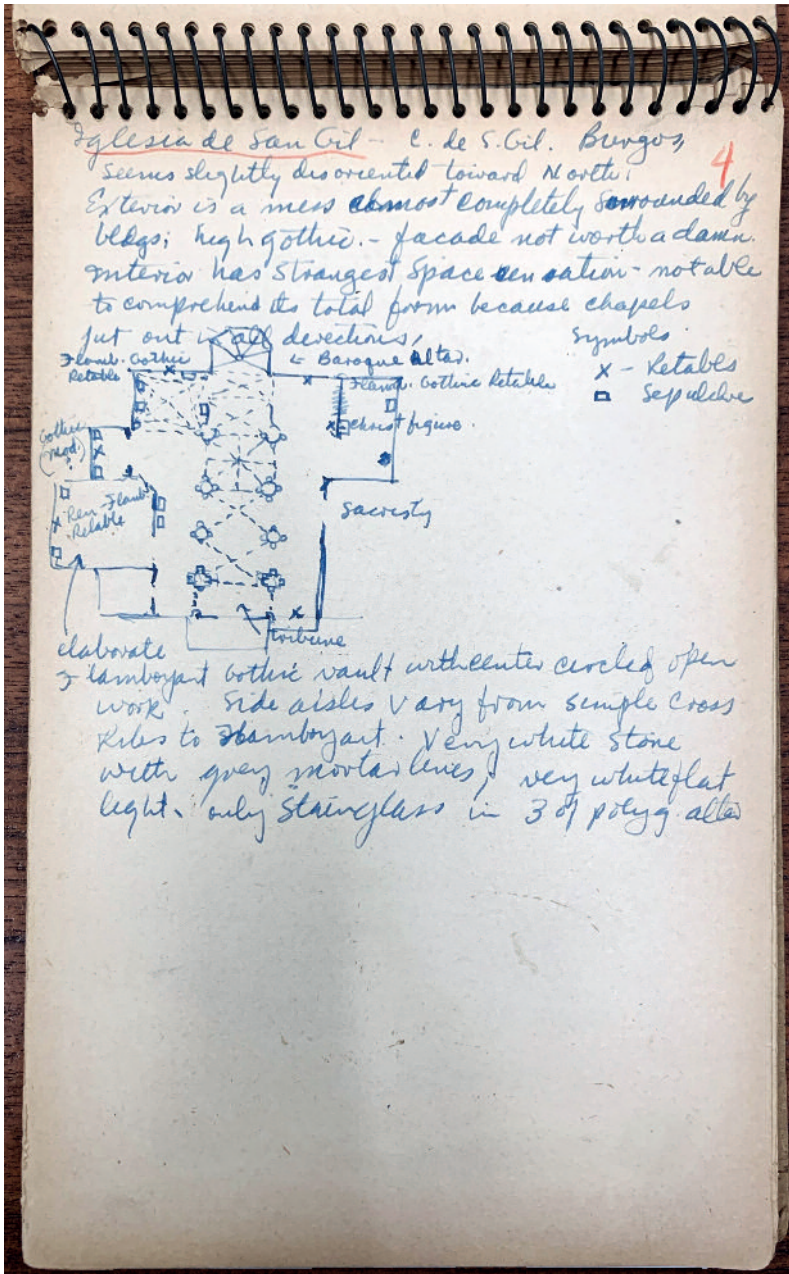


Fig. 2

Earl E. Rosenthal, «Notebook - Spain III-VI, August 1948 - November 1948». Rosenthal, Earl. Papers, [Box 1, Folder 3], Hanna Holborn Gray Special Collections Research Center, University of Chicago Library, p. 89.

chapels put out in all directions» (fig. 2)<sup>4</sup>. Una primera intuición sobre la fortuna y potencia espacial de la nave salón —*Hallenkirche*— enunciada años antes por Georg Weise en su primera monografía *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik* (1933) (fig. 3)<sup>5</sup>.

Tras la clausura del curso, y siguiendo los argumentos del alemán, Rosenthal prosigue su viaje por la península, desde Oviedo hasta Sevilla, para conocer de primera mano el origen de un primer Renacimiento como estilema de transición con sus predecesores canteros tardo medievales. Un recorrido que ha sido recientemente publicado a través de un sucinto listado de ciudades, y que concluye con la visita al archivo de la Catedral de Granada<sup>6</sup>. Al año siguiente, la obtención de una beca del programa Fulbright Scholarship (1949-1950) le permite ampliar sus conocimientos visitando Italia y los enclaves que definieron su política de intercambio con España esos mismos años, entre los que destacan Nápoles y su visita a la capilla Caracciolo en San Giovanni a Carbonara, a buen seguro con el libro de Gómez-Moreno, *Las águilas del Renacimiento español, 1517-1558* (1941), bajo el brazo<sup>7</sup>. Las ciudades de Roma, Pom-

---

<sup>4</sup> E.E. ROSENTHAL, «Notebook – Spain III-VI, August 1948 - November 1948», *Ibid.*, p. 89.

<sup>5</sup> G. WEISE, *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*, Reutlingen, Gryphius-Verlag, 1933; G. WEISE, *Die Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance im mittleren und nördlichen Spanien*, en «Zeitschrift für Kunstgeschichte», n° 4, 1935, pp. 214-227; y finalmente, G. WEISE, *Die spanischen Hallenkirchen der Spätgotik und der Renaissance. I. Alt- und Neukastilien*, Tübingen, Kunsthistorisches Institut der Universität, 1953.

<sup>6</sup> R. LÓPEZ GUZMÁN, *Earl E. Rosenthal. La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, Universidad de Granada, 2015 («La catedral de Granada [Earl E. Rosenthal]. Estudio Preliminar»), p. IV.

<sup>7</sup> En sus cuadernos de notas, llegaría a dedicar hasta tres páginas a la descripción de San Giovanni a Carbonara en Nápoles. E.E. ROSENTHAL, «Italy, BK IV. South Italy & Rome. January, 1950», en Rosenthal, Earl. Papers, [Box 2, Folder 1], Hanna Holborn

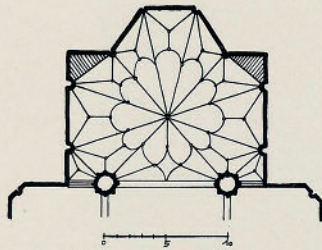


Abb. 13. Haro (Logroño).  
Sto. Tomás. Grundriß des Chores.

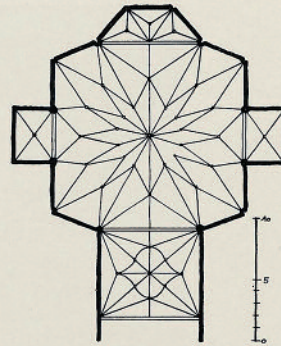


Abb. 14. Briviesca (Burgos).  
Sta. Clara. Grundriß.

basilikaln Langhauses die Kirche des im Duero-Tal gelegenen Klosters *La Vid* (Prov. Burgos) zu erkennen. In der Außenansicht (vgl. Abb. 9) heben sich beide Teile trotz ihrer Zugehörigkeit zu einem einheitlich durchgeführten Neubau deutlich voneinander ab. Innen (vgl. Abb. 11 u. 12) öffnet sich das Mittelschiff in einem der Höhe seiner Überwölbung entsprechenden Gurtbogen nach der Ostpartie; zu den Seitenschiffen führen niedrigere Durchgangsbögen. Als Kern des Raumbildes tritt im Grundriß (vgl. Abb. 10) wie im Aufbau der Ostpartie das durch Ecktrompen gewonnene Oktogon in die Erscheinung, das durch die ungleiche Länge seiner Seiten der Anpassung an das Langhaus und der verschiedenen Breite der Schiffe Rechnung trägt. Den oberen Abschluß des mittleren Raumquadrums bildet auch hier wieder die achtseitige Laterne mit ihrem Fensterkranz und dem bekrönenden Sterngewölbe. Ähnlich wie an der *Condestable-Kapelle* in Burgos legen sich rechteckige Altarnischen, in *La Vid* von kassettierten Rundbögen überspannt, an die seitlichen Wände. Im Osten entspricht ihnen ein polygonal geschlossener Ausbau von gleicher Höhe, der den Hochaltar umgibt. Eine wesentliche Bereicherung des Raumbildes ist durch diese Anfügung kreuzförmig angeordneter Nebenräume gewonnen, die den Unterbau des Oktogons sich nach allen Seiten ausweiten lassen und ihm die starre Geschlossenheit der Wände nehmen. In den 20er Jahren des 16. Jahrhunderts<sup>23</sup>, vermutlich zwischen 1522 und 1524, wurde von dem Abt D. *Inigo López de Mendoza*, der gleichzeitig Erzbischof von Burgos war und dessen Mutter aus dem Hause der *Condestables* von Kastilien stammte, im Verein mit seinem Bruder, dem Grafen von *Miranda*, der Neubau der Klosterkirche begonnen. Als Bauleiter wird der vorzugsweise von den *Condestables* be-

21

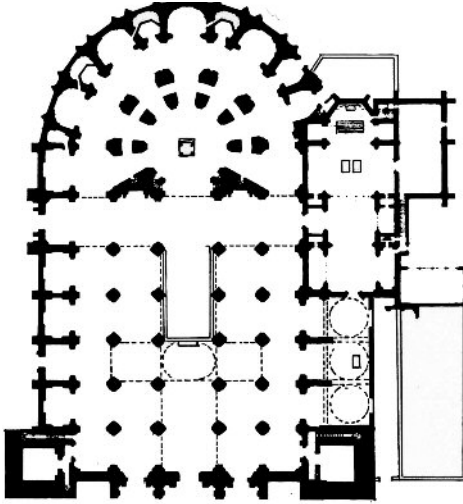
Fig. 3  
Georg Weise, *Studien zur spanischen Architektur der Spätgotik*, Reutlingen, Gryphius Verlag, 1933, p. 21.

peya, Herculano, Lecce, Paestum, Siracusa, Agrigento o Palermo completarían un itinerario clave que escapa a los esquemas del historiador granadino para alinearse con la redefinición del paradigma del barroco por parte de la historiografía del siglo XX. Pero al margen de las posibles conclusiones aún por extraer de un estudio en profundidad de ese viaje y que escapan al acometido de este ensayo, cabe reseñar cómo el itinerario de Rosenthal responde a la hipótesis de reconocer los dominios de Carlos V como los de la extensión de un imperio, o en palabras del propio Kubler, una geografía artística que se alinea de pleno con una histórica y política. Las ciudades italianas de Nápoles o Roma aparecen como el destino natural de gran parte de los arquitectos de la corte definiendo, desde mediados del siglo XIV, dos de los principales enclaves de intercambio de su política cultural. Argumento que el autor desarrollará en su tesis doctoral dedicada a la Catedral de Granada (1953), dirigida por Cook en la New York University, y publicada en 1961 por la Princeton University Press con algunas importantes aportaciones documentales entre el manuscrito original y la versión final<sup>8</sup>. A medio camino entre el rigor filológico descubierto en el curso de Santander y el simbolismo de las imágenes, la estructura de la tesis resuelve la complejidad del proyecto de Diego de Siloé desde un tríptico en tres tiempos: 1) el proyecto de 1528 y su traza gótica precedente; 2) el *estilo romano* y la asimilación de los modelos internacionales de rotonda, arco triunfal y basílica; y 3) un programa iconográfico cuyo origen se remontaría al Santo Sepulcro de Jerusalén y la figura de la Anástasis (fig. 4).

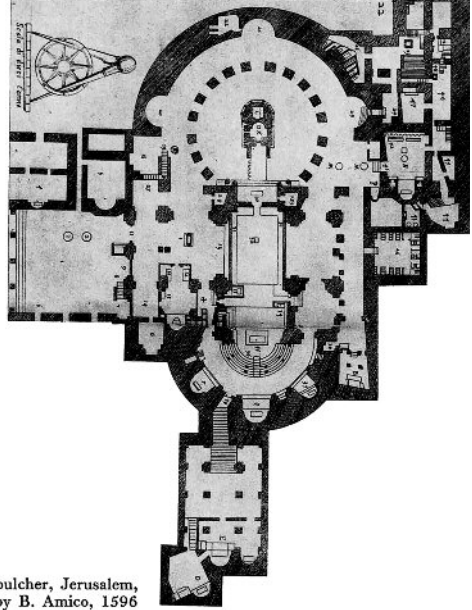
---

Gray Special Collections Research Center, University of Chicago Library, pp. 46-49.

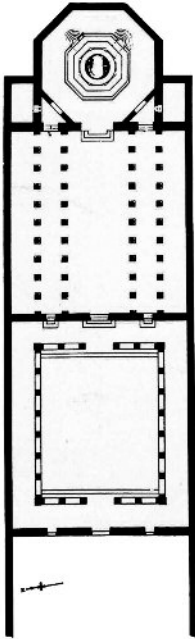
<sup>8</sup> Contó como tribunal de evaluación con los profesores Richard Krautheimer, Martin Weinberger y Guido Schönberger.



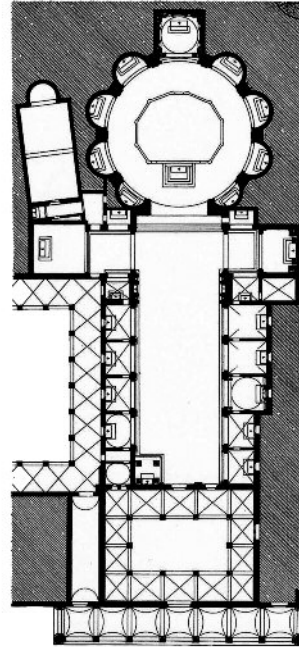
52. Granada cathedral, Reconstruction of Siloe's groundplan, 1528



53. Church of the Holy Sepulcher, Jerusalem, Groundplan by B. Amico, 1596



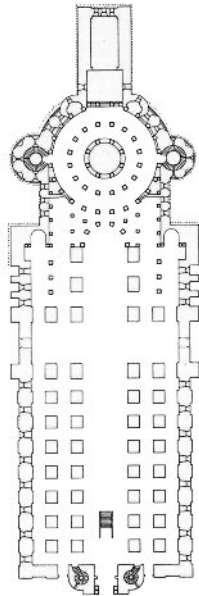
54. Church of the Nativity, Bethlehem, 4th century



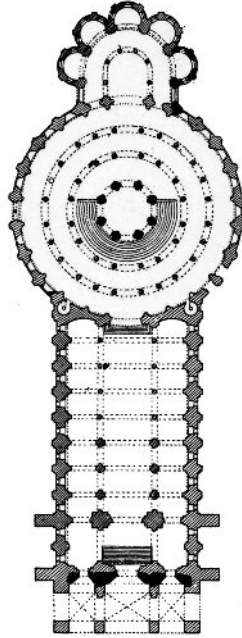
55. SS. Annunziata, Florence, Groundplan, renovation begun 1444

Fig. 4  
Earl E. Rosenthal, *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1961. Planimetrías interiores de la imagen 52 a la 59, que incluyen desde el Santo Sepulcro de Jerusalén [fig. 53] al Convento de Cristo en Tomar, Portugal [fig. 59].

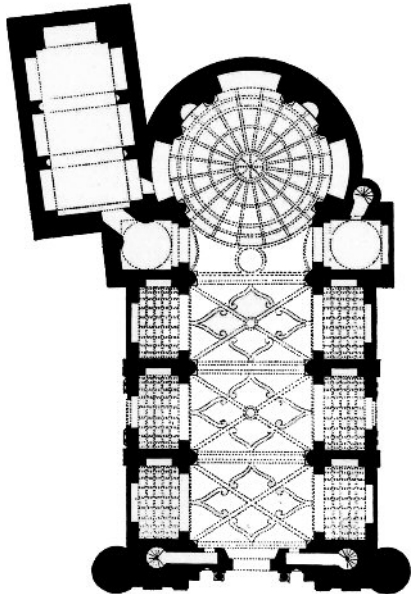




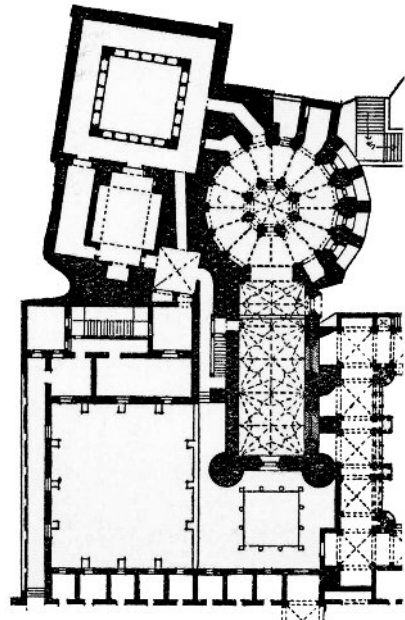
56. Saint-Benigne,  
Dijon, Groundplan,  
11th century



57. Church at Charroux,  
Vienne, Groundplan,  
11th century



58. San Salvador, Úbeda, Groundplan, 1536, by Siloe



59. Monastery of Christ, Tomar, Portugal, Groundplan  
(rotunda, 1162; nave, ca. 1490)

Esta última podría ser reconocida como una operación intelectual que recientemente ha recibido el nombre de *anacronista*<sup>9</sup>, palabra que únicamente contiene la vida de las imágenes y la migración de sus significados en la forma-símbolo. Panofsky lo enunció desde el plural de la palabra *renacimientos*<sup>10</sup>, revelando el malestar que se desprende cuando la investigación únicamente se adecua a las limitaciones de estilo. Al presentar al público por primera vez en 1958 el contenido de su tesis doctoral, Rosenthal lo haría con un título que se alineaba de pleno con estas ideas: «A Renaissance “Copy” of the Holy Sepulchre»<sup>11</sup>. Un verdadero manifiesto *anacronista* donde el autor constela todo un universo de imágenes y su pervivencia como portadoras de un mensaje universal<sup>12</sup>. Sin embargo, será el propio Kubler quien cuestionará la unilateralidad de esas lecturas, al afirmar en su posterior recensión de la obra en el *Journal of the Society of Architectural Historians*:

«The impression left by the book is as if Siloe had little connection with Spain; as if Granada cathedral were only incidentally related to other Spanish edifices, having its true relation more with Roman imperial and Italian buildings than with anything in Spain; and as if Siloe's other works were of little or no interest, other than to furnish an occasional support to the thesis in progress»<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> A. NAGEL, Ch.S. WOOD, *Anachronic Renaissance*, New Jersey, Princeton University Press, 2010.

<sup>10</sup> E. PANOFSKY, *Renaissance and Resuscitations in Western Art*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1960.

<sup>11</sup> E.E. ROSENTHAL, *A Renaissance “Copy” of the Holy Sepulchre*, en «*Journal of the Society of Architectural Historians*», vol. 17, n° 1, March 1958, pp. 2-11.

<sup>12</sup> E.E. ROSENTHAL, *The image of Roman Architecture in Renaissance Spain*, en «*Gazette des Beaux-Arts*», LII, 1958, pp. 329-346.

<sup>13</sup> G. KUBLER, *Review: The Cathedral of Granada. A Study in the*

El alcance del método de Rosenthal choca de pleno con las tesis de Kubler, en un intento del segundo por superar el esquema interpretativo global de una arquitectura imperial que poco o nada tiene que ver con su tradición local, y en la que el tiempo histórico difiere del de las obras de arte, cuyos principios de afinidad o diferencia se producen en cadenas temporales entre familias de distintas mentalidades<sup>14</sup>.

## II.

En paralelo a la redacción de la tesis doctoral de Rosenthal, George Kubler visita España entre 1952 y 1953 como Guggenheim Fellow. Pero a diferencia del primero, su viaje no define las directrices de un trabajo doctoral, sino que amplía los horizontes de sus estudios sobre la arquitectura de Nueva España reunidos en su tesis *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and since the American Occupation* (1940), y más tarde desarrollada en la imprescindible monografía *Sixteenth Century Mexican Architecture* (1948) (fig. 05)<sup>15</sup>. Un itinerario que responde a las políticas de difusión cultural de los EE.UU. hacia las latitudes del sur, ya sea Latinoamérica o la Península Ibérica. Como discípulo directo del historiador Henri Focillon, para Kubler la idea de medievalismo y arte popular encarnan un modelo de alteridad hacia la modernidad. Y en contra

---

*Spanish Renaissance* by Earl E. Rosenthal, en «*Journal of the Society of Architectural Historians*», vol. 20, n° 3, October 1961, pp. 146-147.

<sup>14</sup> G. KUBLER, «Henri Focillon, 1881-1943», en *Essays*, pp. 378-380. Citado G. KUBLER, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas*, Madrid, Nerea, 1988 («Introducción, a cargo de Thomas F. Reese»), p. 21.

<sup>15</sup> G. KUBLER, *The Religious Architecture of New Mexico in the Colonial Period and since the American Occupation*, Colorado Springs, The Taylor Museum, 1940; G. KUBLER, *Sixteenth Century Mexican Architecture*, 2 vols., Yale Historical Publications, History of Art V, New Haven, Yale University Press, 1948. Edición castellana en *Arquitectura Mexicana del siglo XVI*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

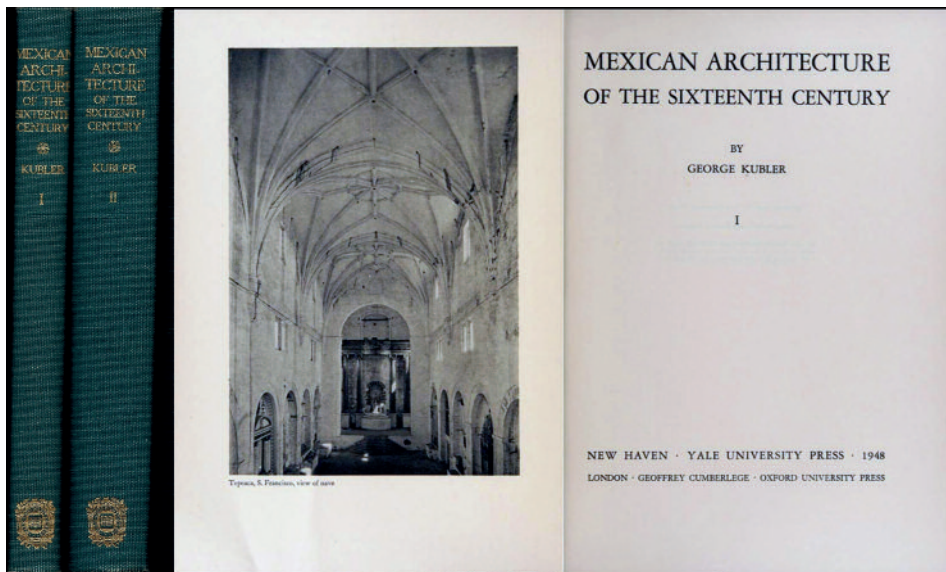


Fig. 5  
George Kubler, *Sixteenth Century Mexican Architecture*, 2 vols., Yale Historical Publications, History of Art V, New Haven, Yale University Press, 1948.

de las tesis de Rosenthal, la arquitectura se presenta no como un artefacto que se impone al tiempo, sino más bien como una serie de elementos que definen los rasgos de una determinada familia. Su maestro se había referido a ello en *Vie des Formes* (1934) a propósito de los modelos estructurales de las iglesias románicas y góticas:

«Las formas están sometidas al principio de las metamorfosis, que las renuevan continuamente, y al principio de los estilos que, por una progresión desigual, tiende sucesivamente a poner a prueba, a fijar, a deshacer sus relaciones»<sup>16</sup>.

La primera estancia de Kubler en España antecede a una fructífera simultaneidad de proyectos editoriales que amplían estas tesis: a principios de 1956, recibe el encargo de Josep Gudiol de redactar el tomo XIV de la colección *Ars Hispaniae*, *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, publicado un año más tarde con la traducción del poeta Juan-Eduardo Cirlot<sup>17</sup>. Apenas el libro viera la luz en invierno de 1957<sup>18</sup>, Kubler prosigue su singladura de instantes de la mano de Martín Soria con la redacción de la sección

---

<sup>16</sup> Citado de: KUBLER, cit., 1988, p. 23.

<sup>17</sup> G. KUBLER, *Arquitectura de los siglos XVII-XVIII, Ars Hispaniae, Historia universal del arte hispánico*, vol. XIV, Madrid, Plus-Ultra, 1957.

<sup>18</sup> El libro se imprimiría el 10 de octubre de 1957. Santiago Alcolea da la noticia en una carta remitida a Kubler el 12 de noviembre de 1957, y él mismo lo confirma por noticia de Cook tan solo diez días más tarde: «He buscado por todas partes la foto que me pide de la torre de la parroquia de Palma del Condado pero creo recordar que se la di a Vd., junto con la de la Fábrica de Tabacos de Sevilla y otra que no puedo identificar, para el tomo que está escribiendo con el Dr. Soria en la Pelikan [sic.]. Está a punto de salir su tomo de ARS HISPANIAE y como por mi parte he terminado ya todo mi trabajo en él». Correspondencia, Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH): 5, 1957-1962. Kubler. DG-1577.

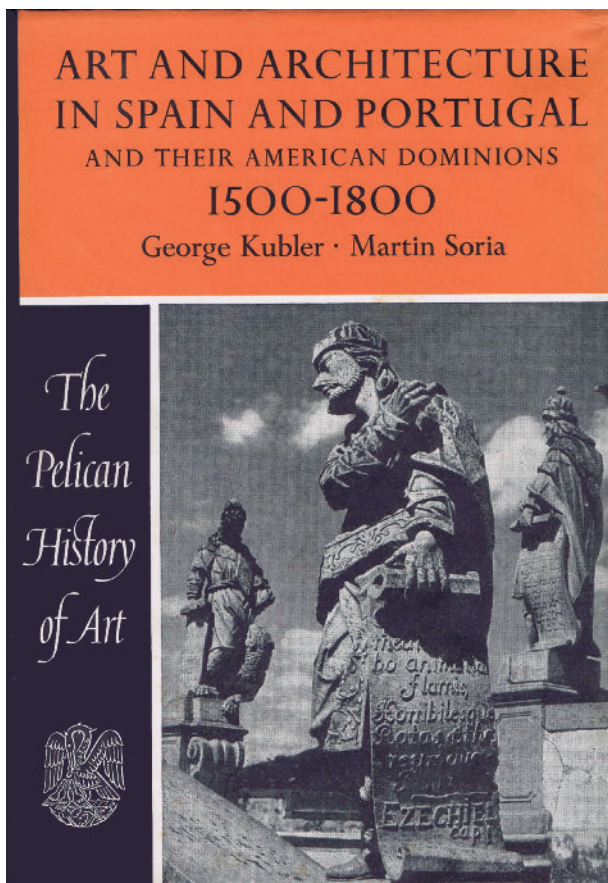
Fig. 6  
 George Kubler,  
*Arquitectura de los siglos  
 XVII-XVIII, Ars Hispaniae,*  
*Historia universal del arte his-  
 pánico, vol. XIV, Madrid, Plus-  
 Ultra, 1957.*



de arquitectura de la monografía *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800* (figs. 6, 7 y 8)<sup>19</sup>. Dos libros complementarios, ya que de los tres primeros capítulos dedicados a España en este último, dos proceden de la monografía de los siglos XVII y XVIII. Mientras el siglo XVI se reduce a un sucinto primer capítulo, «From Guas to Vandelvira: The Isabelline Preliminares — The First Plateresque Style to 1540 — The Second Plateresque Style», que evidencia la opera-

<sup>19</sup> G. KUBLER, M. SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, The Pelican History of Art, London, Penguin Books, 1959.

Fig. 7  
 George Kubler, Martin Soria,  
*Art and Architecture in Spain  
 and Portugal and their  
 American Dominions,  
 1500-1800*, London,  
 The Pelican History of Art,  
 Penguin Books, 1959.



tividad del esquema de Kubler hacia la problemática de la arquitectura en torno a 1540 y sus formas de transmisión en el imperio, al incidir en la transición del carácter expresivo y desbordante de las primeras obras del plateresco hacia una modulación proporcionada fruto de las teorías italianas del anterior siglo. Pero el enredo del tiempo material de la escritura de ambos textos se superpone con la gestación de la que resultará una obra imprescindible a nuestros propósitos: *The Shape of Time* (1962). Aunque la mayor parte del texto se escribió en Nápoles, las ideas que estructuran el libro nacen del invierno de 1957, coincidiendo de pleno con el lanzamiento del volumen de *Ars Hispaniae* y la elaboración del texto de la colec-

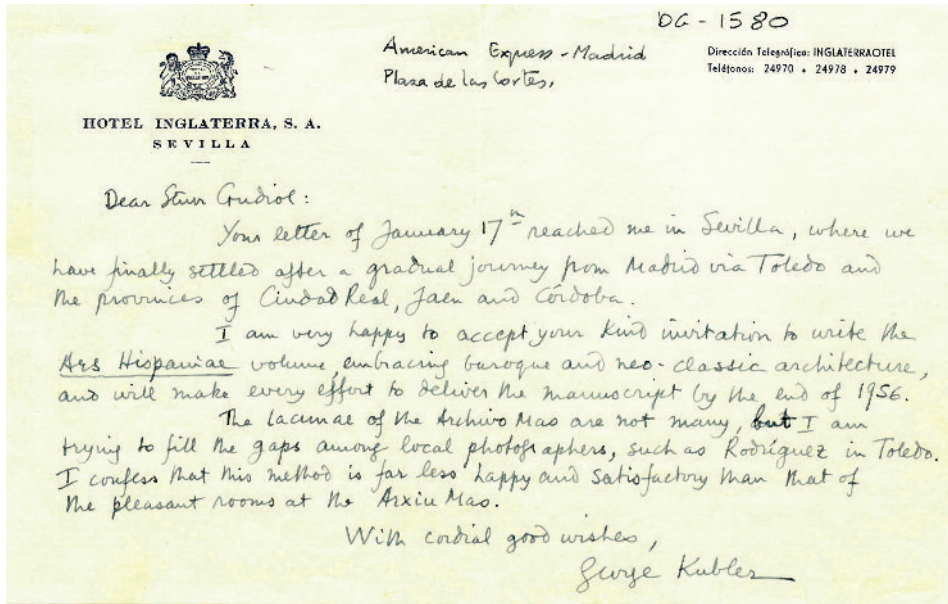


Fig. 8  
Carta de George Kubler a Josep Gudiol (s.f.). Institut Amatller d'Art Hispànic (IAAH): 5, 1957-1962. Kubler. DG-1580.

ción The Pelican History of Art<sup>20</sup>. Junto a la herencia de Focillon, *The Shape of Time* se propone ampliar los horizontes epistemológicos de la historia del arte a través de la conjugación de lo múltiple desde la forma, el significado y el tiempo, junto al fluir diacrónico de este último como duración, localizando la relatividad de un objeto móvil a través de sus distancias y las series y secuencias que de estas se derivan. Con ello, el autor pretendía definir una estructura universal, flexible y global, capaz de abarcar la enorme diversidad del arte, situando al objeto y su *hacerse* en el centro de ese nuevo sistema de cosas. Metáforas y analogías visuales que convierten algunos de los pasajes del libro en imágenes parlantes:

<sup>20</sup> «La estructura básica de estas ideas se estableció en Gaylord Farm, Wallingford, durante noviembre y diciembre de 1959», en KUBLER, «Preámbulo, New Haven, Connecticut, 15 de mayo de 1961», cit., 1988, p. 55.



«Podemos imaginar el fluir del tiempo tomando las formas de haces fibrinosos... cada fibra correspondiendo a una necesidad sobre un particular teatro de acción, y las longitudes de las fibras variando de acuerdo con la duración de cada necesidad y la solución de sus problemas. Los haces culturales, por lo tanto, consisten en abigarradas longitudes fibrinosas de acontecimientos, en su mayoría largos y muchos cortos. Se yuxtaponen en su mayor parte por casualidad y raramente por premeditación consciente o planificación rigurosa»<sup>21</sup>.

*The Shape of Time* concluye una cadena en el tiempo que tomaba como punto de partida la arquitectura mexicana religiosa desarrollada a partir de la conquista de Tenochtitlán en 1521, interrogaba sus posibles orígenes europeos, y hacía explícita la incontestable diferencia entre la geografía política y la cultural. Y en la que cada relevo, «voluntaria o involuntariamente, deforma la señal de acuerdo con su propia posición histórica»<sup>22</sup>.

Una distinción en la que cobran un especial interés los denominados centros metropolitanos, como México, Cuzco o Lima, donde se produjo aquello que Kubler identificó como los *tiempos rápidos* del cambio artístico. Para nuestros propósitos, reconocer en el Hospital de San Nicolás de Bari de Santo Domingo, o en el Hospital de la Concepción y Jesús de México – obra de Pedro Vázquez, 1524<sup>23</sup> – la transferencia directa de los modelos isabelinos para Toledo, Granada y Santiago no haría más que evidenciar el límite de ese *locus classicus* incompleto que aspira a recrear un mundo nuevo como manifiesto (figs. 9 y 10). «Lo que vino a México era, por lo tanto,

---

<sup>21</sup> KUBLER, cit., 1988, p. 50.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>23</sup> E. BÁEZ MACÍAS, *El edificio del Hospital de Jesús. Historia y documentos sobre su construcción*, 2ª ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2010.

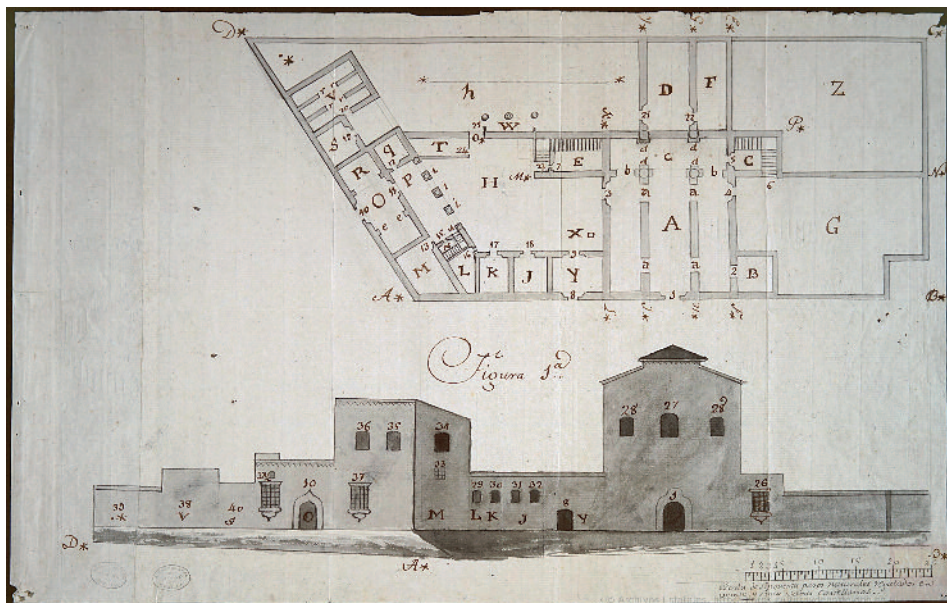


Fig. 9  
Plano y fachada del hospital de San Nicolás de Bari en la ciudad de Santo Domingo, Archivo General de Indias, ES.41091.AGI//MP-SANTO\_DOMINGO,487.

sistemáticamente viejo, ya fuera ornamento retrasado de la alta Edad Media, un idioma italiano anticuado o una decoración plateresca de última moda»<sup>24</sup>. Un arte *en retard* que inauguraba fecundas genealogías en la arquitectura religiosa de esos centros metropolitanos, como la catedral de Santo Domingo, referente también para los modelos de Toledo y Granada, donde confluyen las dos generaciones de lo *moderno* y lo *romano*.

Sin embargo, a ese tiempo rápido se le superponía otro de *lento*, y cuyo origen se remonta a los fenómenos de clases extendidas o las campañas que las órdenes mendicantes de franciscanos, dominicos y agustinos llevaron a cabo en las diferentes provincias del país.

<sup>24</sup> KUBLER, *La configuración del tiempo*, cit., p. 174.

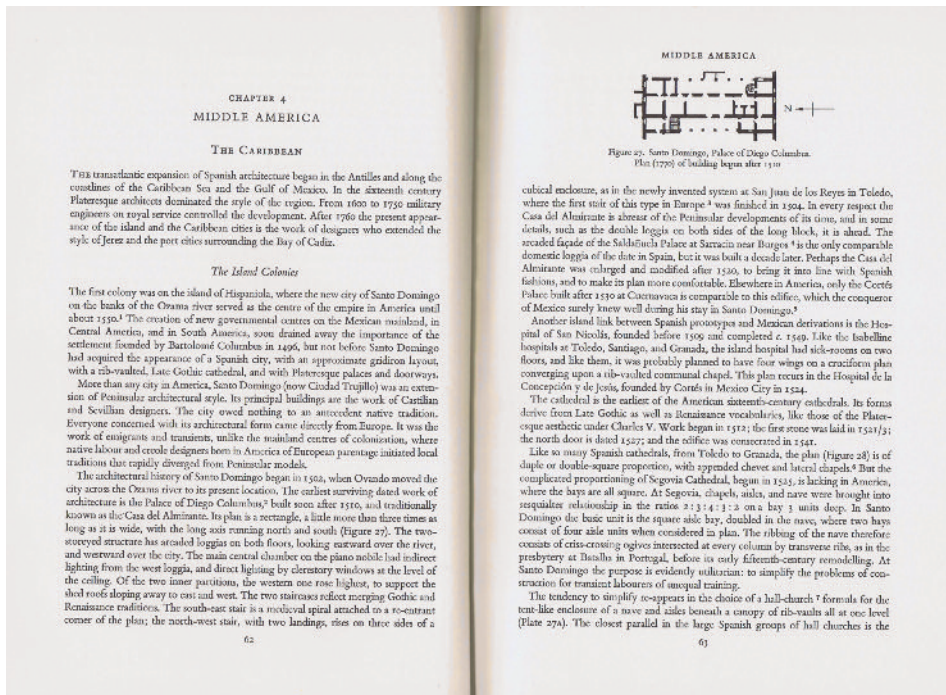


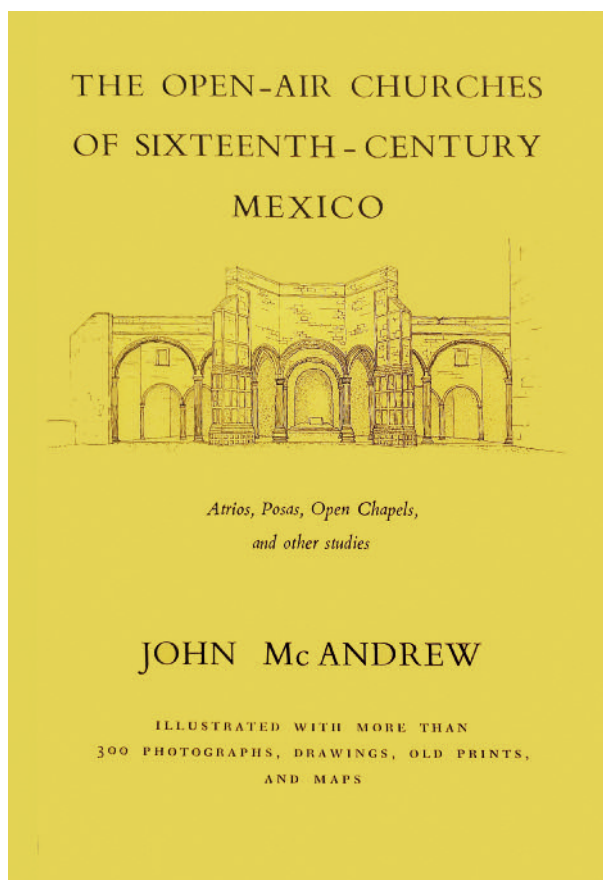
Fig. 10  
George Kubler, Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Domini-  
ons, 1500-1800*, The Pelican History of Art, London, Penguin Books, 1959, pp. 62-63.

«Al mismo tiempo, la creación en América de la civilización española colonial puede tomarse como el caso clásico de las clases extendidas. Estas se dan cuando invenciones y descubrimientos hechos en la sociedad metropolitana pasan a la colonia junto con las personas — obreros y artesanos — necesarias para desarrollar las correspondientes artesanías. América Latina, antes de 1800, es un ejemplo impresionante de extensión hispánica»<sup>25</sup>.

Es en el fenómeno de las clases extendidas donde la colisión de ambos tiempos se reconoce como atributo propio del *mestizaje*. Valgan como ejemplos los

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 174.

Fig. 11  
 John McAndrew,  
*The Open-Air Churches  
 of Sixteenth-Century Mexico*,  
 Cambridge, Harvard  
 University Press, 1969.

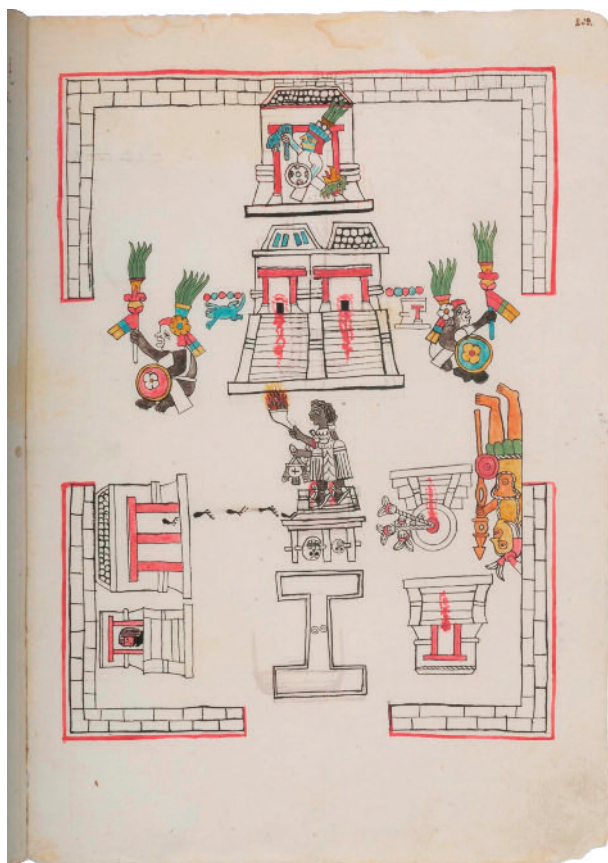


primeros complejos conventuales desarrollados por los órdenes franciscanas, y donde se hacía uso tanto de los modelos utópicos de Thomas More o del manual impreso *Breve Doctrina* (1541), como de la cultura tradicional local, llegando a producir elementos tan radicales en su novedad como las capillas posas al aire libre<sup>26</sup>, *aide-mémoire* de los recintos sagrados anteriores a la conquista mostrados en el folio 269r del Códice Matritense de fray Bernardino de Sahagún (figs. 11 y 12)<sup>27</sup>.

<sup>26</sup> J. MC ANDREW, *The Open-Air Churches of Sixteenth-Century Mexico*, Cambridge, Harvard University Press, 1969.

<sup>27</sup> Junto a este, debemos testimonios extraordinariamente com-

Fig. 12  
Bernardino de Sahagún,  
*Primeros memoriales*,  
Códice Matritense, folio 269r,  
Madrid, Real Biblioteca,  
II-3280. Norman,  
University of Oklahoma Press,  
(«Tzompantli en el Templo  
Mayor»), 1993, parte I.  
([http://bdmx.mx/documento/galeria/bernardino-sahagun-codices-matritenses/co\\_DG037173/fo\\_06](http://bdmx.mx/documento/galeria/bernardino-sahagun-codices-matritenses/co_DG037173/fo_06)).



Parte del origen de esas series Kubler lo emplaza en la cultura europea, en un claro intento por «quitar la máscara imperial e invariable del rostro de la arquitectura colonial de América Latina»<sup>28</sup>. Desde las capillas diseñadas como proscenios en el convento de

pletos de la conducta nativa anterior al siglo XVI al obispo Diego de Landa en Yucatán, o al padre Bernabé Cobo en los Andes Centrales. KUBLER, *La configuración del tiempo*, cit., p. 174.

<sup>28</sup> G. KUBLER, *Studies in Ancient American and European Art. The Collected Essays of George Kubler*, Thomas F. Reese, editor, New Haven, London, Yale University Press, 1985 («Non-Iberian European Contributions to Latin American Colonial Architecture»), pp. 81-87.

Tlalmanalco, a la primera bóveda nervada de la nave única de la iglesia de Huejotzingo de Tepeaca (1543-1580)<sup>29</sup>, donde se reconoce el magisterio de Focillon: «the rib profiles are like those of the mid-twelfth century in northern France, and the disposition of the ribs betrays an amateur design, without real comprehension of rib-vaulting technique»<sup>30</sup>.

Al margen de que la analogía visual de la estructura gótica pueda ser comparada con el fenómeno de las clases extendidas, las arquitecturas de los *tiempos lentos* generan interesantes cadenas que borran la palabra «estilo» como portadora de certidumbres interpretativas: las reminiscencias manuelinas en el convento de Huejotzingo (fig. 13), el uso del mudéjar en el techo de San Francisco de Tlaxcala, las derivaciones platerescas de Tlalmanalco, o bien el uso de las ventanas góticas en Yecapixla son de nuevo las mejores pruebas de la transmisión de una imaginación constructora que poco o nada tenía que ver con la futura corrección de la norma que aventuró Kubler hacia 1540, y que reunió a los mejores maestros de obras o alarifes del momento como Cristóbal Martín, Alonso García, Rodrigo Pontesillas, Juan de Entrambasaguas, Juan Franco y Antonio García Saldaña. Hasta ese momento, gran parte de las arquitecturas mexicanas de la época de Carlos V no fueron construidas en base a planos y dibujos elaborados en España<sup>31</sup>. Una desconfianza hacia el aparato gráfico como regla que se suplía desde el dibujo de artesanos residentes.

«En el México del siglo XVI no puede hablarse de una transmisión escrita del conocimiento

---

<sup>29</sup> KUBLER, SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal*, cit., p. 72.

<sup>30</sup> *Ivi*, pp. 70-71.

<sup>31</sup> Junto a algunos casos dudosos, como las afirmaciones del obispo de Palafox sobre el origen de los planos de la catedral de Puebla enviados desde España entre 1551 y 1555, o la orden de 1554 del arzobispo Montúfar de edificar la catedral metropolitana con modelo en la catedral de Sevilla.

arquitectónico. Los libros sobre arquitectura no circularon hasta después de la mitad del siglo, cuando estaba casi satisfecha la necesidad de construcción de edificios»<sup>32</sup>.

Kubler alerta de que la primera referencia al canon clásico vitrubiano no aparecería hasta el diálogo *Mexicus interior* (1554), de Francisco Cervantes de Salazar. Y deberíamos esperar a la propuesta de Claudio de Arciniega del Túmulo Imperial de Carlos V (1559-1560) para reconocer en sus formas la cadena de un *tiempo rápido* que transforma la corrección de la norma en manifiesto. Fue entonces cuando el grueso de las arquitecturas de las órdenes de los agustinos empezó también a ver la luz: desde el convento de San Andrés Apóstol en Epazoyucan fundado por Fray Pedro de Pareja, hasta Acolman, cuyo claustro Kubler ilustra en su texto de 1959<sup>33</sup>. En todas ellas, los templos con transeptos son excepcionales, como Yuririapúndaro en Michoacán, y solo en algunas iglesias dominicas y franciscanas, como Oaxtepec o Tepeaca, se ensayará el esquema de capillas en el grueso de los muros de la nave, en una clara relación de concomitancia serial con las arquitecturas de Siloé en la provincia de Granada, como Montefrío (1543) e Íllora (1545) (fig. 14).

«¿Dónde están las fronteras de una secuencia formal? Como la historia es algo que nunca termina, las fronteras de sus divisiones están continuamente en movimiento y continuarán moviéndose mientras los hombres hagan historia. T.S. Eliot fue probablemente el primero en señalar esta relación cuando observó que cada obra de arte importante nos obliga a una reestimación de todas las obras previas»<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> KUBLER, cit., 2012, p. 153

<sup>33</sup> Plate, 29A. KUBLER, SORIA, *Art and Architecture in Spain and Portugal*, cit., p. 71.

<sup>34</sup> KUBLER, «La clasificación de las cosas», cit., 1988, p. 93.

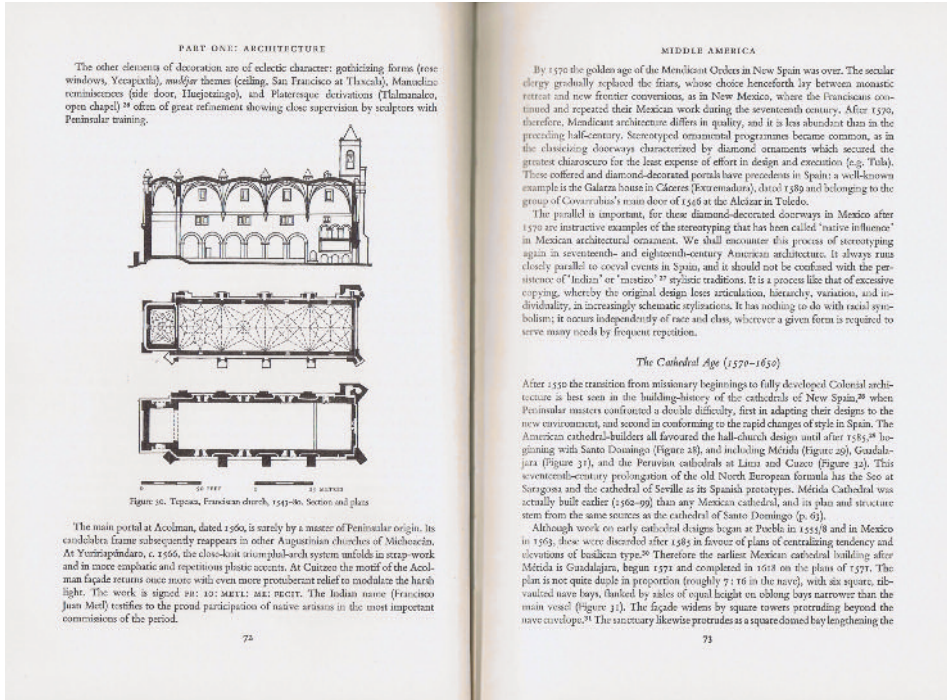


Fig. 13 George Kubler, Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*, The Pelican History of Art, London, Penguin Books, 1959, pp. 72-73.

Una imaginación literaria que lanzaría nuevos e interesantes interrogantes sobre el origen y circulación de una tradición empírica que idea las portadas de la mayoría de las iglesias franciscanas previas a 1540, como Santiago en Atotonilco de Tula; o la *res inventiva* del canon clásico en la fachada de San Nicolás de Tolentino en Actopan o San Miguel Arcángel en Ixmiquilpan hacia 1550. Dos extremos que invalidan la unilateralidad con la que ciertos esquemas historiográficos del siglo XX — incluidos los del propio Rosenthal — intentaron hacer frente a la complejidad de la arquitectura de los dominios del imperio de Carlos V.





Fig. 14

Arriba, itinerarios de las geografías artísticas del arquitecto Diego de Siloé en la España del siglo XVI tras el regreso de su viaje de formación en Italia, mapa de la autora; abajo, planta de la Iglesia de la Villa de Montefrío, obra de Diego de Siloé, ca. 1543-1552, collage de la autora.