La ruta de los SignoS

Raúl Hernández V.*

Debo empezar afirmando que a partir de códigos formales transferidos de la Península Ibérica, se definió en México, a caballo entre los siglos XVII y XVIII un producto arquitectónico original y diferencial: la primera arquitectura característicamente mexicana, la arquitectura ultrabarroca popular, representada principalmente por la escuela de Puebla.

En este momento pueden identificarse los primeros signos de una imagen arquitectónica nueva. No es la imagen indígena primeramente conmocionada, derrumbada y después sometida a un proceso cuidadoso de aniquilación, a una degradación sistemática y acuciosa de sus códigos, a un borramiento de la conciencia, un borramiento del rostro, y a la extinción de sus signos. No es tampoco la imagen hispánica purista, imitada anacrónicamente, en síntesis escepcionales, durante el sigo XVI, gotizantes como Huejotzingo, platerescas como Cuitzeo, entre otras, y síntesis manieristas como las catedrales del siglo XVII. La primera arquitectura mexicana estructura su lenguaje con paradigmas españoles barrocos y mudéjares pero sus sintagmas son diferentes, compuestos y tratados por una sensibilidad que ya no es europea sino nacida en América, sincrética y mestiza.

Lo único que escapa a la destrucción de las culturas autóctonas es un pulso vital, subterráneo, una chispa genética de la que se deriva el gusto preamericano, una sensibilidad telúrica conformada por la geografía, el paisaje, la naturaleza toda, que ya antes se había involucrado en un proyecto civilizatorio original, de cuando menos tres mil años de antigüedad. Este pulso vital característico, este gusto original va a matizar y recomponer los elementos del texto europeo. Los elementos formales serán los mismos, allí estarán el soporte tritóstilo, el salomónico y el estípite, pero serán dispuestos de otra manera en cuerpos y calles de imafrontes y retablos, y serán interpretados por un nuevo temperamento armónico, textural y cromático.

No obstante regularse por criterios y categorías eruditos, el gusto y el oficio de esta arquitectura es netamente vernáculo. Es precisamente por el cauce popular por donde se conduce una sensibilidad autóctona y ancestral. Esta, como he mencionado, no se revela en los paradigmas formales sino en la "intuición" para disponerlos. Es en la ordenación, la selección sintagmática y en el cromatismo donde se revela este gusto preamericano.

Los componentes elementales de la arquitectura barroca popular poblana son, reitero, de procedencia hispánica y también los criterios para su estructuración formal, pero también en la Metrópoli, tales elementos se identifican con la cultura estética vernácula, castiza y peninsular. Esta morfología, aunque alterna con el gusto clasicista cortesano y elitista europeo, frecuentemente lo enfrenta y lo contradice.

Es posible seguir progresivamente, y diferenciar esta orientación estética castiza por el hilo conductor de los llamados "Heresíarcas", desde los orígenes del gusto barroco, en la Península Ibérica hasta las expresiones ultrabarrocas del México del siglo XVIII.

Estudiar el barroco castellano en esta comparación es remontarse a los orígenes del estilo. El barroco "severo" de los Austrias es el que mejor muestra su evolución en España y la configuración de los componentes elementales que, siguiendo las disposiciones del Concilio de Trento permanecieron como constantes.

Siempre será posible descubrir su esencial geometría a través de las elaboraciones más o menos complejas según el gusto de las periferias, y al decir periferias me refiero, tanto a Sevilla y Toledo como a Puebla. Del centro del poder, de la Metrópoli, partirá el lenguaje inicial unitario que se irá reiterando en el mundo hispánico de múltiples variaciones, como lo hacen, en música, las folías barrocas. No todas las primeras propuestas son determinadas por la contundente voluntad estética de Juan de Herrera; muchas son derivaciones de otras influencias europeas —el Gessú de Vignola en Roma, es aquí una influencia definitiva—, pero es

precisamente la pureza de las síntesis castellanas la que permitirá reconocerlas como generatrices formales y significativas de las complejas y hasta delirantes elaboraciones posteriores.

Madrid, foco generador, determina la institucionalización de la disposición espacial periscópica y focal, compartimentada, cuyo discurso se centra en una decoración dinámica propicia para crear todo tipo de impresiones o provocar ilusiones escenográficas. Aquí queda asegurado el equilibrio entre la estructura y la ornamentación, a pesar de la intensidad de la expresión estética de esta última.

La Compañía de Jesús, en su expansión, desea que sus iglesias tengan determinadas características apropiadas a las necesidades de la vida religiosa: altares bien situados y visibles, predicación cómoda, coros para los religiosos y sus alumnos y la nave amplia y franca dispuesta para los fieles, capillas laterales para misas de los sacerdotes y oratorios que permitieran a los religiosos participar en el culto sin ser vistos. Ya en tiempos anteriores los templos hispanos se habían dispuesto preferentemente por plantas rasas, basilicales o criptocolaterales, pero Il Gessú, de Roma, fue considerada por los jesuitas el modelo mejor adaptado a estas necesidades. Sus interpretaciones en España dejan una impronta que caracteriza casi toda la arquitectura religiosa ibérica e iberoamericana, con algunas variaciones particulares notables. Las necesidades locales en cada provincia del reino van marcando las variaciones en la disposición espacial, la métrica, la naturaleza de los materiales y la expresión estética, pero la envolvente prismática y el cuerpo de las torres son una constante de reminiscencia arábiga. A diferencia de México donde es notable la superabundancia de cúpulas en el perfil urbano, en Castilla, el gusto colectivo las prefiere encamonadas, con varios perfiles terminados en vértices y diferentes tipos de capiteles en sus torres.

Castilla concentra una gran variedad de conceptos barrocos. De la gran masa austera del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial se derivan los criterios y categorías esenciales para la estructuración formal del estilo. Este paradigma, con el modelo jesuita romano, constituyen las pautas espaciales y volumétricas que asimilarán los contenidos de la tradición castiza expuesta por don Fernando Chueca Goitia. La estructura de cajón dominante no será, sin embargo, un obstáculo para los ocasionales experimentos con los lenguajes europeos y el gusto por las plantas centrales. El mismo Pedro Ribera muestra su talento excepcional en el divertimento que constituye la Ermita de la Virgen del Puerto y otras obras con la misma rica morfología.

Otras variaciones espaciales propias del gusto ibérico, que irradiarán recíprocamente entre Castilla y las provincias son La Sacristía, el Sagrario y el Camarín. Francisco Hurtado Izquierdo expande su lenguaje a través de dos de los complejos más notables de España, los Sagrarios de la cartuja de Granada y el de la Cartuja de El Paular. Los espacios abovedados, íntimos, adivinándose detrás, o contiguos a los presbiterios, evolucionan desde tipos monumentales como la Capilla de San Isidro en la iglesia de San Andrés en Madrid; transparentes como el de Toledo, sagrarios y capilla como los de Priego, Lucena y Sevilla, y camarines como los de la Virgen del Rosario en Granada, en Puebla o en Santa María Ocotlán de México. En la mayoría de los casos estos espacios se adosan al cuerpo de cofre característico de la nave principal, cuyas variables se centran en el tipo ya descrito. Un ejemplo contundente de la nave hispánica es la iglesia de San Isidro el Real, hoy Catedral de Madrid.

Para nuestro enfoque Murcia, Valencia y Aragón, contienen también expresiones formales con interpretaciones similares en entidades tan lejanas como las escuelas de México y Puebla. Aunque también de algunos focos del norte de España, principalmente de Levante, parecen venir las impresionantes portadas en exedra o las portadas retablo protegidas por nichos con veneras, llevadas a sus últimas consecuencias en las expresiones ultrabarrocas mexicanas. De Aragón procede también el excelente trabajo de yesería de lazo policromada, conjugando con extensos lienzos pintados, que dejó también sus mejores expresiones en Andalucía.

Estas expresiones fueron a su vez transferidas, paralelamente, a ultramar para culminar en la Capilla del Rosario, en Puebla. Aquí tiene sentido reiterar, citando a Octavio Paz, que "Nueva España no busca ni inventa: aplica y adapta. Todas sus creaciones, incluso las de su propio ser, son reflejos de las españolas. Y la permeabilidad con que lentamente las formas hispánicas aceptan las modificaciones que les impone la realidad novohispana no niega el carácter conservador de la Colonia". Sin embargo, notable es que esta sujeción a los códigos impuestos, permite filtrar la expresión vernácula a través de giros y matices formales cuya síntesis es de una frescura, espontaneidad e inocencia sin precedentes. La categoría estética de lo sublime encuentra un buen soporte material en la arquitectura ultrabarroca poblana, pero como se verá, su matriz emocional particular es la alegría.

Las afinidades de la arquitectura mexicana con la arquitectura barroca andaluza son asombrosas. Andalucía y la Nueva España intercambian, a través de Sevilla primero y después de Cádiz, un flujo de lenguajes en diversos planos, y con ellos, modos de ver y sentir el mundo. Los paradigmas formales de Castilla, Aragón, Levante y el norte de España son matizados por el refinado temperamento de la cultura estética andaluza y conducidos por ella a México. En ambos contextos son evidentes los invariantes hispánicos como la espacialidad fragmentada y la riqueza ornamental con reminiscencias árabes. El gusto profuso de las provincias andaluzas fue recibido en México con mucho mayor entusiasmo que

gran parte de los austeros prototipos castellanos originales. Inclusive las preferencias por las composiciones cromáticas de materiales como el barro cocido, el azulejo, los espejos y las yeserías parecen haber sido transferidas directamente para que en Puebla se dieran las variaciones compositivas propias y floreciera ese foco importantísimo de iglesias, según Moreno Villa, "más alegres que las que pudo soñar Sevilla". La interpretación andaluza de pautas herrerianas en La Lonja no se detiene en sus rigores y prefiere la riqueza ornamental de portadas sevillanas como las del Palacio Arzobispal, el Colegio de San Telmo, la fábrica de tabacos y las exuberancias de la espacialidad virtual generada por la ornamentación en la Cartuja de Granada. En ella la capilla del Sagrario constituye uno de los complejos más notables de España. La concepción de su espacialidad representa la culminación de la expresión hispánica y su disposición perceptual ligada a secuencias emocionales. El tabernáculo o transparente es una estructura prácticamente octagonal que alberga una monumental custodia ostensorio de diversos tipos de mármol. Su arquitectura integra sabiamente todas las artes visuales de la época. El armónico discurso entre la pintura, la escultura, la orfebrería y la arquitectura, tiene las características de una fuga barroca. El conjunto es imposible de percibirse en su totalidad de una sola vez, como corresponde a la tónica espacial franco italiana, aquí solamente una rítmica secuencia de recorrido va revelando el discurso de las formas y el espacio, en una sorpresa constante que se resignifica una y otra vez y en todas las direcciones de la mirada. El juego ascensorial de las formas conduce la vista y la emoción hacia las pinturas del "triunfo del Santo Sacramento" de Palomino, en el alto transparente.

El barroco cortesano se presenta en este estudio como la oposición a la sensibilidad vernácula, aunque las últimas variables estilísticas francesas del rococó se interpretaron en excelentes ejercicios de oficio, tanto académico como artesanal, por ejemplo en Murcia y en Valencia.

En España la progresiva sofisticación de los prototipos cortesanos de procedencia italiana y francesa convive con la producción arquitectónica vernácula, esta última apoyada inclusive por la nobleza castiza. Pero el gusto europeo clasicista gana progresivamente terreno y prestigio y atempera las intensidades expresivas del último barroco. Esta declinación del estilo, en la península, a mediados del siglo XVIII, corresponde paradójicamente con su apogeo en América y es precisamente éste el tiempo que produce los mejores ejemplos de nuestro estudio.

No se pretende aquí, ni remotamente, plantear una historia general de la arquitectura barroca de la Nueva España. Los parámetros de nuestro análisis morfológico lo establece en un número limitado, pero suficiente de prototipos. Estos son ejemplos de arquitectura religiosa, por ser los templos en esta época verdaderos compendios de ciencia y arte, y acervos inmensos de significación cultural. Otros objetivos pueden considerar también excelentes ejemplos de arquitectura civil y de composición urbanística, aunque en este caso pasan a un segundo plano de importancia.

Las iglesias de la escuela de Puebla del siglo XVIII, urbanas o rurales, pueden considerarse la expresión más auténtica de la arquitectura mestiza y al mismo tiempo, expresiones fundamentales del barroco que permitieron encauzar la continuidad de la sensibilidad indígena en: la tradición de un cuerpo agorafílico, esto es, adicto a los grandes espacios, amplísimos atrios, capillas abiertas e inmensas perspectivas cuyo horizonte fundió la naturaleza con el artificio. Estas manifestaciones proceden de avanzadísimas concepciones urbanísticas prehispánicas, no conocidas en Europa y que ocultó posteriormente la invención de un pasado bárbaro; la tradición de un ojo agorafóbico, es decir, con aversión por las superficies vacías y adicto a la exhuberancia ornamental, pero que para acentuar su elocuencia no dudaba en contrastar con grandes planos silenciosos; el juego de la policromía, acorde con la naturaleza formal de los materiales, la geografía y el paisaje; la exuberancia expresiva con acento corpóreo, la urgencia de la expresión ornamental generadora de experiencias espaciales, subjetivas, virtuales. Un estudio paralelo de la riquísima producción artesanal mexicana puede contribuir a la comprensión de esta premisas.

La axiología en torno a la arquitectura de nuestro estudio deberá sumar a los valores tectónicos aquellos que permiten aprehender la significación de la forma y la plena expresión de las categorías estéticas que precisamente culminaron su concepción en el barroco. Los pares de opuestos implicados en la expresión de la belleza y la fealdad, la dramaticidad y la comicidad, la trivialidad y la sublimidad, la novedad y la tipicidad, fueron empleados en todos los planos de la cultura material. Fueron la sustancia del rito ceremonial, de la fiesta, del duelo, de la cortesía, la mesa y la alcoba, el teatro y el auto sacramental. Orientaron la producción de las artes y las artesanías, los artefactos y los objetos, la arquitectura civil y la arquitectura religiosa. La estética fue la fuente y la finalidad de gran parte de la vida barroca e integró toda la producción cultural. El monumento urbano efímero o definitivo, estuvo ligado a la arquitectura en una verdadera escenografía para el potencial histriónico del rito. A la coreografía de las exequias o la Semana Santa, correspondió una especialidad y una atmósfera, un soporte musical, gestual, olfativo y culinario en el que todos los sentidos quedaban implicados. Añádase a esto la condición sincrética de la cultura vernácula y sus marcados acentos indígenas en el medio rural y podrá esbozarse apenas el marco para considerar el potencial significativo de la imagen arquitectónica de la Puebla barroca.

La intensidad expresiva aumenta con la intervención del oficio popular sin desmerecer los aciertos compositivos y aún cuando predominen crite-

rios eruditos en la mesura y el rigor proporcional, la elocuencia formal sorprende por las nuevas propuestas en la ubicación de los componentes elementales. El conocimiento de la naturaleza formal de los materiales es empleado con gran habilidad en armonías y contrastes texturales. La iglesia de Guadalupe en la ciudad de Puebla es un ejemplo de sabiduría en el tratamiento de las superficies, en la oposición del barro cocido, aterciopelado y cálido, con la resplandeciente cerámica de talavera y la rizada yesería de las torres y la cúpula lateral. El gusto indígena se expresa aquí principalmente por la exquisita armonía cromática y la corporeidad casi aplanada de los componentes, tanto en el exterior como en el interior.

En el medio rural, la fina retórica formal de San Francisco Acatepec, proyecta al atrio su imafronte de tres cuerpos policromados y centellantes y calles definidas por el reiterado estípite en los espacios intercolumnas. La fachada, la torre y la espadaña resplandecen al sol y alternan el ladrillo y el azulejo con una gran variedad de motivos decorativos realizados en losa esmaltada y mayólica. Se omite aquí la redundancia descriptiva en favor de la expresividad de las imágenes. Baste decir que esta fachada y el interior han sido el gran escenario de procesiones acompasadas al ritmo de cantos en latín, español o la dulce lengua náhuatl, en una atmósfera de flores y copal que conduce el fervor de un rito religioso, de hermético sincretismo, repetido a lo largo de los siglos.

La basílica de la Virgen de Ocotlán, patrona de Tlaxcala, ofrece la misma magnificencia en su exterior que en su interior. La imponente espacialidad de su gran atrio es el marco aireado para la monumentalidad de perfil del templo y el preámbulo necesario para la apreciación de la fachada ultrabarroca. Tanta admiración merece su riquísimo imafronte como la profusión ornamental de sus interiores. Los cuerpos de las torres están recubiertos por rojos ladrillos hexagonales, asegurando un contraste mayor con la blancura de los campanarios y la portada.

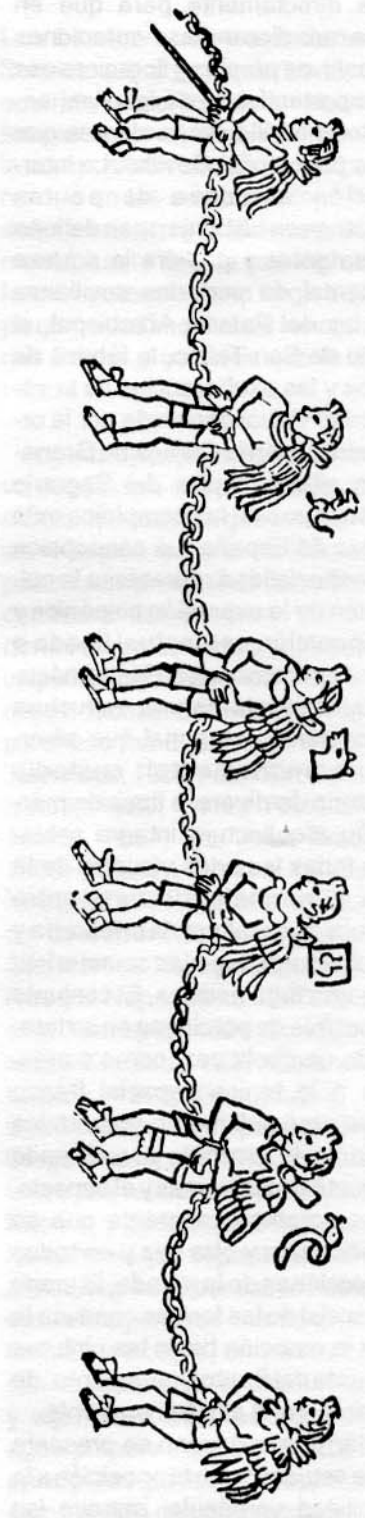
La venera de reminiscencias murcianas se repite dorada, en el interior, enmarcando el presbiterio de riquísimo retablo, detrás del cual se percibe el camarín cuyo decorado y retablos se deben al artista indio Francisco Miguel.

En Tonanzintla la portada del templo tiene más valor por su colorido e ingenuidad que por su composición arquitectónica. La unión del azulejo y el ladrillo es lo que le confiere un toque peculiar de gran encanto. Pero el espacio interior, de manifiesto gusto indígena, es por su esplendor ornamental el prototipo del ultrabarroco popular mexicano. Todo el potencial de la especialidad virtual está puesto en juego en Tonanzintla. La tradición de la yesería, de origen árabe andaluz, se enlaza aquí con las preferencias vernáculas por la exuberancia expresiva de las superficie esculturizadas.

Tampoco la magnificencia de este espacio, similar a una gruta marina, puede ser separado de los ceremoniales sincréticos saturados de significados ancestrales. Los cantos y los inciensos complementan, hoy mismo, los rituales en que los frutos y los animales vivos son ofrendados de la misma forma que los frutos y grotescos de la ornamentación participan en la invocación de la divinidad.

Ante estas presencias es imposible no reflexionar en que la conmemoración de cinco siglos de presencia occidental en México tiene dos caras: la del duelo y la de la celebración. El duelo por la pérdida de las formas de conocimiento que contenían las culturas arrasadas y la celebración del nacimiento de una nueva y riquísima cultura, cuya elocuencia y poética empezó a expresarse en las obras que exponemos.

Así, pues, junto con Ives Bottineau, séanos permitido expresar una certeza: "la asombrosa síntesis de ciencia, prodigalidad y lirismo que representa la arquitectura barroca ibérica e iberoamericana puede inspirar a los creadores de mañana". Añadiría que la esencia emocional de México es barroca, y que en ella reside la enorme vitalidad y la constante recreación de sus culturas.



***Director de la División de Ciencias y Artes para el Diseño de la UAM-X.**