

00149

“ El Barroco Mexicano, parte de nuestra identidad ”

**TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE :  
MAESTRA EN ARQUITECTURA**

**Arquitecta. Julieta Lasky Raisbaum.**

**PROGRAMA DE MAESTRIA Y DOCTORADO  
EN ARQUITECTURA**

**2005**

0350936



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Julietta Hasky Raustam

FECHA: 3-XI-05

FIRMA: Hasky

**Director de Tesis: Juan B. Artigas.**

**Sinodales: Juan B. Artigas.**

**Jesús Aguirre Cárdenas.**

**Jesús Aguirre Osete.**

**Diana Ramiro Esteban.**

**Dra. Julieta Salgado.**

# **ÍNDICE**

Introducción.

## **Capítulo I.**

La teoría del arte en la historia.

Distintos conceptos sobre arte.

Corrientes filosóficas desde los griegos hasta nuestros días.

El arte según la filosofía Escolástica en J. Maritaín, su vigencia actual.

El arte como expresión de una cultura.

Estilo, forma y expresión.

El valor estético como definitorio del estilo y su pertenencia a una cultura.

Identidad.

## **Capítulo II.**

Marco histórico del arte Barroco en Europa.

El Renacimiento.

La Burguesía y sus nuevas demandas.

Los Humanistas.

El Protestantismo y la ruptura de la Cristiandad Europea.

Cisneros y la pre-Reforma.

La Contrarreforma.

El Absolutismo y el Nacionalismo.

## **Capítulo III.**

El Barroco, su mensaje iconológico y expresividad.

Lo original como parte de la tradición.

La arquitectura como testimonio de una cultura.

Carácter religioso del Barroco.

Su unidad.

“Voluntad de forma”.

La razón poética.

Características formales del Barroco Europeo.

El espacio urbano.

El espacio religioso.

## **Capítulo IV.**

Antecedentes del Barroco Mexicano: la "Conquista Espiritual".

La cultura Azteca.

El legado español en América: el Cristianismo, el idioma y la arquitectura.

La unidad de la nueva cultura, su reflejo en la arquitectura y el urbanismo.

La arquitectura como vehículo de evangelización.

## **Capítulo V.**

Características formales de la arquitectura religiosa virreinal en México.

Los conventos de frailes, los conventos de monjas; las parroquias y los santuarios.

Modalidades del Barroco Mexicano.

## **Capítulo VI.**

Ejemplos de obras que confirman las características del Barroco Mexicano.

El santuario de Guadalupe en Puebla.

El Santuario de Ocotlán en Tlaxcala.

La Capilla del Pocito, en la Villa de Guadalupe.

## **INTRODUCCIÓN.**

*"Entonces surgió lo imprevisto: América y la idea imperial de los españoles pensó renacer libre de trabajo en otro continente. Una quimera se dirá. Sí, pero una quimera que ha durado más de tres siglos y que ha dejado rastro..."*  
Fernando Chueca Goitia. *Invariantes Hispanoamericanos*, p.199.

¿Porqué el Barroco mexicano ha dejado rastro... porqué la mayoría de los estudiosos de este periodo han llegado a la conclusión de que es "nuestro Barroco", el arte que con mayor claridad, nos identifica...?

Recuerdo que el arquitecto y arqueólogo Carlos Margaín, maestro de Posgrado de la Facultad de Arquitectura de esta Universidad, al impartir su cátedra sobre las culturas mesoamericanas nos proporcionó unos parámetros para evaluar cuando se produce una arquitectura que trasciende el tiempo y configura una cultura.

Su hipótesis parte del siguiente postulado: "toda sociedad bien integrada tiende a producir obras que la trascienden...".

Enumeraba varios factores, en cuyo orden disiento ya que el factor religioso no es nombrado a la cabeza y en ningún momento, de la enumeración. Sin embargo creo que es válida con esta salvedad. Los factores que considero dieron identidad a nuestra cultura Virreinal y específicamente Barroca son las siguientes:

- 1.- El factor simbólico religioso.
- 2.- El factor socio-cultural.
- 3.- El factor geoclimático.
- 4.- Técnico-constructivo.
- 5.- Estético.

No podemos ignorar que tanto las culturas indígenas mesoamericanas entre ellas la Mexica, fueron profundamente religiosas, hecho que se puede seguir constatando después del mestizaje cultural que en estas tierras se dio. Tampoco podemos minusvalorar ni desconocer el objetivo principal de la Conquista española: la conquista espiritual que aún perdura y que dio sentido de unidad y de misión a toda ella:

*“El reducir un continente a unidad fue la gran hazaña española...¿Ha sido conveniente o no esta reducción a unidad?. Ah, esto ya es otra cosa. Pero no cabe duda que sobre este vasto continente, desde California y la Florida hasta la tierra del Fuego, se levanta solemne el edificio de una gigantesca unidad... La América española se ha hecho una y una se queda. Su fuerza de succión es tan grande que todo lo reduce a la unidad: una, la religión; una, la lengua; una, la genuina expresión artística...” Chueca Goitia F., Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana, Dossat, Madrid 1981, p. 162.*

De esta formidable unidad socio cultural y aún política nos habla Manuel González Galván:

*“Si en la época prehispánica las relaciones en el Continente eran escasas, o si posteriormente a la independencia de los países americanos se ha caído en aislamientos nacionalistas; en la época de dominación española la unidad espiritual fue asombrosa: virreinos, capitanías y audiencias fueron como los dedos de una mano, todos distintos en tamaño e importancia y aún con funciones diferentes, pero siempre obedeciendo un impulso común. Objetiva o materialmente, nada lo prueba con tanta claridad como el esplendoroso Barroco; “la expresión por excelencia” de Latinoamérica, según la opinión de varios investigadores.*

*Así como la comunidad europea produjo el arte gótico, cuando aquello se llamó simplemente cristiandad, América produjo su Barroco cuando las fronteras no eran aún el rompecabezas actual y cuando el denominador común era las Indias. “El espacio en la Arquitectura Religiosa Virreinal en México” Anales de I.I.E., UNAM, 1966, p.101.*

En estas dos citas encontramos prácticamente todos los factores o valores que mencionamos en un principio; y sólo quedaría por exponer, el geoclimático y el técnico constructivo. En cuanto al geoclimático, bastará con comprobar la elección de los emplazamientos conventuales del siglo XVI, alrededor de los cuales se desarrolló el urbanismo virreinal. Muchas veces aprovechando y aún realizando en su elección los centros urbanos prehispánicos existentes Tenochtitlan, Izamal, Cholula, etc. Hecho que comprueba un gran respeto y aún admiración por las culturas aquí emplazadas que mostraron los conquistadores. Confirmando con ello la excelente elección geoclimática de los sitios. Esta elección supone una gran variedad de situaciones geográficas posibles, esto lo confirma Carlos Arvizu García en su obra: Urbanismo Novohispano en el siglo XVI, p.23 y 24. “La política de concentración de la población indígena no puede aplicarse sistemáticamente en toda la Nueva

España, ni puede considerarse tampoco como un desplazamiento total de la población indígena hacia nuevas ubicaciones. Sin contar las grandes ciudades indígenas como México-Tenochtitlan, el resto de los asentamientos lacustres y Cholula, otros centros urbanos conservaron el emplazamiento que tuvieron antes de la conquista española. Entre otros muchos asentamientos conquistados y vueltos a fundar en el mismo sitio por españoles, se encuentran; Xalapa, Cempoala, los pueblos del Bajío conquistados por caciques otomíes y muchos más en las regiones de Puebla, Tlaxcala, Oaxaca, Morelos e Hidalgo”.

Del factor técnico constructivo, podemos decir, que supieron potenciar el aquí existente, de modo que de una vez aceptada la nueva cultura, se expresó admirablemente, y aún espontáneamente, de modo que se transformó en algo propio y auténticamente mexicano.

De modo que el barroco que aquí se dio cumple sobradamente con los postulados requeridos para ser considerado un verdadero arte que ha trascendido su tiempo y lugar.

## **Capítulo I.**

La teoría del arte en la historia.

Distintos conceptos sobre arte.

Corrientes filosóficas desde los griegos y hasta nuestros días.

El arte según la filosofía Escolástica en J. Maritaín su vigencia actual.

El arte como la expresión de una cultura.

Estilo, forma y expresión.

El valor estético como definitorio del estilo y su pertenencia a una cultura.

Identidad.

La diversidad de opiniones que encontramos al abordar el tema de arte, se debe a nuestro juicio: al enfoque que se elija para analizarlo.

Si elegimos el ontológico (lo que la cosa es en sí) queremos saber lo que el arte ES; si en cambio nos interesa la vivencia estética que produce el arte en nosotros o en los demás; elegiremos el de la psicología científica o estética propiamente dicha. En el caso de querer indagar sobre la creación estética o actividad artística, tendremos que emplear el método de la Filosofía Práctica y de la Teórica ya que confluyen en lo que los griegos llamaron Poiesis.

Esta riqueza de aspectos nos sirve para comprender el porqué el arte interesa tanto al propio artista como al metafísico o filósofo, al psicólogo, al sociólogo, al moralista y aún al historiador.

El egregio filósofo francés Jacques Maritaín en su obra Arte y Escolástica, nos adelanta cuando en su discurso sobre la dignidad del arte; se cuestiona el porqué tanto la ciencia como el arte, atraen hacia sí, tanta "savia humana":

*"Pero me diréis, si el arte no es otra cosa que una VIRTUD INTELLECTUAL DE FABRICACIÓN, ¿De dónde le vienen su dignidad y su ascendiente entre nosotros?, ¿Porqué esta rama de nuestra actividad atrae a sí tanta savia humana?, ¿Porqué siempre y en todos los pueblos se ha admirado al poeta a la par del sabio?*

*Podemos responder ante todo que crear, producir intelectualmente algo, fabricar un objeto razonablemente construido, es algo muy grande en este mundo, y eso sólo ya es para el hombre una manera de imitar a Dios...Pero en donde sobre todo el fabricante de obras se convierte en un imitador de Dios, en donde la virtud de arte alcanza la nobleza de las cosas absolutas y que se bastan en si mismas, es en esa familia de artes que constituye por si sola todo un mundo espiritual: quiero decir en las bellas artes". Cf. O.C., p.112.*

Y es que tanto el Arte como la Ciencia tienen por objeto el alcanzar una cualidad trascendental; esto es absoluta, como son las del ser, en cuanto que ES y que son: la unidad, la verdad, la belleza y el bien, como lo afirma la Escolástica o la Filosofía Tomista.

Para comprender el aspecto ontológico del arte y de su objeto, que es la

belleza, necesitamos partir de unas breves consideraciones sobre lo que se denomina el orden teórico y el práctico, con relación a las operaciones del intelecto. Cuando este se aboca a la búsqueda de la verdad por la verdad en sí, se constituye lo que llamamos Ciencia y su actividad es una acción o hábito de la inteligencia teórica, en cambio si el intelecto se dirige al hacer o a fabricar algo, su acción es lo que los griegos denominaron, Praxis. En ambos casos son una virtud (fuerza) del intelecto.

Dentro de la praxis, se pueden distinguir el hacer del actuar, el hacer se dirige hacia la realización de una obra como en el caso del arte. Si la inteligencia se dirige al bien propio del hombre, o sea el obrar, tendremos el hábito o virtud de la prudencia.

Una vez aclarado esto, haremos un breve recorrido histórico acerca de las distintas teorías que se han dado sobre el arte, para poder enjuiciar justamente el tema que nos ocupa, en lo particular que es el del Barroco Mexicano.

Iniciaremos nuestro recorrido por Platón, que es uno de los filósofos de la antigüedad que trató con mayor amplitud el tema.

En el mito de la caverna, Platón nos explica, el como ahora el hombre sólo conoce las apariencias de las cosas y no su realidad. Esto se explica según él por el estado en el que se encuentra la naturaleza humana cautiva en los sentidos, sólo el alma humana puede elevarse a la esfera de lo inteligible; la idea de bien domina ese mundo ya que de ella deriva todo lo que hay de bello y verdadero en el Universo.

Las ideas son lo real para Platón, lo bello es una participación de la belleza ideal, pero es algo objetivo en cuanto que lo bello sólo es aquello que lo es siempre y en todos los tiempos. Para Platón la belleza es la plenitud de lo bello y hasta cierto punto, las cosas, los objetos se asemejan a ella. Para este filósofo el bien y la belleza llegan a identificarse.

Regresando a Maritaín, su postura ante la belleza es la que es el resplandor de los trascendentales, de esas categorías del ser que son irreducibles a otras de su mismo género y que definen al ser en sus atributos; y a su vez es la participación de la belleza del Ser Supremo. Lo que tiene algo de unidad, de

bien, de verdad, tiene algo de belleza.

Oigamos pues a Maritaín en relación con la belleza:

*“Un cierto resplandor es, en efecto, según todos los antiguos el carácter esencial de la belleza, el brillo o claridad pertenece a la esencia de la hermosura; la luz embellece, pues sin luz todas las cosas son feas; pero es un resplandor de inteligibilidad: splendor veri decían los platónicos; splendor ordinis, decía San Agustín, añadiendo que la unidad es la forma de toda belleza; splendor formae, decía Santo Tomás en su lenguaje preciso y metafísico, pues la forma es decir el principio que hace la perfección propia de todo lo que es, que constituye y acaba las cosas en su esencia y en sus cualidades, que es... el secreto ontológico que las cosas llevan en sí...su misterio operante...”. Y un poco antes “si la belleza deleita a la inteligencia, es porque ella es esencialmente una cierta excelencia o perfección en la proporción de las cosas a la inteligencia. De ahí las tres condiciones que le asignaba Santo Tomás (C.f. Summ Theol; Iq.39 a 3), integridad porque la inteligencia ama el orden y ama la unidad y por último y sobre todo brillo o claridad porque la inteligencia ama la luz y la inteligibilidad”. (p. 32 y 38).*

Como podemos ver Maritaín hace un resumen de la teoría del arte en la antigüedad, sin embargo creo que para comprender su acierto en definir la belleza como la suma de los trascendentales del ser, convendría echar una mirada a otros autores.

Plotino, es un filósofo griego que vivió en el siglo III d. C. y es el último de los Neoplatónicos. Él hace una aclaración o diferenciación entre la belleza sensible y la inteligible. Hay objetos en los cuales la belleza no existe sino por participación, aclara que la belleza no está en la proporción de las partes entre sí y relativamente al conjunto, la proporción no es la belleza misma, sino que toma su belleza de un principio superior.

Comprobando lo anterior, referente a la belleza visible; con la teoría de las ideas de Platón, la belleza sería la sombra la cual no sería real, sino sólo reflejo de la idealidad. La belleza inteligible, tal como es la virtud, es bella en sí misma. Toda virtud, es una belleza del alma, mucho más verdadera que la belleza visible. La virtud no sería una sombra sino una realidad.

Las almas bellas están emancipadas de las pasiones que engendra un comercio con el cuerpo, cuando se le entrega demasiado; está libre de las impresiones exteriores, purificada de las manchas que contrae por su alianza con el cuerpo, reducida en fin a sí misma.

Todas las virtudes purifican el alma, la grandeza del alma está en el desprecio de las cosas de esta vida...

El alma purificada se hace una forma, una razón, una esencia incorpórea, intelectual; pertenece por completo a la divinidad, en la que encuentra la fuente de lo bello y todas las cualidades que le son afines.

El alma hace bellos a los cuerpos a los que atribuye esta perfección: siendo una esencia divina y participando de la belleza, cuando ésta se apodera de un objeto y lo somete a su imperio, le da toda la belleza que la naturaleza de este objeto le permite recibir.

Es necesario ser uno, para poder recibir la belleza suprema. Ser uno es que no se encuentre en el interior de uno mismo ningún obstáculo, que no haya nada extraño que altere por su mezcla la simplicidad, su esencia íntima, Los obstáculos para ser uno; pueden ser lo superfluo, lo que no es recto, lo que requiere purificación. El alma no podrá ver la belleza si antes no se hace bella a sí misma, todo hombre debe comenzar a hacerse bello y divino para lograr la visión de lo bello y de la divinidad.

Lo que a mi juicio aporta Plotino es una diferencia entre lo bello sensible y lo bello inteligible, aunque éste esté mezclado con la noción del bien moral y por tanto se asemeje al éxtasis, místico cristiano; que sale del contexto de lo que aquí se persigue. Sin embargo sirve de ocasión para aclarar los dos conceptos y echaré mano de Maritaín para hacerlo:

*“Importa sin embargo observar que en lo bello que hemos llamado connatural al hombre y que es propio del arte humano, ese resplandor de la forma por mas puramente inteligible que pueda ser en sí misma es percibido en el sensible y por el sensible y no separadamente de él. La intuición de lo bello artístico se ubica así en el extremo opuesto de la abstracción de la verdad científica. Pues por la aprehensión misma del sentido*

por donde la luz del ser viene aquí a penetrar la inteligencia". Arte y Escolástica, p. 34.

Así vemos que en Maritaín la belleza no es sólo objeto de la inteligencia sino de los sentidos a su vez, por lo que concluye:

*"Así bien la belleza se vincula con la verdad metafísica en el sentido de que todo resplandor de inteligibilidad en las cosas supone cierta conformidad a la inteligencia causa de las cosas, no es empero la belleza una especie de verdad sino una especie de bien; la percepción de la belleza se vincula, si al conocimiento, pero para añadirse..."*

*tal percepción no es tanto una especie de conocimiento cuanto una especie de delectación". Ibidem, p. 35.*

Hasta aquí, con el aspecto ontológico o filosófico del arte y de la belleza. El siguiente aspecto mencionado es el de la psicología del arte, o estética propiamente dicha; o sea que la vivencia que el arte y la belleza producen en el espectador de la misma. En primer lugar es necesario recordar que por primera vez se planteó la estética como ciencia dedicada al estudio del arte y de lo bello, fue Alexander Gottlieb Baumgarten en 1735, quién definió como su objeto propio el conocimiento sensitivo perfecto, luego entonces hace relación al espectador. De ahí que la filosofía actual, desde el desarrollo de la axiología o teoría de los valores, se da una gran importancia a la vivencia del arte, de esto nos habla Samuel Ramos en su Filosofía de la vida artística. Col, Austral, Espasa Calpe, Mexicana, S.A. 1950, pp. 98 a 108.

\* Nota:

(El sensible: conjunto de los sentidos).

*"Ahora bien, el valor belleza no es un valor formal, sino un valor concreto, lo que es patente con sólo pensar que al llamar bellos a un poema, a una melodía o a un cuadro, en realidad se trata de cosas muy diferentes aún cuando las calificamos con el mismo nombre... Por otra parte, el concepto de belleza tiene dos sentidos. En una acepción amplia se comprende bajo este nombre la multiplicidad de los valores estéticos: la belleza de lo trágico, lo sublime, lo gracioso, lo elegante, etc.... Este sentido multívoco complica más la tarea de reducir el valor estético a una expresión racional. ¿ Pero de dónde*

*viene entonces la unidad que atribuimos el valor estético?, todos tenemos la convicción de que la poesía, la música, la pintura poseen esa cualidad común que llamamos belleza por mas que ésta sea una cualidad muy distinta en esas artes. Sin duda alguna esta convicción de la belleza nos viene de que psíquicamente vivimos del mismo modo aquellas cosas tan diferentes, o sea, que ante éstas se produce en la conciencia la misma reacción espiritual”.*

Ante el intento que hace S. Ramos para definir los valores estéticos y sus cualidades, convendría escuchar la explicación que Maritaín hace al tema al explicar la belleza intuitiva del arte en su obra “La Poesía y el Arte”, Emecé, ed. Argentina 1955.

Nos dice que desde los griegos, el arte es una revelación de algo oculto, latente, que sólo el poeta o vidente puede percibir. En su primer capítulo “La Poesía, el hombre y las cosas”, nos explica esa comunicación misteriosa pero real que se da entre el hombre y el cosmos:

*“Arte y poesía nada logran el uno sin la otra, sin embargo, estas palabras distan mucho de ser sinónimas. Por arte entiendo la actividad de creación o producción del espíritu humano. Por poesía no entiendo ese arte particular que consiste en escribir versos, sino en un proceso más general y más primario: el de la intercomunicación entre el ser íntimo de las cosas y el ser íntimo del yo humano, proceso que estriba en una suerte de adivinación (tal como se lo concebía en tiempos antiguos el VATES ( era para los latinos tanto un poeta como un adivino). En este sentido la poesía es a vida secreta de todas y cada una de las artes; poesía es, pues, otro nombre de aquello que Platón designó como MOUSIKE”.*

Nos dice Maritaín en los siguientes párrafos tratando de distinguir entre arte y poesía y establecer la indisoluble relación que existe entre estas dos “extrañas compañeras”:

*“Otro objeto principal es el relativo al papel esencial que desempeña el intelecto o razón en el arte y en la poesía y también especialmente, al hecho de que la poesía tenga sus fuentes en la vida pre-conceptual del intelecto, empleo las palabras intelecto y razón como sinónimas, en la medida en que designan una única potencia o facultad del alma humana. Mas desde el*

principio, quiero destacar el hecho de que la significación de las palabras razón o intelecto, cuando se las refiere a esa energía espiritual que es la poesía ha de ser entendida en un sentido más amplio y profundo que lo usual. El intelecto lo mismo que la imaginación está en la médula misma de la poesía. Pero la razón o el intelecto, no es una razón meramente lógica. Abarca una vida extremadamente más profunda –y también más oscura- que se nos revela en la medida en que nos esforzamos por penetrar las profundidades recónditas de la actividad poética. Dicho de otro modo, la poesía nos obliga a considerar el interior del alma humana, como en su modo de función no racional (nótese que no digo antinacional) o no lógica”.

Para comprender ésta última, analiza la relación entre la naturaleza y el hombre:

“Cuando el hombre experimenta el goce de la belleza no sólo entra con las cosas de la naturaleza en esa relación de identificación intencional o espiritual que constituye el conocimiento (“conocer es convertirse en otra cosa en cuanto lo conocido es otra cosa”), sino que seducido por la naturaleza (y metamorfoseando, como puede estarlo la naturaleza contemplada en el arte), Cf. *Ibidem*, p. 15... La emoción es esencial en la percepción de la belleza. Más ¿qué clase de emoción es ésta?

Por cierto que no se trata aquí de la emoción subjetiva o primaria, sino que se trata de otra clase de emoción: de la que se da con el conocimiento... esta emoción constituye o forma parte de un goce que está comprendido en una visión. Tal emoción trasciende lo meramente subjetivo e impulsa al espíritu hacia cosas conocidas y lo arrastra a conocer más”. Cf. *Ibid.* p.19.

Y para ampliar esto nos dice: En su *Arte y Escolástica*, nota 56, p. 164.

“Así podría decirse...es esa al menos... la única manera posible de interpretar la frase de Santo Tomás sobre lo bello (aquello que visto o conocido place) que en la percepción de lo bello la inteligencia, por medio de la misma intuición sensible es puesta en presencia de una inteligibilidad que resplandece...al contemplar el objeto en la intuición que el sentido tiene de él, la inteligencia goza de una presencia, goza de la presencia de un inteligible que empero no se revela a sus ojos tal como es...para comprender esto, representémonos que con la inteligencia y los sentidos no formando más que

*una sola cosa...los sentidos inteligenciados, quienes abren el corazón el goce estético”.*

La postura de Maritaín, nos confirma que el hecho de que el conocimiento estético o la percepción de la belleza, no es meramente racional ni irracional sino del orden de la poesía.

El último aspecto que nos queda por considerar es el de la creación de la obra en sí o de su gestación, la postura de S. Ramos me parece muy esclarecedora, en su misma obra nos dice:

*“Los valores estéticos son como una constelación de valores. La producción artística, como hemos explicado en otro lugar, resulta de un proceso orgánico de creación en el que la obra es concebida como un todo y realizada como una unidad indisoluble de sus elementos constituyentes. Por eso también la impresión estética que produce en el espectador es unitaria: sus diversos elementos aparecen coordinados en la vivencia del sujeto como una totalidad que se hace manifiesta en el sentido de la obra contemplada. Sólo un análisis posterior mediante la reflexión crítica es el que puede descomponer tal obra de sus partes constituyentes, las cuales entonces se presentan separadas pero únicamente de la abstracción...La belleza no es una cosa aparte de los contenidos del arte, sino un ordenamiento de todos ellos en dirección a la belleza. El valor de lo bello no podría, pues, ser captado por la inteligencia, sino como una dirección de todos los elementos reunidos en la obra hacia esa finalidad sin fin que es lo propio del arte”. Cf. Ibidem, p. 108.*

Como conclusión de los diversos puntos de vista desde lo que se puede comprender el arte, estos autores coinciden que la belleza y por tanto el arte constituyen una suma de valores y que explica el interés que despierta en los distintos campos del saber humano.

Estas reflexiones han tenido como objeto el tener un parámetro en el cual juzgar con justicia y amplitud al Barroco Mexicano, en su papel de verdadero arte.

Como hemos visto en este capítulo, la situación actual de la teoría del arte o de su apreciación, no es meramente una tarea de contemplación o de

recreación sino que posee una expresividad, desligándose de su significado, en el cual también entra la subjetividad del contemplador con sus propias características culturales.

De forma que el estilo viene a ser la expresión de una cultura, determinada por su lugar geográfico y por su tiempo histórico. El estilo individual del artista está inmerso en la corriente de la expresividad de su tiempo, aunque en no contadas ocasiones lo avisa por su intuición creadora y abre un nuevo capítulo en la historia del arte. Un ejemplo de esta síntesis podría ser la obra de Weisbach "El Barroco Arte de la Contrarreforma"; aunque podría ser una simplificación algo exagerada a la vista de otros estudios que se han hecho posteriormente, como los de Norberg Schultz, en lo que ha estudiado más ampliamente los factores que se intervinieron en la formación y desarrollo del mismo estilo. (Cf. N. Schultz).

En su teoría de la arquitectura el maestro José Villagrán hace intervenir en la integración del valor arquitectónico al valor social, con la misma importancia que los otros tres valores integradores del mismo: el útil, lógico y estético. Hacemos aquí referencia a ello ya que el estudio que aquí presentamos está abocado principalmente a la arquitectura barroca.

Si ahondamos en el análisis de lo social, como un conglomerado humano organizado hacia una cultura, veremos que las expresiones de esa cultura en la arquitectura o en otro arte expresarán esa pertenencia.

De hecho la arquitectura de todos los tiempos ha sido y es el mejor documento historiográfico de su cultura aunque no exhaustivo como se comprenderá.

Como hemos mencionado, el arte y sus autores, constituyen la expresión estética de una cultura y la cultura una realización de valores.

El estilo es el modo o la manera que una cultura tiene de expresarse y que determinan su identidad.

Siendo el barroco nuestro, una síntesis de dos culturas, habrá que tomar en cuenta la ambivalencia de las formas elegidas como vehículos de expresión y

los demás rasgos que la caracterizan.

La cultura indígena no quedó derogada o anulada como algunos piensan; sin oque dentro de los nuevos parámetros y formas expresivas supo declararse y valorarse como algo propio, ya que esta manifestación de lo indígena fue siempre alentada no sólo tolerada por los conquistadores.

Esta libertad de expresión es precisamente lo que ha dado al barroco mexicano su identidad y por lo tanto constituye su originalidad.

Creemos que precisamente esas diferencias con lo europeo derivan de la elección o selección que se hizo de las formas estilísticas que predominaban en ese tiempo en el viejo mundo; constituyendo así además una renovación del barroco español, ya que al estar en continuo contacto las influencias eran recíprocas aún cuando el origen llegara de España, el desarrollo aquí fue diferente.

Esto en cuanto al tiempo histórico que estuvo decisivamente marcado por una honda espiritualidad cristiana que trascendió en todas las demás artes. No en vano México es famoso por sus santuarios, como nos lo hace ver Agustín Basave en su "Vocación y estilo de México".

Por lo que no es de extrañar que los ejemplos más señeros de esta arquitectura hayan sido los religiosos y en concreto los templos y conventos.

El que el virreinato haya producido una arquitectura que ha permanecido y trascendido su propio tiempo, nos demuestra que fue producto de una sociedad bien integrada como mencionábamos en la introducción.

Por tanto también produjeron obras ejemplares en los aspectos socio-culturales, como fueron los hospitales, las escuelas, casas señoriales, acueductos, etc.

En cuanto al geo-climático, aprovecharon como mencioné en la introducción de este trabajo; la pericia indígena en la elección de los sitios, estableciéndose las nuevas ciudades en antiguos emplazamientos indígenas, como se verá más adelante.

En lo técnico-constructivo, la experiencia de los europeos se sumó a la de los nativos, dando respuestas adecuadas y hasta totalmente originales como en el caso de las capillas abiertas y en el caso de la cimentación en el centro de la antigua Tenochtitlán; que como en el caso de la nueva Catedral Metropolitana no se hubiera podido lograr sin la ancestral experiencia indígena de los sistemas constructivos; (aún cuando esta era más limitada) de construcciones lacustres.

Y el valor estético que es el definitorio del estilo aquí surgido y que aún es avalorado por propios y extraños; se debió en gran parte al buen entendimiento de estas dos culturas y a la gran creatividad que aún puede percibirse en la adaptación a las nuevas circunstancias de los indígenas y de los mismos españoles.

## **Capítulo II.**

Marco histórico del arte Barroco en Europa.

El Renacimiento.

La Burguesía y sus nuevas demandas.

Los Humanistas.

El Protestantismo y la ruptura de la Cristiandad Europea.

Cisneros y la pre-Reforma.

La Contrarreforma.

El Absolutismo y el Nacionalismo.

El Renacimiento es uno de los períodos de la historia más ricos, por la diversidad de aspectos que presenta entre ellos el cambio de mentalidad del medievo a la época moderna.

Uno de los aspectos determinantes es la culminación del desarrollo alcanzado por la burguesía después de la gran peste de 1348-50, que acabó aproximadamente con un tercio de la humanidad que ocupaba entonces el continente europeo. Con esta gran mortandad, los productos manufacturados escasearon y subieron de precio, en tanto que los productos agrícolas al bajar la demanda urbana se abarataron, creando un flujo de mano de obra del campo hacia la ciudad.

Así la burguesía (es un estrato social cuyo origen y desarrollo está unido al origen y desarrollo de la vida urbana y que se caracteriza por la dedicación a una actividad productiva libre) que prevaleció, pudiendo aumentar su productividad y por tanto, sus ganancias. Al aumentar su poder económico, aumenta su poder político y su ingerencia en el gobierno y en la cultura. Esta nueva clase de nobleza acude a las universidades en demanda de saber, pero con su mentalidad mercantilista le interesan los conocimientos prácticos más que los del dominio de la Escolástica.

Encuentra a ésta debilitada por el Nominalismo y sin recursos adecuados para responder a esta demanda de saber. La enseñanza se hace seglar aunque no laica, de modo que los eclesiásticos tendían a perder la primacía que tenían en el desarrollo de la cultura medieval. Todo esto conduce a la ruptura del orden feudal que desemboca en la crisis del siglo XV, que se suele denominar como el Renacimiento.

*“Las causas externas de la decadencia escolástica, pueden ser atribuidas a las condiciones políticas del siglo XIV. Fue, en efecto, una época de grandes antagonismos entre los poderes seculares y espirituales, de rebeldía de poder temporal y de no pocos obispos y sacerdotes contra la autoridad de la Santa Sede. Presenció además, ese tiempo, escandalosas rivalidades entre aspirantes a la cátedra de San Pedro.*

*No es raro que en semejantes condiciones, la religión perdiera mucho de su influencia y que la corrupción moral, la brujería y las ciencias ocultas...hicieran mella profunda en las costumbres y en la vida intelectual y espiritual de los individuos, en contraste con cuanto presenciara el siglo XIII.*

*De otro lado las universidades que habían dado vitalidad y esplendor a la*

escolástica y que se beneficiaron tanto el prestigio de sus grandes maestros, dan ahora poca o ninguna importancia al escolasticismo, desprestigiado ya por causa de quienes hubieran debido conservarlo en dignidad. Se simplificaban los programas humanísticos y se conferían los grados, fruto antes de prolongados y difíciles estudios a impúberes e inberbes, apenas salidos de la adolescencia. Al mismo tiempo, dentro de las filas de la escolástica y como una reacción principalmente contra el Escotismo y su prurito de sutilezas, formalismos, divisiones, subdivisiones, distingos y más distingos que pusiera en boga, en su deseo de simplicidad y simplificación doctrinarias.

Pronto en aras de esta nueva tendencia, se declara perjudicial e inútil cualquiera forma seria de especulación metafísica o psicológica y se quiere sustituir la metafísica por la dialéctica. Surge otra vez el nominalismo, que desemboca en algo muy próximo al materialismo y escepticismo. Fue Guillermo de Ockam, el principal exponente de la nueva tendencia escolástica". Cf. Vargas Montoya Samuel, *Historia de las Doctrinas Filosóficas*, Ed. Porrúa, México 1972, p. 217 y 218.

De esta manera, no se rompió absolutamente con lo medieval para entroncar con lo clásico sino que se desemboca en un nuevo período histórico; el hombre medieval, tratando de restaurar lo antiguo, descubre lo moderno.

El humanista es el prototipo del hombre del Renacimiento. Al principio se daba este nombre al buscador de documentos o monumentos antiguos, y que luego derivó en el erudito inquieto, polígrafo, lleno de curiosidad por saber, enamorado particularmente de las ciencias humanas; poco o nada respetuoso de las convenciones escolásticas vigentes. Pico de Mirándola en Italia, Lefebre d'Estaples en Francia, Hutten y Melanchton en Alemania; Vives y Nabrija en España, Erasmo en los Países Bajos o Tomás Moro en Inglaterra, representan al sabio dominador de varias facetas del saber, tan buen conocedor del latín como de su lengua vernácula, dotado de un espíritu independiente que rara vez admite maestros o escuelas porque pretende guiarse por su propio criterio.

*"Estrictamente hablando, el orden feudal se rompe antes con el predominio de los reyes apoyados por la burguesía; sobre los señores feudales". Cf. Vargas Montoya Samuel, O.C., p.226 y 227.*

El humanismo de la época puede traducirse en el que el hombre se hace de nuevo "medida de todas las cosas", y a esa medida trata de ajustar el cosmos. En su actitud religiosa adopta una postura crítica con el principio del "libre exámen " que postula el protestantismo. Y aún sin salirse de la ortodoxia, el hombre renacentista sufre una dicotomía entre sus convicciones religiosas y su afán de individualismo.

Este hombre no rechaza los principios más sagrados, pero tiene la tendencia a emanciparse de ellos, de modo que se podría hablar de humanismo ortodoxo y de otro heterodoxo, que trasciende al mundo del arte donde la humanización renacentista sustituye la estilización del gótico con el riguroso canon corpóreo de los griegos.

La fase definitoria es la rebelión de Lutero, ya que Europa aún en crisis de autoridad eclesiástica, era una "ecumene" espiritual única: la cristiandad europea. Esta rebelión culmina después de la guerra de los 30 años, con la paz de Westfalia que reconoce el nuevo credo protestante y sus derechos, con lo que termina la unidad religiosa europea y también la política, ya que se definen los territorios pertenecientes a las dos diferentes confesiones.

La Reforma de Lutero dejó también un "saldo" positivo ya que impulsa la Contrarreforma, precedida en los países como España, por la "pre-reforma" de las órdenes religiosas y que dio lugar a las personalidades más destacadas de la época; el Cardenal Cisneros por ejemplo, va a tener una gran influencia en su época, como asceta, como reformador y como humanista. Como asceta fue siempre un fraile franciscano observante, aunque investido de gran poder político como regente del reino y como cardenal. Fue un celoso reformador de su orden y de todas las órdenes mendicantes... Además, funda la Universidad de Alcalá de Henares... que va a propiciar también, un gran auge a los estudios teológicos, abriendo sus puertas a las tres escuelas más en boga: la tomista, la escotista y la nominalista.

El ideal de Cisneros como humanista, era volver a las fuentes originales de la teología, por lo que una de sus obras maestras fue la BIBLIA SACRA POLYGLOTA, que ofrece los textos originales del griego, hebreo y caldeo, con su traducción latina, y un diccionario hebreo con su correspondiente gramática. Promueve la evangelización de América desde 1500... con una

influencia decisiva en la formación de los frailes... especialmente de los "doce apostólicos", encabezados por Fray Martín de Valencia, de la estricta observancia de los franciscanos... Como humanista, además de su BIBLIA POLYGLOTA y bajo su mecenazgo, se difunden las obras de la literatura espiritual nacional y extranjera; se introducen en España las obras de la literatura ascético-mística medieval, y la DEVOTIO MODERNA, de la que se nutren gran parte de los místicos del Siglo de Oro español.

Otro de los hechos que marcan el rumbo de esta época, son los grandes descubrimientos geográficos, con todas sus consecuencias socioeconómicas y políticas; el aumento de la producción de mercancías para los nuevos mercados, el aumento de la circulación monetaria (se establece la plata como moneda universal); aumenta el oro en Europa en una proporción de uno a diez. Este gran auge de la economía, lleva a la creación de capitales en manos de unos cuantos particulares, dando origen al "mercantilismo económico" y al actual "capitalismo".

La creación de grandes capitalistas que contrataban "obreros libres", influye sobre el sistema gremial cambiando el sistema de relación trabajo-capital.

El concepto de orden político cambia también, y aparecen las Utopías de Moro y de Campanella, proponiendo nuevos modelos de organización social. Al concepto renacentista del hombre como centro del mundo corresponde su idea de la historia; mas tendiente a resolver la problemática del aquí y ahora; se aboca a construir la ciudad terrena, olvidándose un tanto de la celestial.

En el campo de la ciencia también, y era de esperarse aparecen grandes cambios. A la unidad del saber guiado por la filosofía escolástica y coronado por la Teología, sigue la particularización de las ciencias positivas, sin más guía que el método cartesiano (Descartes, filósofo y matemático francés, creador del método que lleva su nombre, 1596-1650) con un doble efecto: por un lado el progreso en los conocimientos sobre matemáticas, física, astronomía y geografía; y por el otro, el desprecio por todo saber metafísico, lo que lleva a una postura de incompatibilidad (falsa) entre la fe y la ciencia y que predomina aun en nuestros tiempos.

Esto se explica por la decadencia en que se encontraban los saberes

filosóficos a partir del siglo XIV, con la corriente nominalista que vaciaba de contenido a los conceptos universales, considerándolos meros sonidos huecos

"El fracaso de la escolástica del siglo XIV y XV, consistió en no saber aplicar la doctrina aristotélica sobre la ciencia. Aristóteles recomienda que se observe la naturaleza, y el verdadero fundador de las ciencias naturales fue un observador incansable y científico de nota... continuadores de esta tradición fueron los grandes... de la escolástica en el siglo XIII, Santo Tomás el primero; insistían en la necesidad de sistematizar una ciencia de la naturaleza, basada en el conocimiento empírico o experimental... La decadencia de la escolástica se debió al alejamiento de sus doctrinas fundamentales... y a su incapacidad de seguir el movimiento científico... Las doctrinas astronómicas del polonés Nicolás Copérnico (1473-1543), ampliadas y desarrolladas por Galileo Galilei (1564-1642) en Italia, y por Juan Kepler (1571-1630) en Alemania, no dejan nada en pie de la física aristotélica. Así... las teorías de Copérnico refutan la concepción geocéntrica del universo, según la idea de los antiguos sostenida y aceptada por la escolástica. Galileo observa... las manchas solares, y da en tierra con la vieja doctrina aristotélica de la inmutabilidad e incorruptibilidad de los cuerpos celestes. Las leyes de Kepler sobre las órbitas elípticas de los astros, echa por tierra la idea sus movimientos 'circulares exactos por ser los más perfectos'; principios todos de la física aristotélica y escolástica... hubiera sido tarea realizable por los escolásticos de entonces, comprender que estos descubrimientos y las modificaciones que imponían... a teorías formuladas exclusivamente 'a priori', cabían dentro del espíritu de la Escuela... esta afirma que todo conocimiento se inicia en los sentidos o en la observación. De manera que los que... negaban los nuevos adelantos de las ciencias... eran traidores al verdadero espíritu de la Escuela". Cf. Vargas Montoya Samuel, *Historia de las Doctrinas Filosóficas*, Ed. Porrúa, México, 1972, p. 222 y 223.

A la vez, empieza la renovación de la escolástica con la vuelta al estudio de Santo Tomás de Aquino, en lo que se ha llamado la Segunda Escolástica.

"La segunda escolástica se inicia con Juan Capreolo (1380-1440), en su valiosa defensa de las obras del Doctor Angélico; le sigue el Cardenal Gaetano (1469-1534) que escribió lo que se considera aun el comentario clásico de la *Summa Teológica* de Santo Tomás. Silvestre de Ferrara (1474-

1528), que escribe un comentario magistral sobre la *Summa contra los Gentiles*. Destaca Juan de Santo Tomás (1589-1664) como uno de los más notables comentaristas dentro del tomismo. Este resurgimiento tiene su repercusión en España y en Portugal, en las universidades de Coimbra, Alcalá y Salamanca. Se distinguen como teólogo, Melchor Cano (1509-1560) y los dominicos Francisco de Vitoria (1480-1546), fundador del derecho internacional, y Domingo Báñez (1528-1604). Por último, Francisco Suárez (1548-1616), el teólogo y filósofo jesuita más notable de su tiempo, que contribuyó junto con Vitoria al desarrollo del Derecho con su definición del poder político "como propiedad del Estado y éste como Comunidad de hombres, no es el Príncipe sino el pueblo:", doctrina que contrasta con la de Grocio y Hobbes que define el estado como un pacto entre los hombres desconociendo la naturaleza social del hombre y sus derechos como persona y que lleva al Absolutismo y más tarde con Hegel, al Estatismo y Socialismo, de modo que es la base del totalitarismo moderno.

Otro representante de esta renovación en América, es el agustino Alonso de la Veracruz (1504-1584), alumno de Vitoria en Salamanca y que escribe el primer tratado de filosofía en América. La segunda escolástica aporta nuevos conocimientos en lógica, psicología, moral, derecho político y teología". Cf. Vargas Montoya Samuel, O.C., p. 222 y 223.

La Contrarreforma, propiamente se inicia con el Concilio de Trento (Italia, 1545-1563) que viene a restaurar la perenne juventud de la Iglesia, respondiendo a la provocación luterana con el esclarecimiento del dogma sobre la justificación, y fijando una serie de resoluciones que favorecieron la fiel observancia tanto de los Pastores como de los fieles. El resurgimiento no se hizo esperar, y en el siglo XVII cosecha sus frutos en nuevas familias religiosas: Oratorianos, Sulpicianos, Paúles, Eudistas, a los que se añaden en el siglo XVIII, Montfortianos, Pasionistas y Redentoristas. Las órdenes religiosas más antiguas, experimentan un fuerte crecimiento; por ejemplo, los franciscanos rebasaron la cifra de los 100,000.

Un signo evidente de la vitalidad religiosa, fue sin duda el gran impulso misionero que tuvo lugar a raíz de los descubrimientos geográficos de los portugueses y españoles en América, Asia y África. Además, está el éxito de la literatura religiosa, que a mediados del siglo XVII, alcanza el 40% de los libros impresos en París, con lo que si bien el cristianismo se desgaja en

Europa, se extiende ya sin límites hacia todas las direcciones del globo.

El Nacionalismo y el Absolutismo. En cuanto a la situación socio-política de Europa; que había aspirado desde la caída del Imperio Romano a la unidad, ésta no se realizó sino parcialmente.

*"En la Edad Media Europa se había concebido como una República Cristiana, dirigida en lo espiritual por el Pontífice y en lo temporal por el Emperador; al decaer el Feudalismo y comenzar la Edad Moderna, los estados se unificaron con la concentración de grandes territorios bajo la autoridad de un poder central; este fenómeno se observó con mas claridad en España y Francia. Las naciones modernas se unificaron por medio de pactos, aunque se conservan los privilegios y las costumbres regionales...por lo que... los individualismos regionales se convierten en separatismos en contra del ideal romano". (Cf. José M. Lozano Fuentes, "Historia de la Cultura" C.E.C.S.A., México, 1979, p.299).*

La excesiva dispersión que existió durante la Edad Media de los distintos reinos impulsó a los mismos hacia un estado unificado y centralizado, que desemboca en el Nacionalismo. A la vez que el Renacimiento puso de moda el estudio, apasionado del Derecho Romano, que había difundido la idea del príncipe absoluto, cuya voluntad era ley y en cuya persona se concentraban todos los poderes. En estas condiciones la monarquía absoluta se presentaba como una solución a las luchas que durante los dos últimos siglos habían tenido entre si la nobleza y la burguesía.

Ya que el rey necesitaba de los burgueses para la burocracia y las finanzas, y ellos a cambio pedían títulos nobiliarios. Los nobles dependían del favor real y a cambio prestaban su servicio de defensa del reino por medio de las armas. El monarca sólo estaba limitado por la ley divina; pero también por las leyes del reino y el derecho de gentes. Este deseo de centralización y unificación lleva al Absolutismo.

Al llegar la Edad Moderna, la autoridad del Papa fue cuestionada aún en asuntos religiosos a la vez que la autoridad imperial se hizo mas limitada dando por resultado el mosaico de estados europeos. Que en parte son consecuencia del individualismo renacentista que desembocó en un sistema

de estados que buscó el equilibrio de las naciones. Este sentido de igualdad entre los estados sustituyó lo que en la Edad Media había sido la jerarquía del poder

El mundo o cosmovisión medieval había sido unidireccional, de certezas absolutas en el que no cabía la duda, al romperse ese orden, el hombre que experimenta el vacío del caos busca de nuevo la seguridad y la certeza que le puedan ofrecer los nuevos sistemas, ya sean religiosos, políticos o filosóficos que han surgido.

De este modo el nuevo cosmos es pluralista y admite diversas elecciones, tiene un carácter expansivo, que se refleja en la concepción que la época fue adquiriendo del "espacio existencial", como lo llama Norberg Schultz, en su libro "Arquitectura Barroca":

*"Así comprendemos como los dos aspectos aparentemente contradictorios del fenómeno barroco; sistematismo y dinamismo, forman una totalidad plena de significado. La necesidad de pertenecer a un sistema absoluto e integrado; pero abierto y dinámico fue la actitud fundamental de la época barroca". Cf. CH. Norberg Schultz "Arquitectura Barroca", p. 6, Ed. Aguilar-Asuri, Madrid 1989.*

En efecto el "espacio existencial" se había ampliado al infinito, quedaba por descubrir todo el continente americano, y ampliar los conocimientos sobre el propio globo terráqueo del cual se conocía una mínima parte; Europa y parte de Asia.

En el campo de las ciencias experimentales, ocurría otro tanto: un descubrimiento provocaba el afán por ampliar y profundizar en campos semejantes o contiguos y también cada vez más amplios. Esta infinidad en la perspectiva existencial exigía la sistematización de todos sus aspectos para reordenarlos hacia la unidad de sentido dentro de la pluralidad.

Al ampliarse los campos de las distintas disciplinas y actividades hermanas, necesariamente había que definir sus límites el "hombre universal" del Renacimiento que unía en sí la ciencia y el arte ya no era posible ahora, ya que se había perdido la visión totalizadora en cierta medida.

Lógicamente, de parte de los "sistemas" ya sea políticos, religiosos o científicos tendrían en adelante que convencer, no tanto por la demostración, sino por la persuasión de los valores que ostentan. Por lo que se busca la participación del individuo como la mejor alternativa.

### **Capítulo III.**

El Barroco, su mensaje iconológico y expresividad.

Lo original, como parte de la tradición.

La arquitectura como testimonio de una cultura.

Carácter religioso del Barroco.

Su unidad.

"Voluntad de forma".

La razón poética.

Características formales del Barroco Europeo.

Espacio Urbano.

El espacio religioso.

Hemos visto que en la actualidad el arte es considerado no sin razón, como ahora veremos: la expresión de una cultura. Los conceptos de Unamuno de la "intrahistoria" y la "tradición eterna", glosadas de manera genial por Chueca Goitia, nos darán la clave para comprender el contenido del lenguaje que habla el barroco.

*¿Qué -nos dice- es la "intrahistoria"? ¿Dónde está, por consiguiente, la "Tradición Eterna"? "La intrahistoria es el silencio donde se apoya el ruido bullicioso de la historia, son las quietas aguas abismales cuya piel líquida rozan los vientos, es el suelo eterno y permanente sobre el que se sedimentará el limo turbio del río del presente; es el fondo común y semejante y no el rasgo diferencial y pasajero. En ese fondo está lo verdaderamente castizo, lo original, que es lo originario".*

*"La historia actual, la llamada científica, trabaja hoy a favor de la intrahistoria y deberá trabajar cada vez más; y una de sus ramas, la historia del arte, es la que más triunfos conquista y la que está llamada todavía a conquistarlos mucho mayores. La historia del arte en muchos aspectos, es pura intrahistoria y la historia de la arquitectura casi no es otra cosa más que intrahistoria". (Intrahistoria entendida como Filosofía del Arte, y trata de los valores permanentes del mismo que hacen de algunos ejemplos de arquitectura que sean intemporales), Cf. Invariantes Castizos de la Arquitectura Española, Dossat, Madrid, p. 45.*

Y un poco antes del prólogo nos dice aún más:

*"La historia de la Arquitectura, ha pasado en pocos años, de ser una disciplina de especialistas e iniciados, a convertirse en algo que despierta un interés más general al entender que la arquitectura ha sido a través de la historia, uno de los lenguajes más expresivos de la criatura humana, un testimonio imprescindible para comprender nuestro destino". O.C. Ibidem.*

Ahora bien, al "estremecimiento espiritual" de la época de la Reforma en Europa, el arte responde con el barroco que es ciertamente una afirmación, un verdadero "credo" glorioso, lleno de la luz y el esplendor de la Fe. El barroco es, sin duda alguna, esencialmente religioso. En su mensaje lo invade todo: arquitectura, escultura, pintura, literatura y aún la música, se

hacen eco de su afán .

Así comprobamos cómo la "tradición eterna" unamunesca, es el terreno en el cual hunde sus raíces la "intrahistoria" o lenguaje del arte universal.

Así nos dice Weisbach:

*"Como en la intimidad religiosa de la Contrarreforma brotó un ideal de devoción y piedad adecuado a la estructura psíquica de la humanidad de entonces, que así mismo recibía su apoyo de la tradición, correspondió al arte traducir e interpretar intuitivamente este ideal en formas expresivas de valor persuasivo y significación tradicionales. Y como el movimiento fue unánime y universal, y se extendió a todos los países católicos, del mismo modo fueron sus efectos en todas partes semejantes. Una simple ojeada enseña que las obras de arte religioso presentan en todos los países que experimentaron la influencia de la contrarreforma, en Italia, España, Francia, en Bélgica, en Alemania, ciertos rasgos generales y motivos semejantes. Un arte surge al que se le asignan en todas partes las mismas funciones, nacido de una disposición psicológica que se nos aparece como símbolo expresivo del catolicismo de la Contrarreforma". (21) Cf. W.Weisbach, El Barroco, Arte de la Contrarreforma, Espasa Calpe, Madrid, 1942, p. 59.*

Siguiendo esta trayectoria del pensamiento barroco, hemos dado con lo que Worringer llama una "peculiar voluntad de forma".

*"Cada época se dedica con especial empeño a la actividad artística que mejor corresponde a su peculiar voluntad de forma, dando la preferencia a aquella manifestación artística, a aquella técnica cuyos medios de expresión ofrecen mayores garantías de que, con ellos, la voluntad de forma se expresará más libre y fácilmente. Así pues, interrogando la realidad histórica y determinando cuáles son las manifestaciones de arte que predominan en las distintas épocas, tenemos el medio más importante y elemental para definir la voluntad de forma en las respectivas épocas".*

Aunque el mérito de la creación del concepto de "Voluntad Artística" se deba originalmente a la Escuela de Viena y en particular a su fundador, Riegl Worringer ha sido su defensor por medio de su obra ESENCIA DEL ESTILO

GOTICO. En pocas palabras y dicho por su autor, la voluntad artística es una fuerza espiritual puesta al servicio de la expresión artística.

Y el mismo Worringer nos dice aún más:

*"Todo fenómeno artístico permanece para nosotros incomprensible hasta que hemos logrado penetrar en la necesidad y regularidad de su formación. Hemos de fijar pues, la voluntad de forma que en el Barroco se revela y que surge de necesidades histórico-humanas... Ahora bien la psicología del estilo comienza propiamente, cuando los valores formales se hacen inteligibles como expresión de los valores internos, de manera que desaparece el dualismo entre forma y contenido". Cf. Worringer W. Esencia del Estilo Gótico, B.A. Nueva Visión, 1973, p. 98 y 55.*

Y esto es lo que adelante intentaremos hacer con el Barroco, haciendo intervenir a sus connotados analistas y para esto, hemos de ir a la raíz de esa fuerza espiritual que Alois Dempf llama "razón poética" y que es la creadora de sus propias formas simbólicas.

*"La contrarreforma puso a la orden del día, un repertorio de ideas y emociones de carácter numinoso. y específicamente cristiano. Engendrada en un momento de peligro para la unidad religiosa de Europa, esta nueva sensibilidad deja de lado el artificial mundo platónico de los humanistas para plantearse de nuevo los eternos y angustiosos problemas del hombre y, en primer lugar, los de su libertad y su salvación, su responsabilidad y su miseria... El arte barroco que, no hay que olvidarlo, es uno de los más grandes períodos del arte cristiano, tiene por misión expresar estas emociones esenciales de la época de la contrarreforma y... las expresa en sus artistas más representativos, con una convicción y una pasión insuperables". Cf. La fuente Ferrari E. Apud. Weisbach, O.C., p. 31.*

Por lo visto hasta ahora, no es de extrañarse que el Siglo de Oro español haya coincidido con el arranque de la Contrarreforma:

*"En cambio, parece que el genio de otros países y el de España en primer lugar, logra sólo sus mejores creaciones poniéndose al servicio de los valores universales por sí mismo... El momento de exaltación española en la época*

moderna, solo así puede entenderse. España se encuentra convertida en gran potencia, terminada su reconquista y su proceso de aglutinación, en el instante en que la unidad religiosa y espiritual de Europa se rompe. Es la reforma religiosa, la proclamación de la crítica particularista en materia de fe, y como siempre que se lanza una de estas consignas de teórica libertad, la consecuencia es la catástrofe y la civilización puesta en peligro. España se lanza con todas sus fuerzas a reconstituir el orden perturbado en servicio de la causa de la unidad cristiana y de los valores eternos. Es una nueva reconquista la que emprende. Su actividad no es simplemente militar y política; de España salen las personalidades que encarnan...el impulso rector de la contrarreforma: San Ignacio...y los místicos que, frente a la crítica intelectual y fatalista del protestantismo, oponen una exaltación de los valores cordiales y abnegados de la fe. Weisbach, en sus primeros capítulos, estudia con justa estimación, el sentido de ese movimiento inspirador de la Contrarreforma de impulso hispánico: una doble corriente puesta al servicio del catolicismo. De una parte, el sentido activo y militante con que la Compañía trata de defender la fe; de otra, el enriquecimiento... santificador que a la religión aportan Santa Teresa y los místicos". (22) *Ibíd*, p. 20.

Si queremos pues, como es nuestro propósito, "dilucidar" el barroco, hemos de ir con Weisbach a la esencia, al fondo mismo que explica la magnífica unidad y universalidad del estilo.

A este común denominador que es el sentido de lo sobrenatural, o como lo ha llamado Weisbach, lo numinoso o de lo santo, y Worringer como "el deseo de salvación".

"Es evidente y cada época definida de la historia organiza su vida y su cultura en torno a...problemas urgentes. Estos problemas hacen surgir actitudes ante la vida y emociones radicales cuyo eco se descubre en todo lo que la época crea y sueña. Para los hombres del período histórico de la reforma y la contrarreforma, el problema religioso se antepone a todos los demás. La revolución religiosa agita a todos los espíritus; política, pensamiento, doctrina y conducta, moral y arte, se encuentran afectados por esta grave preocupación, la de la interpretación de la fe y el eterno destino del hombre. Un viento de profecía conmueve a las almas en un estremecimiento tremendo, que los empuja a la disidencia o a la santificación.. Es evidente que

el arte tiene que reflejar esta intensa conmoción espiritual...pues lo que define a la contrarreforma y al arte que inspira es, para decirlo con la expresión que emplea Rudolf Otto en su estudio sobre "lo santo"... el sentimiento y la emoción primaria de lo divino, como algo por encima de toda racionalidad, que en algunas épocas de la historia agita excepcionalmente a las almas. Su inspiración está patente en todas las creaciones del barroco... El barroco y sus formas artísticamente proceden más que de la evolución natural según principios inmanentes del arte mismo, más que de la dialéctica histórica...según una curva normal, del contagio de esa emoción radical del carácter numinoso que lleva consigo el movimiento... Ibíd p.24 y 55

Una vez descubierta la raíz de todas las manifestaciones del arte barroco, su lenguaje formal nos será manifiesto. Oigamos en esto a Chueca Goitia en sus Invariantes:

"Es por antonomasia, el arte del movimiento; aquí podríamos pararnos por haberlo dicho todo, puesto que de su carácter dinámico se desprende el resto de su fisonomía. El movimiento va suspendido de la noción primordial de unidad. Sin unidad no puede haber movimiento, lo cual no quiere decir que la viceversa se cumpla y que no pueda darse una unidad estática. Pero la validez de la primera proposición nos la demuestran de consuno todas las manifestaciones artísticas. La danza de los aldeanos de Rubens, o la fachada de San Carlos Alle Quattro Fontane, de Borromini, no existirían en su intensidad de movimiento sin hallarse arrastrados por una onda única, por una clara y unívoca intención dinámica. En cambio, la pluralidad destruye toda impresión de movimiento -que es continuidad- y lo fracciona, atomizándolo espacial o temporalmente...."

"El movimiento ha sido el generador del espacio barroco del 'espacio en marcha' (Gehraum) de Schmarsow. Por eso, en el ámbito barroco se percibe una poderosa voluntad de unidad. 'El ideal -ha dicho Weisbach- era armonizar todos los elementos de un conjunto espacial de tal modo que formase un pleno acorde único". p.144.La decoración netamente barroca, se acomoda a esta impresión de movimiento, trasladándola en continuada propagación hasta sus menores elementos. La decoración aparece temblorosa, vibrante, suelta, perfectamente incardinada en la onda dinámica. Sus elementos flotan ágiles en una atmósfera de luz, y están como espolvoreados sobre las superficies..." . p. 145.

Y en otro lado:

*"Más o menos en la sucesión de todos los espacios de la arquitectura occidental, existe implícito un eje conductor de todo el perspectivismo focal, saeta lanzada al punto de fuga en perfecto y rectilíneo tránsito -suite-; donde este eje adquiere su mayor importancia es en las naves de las catedrales góticas y en conjuntos interiores del barroco europeo. No en balde, en ambos casos, tocamos las más altas materializaciones plásticas de Occidente". Esto es así con relación al espacio interior".*

Los conceptos de perspectiva que inician su desarrollo en el Renacimiento, se perfeccionan en el Barroco, durante el cual llegan a su plenitud.

*"Puede decirse que en el Renacimiento clásico se inician estos conceptos de urbanismo estético pero el Barroco los llevó a términos de un desarrollo mas completo, mas complejo y sistemático. De esta manera, surgiendo de la gran arquitectura clásica-renacentista, se produjo en la época del Barroco una gran arquitectura urbana". Cf. De la Encina Juan, "El estilo Barroco", p. 27.*

Sin embargo, y porque es un lenguaje universal de la cultura europea de su tiempo, utiliza las formas de su momento histórico, que son a su vez parte de su tradición: las de la cultura greco-latina.

Estos tiempos que acabamos de describir trajeron nuevas necesidades e inquietudes, que se expresaron en todos los campos de la existencia humana.

En cuanto al espacio urbano; con la consolidación de las naciones, como Francia, Inglaterra y España, se desarrolló la ciudad capital y con Roma la ciudad santa, esto condujo a la aparición de un nuevo arte: el del urbanismo.

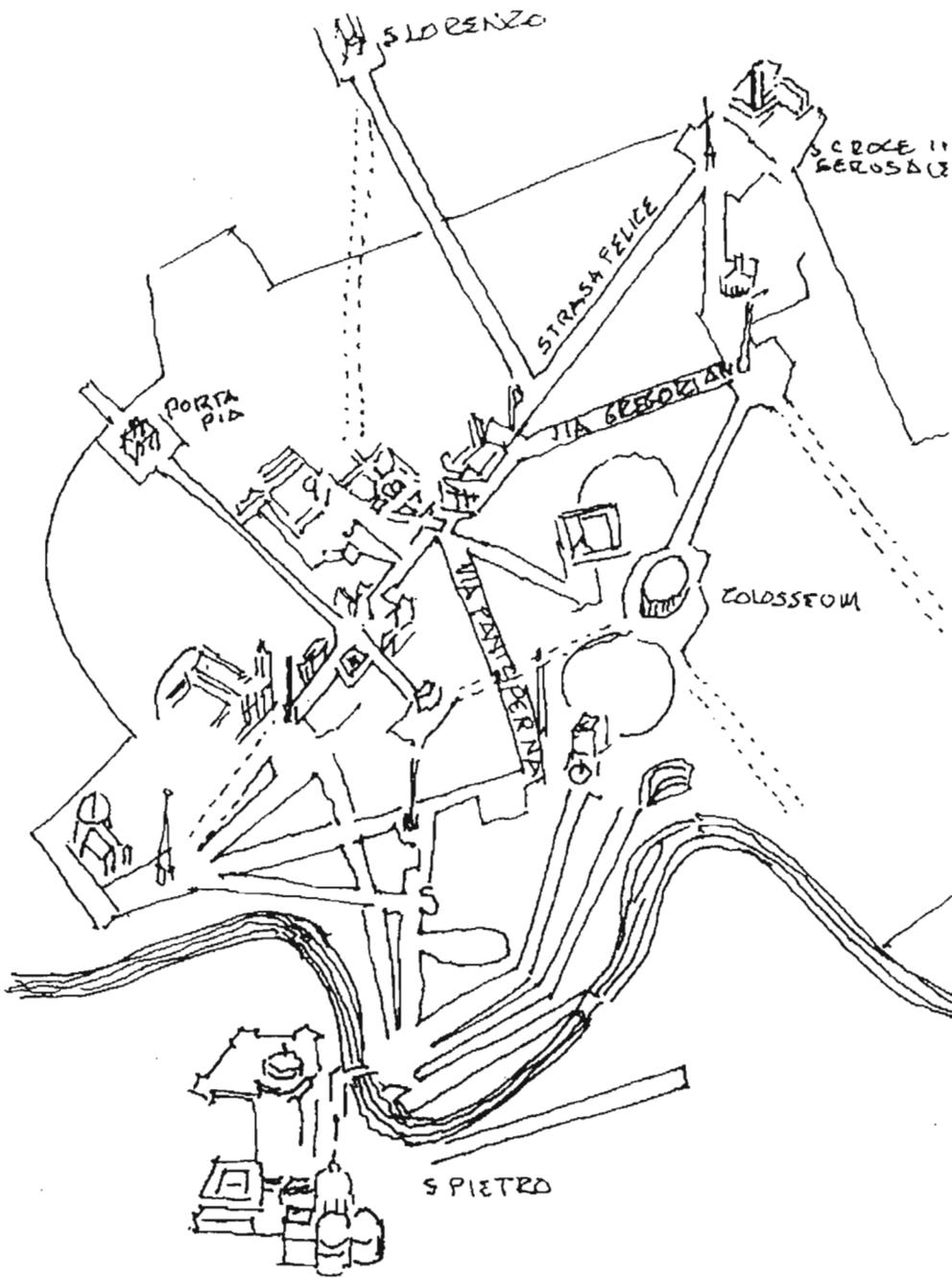
Su inicio suele considerarse a partir de las nuevas disposiciones del Papa Sixto V, para la sistematización de los recorridos de los peregrinos a los lugares santos de Roma. Durante su breve pontificado (1585-1590) logro a través de su plano de la ciudad recoger las iniciativas de sus antecesores y a la vez proponer un sistema de amplias avenidas que conectando las siete Iglesias principales dieran a Roma todo el esplendor y la belleza que ahora tiene.

Esto lo consiguió considerando la ciudad como un complejo organismo, tomando en cuenta las numerosas colinas que la conforman; señalizando verticalmente los edificios principales por medio de los famosos obeliscos egipcios colocados en amplias plazas. Logró traer abundante agua a la urbe haciendo posibles sus famosas fuentes.

La transformación de Roma en una gran capital espiritual del mundo entero, sirvió de modelo para las demás ciudades capitales que fueron surgiendo.

A consecuencia de esta reorganización del espacio urbano los edificios fueron perdiendo su carácter aislado, por medio de las nuevas calles y avenidas, ya que se relacionaron entre sí de manera mas estrecha, y hubo que reglamentar sus proporciones, de modo que se mantuviera una armonía entre ellas.

Sixto V, logró potenciar la belleza de Roma junto con su arquitecto Doménico Fontana al planear su organización y crecimiento y es considerado por ello el primer urbanista moderno. Tomando en cuenta el plano de la Roma barroca que presenta Giedión (Cf. "Space Time and Architecture" p.79) se puede apreciar el mérito del nuevo plan, que por medio de la "Via Felice" une a modo de columna dorsal las plazas y monumentos principales de Roma: como la plaza del Pueblo, la Iglesia de la Trinidad del monte, Santa María la Mayor, y la Iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén. A la vez que de ella parten las vías que comunican con la Iglesia de San. Lorenzo y con San. Marcos, (Via Panisperna). Quedaron en proyecto la Via de la Unión entre la Iglesia de la Santa. Cruz de Jerusalén y San Juan de Letrán, y la que une a esta última con San Pablo extra muros.



Plano de Roma según Giedión.

Roma alcanza su máximo esplendor con el Barroco, que viene desarrollándose desde el Renacimiento, su prestigio artístico y religioso que alcanza su cumbre con San. Pedro y la magnífica plaza de Bernini. Este desborda sus fronteras y se refleja inicialmente en Francia con Enrique IV (1694) que hizo por París, lo que Sixto V hizo por Roma; habiendo consolidado su poder, quiso eternizarlo de alguna forma, y esta fue el planear una nueva ciudad a partir de puntos significativos, que él mismo tuvo que crear y que fueron las "plazas reales". Ideó una vía de comunicación paralela al río Sena que a la vez comunica un sistema de plazas conectadas entre sí y con el resto de la ciudad.

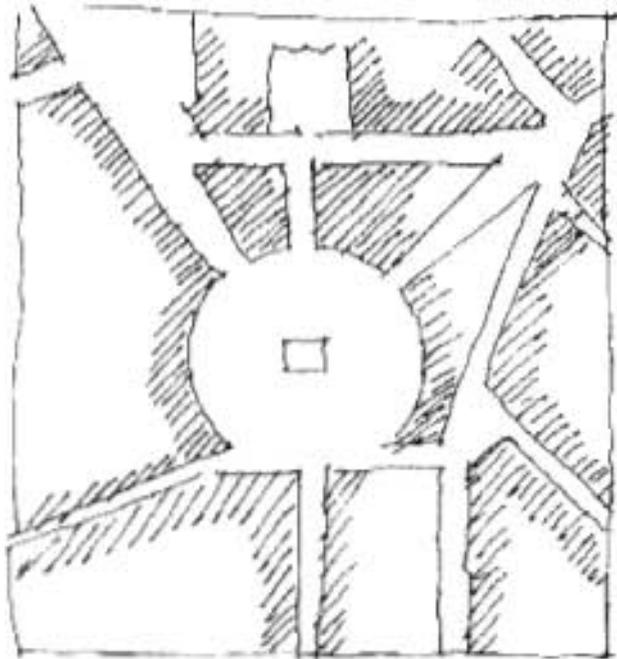
La plaza real es el prototipo del espacio abierto francés cuyo centro es el monumento del monarca y lo que lo rodea son las viviendas de la burguesía, que materializa la relación del monarca con su pueblo.

Enrique IV realiza dos de estas plazas reales, la plaza Dauphine y la plaza actual de los Vosgos, dedicada a Luis XIII

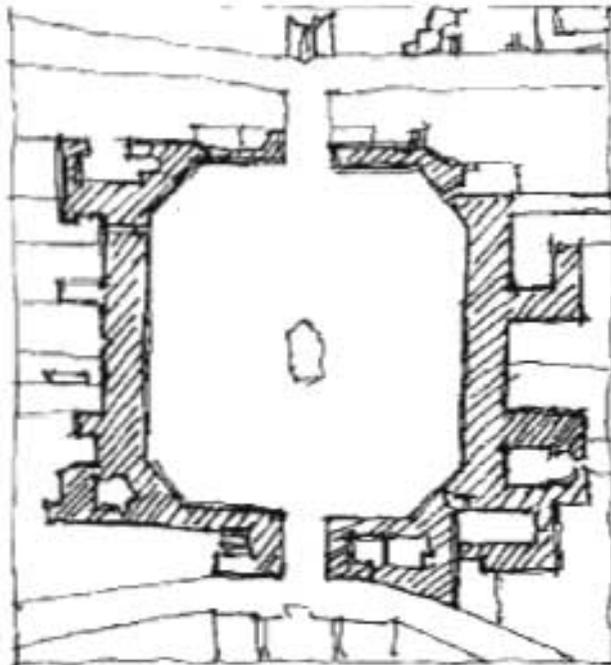
Con Luis XIV se da un nuevo sesgo a la planeación urbana introduciendo los grandes jardines como el de Tullerías, y la supresión de las murallas terminadas bajo Luis XIII, convirtiéndolas en bulevares con lo que París se convirtió en ciudad abierta y por tanto barroca.

*"Mientras las plazas reales daban a París nueva estructura interna, al anillo de bulevares y los ejes centrífugos creaban nuevas relaciones con el entorno, las ideas que impulsaban esas innovaciones procedían de la arquitectura de jardines y reflejaban una nueva actitud respecto al paisaje en general" Cf. N. Schulz, "Arquitectura Barroca", p 44.*

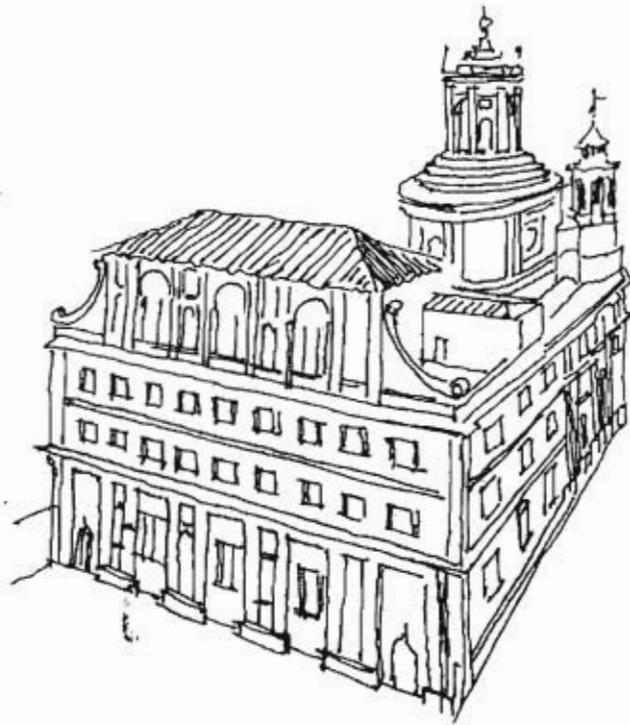
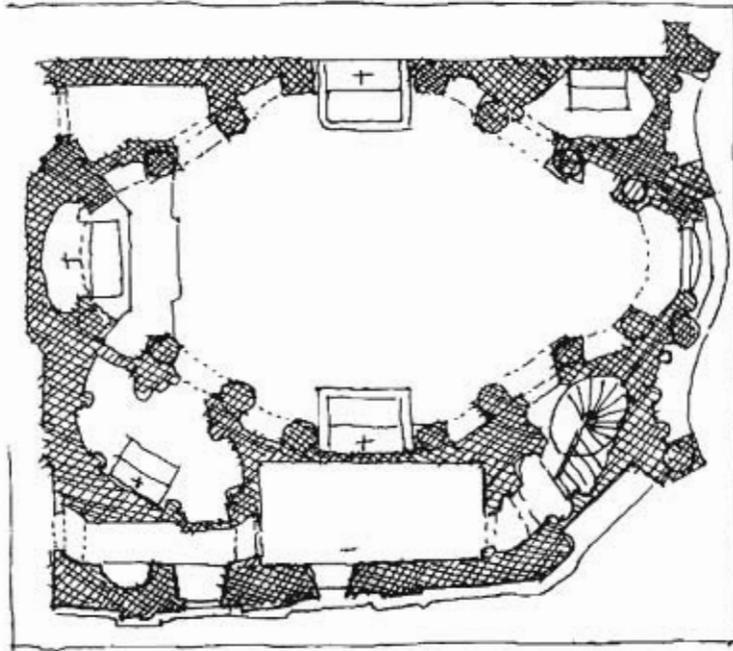
Aunque el diseño de jardines en el Barroco se haya iniciado en Roma; se puede decir que los grandes jardines semi urbanos de París como las Tullerías y Versalles son la gran creación francesa, que llega a su máxima expresión como complemento del Palacio en Versalles. En el que las aspiraciones del espacio infinito se expresan en sus jardines monumentales.



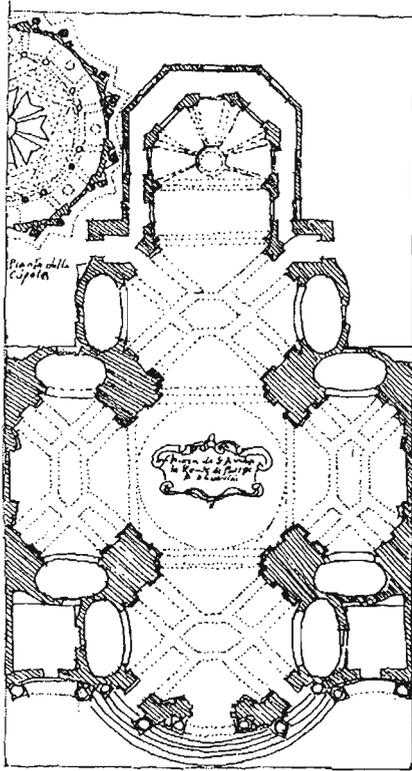
Plaza de las Victorias.



Plaza Vendôme.

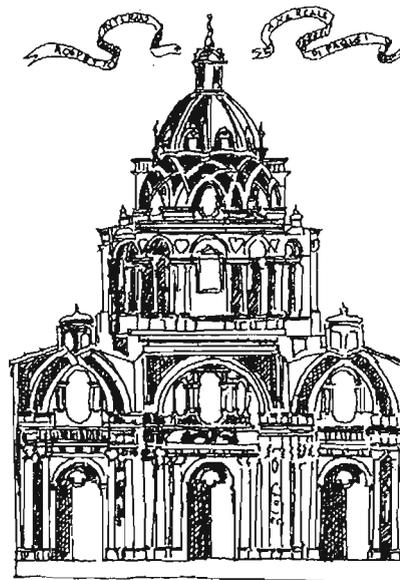


San Carlino de las cuatro fuentes de Berromini.

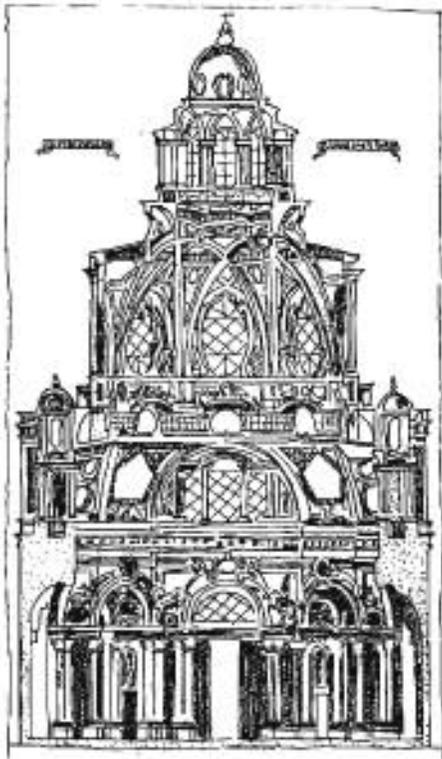


Planta Arquitectónica.

Santa Ana la Real en París, de Guarini.

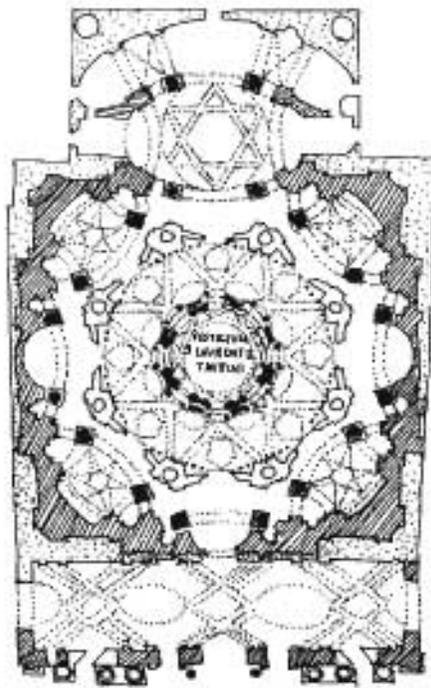


Corte



Corte

San Lorenzo en Turín de Guarini.



Planta.

Este espacio, religioso europeo junto con el espacio de la monarquía o Palacio, son los dos centros del "sistema barroco", ya que alrededor de los mismos se estructura toda la vida de este período.

El espacio religioso alcanza su máximo esplendor tras el resurgimiento del culto católico, después de las guerras religiosas de la Contrarreforma. Se definen los cauces adecuados para el culto y estos se reflejan en la morfología de las Iglesias transformando el espacio renacentista estático, en el espacio dinámico del barroco.

Este expresa fielmente el fervor religioso, que unido a las ciencias físico-matemáticas, parecen desbordar las capacidades de los materiales para contener sus aspiraciones de infinito y de las nuevas formas de belleza arquitectónica.

Aparecen dos tendencias: la planta central alargada y el espacio longitudinal centralizado. Dependiendo éstas del uso litúrgico que se les quiera dar. La planta central alargada como por ejemplo en San't Andrea del Quirinal de Bernini (1658-1670), tiene esas características y es propia de las capillas o iglesias pequeñas, por la disposición del altar con relación al eje principal que en este caso es el mas corto. Es una planta bi-axial que expresa las nuevas aspiraciones de la época; sin crear algo original, Borromini, es el que crea un nuevo tipo de espacio por medio de un concepto unificado del mismo. Ya que construye organismos semejantes a los de los vivientes por su continuidad y movimiento.

Así Borromini dió la respuesta a las aspiraciones de los arquitectos de su tiempo: transformando el espacio estático del renacimiento clásico, al espacio vibrante y dinámico del barroco.

Una de las pruebas de su "novedad" es que Borromini fué considerado por Bernini como un arquitecto "quimérico" y extravagante para sus contemporáneos.

En San. Carlino de las cuatro fuentes demuestra su gran originalidad y dominio de la geometría, creando un organismo biaxial, que se continúa en la cúpula sin interrupción. Es de tal maestría que se le considera uno de los

espacios mas estudiados de la arquitectura europea.

Borromini culmina sus intentos en St. Ivo de la Sapienza integrando la Iglesia al edificio de la Universidad del mismo nombre que es de fecha anterior; la adaptación es perfecta, sólo que aporta su efecto de concavidad y convexidad a la vez, ya que se introduce en el espacio abierto abrazándolo; a la vez que la cúpula sobre sale hacia la plaza con un juego de formas propio de este arquitecto.

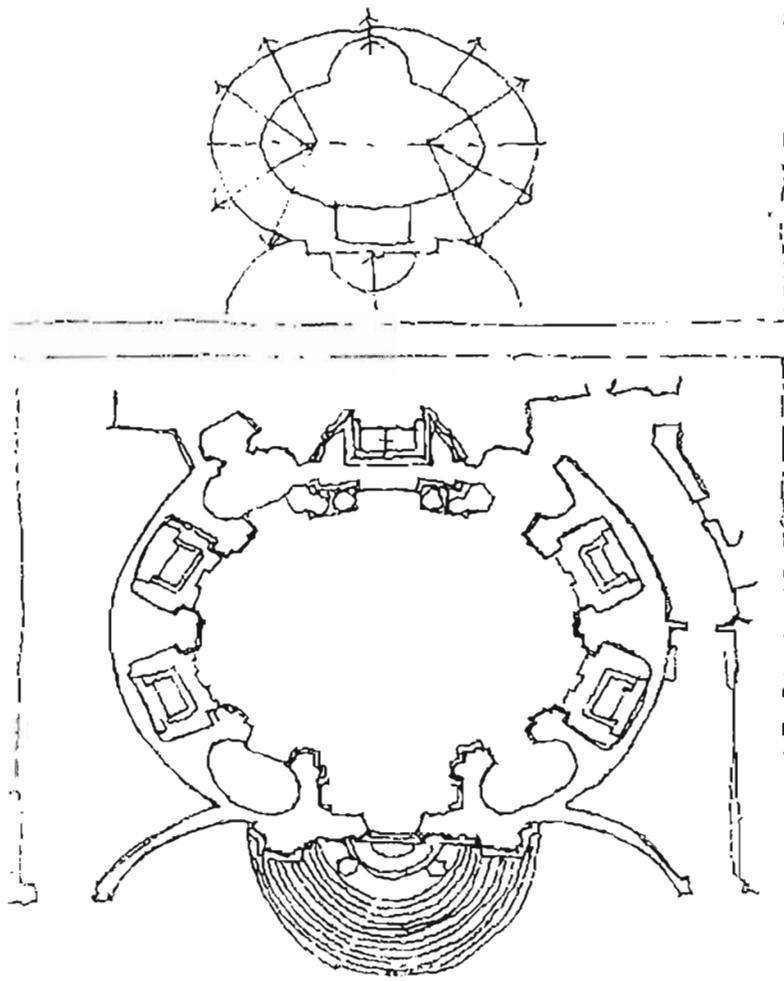
Los entrantes y salientes en el sentido vertical, consiguen transmitir un movimiento de contracción y expansión que va disminuyendo hasta el remate en espiral, que la corona

De los estudios que se han hecho del espacio barroco europeo, Norberg Schultz ha seguido su secuencia histórica en cuanto a los hallazgos formales. Contemporánea de San. Carlino, está la Iglesia de la Visitación de Mansart, en París (1632-1634) en la que ya se aprecia un intento de interpenetración de los espacios, que se refleja en las ondulaciones de la planta. Un poco mas tarde Pedro de Cortona (1635-1650), también presenta una solución similar en "Santi Luca e Martina" en Roma.

Sin embargo quien lleva estos hallazgos mas adelante es Guarino Guarini, logrando su culminación y difusión por Europa Central. Este arquitecto debió conocer la obra del Borromini durante su estancia en Roma (1639-1647). Siendo un monje teatino, viajó por varios países europeos por encargo de su Orden, estuvo en París de 1662 a 1665 donde construyó la Iglesia de Saint Anne-la-Royale, siguiendo las ideas de la interpenetración del espacio.

De sus obras, esparcidas por varios lugares como Mesina, Turín, Niza, Vicenza, Praga y Lisboa, no todas se llegaron a construir, tenemos noticias de ellas por su tratado de Arquitectura Civil. Por el que se conocen sus ideas sobre el principio de "yuxtaposición pulsante", principio por el cual el edificio simula el movimiento de los cuerpos vivos.

En Turín recibe el encargo de construir la capilla de la Santa Síndone o sea la reliquia del sudario de Jesucristo; en 1666; en la que consigue independizar la estructura del edificio de sus propias paredes, por lo que se le considera un arquitecto "gótico".



Planta de San't Andrea del Quirinal.

Parte de una planta ya iniciada con anterioridad de forma circular a la que da otro sentido. La cúpula sigue un movimiento ascendente y ondulatorio originalísimo con reminiscencias orientales y de sección cónica.

El interior de la capilla debe ser impresionante por los materiales empleados en ella, como el mármol negro, y la penumbra producida por las pequeñas aberturas de la estructura que la hacen uno de los espacios más misteriosos y conmovedores jamás creados (Cf. N. Schulz, *Arquitectura Barroca*, p. 129)

Aunque la obra más conocida de Guarini es San. Lorenzo de Turín. En la que podemos observar por medio de un grabado de la época, el gran contraste entre la inmovilidad del primer nivel del edificio con la riqueza de contrastes de los siguientes elementos que va aumentando en forma ascendente hasta rematar en la cúpula. Por el corte en perspectiva se aprecia una doble estructura plana en el exterior y cóncava en el interior, este contraste se observa desde la planta que ciñe toda la estructura con su dinamismo vertical y horizontal.

El diseño de los ventanales de la cúpula es elegantísimo y recuerda a Versalles ya que este cuerpo está rematado por una balaustrada típica del clasicismo francés. Por contraste el interior recuerda las cúpulas hispano-árabes, que debió conocer este arquitecto cosmopolita y sabio.

La obra de Guarini y especialmente la de San. Lorenzo influyó de manera notable en la arquitectura posterior, ya que se extendió por los países centro-europeos de rito Católico.

Estos países presencian por influjo de la Contrarreforma la construcción de grandes santuarios de peregrinación y la reconstrucción de la mayoría de los antiguos conventos destruidos por las guerras religiosas entre católicos y protestantes. Se multiplican las capillas aisladas y los Via Crucis en los caminos.

Este fervor religioso se tradujo en una producción edilicia sorprendente pues entre 1681-1770, casi un siglo, se construyeron 118 edificios de gran calidad y categoría. El edificio típico del S. XVIII es la Iglesia en esta parte de Europa, y están caracterizados por la "síntesis ideal" de centralización y

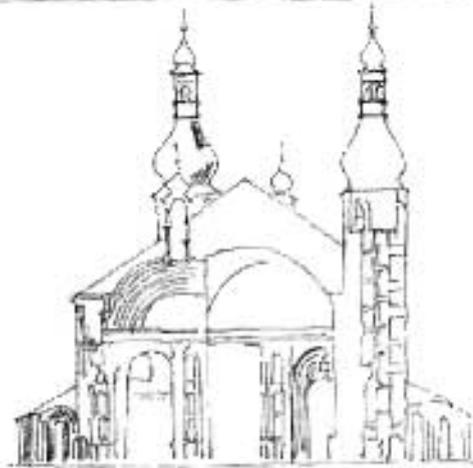
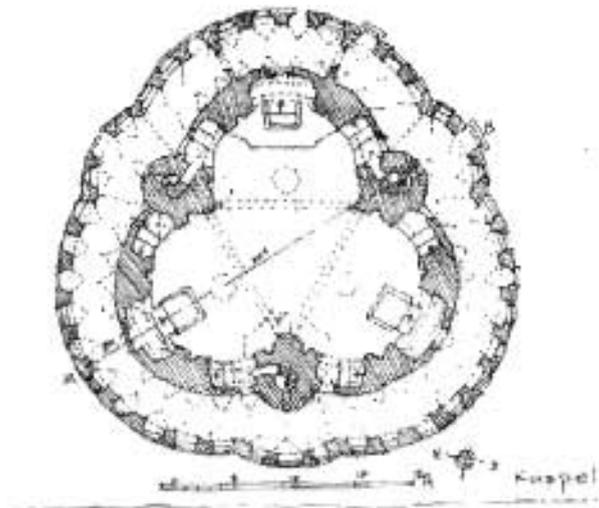
longitudinalidad dentro de un sistema multilateral infinitamente expandido, éstos espacios irradian las fuerzas representadas por el centro ideal y sus paredes expresan ese proceso.

Sólo mencionaremos como sobresaliente el Monasterio benedictino de Melk, Austria a orillas del Danubio, con su espléndida situación topográfica, sobre un promontorio que domina el paisaje y lo corona magníficamente.

Kappel es un santuario cercano a Waldassen, Bohemia (1685-1689) del arquitecto Georg Dietzenhofer, en el que se pueden observar con toda claridad los principios de Guarini, consistente en la yuxtaposición de tres círculos encerrados en paredes secundarias, lo que se traduce directamente en las fachadas logrando en un edificio pequeño, una gran plasticidad y una verdadera unidad orgánica, su silueta pintoresca combina elementos eslavos tales como tres cúpulas bulbosas y una nave procesional que circunda al edificio. Aunque es un ejemplo particular, indica la riqueza de posibilidades expresivas del barroco tardío.

En cuanto a la arquitectura palaciega, Versalles marca la pauta con su composición simétrica alrededor del eje principal que a la vez marca la visual principal hacia el infinito simbolizado por el espacio exterior, prácticamente sin límite de los jardines. La magnificencia de los interiores y el plan general es imitado en las grandes capitales europeas de al época.

Mencionaremos algunos Palacios para confirmar lo dicho; en Inglaterra el palacio Blenheim, de Vanbruch (1705), cerca de Oxfordshire y en Viena el Schönbrun Palace de Fischer Von Erlach, construído en 1691, y el Velvedere de Hildebrandt (1714-1716) que trataron de superar al mismo Versalles.



Santuario de Kappel, en Bohemia.

## **Capítulo IV.**

Antecedentes del Barroco Mexicano: la "Conquista Espiritual".

La Cultura Mexica.

El legado español en América: el Cristianismo, el idioma y la Arquitectura.-

La unidad de la nueva cultura, su reflejo en la Arquitectura y el Urbanismo.

La Arquitectura como vehículo de la evangelización.

Antecedentes del barroco mexicano, podríamos decir que se inicia con la llegada de los españoles a México, es decir, con la Conquista. Y de manera muy particular, con la Conquista espiritual que definitivamente se proponen. Cf. Ricard Robert, "La Conquista espiritual de México

*"Trabajo impresionante en varios sentidos, fue presentado por su autor como tesis doctoral en la Soborna en 1933. Cuya investigación tanto en España como en México le llevaron de 1923 a 1932. El autor señala que uno de los fenómenos mas notables de la conquista es la cristianización, de los inmensos territorios y de los numerosos grupos indígenas.*

*El autor analiza el período 1523-1572 decisivo en la formación del México posterior a la Conquista: en el que se lleva acabo la fusión de los elementos americanos y europeos que la constituirán. Los artífices de esta "conquista espiritual" fueron las órdenes mendicantes principalmente, salvo contadas excepciones como la de Vasco de Quiroga. El libro es ya un clásico de los estudios históricos mexicanos." F.C.E., México 1995, (reimpresión).*

¿Y qué es lo que en este continente encuentran? Indudablemente que una cultura floreciente: la Mexica, último reducto de la Náhuatl, con el Teocalli como centro religioso y artístico de su espléndido urbanismo, reconocido y admirado por los colonizadores y considerado en la actualidad como parte del patrimonio de la cultura universal. Todo esto nos habla de la gran capacidad técnica y artística que los indígenas poseían a la llegada de los españoles y que tendrá una importancia decisiva en la gran empresa constructiva que éstos desarrollaron.

¿Cuál es el bagaje cultural del español? Se podría decir que España "transporta" y "trasplanta" la cultura del occidente cristiano en América, con toda su riqueza y variedad, incluyendo su matiz mudéjar.

*"El Cristianismo, el Idioma y la Arquitectura, son los tres grandes legados que España ha dejado en aquel vasto continente. En el fondo, son tres lenguajes que exigían el ascenso natural de unos pueblos... una vez rotos los diques geográficos que separaban la redondez del mundo. La religión, el lenguaje del más allá; el idioma, el vehículo de comunicación universal necesario para salir del estrecho cerco de las culturas precolombinas, y la arquitectura, como expresión del nuevo ecumenismo. Sin estos tres factores, sin estos tres*

*lenguajes, el vasto mundo americano no se hubiera podido estructurar...".*

*"La colonización americana tiene muchos puntos de contacto con la colonización romana. El primero de ellos, que ni una ni otra son puramente colonizaciones. Roma no colonizó a media Europa y considerables zonas de Asia y África, lo que hizo fue unificarlas construyendo una 'oecumenes'. España tampoco colonizó, sino que segregó de sí misma el fundente capaz de transformar una pluralidad en una unidad...La proyección española en América se concibió como una misión... Desde el momento que era una misión, no podemos olvidar el hecho de su unicidad. El haberla perdido hubiera aflojado, hasta destruirla, la tensión misional"... "El reducir un continente a unidad, fue la gran hazaña española". Cf. Chueca Goitia F., *Invariantes en la arquitectura Hispanoamericana*, p. 159 y 55.*

Esta realidad, no siempre aceptada en nuestro continente, como, por ejemplo Graziano Gasparini, que no ve en ella más que una imposición, un colonizaje imperialista del poder de la Iglesia. Cf. G. Gasparini, *Simposio sobre el Barroco Latinoamericano*; en *"La arquitectura barroca Latinoamericana una perspectiva retórica provincial"*, Roma 1980, p. 396.

Es reconocida por varios autores; nos sigue diciendo Chueca Goitia:

*"La tesis de Bayón es también interesante y puede complementar las de Kubler y Palm. Unos pueblos previamente afines se encuentran, se confunden y se compenentran. Por ese camino se alcanzaría la gran unidad que yo llamo transhispánica. Los pueblos indígenas aceptarían primero pasivamente una concepciones que no les eran en el fondo ajenas, y luego intervendrían cada vez más en ellas, excitando su propia mismidad. Es decir, que los indígenas serían los primeros en provocar la rehispanización de lo español, los agentes casi siempre inconscientes, de que las premisas iniciales se llevaran a sus últimas consecuencias y que la función simbólica e irracional desplazara toda evolución racionalista".*

*Según Palm-en coincidencia con Bayón-, el estilo de la península no se impone por una actitud dictatorial de la burocracia metropolitana: 'Los artistas y artesanos mismos de la América española, sean españoles, criollos, incluso indios, copian y desarrollan las formas metropolitanas porque ellas*

corresponden con su idea de la vida". O.C. Chueca Goitia, p. 172.

Y otro autor más, este sí de nuestro medio, nos dice:

"Asombra comprobar cómo unos cuantos años después de la Conquista, los trazos urbanos de México, tienen ya un definido carácter propio que se distingue por la organización arquitectónica en torno a espacios muy amplios, delimitados ya sea por conjuntos religiosos, como en el caso de los conventos y de sus atrios, o bien por disposiciones urbanísticas, como en las ciudades con sus catedrales, parroquias y palacios en relación a las plazas. En la composición del espacio hubo una fusión clara del sentido organizador hispánico con la sensibilidad indígena para lograr la grandiosidad...

El siglo XVI logró la conjunción con sorpresas mutuas: para el indígena, la novedad de la arquitectura europea, con sus muros y bóvedas capaces de aprisionar inmensos espacios interiores y hacerlos sensibles, como una escultura en negativo delimitada por la "caja mural"; para el europeo, la novedad del espacio abierto arquitectónico; el descubrimiento de la funcionalidad de lo no cubierto.

Así surgen los conjuntos conventuales en los que como centros ceremoniales prevalece la disposición prehispánica, con la mole de iglesia y el convento frente al atrio bardeado. Esto equivalía al volumen piramidal construido frente al vacío de las plazas en el antiguo México..."

"Penetrar en esos atrios, es sentir cómo surgió de golpe el espacio mexicano, ya no indígena, más tampoco europeo. Disposición espacial que surge como respuesta a un función antes inexistente en ambos continentes: las "capillas de indios" o capillas abiertas, tan exclusivas de México; ya al nombrarlas pregonan la novedad: son capillas si, para el rito católico y son de indios, sí, pero ya para indígenas cristianos. Capillas en que el rito cristiano, con quince siglos de limitar sus recintos sagrados, ahora por primera vez, de manera conciente y sistemática, los abre, presionado por la atávica tradición del rito prehispánico al culto al aire libre de tradición local. Este indigenismo se impone y trasforma lo europeo, y ambas personalidades la indígena y la hispánica, se funden distinguiéndose a la vez, como el hijo que aunque con personalidad propia, permanecen en él los rasgos de padre y de la madre, lo heredado de ambos, y con ello va configurando su propio carácter". Cf. González Galván M., El Espacio en la Arquitectura Religiosa Virreinal de

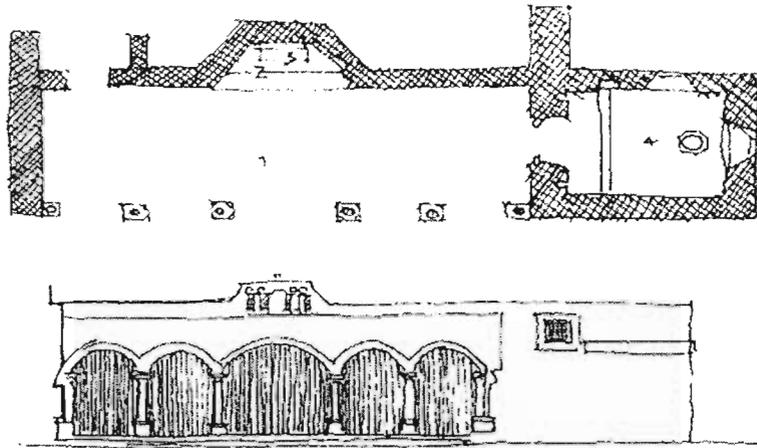
México, *Anales del I.I.E., UNAM, 1966, P. 72 Y 73.*

Y por último, Kubler, que reafirma de nuevo este buen entendimiento entre ambas culturas, que es en el fondo lo única explicación para tan increíble fusión:

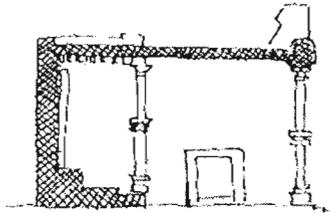
*"Donde hubo construcciones, al inicio de la evangelización, encontramos invariablemente a los frailes mendicantes. Lo contrario resulta difícil de imaginar; tal empresa sólo pudo haber sido lograda por los misioneros. Sólo ellos entre los colonizadores del siglo XVI, se abocaron a la comprensión de la sociedad indígena y a buscar el afecto de sus miembros...Y estas concepciones ambiciosas, realizadas con métodos rudimentarios de aprendices y el testimonio de cierta armonía entre las nociones españolas e indígenas de una arquitectura ceremonial, pueden servir quizá como caracterizaciones del estilo arquitectónico del siglo XVI.*

*Es el estilo de las construcciones libres que lograron formas monumentales, haciendo a un lado la confianza ciega en los textos y cánones; el estilo de hombres cuya integridad apostólica de fe y obras, estaban motivadas por las más avanzadas doctrinas... En estos términos, podemos hablar de este estilo como el de la arquitectura humanista de la Edad de Oro española en América". Cf. Kubler G., *Arquitectura Mexicana del Siglo XVI, F.C.E., México, 1982, p. 538.**

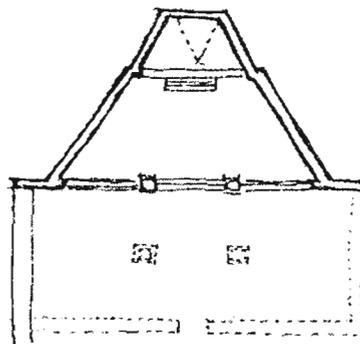
Fue en definitiva la evangelización, la que logró llevar a través de una empresa constructiva que no tiene parangón en este milenio, la occidentalización del nuevo continente. La arquitectura fue el vehículo expresivo de la evangelización. Sin conventos, monasterios, templos, capillas, hospitales, orfanatorios, colegios, donde una arquitectura de misión resplandece, tampoco hubiera sido posible esta gran obra civilizadora. La cultura de aquellos pueblos sigue adherida, al correr del tiempo y cada vez más, a una arquitectura que los personifica y les permite una identidad espiritual.



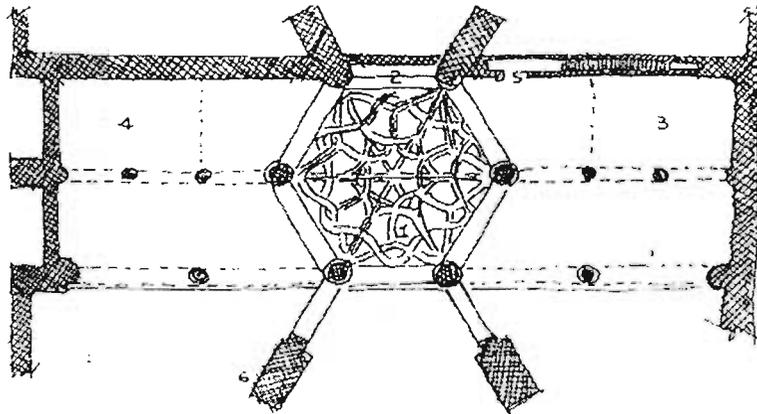
- Capilla abierta de Zinacantepec.
- 1.-nave transversal de la capilla.
  - 2.-presbítero.
  - 3.-altar.
  - 4.-Bautisterio.



Corte capilla abierta de Zinacantepec.



Capilla abierta de Zempoala, Edo de México.



Capilla abierta de Teposcolula, Oaxaca.

Precisamente en el espíritu de servicio que inspiran las nuevas construcciones, su adaptación al nuevo medio y a los diversos requerimientos de función, se creó una nueva tipología arquitectónica. Si en los más viejos edificios americanos de inspiración española las normas metropolitanas se modifican con algún acento provinciano, debido a la interpretación de los frailes arquitectos o a la mano de obra indígena, en el barroco de la América virreinal encuentra su mas acabada expresión arquitectónica y crea tipos de poderosa originalidad y de singular belleza que no solamente superan lo europeo contemporáneo, sino que a veces se proyectan sobre ellos para reavivar la tradición fatigada y enriquecerle con nuevas aportaciones... resulta una arquitectura de inigualable belleza morfológica... En los estudios hechos sobre las iglesias a cielo abierto por el arquitecto Artigas, se confirma este hecho: la variedad de estas capillas abiertas dentro de una única función nos habla de la creatividad de estos constructores:

*"Es el momento de insistir en que las capillas aisladas de México no solamente son un género de edificios digno de ser tomado en cuenta sino que son las Iglesias que dio la tierra. Pero está claro que no son las iglesias a que nos tiene acostumbrados la historiografía europea, ni siquiera la historiografía hispanoamericana que ve desde la óptica europea"... "Los arquitectos de aquel tiempo como verdadero creadores que eran, formalizaron en las diferentes regiones los diversos elementos que componen las iglesias a cielo*

abierto; los conformaron con perfecta conciencia de su originalidad porque de otra manera sería incomprendible el variadísimo repertorio de elementos y formas, haciendo de cada una de las partes del conjunto un proyecto válido por sí mismo". Cf. Artigas J. Benito "Arquitectura a cielo abierto", Cuadernos de Arquitectura Virreinal No. 16, p.4 y 8.

## **Concepto del espacio en el urbanismo del Siglo XVI**

Tanto la traza urbana como las primitivas construcciones de los frailes franciscanos incluyendo los conventos son pruebas fehacientes de lo que hemos venido afirmando hasta ahora, el que la nueva cultura que aquí nace es fruto de una aquiescencia por ambas partes de lo mejor que cada una pudo aportar; y no de una imposición destructiva como algunos quieren hacernos creer, exagerando los elementos negativos que indudablemente hubo, como en toda empresa humana. Sin embargo en este caso prevalecieron los positivos dígalos si no o no el florecimiento de las artes que aquí se dio. Su trascendencia fue tal que nos dice Kubler:

"Las fundaciones urbanas del siglo XVI en México tienen importancia no sólo para la historia de la colonización española sino también para la historia del urbanismo en general. Tales obras constituyen uno de los capítulos mas importantes dentro del urbanismo occidental e incluyeron supuestos nunca antes dados en Europa, libertad completa de experimentación, una naciente expansión y recursos ilimitados. No existe nada comparable a ello después del Imperio Romano, ni antes de las creaciones industriales del siglo XIX. Cf. O.C. p. 108.

En cuanto a la traza urbana

*"Ésta nace de modo natural en los pueblos de indios a partir del convento y concretamente de la iglesia conventual con un eje urbano principal y con la secuencia de iglesia, atrio, plaza y prolongación por medio de una calle principal y otro gran eje, frecuentemente también marcado con calles que se entre cruzan con este eje a la altura del medio atrio, tal cruce se manifestaba, en alzado con la presencia de las típicas cruces atriales y se reforzaba su presencia en perspectiva, con portadas laterales que se encuentran colocadas*

*al mediar los muros laterales del atrio". Cf. González Galván Manuel "Tipología Urbana Virreinal" en Historia del Arte Mexicano, V. 5, p. 746.*

Este carácter religioso en el urbanismo perdura a través de los siglos virreinales, dando un carácter peculiar a las poblaciones antiguas; que al no comprenderlo se ha ido perdiendo lamentablemente. En cuanto a las ciudades de gobierno nos dice el mismo autor.

*"Sus fundadores las pretendieron nobles y opulentas y en sus actas de fundación, títulos, prerrogativas y hasta en los escudos nobiliarios hay un tono de premonición de grandeza y de exaltación profética y, en muchas de ellas, el reconocimiento al vigor ancestral indígena cuando la ciudad española se superpone en asientos prehispánicos que fueron de trascendencia espiritual o política, por lo que su dignidad subyacente obligó a los siglos coloniales a edificar con generoso dispendio"*

Un caso que comprueba lo anterior es la ciudad de Izamal:

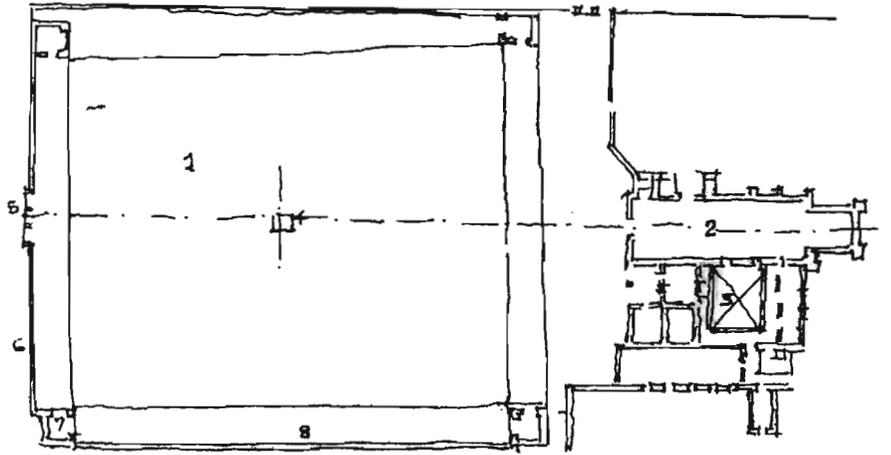
*"El ejemplo mas vistoso que nos ha quedado de esta forma de transculturación, por su belleza y armonía es la ciudad de Izamal en el Estado de Yucatán, donde la iglesia franciscana del lugar se levantó sobre una plataforma piramidal. La esplendidez del emplazamiento en medio de superficies tan generosas, tan a cielo abierto, nos acerca más a la arquitectura precolombina que a la arquitectura de la Península Ibérica. El monumental templo católico y el convento se ubican en lo alto, con su espléndido atrio porticado al cual se accede por largas rampas y escalinatas, desde tres plazas, una en el frente y una a cada lado: tres. De manera que la magnitud y ordenación de los espacios abiertos nos reporta a los sentimientos vitales mesoamericanos...Bien mirado el ejemplo nos hace comprender la profundidad de logros de este 'encuentro entre dos mundos', porque no se trata de una simple sobreposición cultural, sino a la elaboración de una cultura diferente. Cf. Artigas J. Benito, O.C., p.13*

La unidad de propósitos de todos los que intervinieron en la fundación de estas nuevas ciudades lo podemos constatar en el sentido de misión que tuvo la conquista de América y que se tradujo en el gran auge político, social, religioso y artístico que aquí se dio. Del estudio del urbanismo novohispano

presentado por Carlos Arvizu, extraemos los siguientes párrafos que lo comprueban:

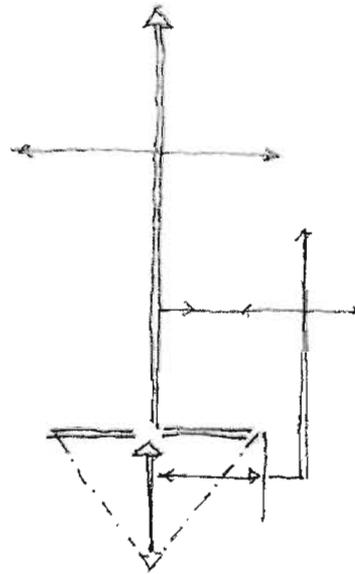
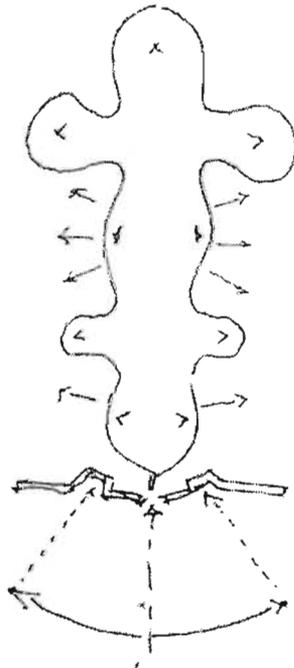
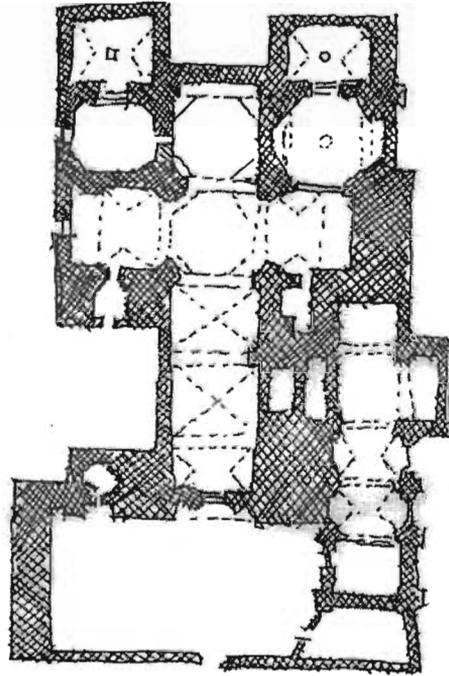
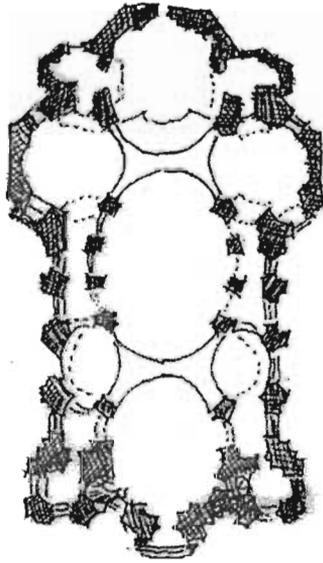
*"El espacio urbano indígena, los mercados, los patios, las plazas y los grandes centros ceremoniales donde se desarrolló la vida urbana precortesiana, pudo conjuntarse con la experiencia urbano europea, conciente o inconcientemente, portada por misioneros y militares, para sentar las bases de la nueva ciudad....así será la plaza mayor el reflejo de una nueva sociedad que conjuga en el espacio físico la realidad urbana indígena con el ideal renacentista, ideal éste que flotaba entre los vientos, aquellos mismos que llevaron a Colón a las nuevas tierras". "En este proceso de urbanización de la población indígena, participaron los conquistadores, los misioneros, los caciques, indígenas y los virreyes. En un principio, los frailes de las tres órdenes mendicantes controlaron esta actividad hasta el último tercio del siglo XVI. Posteriormente estos pueblos fueron fundados por las autoridades civiles, siguiendo la técnica ideada por los mendicantes; a partir de 1540 el Estado organizó de manera sistemática la política de concentración". Cf. Arvizu Carlos "Urbanismo Novohispano en el siglo XVI" Fondo Editorial de Querétaro, 1993, México, p.23 y 36.*

Como podemos ver la presencia de las tradiciones indígenas en cuanto a las concepciones espaciales urbanas, su sentido de orientación y concentración con el paisaje, que fueron respetados y realzados por los colonizadores nos dan razón de la originalidad de la arquitectura aquí nacida.



Conjunto conventual, Calpan, Puebla.

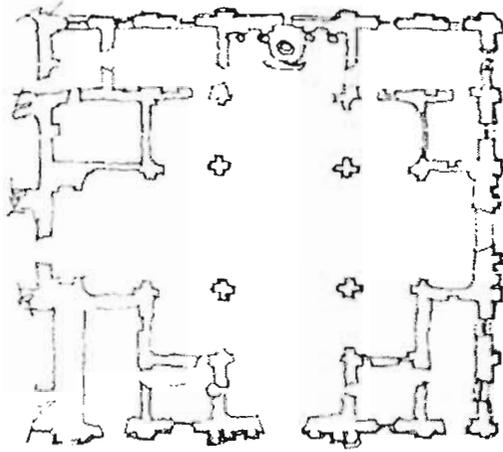
- 1.-Atrio.
- 2.-Templo.
- 3.-Convento.
- 4.-Cruz atrial.
- 5.- Arcada real.
- 6.- Barda atrial.
- 7.- Capillas posas.
- 8.- Pasajes procesionales.



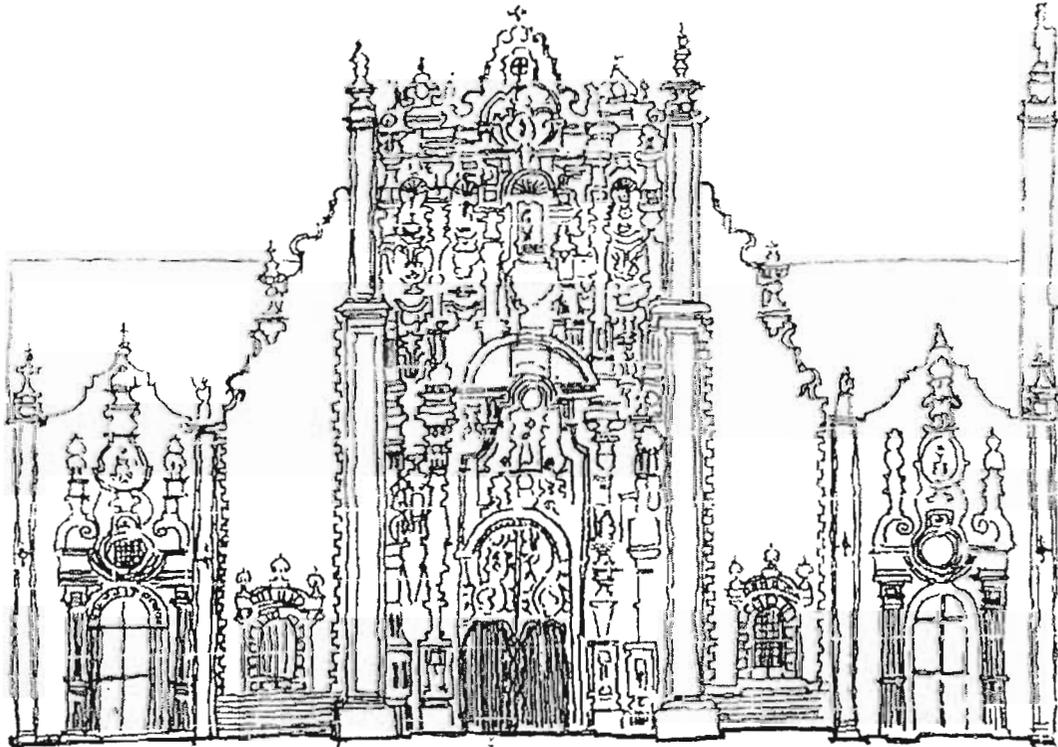
Vierzehnheiligen Franconia.  
Siglo XVIII

Iglesia de San Francisco Oaxaca.  
Siglo XVII-XVIII.

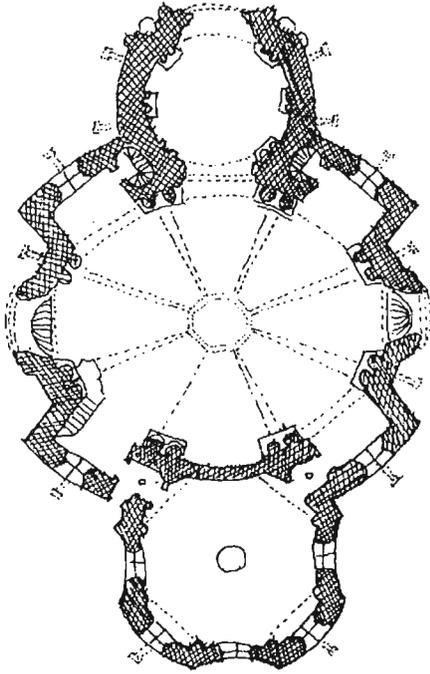
Análisis del espacio Barroco Europeo y Mexicano, según el Arq. Manuel González Galván.



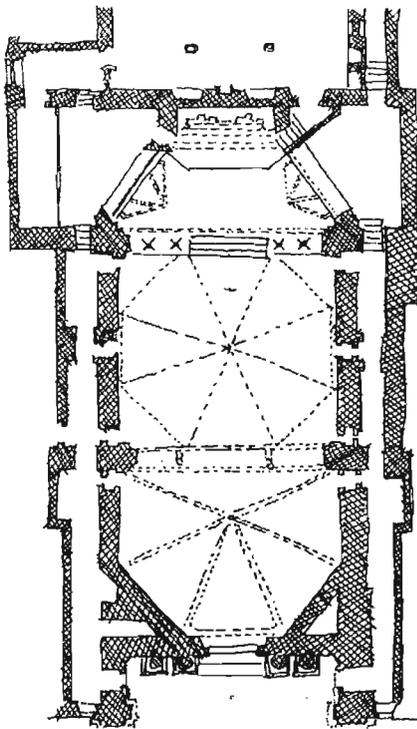
Planta



Sagrario Metropolitano  
Arquitecto Lorenzo Rodríguez.



El Pocito en la Villa de Guadalupe.



La Enseñanza en el centro histórico.

## **CAPITULO V.**

Características formales de la arquitectura religiosa virreinal en México.  
Los conventos de frailes, los conventos de monjas; las parroquias y los santuarios.

Modalidades del Barroco Mexicano..

En este capítulo trataremos de constatar el gran valor de expresión que tiene el barroco mexicano y sus causas, para comprender la gran vigencia que en la actualidad tiene. Cf. Basave Agustín, "Vocación y Estilo de México", p. 797, Noriega Limusa México, 1990.

*"La reivindicación de lo barroco, en nuestros días gana cada vez mas terreno. Díganlo si no la cantidad de estudiosos extranjeros que vienen a México para destacar nuestras artes plásticas y nuestra literatura como uno de los temas estéticos de mayor interés y raigambre y de mas viva y apasionada realidad".*

Desde el punto de vista de la comunicación:

*"La obra arquitectónica vive por lo que expresa; por lo que el observador de cualquier tiempo es capaz extraer de ella. Lo que cuenta es la impresión que produce en quien la recorre, la vivencia que motiva en él ya se trate de una persona conocedora del arte o ajena a él". Artigas Juan B. "Geometría vida y arquitectura", Cuadernos de Arquitectura Virreinal N° , p. 54*

Se han mencionado entre sus características, la originalidad de alguna de sus tipologías como las capillas abiertas y los conventos del siglo XVI, con sus típicos complementos:

*"Tales como atrios, capillas posas, caminos procesionales, arcadas reales y cruces de piedra. Desarrollo que habría de tomar auge durante los siglos XVII y XVIII convirtiendo en barrocos aquellos elementos clasicistas en su origen". Según ha demostrado Juan B. Artigas en "Arquitectura a cielo abierto. Cuadernos de Arquitectura Virreinal N° 16, p. 3*

En cuanto a la permanencia de las fórmulas arquitectónicas logradas en el siglo XVI, lejos de ser una muestra de poca creatividad, como en algún momento, se pensó, sobre todo al comparar el barroco europeo con el surgido aquí, desconociendo la legitimidad de las nuevas expresiones acordes con su nueva circunstancia. De esto nos habla Manuel González Galván

*"Ese progreso o novedad de matiz mexicano, al no tener claros antecedentes europeos debe tenerlos en la tradición local, de manera que algo del sentimiento plástico prehispánico sobrevivió y se infiltró y mezcló con factores*

constitutivos del momento histórico"...Esta (circunstancia) hizo que los frailes y los alarifes hispanos, se adaptaran y dieran solución a funciones que no podían conocer en Europa, y a su vez que el indígena pusiera esfuerzo, mano de obra y sensibilidad a programas arquitectónicos para él totalmente nuevos.

No resulta extraño que esta recíproca entrega e intercambio produjera la originalidad mexicana. En todo caso la lección artística aportada por los conjuntos conventuales del siglo XVI novo hispano fue de una efectividad y de un arraigo tal en el gusto de la nueva sociedad aquí nacida y configurada, que su sentimiento plástico espacial habrá de prevalecer en siglos siguientes resistiendo el influjo europeo, absorbiéndolo y transformándolo a medida de sus intereses".

González Galván Manuel, "El espacio en la arquitectura Virreinal en México, Anales del I.I.E., N°35, UNAM, 1969, p. 79

Precisamente la permanencia de las formas arquitectónicas, como por ejemplo la plantas rectangulares o de cajón y de cruz latina en las parroquias del siglo XVII y XVIII, nos hablan de una "voluntad de forma" o de vida mas exactamente, ya que con ellos se expresaron con toda libertad las generaciones aquí nacidas, sus aspiraciones y deseos. Así lo explica el mismo autor:

"La rectilineidad de plantas y alzados permitió que las iglesias que se levantaron a lo largo de tres siglos pudieran acomodarse en cualquier circunstancia dentro de la retícula de la ciudad y fueran una prolongación de ella; su cubicidad se integra a la cuadrangularidad de las manzanas y la planimetría de sus alzados es la respuesta correcta a la cúbica estructuración de las poblaciones." "Las iglesias novohispanas son, con sus volúmenes cúbicos y rígidos, la respuesta lógica y perfecta a un tradicional orden espacial, manifiesto desde la época prehispánica en la planimetría y regularidad de las plazas y centros ceremoniales, y en el virreinato en los reiterados trazos urbanos". Ibid. O.C. p. 84 y 85

El patrón o modelo del convento del siglo XVI ya no evolucionó en sus formas ya que quedó como arquetipo de una etapa de la historia del virreinato, el de la primera evangelización; una vez realizada ella, el modelo que le sigue es el

de la iglesia parroquial que se adapta a las nuevas necesidades sin perder algo de lo ya alcanzado la centuria anterior así:

*"A partir del siglo XVII la iglesia parroquial, con su planta en cruz latina, su cúpula en el crucero, sus muros rectilíneos y su fachada y testero planos, es el modelo mas abundante y difundido que sirvió de ejemplo dogmático a la arquitectura eclesiástica del virreinato.*

*Es el patrón que resume las lecciones espaciales anteriores y que considerado perfecto en cuanto a símbolo, funcionalidad litúrgica y efectividad plástica, ya no interesó renovar; antes por el contrario, si reafirmar durante toda la vida de la Nueva España". O.C., p.85.*

Lo mismo sucede con las iglesias de los conventos de monjas que aunque existentes en todo el mundo hispánico aquí se dan con una gran multiplicidad y una vez definido y sistematizado su programa ya no se modifica más.

Del sentido constructivo del espacio virreinal Chueca Goitia señala de manera especial su grandiosidad, su generoso uso del espacio, su dignidad y señorío:

*"La gran arquitectura americana, posee un sentido de los recursos que la asemeja a la arquitectura imperial romana...*

*Los romanos construyeron grandes ciclópeas moles porque disponían de mucha mano de obra, poco cualificada. Erigían primero la masiva estructura y luego venían los artistas más cualificados a revestirla de mármoles, bronce y mosaicos. Los españoles hicieron lo mismo, organizaron con sentido de economía y masiva amplitud los enormes corpachones de sus fábricas, dejando para puntos concretos: fachadas, portadas, remates: la acumulación decorativa... La franqueza con que está manejado este concepto, tiene a veces algo de brutal desenfado y desgarró: una fachada riquísima tratada como un fabuloso tapiz y el resto desnudo y grave, lindando con una simplicidad casi geológica..."*

*"Tanto la arquitectura imperial romana como la española son el polo opuesto de la gótica. Una es arquitectura de masa y otra es arquitectura de esqueleto..."*

*El ser rica en masa y espacio le presta a la arquitectura americana su*

majestad y señorío. Con menos medios y a veces con unos materiales pobres jamás se ha conseguido tanta dignidad". Cf. *Invariantes en la arquitectura Hispanoamericana*, Dossat, Madrid, 1981, p. 186 y 187.

En esto también la nueva arquitectura mexicana se hace eco de su antigua estirpe indígena: Gendrop nos recuerda las enormes proporciones de Teotihuacán; tanto en masa, la gran pirámide del Sol de 225 mts. por lado de base, como en espacio: la gran calzada de los muertos que da unidad al inmenso centro ceremonial y que tiene aproximadamente 2 kilómetros de largo. Gendrop Paul, Heyden Doris "Arquitectura Precolombina", p. 30, Ed. Aguilar Asurí, Madrid, 1985

Otro rasgo que caracteriza al barroco mexicano es el mudejarismo; que forma parte del Renacimiento español.

*"Si tomamos del Barroco las notas que lo caracterizan en la mayor parte de Europa, en Italia y en los países germánicos sobre todo, ni nosotros ni los países sudamericanos, podemos considerarnos dentro de la línea creadora del Barroco. Nosotros estamos en la línea de un barroco diferente y este puede recibir el apellido de mudéjar... Lo mas interesante que añade América a la conformación del espacio interior es la impresión de profundidad que proviene como hemos dicho, de la estructura del templo mudéjar... No hay que olvidar que la invasión por parte del ornamento de zonas cada vez mas extensas... no es ajeno a un espíritu mudéjar, siempre latente en la arquitectura española y que transparece en cuanto se afloja la norma rectora y sobrenada libre el impulso popular, el mudejarismo es una constante, una invariante más fuerte de lo que se cree, en todo el barroco sudamericano."* Chueca Goitia F. "Invariantes castizos de al Arquitectura Hispanoamericana", Dossat, Madrid 1981, p. 170, 171.

La línea fundamental de la arquitectura barroca mexicana es la de una arquitectura religiosa; así vemos que nuestro paisaje antiguo queda caracterizado por la silueta de sus torres y cúpulas que nos habla de la amplitud y profundidad de su devoción, y de la riqueza plástica que pregonan por los aires:

*"Al acercarnos a cualquiera de nuestras características ciudades antiguas,*

situadas en lomas o en valles, el conjunto urbano se mostraría anónimo si no fuera porque cobra personalidad e identidad con el sobresalir de cúpulas y torres, ya que aún el volúmen de las iglesias se hunde y confunde con el núcleo de las construcciones y las fachadas tampoco se muestran a distancia en cambio, torres y cúpulas al sobresalir independientes, se manifiestan íntegras... El esplendor decorativo y la policromía también adquieren desde lejos, efectividad expresiva pues al acentuar el individualismo de los elementos que recubren acentúan la personalidad del monumento y crean un indisoluble compromiso plástico entre la obra y el paisaje siendo juez y árbitro el paisaje. El gran regalo de nuestras ciudades al paisaje son precisamente las cúpulas y torres, y a su vez el paisaje responde a ellas; éste proporciona la amplitud espacial y la pureza atmosférica para que luzcan bien engarzadas en él".  
González Galván M. O.C., P. 86.

Con respecto a esta característica, nos dice también Chueca Goitia lo que sigue:

"La arquitectura americana es una arquitectura eminentemente religiosa aún en sus ejemplos de arquitectura civil... El pathos religioso de esta arquitectura irradia en cada monumento desde el mas grandioso hasta el mas modesto. Está pensada para provocar el asombro y el raptó hacia lo numinoso. Pocas veces se puede sentir la fuerza absorbente de lo religioso como la sentimos ante fachadas del tipo de Tepozotlán y Ocotlán. Parece que una fuerza superior a nosotros nos arrastra y nos subyuga. Sus elementos giran y se conmueven con temblor de llama, provocando el raptó de nuestros sentidos".  
"La exteriorización del espacio sacro es natural que condujera a establecer en las fachadas del templo como si se tratara del altar o retablo exterior. De este modo se mantenía una tradición precolombina y las ceremonias se realizaban al aire libre, respetando la aversión del indígena a encerrarse en espacios techados". Chueca Goitia F. O.C. 181 y 182.

La característica mexicana del culto en el espacio exterior en la época prehispánica, se manifestó mas tarde como una constante en la arquitectura virreinal muy acorde con la línea de la tradición local, en lo cual coinciden varios autores, y que se puede comprobar en muchos ejemplos; de esto nos dice Chueca Goitia lo que sigue:

*"Las fachadas de muchos templos de América son altares puestos en la calle... Y se hizo, aparte de la razón de imponer exteriormente, por otra motivación en la que no se ha reparado y que me parece fundamental; y es que el espacio sagrado en el templo americano no es tanto el que está dentro como el que está fuera".*

De esta forma la fachada retablo se constituye en una característica peculiar del barroco mexicano; que se repite en innumerables ejemplos y destacadamente en el Sagrario de la Catedral Metropolitana.

*"Las fachadas no solamente debían ser el bello rostro del edificio, sino expresar lo que guardaba en su interior; su función no se cumplía con sólo cerrar y proteger artísticamente un espacio, sino que debía ser un reflejo de su interioridad, espejo de su alma. Así, la fachada se convirtió en retablo, peculiaridad americana, y muy especialmente mexicana... Lo anterior sugiere que gozosamente se entroncó y continuó la línea de la antigua tradición local de mostrar el santuario al aire libre, de manifestar el culto al espacio abierto".* González Galván M. O.C. p. 90,91.

Esta característica se puede comprobar en el santuario de Ocotlán, Tlaxcala, en San. Juan de Dios en la capital, y en San. Miguel de Allende en la iglesia de la Salud:

*"Que son verdaderos ábsides externos. Estas fachadas frente a plazas o amplios espacios libres son la versión barroca y dieciochesca de las capillas abiertas del siglo XVI, y sólo bastaría poner un altar en el umbral de sus puertas para que fuera completa la función ritual y plástica de esta característica solución mexicana"...* González Galván M., *Ibidem.* O.C., p. 91.

El valor de estos hallazgos en cuanto a la originalidad de las características del barroco mexicano reside principalmente en el haber penetrado en la significación de estas expresiones arquitectónicas en su totalidad en contraposición del sólo análisis externo meramente formal decorativo tomando como modelo al barroco europeo de manera estricta y excluyente.

Este enfoque mas amplio y universal y por tanto mas congruente para analizar al barroco hispanoamericano, lo encontramos también en un estudio

del arquitecto Artigas sobre "La piel de la arquitectura" donde nos hace ver que la "epidermis" que aquí escoge el barroco, es la esencia de su expresividad, en otras palabras que los efectos conseguidos en el barroco europeo por medio de ductilidad de las superficies y por tanto de la de su estructura, el barroco hispanoamericano lo consigue de diversa manera y hasta cierto punto contraria; ocultando la estructura:

*"Por ello la expresividad estética del Barroco Hispanoamericano llega a ser atectónica, porque está lejos de realzar visualmente un sistema de sustentación directa sobre el terreno. Hasta pudiera parecer, sin serlo, que todo ello es un efecto de pura exterioridad, de epidermis... Es así como el elemento estructural, puramente arquitectónico, llega a desaparecer en el Barroco Hispanoamericano, cubierto por un mundo de efectos luminosos y de colorido, acentuados por el relieve. Desaparece la estructura de la percepción visual, y con ella la sensación de pesantez como cualidades expresivas de la arquitectura, la cual cede su lugar a una impresión de ingravidez, de falta de peso". Artigas J. Benito, "La piel de la Arquitectura", Cuadernos de Arquitectura Virreinal, N<sup>o</sup>. 17, p. 59.*

La idea de un organismo unitario, esencial al barroco y verificado en todas sus partes, símbolo del Universo, en frase de Hauser:

*"Cada una de sus partes apunta, como los cuerpos celestes, a una relación infinita e ininterrumpida; cada una contiene la ley del todo; en cada una opera la misma fuerza, el mismo espíritu. Las brascas diagonales los escorzos de momentánea perspectiva, los efectos de luz forzados todo expresa un impulso potentísimo e incontenible a lo ilimitado". Hauser Arnold. Historia Social de la Literatura y el Arte, V.2, p. 108, Madrid, 1964.*

Esta unidad la encontramos en el Barroco Mexicano e Hispanoamericano, en la fusión de la arquitectura, escultura y pintura, en función del conjunto:

*"Esta interacción entre pintura, escultura y arquitectura, configura el espacio estético del estilo barroco..." La iluminación, contribuye a esta unificación "durante la época barroca la luz produce efectos de destellos y de sombras densas; puede caer como una cascada desde lo alto rebotando y llenándose de coloración en la pintura y en los relieves de las superficies..."*

y al efecto de misterio tan propio de este estilo. Artigas J. Benito, O.C., p. 59.

### **Modalidades del Barroco Mexicano.**

De las clasificaciones que ayudan a comprender la riqueza y variedad del Barroco Mexicano, y que se basa en el tipo de apoyos o en su ausencia está la de Manuel González Galván en "Génesis del Barroco y su desarrollo formal en México", Enciclopedia "El Arte Mexicano", V. 6.

Las que me parecen de mayor importancia para nuestro propósito son: el Barroco Estucado que logró en México expresarse con una maestría y originalidad sin paragón en Europa: la capilla del Rosario en Puebla, Santa. María Tonanzintla en Cholula, los Camarines Marianos de Ocotlán en Tlaxclala, de Tepozotlán y de la Santa. Casa en San. Miguel Allende en Guanajuato.

Esto lo confirma Bonet Correa, en el Barroco de España y México; p.88

*"Estas bóvedas andaluzas tienen mucha importancia si se comparan con las yeserías mexicanas, con las de Puebla que son posteriores y que de ahí proceden, aunque después ya en Puebla se transforman con nuevas realizaciones con un sentido totalmente mexicano".*

El uso de la argamasa blanca para cubrir y decorar torres, cúpulas y fachadas es una manifestación de esta modalidad y que predomina en el barroco Poblano y de Tlaxcala.

En cuanto a los estucos nos dice Castedo: en su Historial del Arte Iberoamericano, Alianza, Madrid 1988, p.253.

*"En efecto la yesería policromada constituye un elemento ornamental barato de fácil laboreo y de ilimitadas posibilidades para el desahogo de la imaginación. Fue un elemento adecuadísimo a la búsqueda de efectismos, novedades y sorpresas tan cara al espíritu del Barroco y al deleite en el adorno mexicano".*

Esto acaba de explicar los estupendos resultados que obtuvieron los yeseros

mexicanos al combinar el gusto por el color con la riqueza y variedad en la expresión de la forma.

El Barroco Talaveresco es una consecuencia de la esplendidez del estucado interior que se derrocha en los exteriores con el deseo de otorgarles una riqueza fácil y duradera sobretodo en cuanto a brillantez y colorido. En fachadas, torres y cúpulas.

*"El talaveresco es un desdoblamiento del hervor plástico de los interiores estucados y suele acompañarlos. Es a la intemperie lo que los estucados a la tibieza y recogimiento de los recintos y tampoco tiene pretensiones constructivas. Es un barroco de recubrimiento, una especie de piel o traje que complementa la forma modelándola y protegiéndola". González Galván M., O.C., v6. P.81.*

Estas dos modalidades que en realidad viene siendo la misma en dos aspectos distintos, a este barroco Poblano lo ha llamado Moreno Villa, "barroco risueño" y nos lo explica así:

*"Yo no sé que a partir del estilo gótico se haya conseguido nada tan aéreo y tan firme a la vez como estas iglesias. Las góticas participan de estas virtudes, pero no alcanzan a producir la alegría que las mexicanas. ¿Dónde está el secreto?, para mí es evidente que en los materiales y el modo de manejarlos, los materiales son colores y el color alegra la vista. Pero hay algo mas. El equilibrio feliz de las superficies planas, los cuerpos macizos y los perforados y rizados". Cf. Moreno Villa. Lo Mexicano, p. 32, F.C.E. México 1986.*

El uso de la argamasa blanca contrastando con el rojo del ladrillo y el azul, amarillo y verde del azulejo da un realce espléndido a las formas, ya de por sí muy ricas. Por ejemplo el Santuario de Guadalupe en Puebla, que posee una riquísima variedad de formas ya que sus tres cúpulas son diferentes entre sí y contrastan con la esbeltez de las dos torres de la fachada. Y todo el conjunto se recorta contra el magnífico azul del cielo.

El porqué elegí como mas importantes estas dos modalidades, es por tratar de seguir un criterio diferencial para distinguir lo propiamente mexicano de lo

importado de Europa. Y he encontrado varios autores que así lo entienden, Moreno Villa, lo expresa en su estudio mencionado diciéndonos que el barroco del siglo XVIII es el representativo de la originalidad mexicana y que los ejemplos que se dan en Puebla, capital y en el Estado son inconfundibles; analizando el Santuario de Guadalupe, ya mencionado nos dice:

*"Hagamos la historia de lo diferencial y veremos surgir lo mas definitorio de la fisonomía estética mexicana... lo que decide en última instancia es el acento propio, la llamarada o expresión que surge de lo mas íntimo... Yo veo en esta obra una conjugación perfecta de lo sabio y lo popular. El azulejo lo entiende el pueblo, es cosa suya. En cambio, el dibujo de la portada es un producto cerebral, matemático, de proporciones.*

*Pero ambos factores, el popular y el erudito o académico, están influídos mutuamente, porque, si nos fijamos bien, el azulejo es de un buen gusto que sólo se alcanza mediante la disciplina de los ojos; y el dibujo académico de la puerta y de las torres es de un buen gusto que no se logra sino estudiando la desenvoltura popular, la fuerza expansiva del pueblo.*

*En España se utilizó y utiliza el azulejo... Sin duda lo de aquí esta vinculado con lo de allá, pero lo de aquí tiene una personalidad tan fuerte que hace olvidar los orígenes. Personalidad y gusto perfecto, armonioso, musical. Los azulejeros poblanos son muy superiores en gusto a sus abuelos... Todos los elementos son importados, pero el producto es mexicano, perfectamente diferencial. O.C. Lo Mexicano, p. 32 y 55.*

Entre las modalidades de barroco mexicano, el barroco estípite destaca por su llamativa presencia en todo el territorio nacional, tanto en exteriores como en interiores, pudiéndosele llamar como dice González Galván:"

*"Un fenómeno artístico milagroso, comparable a los momentos mas esplendorosos que en la historia del arte han tenido otros países, como Francia gótica del siglo XII, la Italia Renacentista o la España Plateresca". "Modalidades del Barroco Mexicano", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, N° 30, p. 39 a 41.*

México puede gloriarse en poseer la mayor cantidad, calidad y variedad de pilastras estípites en el mundo... esto ha dado pié para llamar a esta modalidad, estilo nacional al barroco estípite.

Cabe llamar la atención sobre el sentido mecánico-constructivo de la pilastra, que cambia las proporciones lógicas de sus dimensiones estrechándose en la base y ampliándose en el coronamiento, confirmando con ello el deseo de trastocar el sentido normal de los elementos clásicos de la pilastra hasta invertir sus elementos y llegar a una pirámide invertida, negando la fuerza de la gravedad.

Puede decirse que es gloria del Barroco el haber llevado el vocabulario formal clásico hasta su clímax.

*"El fuste de la pilastra estípite con su juego de volúmenes, permitió los mayores alardes plásticos y en México, sólo una visita detenida a su sinfín de iglesias y un más profundo análisis de sus retablos y exteriores permite formar una idea de la magnificencia que en el país mostró esta modalidad barroca".* O.C. p. 56.

Podría parecer que con el barroco estípite estará "dicho" todo lo que el estilo quería expresar sin embargo su propia efusividad le hace dar un paso más, al que se le puede llamar "delirio" por su falta de racionalidad, y este es el ultrabarroco estudiado por el Dr. Atl.

*"No he dudado ni un momento después de un largo estudio comparativo entre nuestros templos y los italianos, los españoles y los portugueses, de la necesidad de englobarlos dentro de una denominación que corresponda a su verdadero "ser" y he creado el vocablo ultrabarroco para indicar que vienen del barroco y que van más allá".* Iglesias de México, S.H. México 1927, Vol. VI, p. 144.

La pilastra nicho lo demuestra ya que se fusionaron elementos antes dispares, la pilastra y el intercolumnio, como lo podemos ver en el retablo del coro alto en Santa Clara, Querétaro. Que caracteriza el predominio de lo simbólico expresivo sobre lo lógico constructivo.

En cuanto al mensaje del Barroco en México y en particular en Santa. Prisca, Taxco, Manuel González Galván ha descubierto en su libro "Las voces del Barroco", que esas voces forman una grandiosa sinfonía, ya que con su nuevo término, acuñado del griego: eicón, imagen y sxesis o gesis:

relacionar, icono génesis, ha elevado el vocabulario iconográfico a su "Tercera" dimensión: el sentido "espacial" y de alguna manera orquestal o sinfónico de esta obra maestra de nuestro Barroco.

El canto que esta obra sigue elevando a las alturas no se puede "escuchar" sin la "icono relatio", descubierta por este gran especialista en nuestro tema. Cf. Voces del Barroco en Santa. Prisca de Taxco, Jaime Salcido y Romo Ed., México, 1997.

Con esta "nueva" dimensión; las investigaciones futuras descubrirán horizontes insospechados de riqueza de sentido y de expresión encerrados en los tesoros que todavía guarda el Barroco Mexicano.

En síntesis considero que lo diferencial del Barroco Mexicano está en el uso que hace del color, la variedad y riqueza de la volumetría externa de sus espacios religiosos, el uso magistral del azulejo; y la combinación de los materiales propios de México como el tezontle, el recinto y el azulejo como en el Pocito.

### **El Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe:**

El Santuario me parece un buen ejemplo del Barroco Mexicano; se puede considerar típico de Puebla y dentro del Barroco Poblano, ya que luce en su exterior el vistoso azulejo de Talavera, ladrillo rojo, y un profuso decorado de argamasa blanca en su portada y sobre todo en sus torres.

El conjunto es riquísimo en volumetría, ya que libre por tres de sus lados se puede apreciar casi totalmente; su fachada principal da al Paseo Bravo, y ciertamente no es lo mas valioso del edificio, su valoración se ve interrumpida por el copioso tráfico de las dos avenidas que tiene al frente y a un costado.

El espléndido azul del cielo le sirve de fondo y marca con todo detalle su "silueta recorte" mencionada por Chueca Goitia en sus "Invariantes Castizos de la Arquitectura Hispanoamericana" y que se comprueba una vez mas aquí. La mayor parte de la masa del edificio esta terminada en blanco, lo que acentúa ricamente esta silueta.

La fachada mas interesante por su volumetría es la lateral, que da hacia una

pequeña plazoleta, abierta por dos lados, y que permite la contemplación de este costado del edificio, que es el Poniente. Es la mas rica, ya que se aprecian perfectamente las dos torres, la cúpula gallonada de la capilla de los Dolores, la cúpula del crucero, y la cúpula del ábside. Esta fachada nos recuerda la otra aseveración de Chueca Goitia, acerca de la "arquitectura montículo" en la mencionada obra, al hablar de la capilla del "Pocito" en las faldas del Tepeyac. Todo en esta fachada acentúa la redondez de las formas; principalmente las tres cúpulas ya mencionadas; los óculos que contrastan contra el blanco de los paños se repiten en la cúpula central. Los pretilos describen curvas que solo se rompen con la verticalidad de las torres, las tres linternillas y los remates puntiagudos de los pináculos.

El interior no es tan rico ya que no conserva la decoración original, que en 1922 cambia por la actual. La única que se conserva del tiempo del edificio (1694-1714), es la de la capilla de los Dolores, que ofrece gran interés por sus yeserías. Es de planta cruciforme, de cruz griega, y en su crucero se desplanta una rica cúpula gallonada sobre un tambor octogonal; enriquecido con yeserías y abierto al exterior por medio de ocho ventanas, de forma casi hexagonal en su interior y ricamente enmarcadas por yeserías. Las mismas aristas del tambor están adornadas o rematadas por figuras de bulto. La cornisa que lo termina es muy elaborada y acusa el lugar de las ventanas ya que se acrecienta la decoración en esos puntos a manera de escudos. Las cuatro pechinas están adornadas por ángeles o arcángeles muy bien trabajados. Todos los arcos y la mayor parte de los paños interiores están cubiertos de grutescos.

Aunque la yesería esta restaurada y dejada con un acabado blanco que es posible que no fuera el original, es un espacio riquísimo aún en la actualidad. Sobre el pequeño coro se aprecia la intersección de las bóvedas de arista, dándole un interés aún mayor, a este pequeño espacio que anuncia la esplendidez próxima a manifestarse en Ocotlán y en todos los dedicados a la Virgen.



Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Puebla.



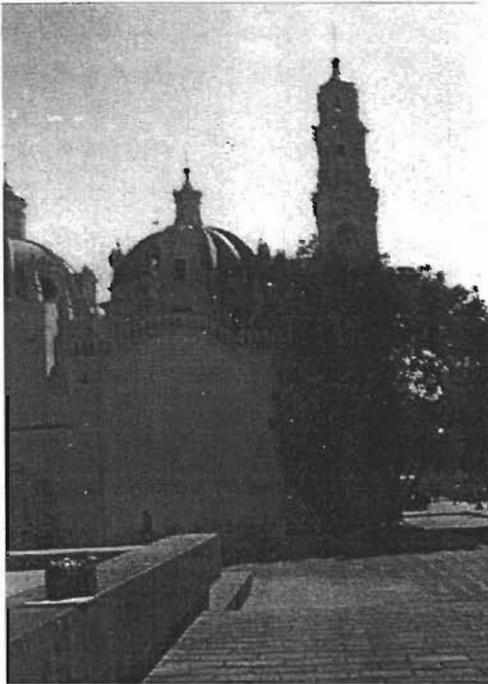
Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Puebla.



Santuario de Nuestra señora de Guadalupe en Puebla.



Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe en Puebla.



Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.



Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe.

La cúpula está abierta al exterior por otras cuatro ventanas mas pequeñas rectangulares, que ofrecen una magnífica intersección con el extradós de la misma, ya muy rico de por sí, las pequeñas ventanas están realzadas con dos volutas laterales a las dos pilastras que sostienen un friso y un frontón quebrado y curvo. Todo elaborado en argamasa blanca que contrasta espléndidamente con el rojo del ladrillo que acentúa aún mas el perfil quebrado de la cúpula.

Ya desde el interior este perfil se antoja con reminiscencias góticas por las "nervaduras" de la cúpula. Las columnas salomónicas que enmarcan el espacio central, están ricamente trabajadas y son casi exentas, lo que ofrece un interés especial. En cuanto a la planta del santuario, es de cruz latina de tres tramos, el transepto y un ábside cuadrado; sobre el crucero sedesplanta una cúpula octogonal que se observa desde el exterior; el ábside está también cubierto por una cúpula, esta es rebajada y se aprecia desde la fachada lateral.

En cuanto a la fachada: el azulejo es usado con profusión ya que la cubre totalmente siguiendo la idea de Chueca Goitia de que las portadas son como un "espléndido tapiz" y la de González Galván del revestimiento como un verdadero "traje", observamos que ésta nos anuncia en cuatro recuadros sobre fondo de ladrillo rojo, las apariciones de la Virgen María al Beato Juan Diego, en el Tepeyac; motivo de la erección del Santuario.

La portada propiamente dicha está enmarcada dentro de un arco triunfal, rematado por una balaustrada, que se repite en la fachada lateral, enmarcando la capilla de los Dolores y dándole una gran unidad a toda la composición. El arco esta rematado con azulejo figurando un bordado en azul y blanco, colores que representan a María en la liturgia católica y que sólo se interrumpe por unos capiteles de argamasa blanca y por la clave, o donde suele estar, por en remate elaborado con este mismo material y que posiblemente sea el monograma de la Virgen. El cambio de material del 1er cuerpo, en cantera gris, el resto en argamasa es de llamar la atención siendo mucho mas atinado el segundo.

Toda la portada tiene como fondo azulejo de colores en forma de zig-zag; que le da una reminiscencia de oleaje marino, solamente suspendido por las representaciones de la letanía del Sto. Rosario con las prerrogativas de la Virgen.

También José Moreno Villa, en su estudio sobre "Lo Mexicano", ha elegido como ejemplo de barroco mexicano el Santuario de Guadalupe en Puebla y nos da las siguientes razones: "Si la ciudad de Puebla fuese fulminada por un volcán o por una escuadra de fortalezas aéreas y sólo quedara en pie la Iglesia de Guadalupe, La Casa del Alfeñique o la Iglesia de San. José, bastaría para saber como era lo mexicano del Siglo XVIII en arquitectura,... Pero sé también que todo el que va a Puebla por primera vez se siente como levantado al contemplar las fachadas de los edificios. Ligereza, alegría y levitación emanan de ellas. Y lo natural es preguntar en seguida por los factores que concurren para producir esa impresión de felicidad. ¿Qué hay en estas obras?... Estoy frente al Santuario de Guadalupe...Yo veo en esta obra una conjugación perfecta de lo sabio y lo popular. El azulejo lo entiende el pueblo es cosa suya. En cambio el dibujo de la portada es un producto cerebral, matemático de proporciones. Pero ambos factores, el popular y el erudito o académico, están influídos mutuamente, porque, si nos fijamos bien, el azulejo es de un buen gusto que sólo se alcanza mediante la disciplina de los ojos; y el dibujo académico de la puerta y de las torres...es de un buen gusto que no se logra sino estudiando la desenvoltura popular, la fuerza expansiva del pueblo.

*"En España se utilizó y utiliza el azulejo...Sin duda lo de aquí esta vinculado a lo de allá, pero lo de aquí tiene una personalidad tan fuerte que hace olvidar los orígenes. Personalidad y gusto perfecto, armonioso musical, los azulejeros poblanos son muy superiores en gusto a sus abuelos. Jamás son estridentes saben el secreto de las armonías cálidas, reservadas. Por esto pueden permitirse el lujo de revestir grandes superficies y hasta casas e iglesias enteras, como el Templo de San. Francisco Acatepec, la del Alfeñique y la del Callejón de la Condesa en México... El color básico dominante en Puebla, es el rojo profundo grave, y está matizado con pequeños azulejos de notas más vivas verdes azules y blancos."*

*"Delante del Santuario de Guadalupe, surge una pregunta delicada: ¿Qué hay de musical en esta fachada?..."*

"Hay musicalidad en ese enlace feliz de las torres mediante un segmento de arco balaustrado, ondulación aérea que repite el arco principal y convierte en ligero lo pesado. Hay musicalidad en la progresiva disminución de los huecos centrales de la fachada. En cuanto al aire marino, lo hay en esas torres rizadas, encaracoladas, leves y erguidas como mástiles,..."

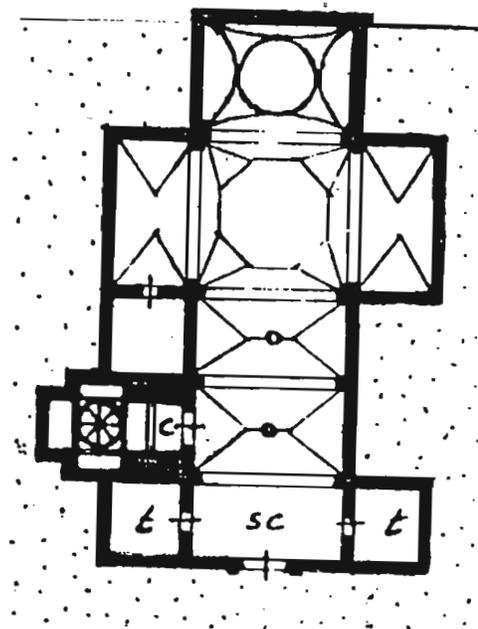
"Todos los elementos son importados, pero el producto es mexicano, perfectamente diferencial..."

"Sigamos con nuestro análisis, pasemos de la fachada. Detrás hay una cúpula. Corresponde a la Capilla de la Soledad y en ella es donde se desata la pasión del barroco..."

"Como toda pasión, rompe con la formalidad. Si la formalidad en arquitectura era la línea recta, la pasión la quebrará. Si es un arco, lo interrumpirá, si es una repisa, la invertirá, si es una columna sabiamente calculada, la inflará o la torcerá... Por eso se puede hablar de la pasión del barroco, y decir que las formas hablan al espíritu.

"En esta cúpula de la Soledad confirmamos la pasión del barroco por el claroscuro, luz y sombra, de su cubierta, provocada por el acusamiento de la nervatura...¿Qué es sino placer sádico romper la superficie convexa y meter en ella esa mansarda?..."

"Pero sigamos. Esa ventana de mansarda francesa, incrustada en la cúpula o domo, está encima de una lucerna profusamente adornada y rehundida entre columnas chaparras y llenas de labores abultadas, cintas y caulículos que producen luz y sombra con sus rizos. La luz y la sombra violentas son otros de los factores importantes del barroco, y México los maneja con valentía y con gloria." pp.32,33 y 34.



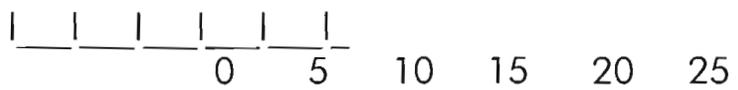
Planta del Santuario de Guadalupe.

Puebla. Santuario de Guadalupe

Leyenda: c: Capilla de Dolores.

sc: sotocoro.

t: torre.



Norte  
Escala en metros.

## **Ocotlán, Tlaxcala. Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán.**

El Santuario-Basílica de Nuestra Señora de Ocotlán, es considerado por varios autores con los que estoy de acuerdo, como una cumbre del Barroco Mexicano. Uniéndome a las opiniones de especialistas como son: Tovar de Teresa, Chueca Goitia y Toussaint, considero que puede ser un magnífico ejemplo de lo que ha querido demostrar mi tesis:...Que México produjo un Barroco propio afirmando con ello su mismidad, es decir sus valores tradicionales. Y siendo este Santuario un ejemplo sobresaliente del Barroco estucado, quisiera mencionar los estudios mas detallados como los que ha hecho el Dr. Pedro Rojas recogidos en "Historia General del arte Mexicano" Tomo II., Ed. Hermes, 1963. Nos permiten ubicar y valorar aún mejor a esta joya del ultrabarroco.

Nos dice el autor lo siguiente (p. 145 y ss.): "El estuco sirve como ningún otro material para ennoblecer muros y cubiertas, tan presto en un plan de grandes pretensiones europeas en el diseño y en el oficio artesanal como en un plan modesto de copias ingenuas, de estilizaciones que forman tradiciones regionales y de arreglos libres francamente populares. Con ese material se replican los motivos del grutesco y de la cartonería renacentista, así como el alicatado de origen morisco y aún, la arquitectura decorativa y la estatuaria barroca."

*"El estuco, el barro cocido, la mezcla que los poblanos llaman pegoste, permite atender a la necesidad decorativista de la época barroca. Aquel se maneja por doquier y el segundo sólo en el área de Texcoco. Todos contribuyen a dar suntuosidad a las casas divinas y humanas. Y lo que es mas, de la introducción de las labores de estuco se hace arrancar el proceso artístico del barroco decorativo..."*

*"Se supone que los primeros estucadores vinieron de España por la 4a década del siglo XVII, radicándose en Puebla de los Ángeles y desplazándose desde ahí a Oaxaca. Es indudable que a una causa de esta naturaleza pueda atribuirse el hecho de que en el área poblana haya resplandecido esa artesanía como en ninguna otra. Con estuco se revisten bóvedas, pechinas y pilastras, del interior de los Templos, las fachadas de algunos de estos, los exteriores de ciertas galerías conventuales, de muchas de las torres y también*

de los casquetes cupulares. En el área están las obras maestras de la Nueva España..."

*"Así por ejemplo en el área de México se debió utilizar con cierta profusión; pero restan escasas huellas, siendo las mas importantes el decorado barroco de la cubierta del camarín del Santuario de la Virgen de los Remedios y el morisco-poblano del Camarín de la Capilla de la casa de Loreto, perteneciente al Colegio de Tepozotlán (1733)."*

Según Tousaint la proliferación de las yeserías poblanas data de 1625, sin embargo otros autores como el mismo Pedro Rojas opina que son posteriores, unos 25 años después; pero de la misma Iglesia de San Ildefonso y de ésta se desprende una rama, la que dio origen a la bóveda de Santo Domingo en Oaxaca, de corto alcance, comparada con la criolla capilla del Rosario en Puebla y de la indígena de Santa María Tonantzintla.

De esta segunda rama derivan los cuatro camarines, los de las capillas de Loreto en San Miguel de Allende y de Tepozotlán y de los Santuarios de los Remedios y Ocotlán.

### **Descripción:**

En cuanto a su espacio interior, se confirma la tesis de González Galván acerca del estatismo de las plantas, ya que ésta es de planta de cruz latina y consta de siete tramos incluyendo el sotocoro y el ábside; el transepto apenas esbozado, forma el presbítero con la cabeza de la cruz.

En él se encuentra el sagrario y el altar principal, todo ello en plata labrada ricamente. Sobre el sagrario la imagen de la Virgen de Ocotlán, muy venerada en la región, desde su aparición en 1541.

El espacio exterior contrasta grandemente con el interior en proporciones, ya que impacta por su monumentalidad, parece querer con ello expresar la grandeza de lo que contiene y de los hechos realizados ahí realizados por el edificio. Este exterior está limitado por un atrio muy espacioso, cercado por un muro, cuya silueta es un magnífico ejemplo de lo que Chueca Goitia llama "silueta recorte".

Las torres muy esbeltas, semejan gigantescos estípites, con una base enorme que llega hasta el mismo nacimiento del campanario o torre propiamente dicha.

El contraste del espacio exterior y el interior es notable. Ya que azul intenso del cielo , hace de fondo espléndido, al colorido vivísimo del exterior del mismo, que es principalmente rojo y blanco, rojo para la loseta de ladrillo que en hexágonos, cubre el total de las superficies planas del edificio. El resto muy elaborado, esta trabajado en argamasa blanca. Así, la concha que remata la portada principal, da la impresión del penacho de espuma que corona una ola antes de reventar.

La portada propiamente dicha es riquísima, tiene en el primer cuerpo dos sendos estípites a cada lado de la puerta principal que da entrada a la nave única, que remata en el altar mayor y en la imagen de la Virgen. Además posee dos riquísimos, también interestípites. La composición continúa en el segundo cuerpo y se centra en un maravilloso óculo estrellado, que sirve de marco a una imagen de bulto, (en argamasa también), de la Inmaculada; la cual flota sobre el vacío de la estrella, un verdadero retablo exterior.

Pasando al interior, observamos que hay un poco menos luz; pero que penetra sobradamente para apreciar las pinturas, que relatan la historia de las apariciones de la imagen venerada en la basílica. Y el acabado en oro que recubre las pilastras, cornisas y los mismos marcos riquísimos de las pinturas.

La nave principal, remata no en el ábside, sino un poco antes en el transepto, con un magnífico arco de triunfo en forma de concha siguiendo el ritmo del exterior, y suavizando la intersección de las dos naves; todo él recubierto en oro, que realza aún mas la belleza del interior, no menor a la exterior.

En el presbiterio la decoración se hace exuberante, dando la impresión de un sólo espacio, el formado por la cabeza de la cruz y el pequeño transepto, ya que todo se haya cubierto con motivos ornamentales, recubiertos en hoja de oro.

Detrás de la imagen venerada, se encuentra el camarín de la misma, el cual

se comunica con el presbiterio por medio de una ventana frente a la que está la Virgen. Al camarín se llega por una espaciosa sacristía, de dos tramos o entrejes, toda ella decorada con magníficas pinturas representando la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo.

El camarín es un elocuente ejemplar del Barroco Mexicano; de planta octogonal, está todo trabajado en yeso policromado y dorado de modo que no deja espacio sin cubrir, tanto en los paños de los muros como en la cúpula; comúnmente adjudicado a Francisco Miguel.

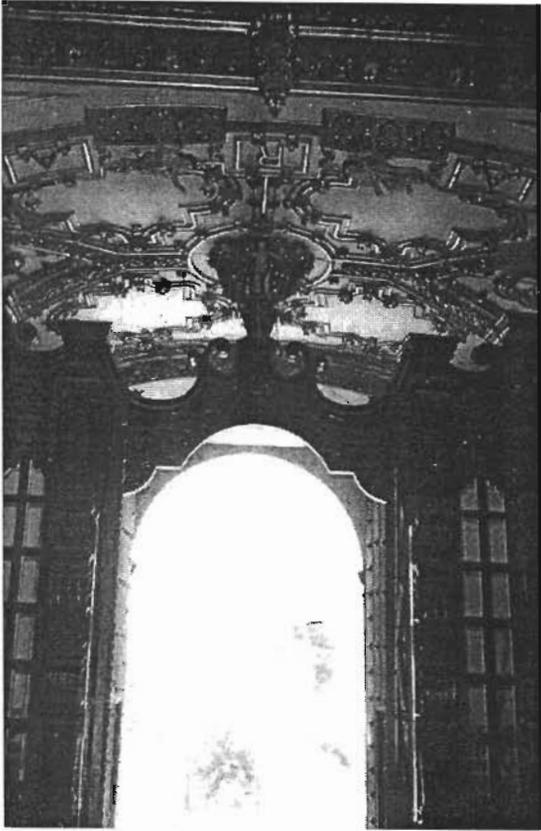
Estos paños del 1er. cuerpo se encuentran adornados por excelentes pinturas de escenas de la vida de la Virgen; que constituyen una ofrenda a su memoria. Cada una de las aristas del octágono luce un estupendo ejemplar; por su exuberancia y brillante colorido, de pilastra de modalidad salomónica y coronada por un capitel corintio. Las pinturas son obra de Juan de Villalobos, en opinión de Justín Fernández, Cf. "El Arte Mexicano de sus orígenes a nuestros días", Ed. Porrúa, México 1989, p. 87.

Toda esta maravilla se puede apreciar por el derroche de luz que penetra por las ocho ventanas abiertas en cada uno de los gajos de la cúpula. Cuyo intradós está tapizado de una infinitud de santos precedidos por el Espíritu Santo, que en forma de paloma, centra toda la composición como en un nicho. El colorido es netamente mexicano ya que domina el rojo y el verde de la hojarasca.

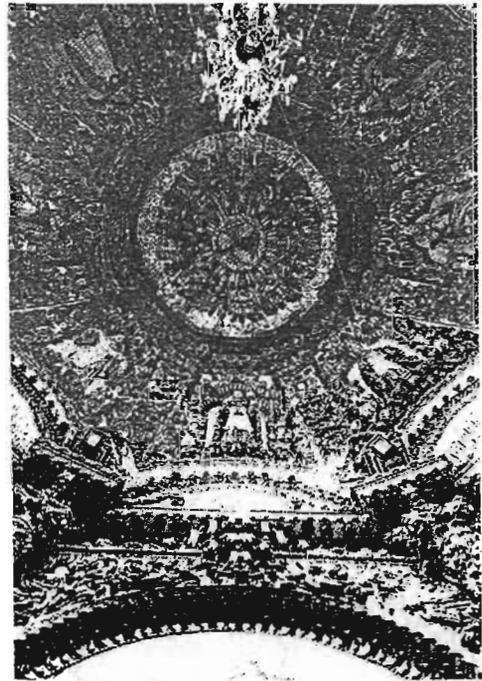
Según Moreno Villa, Ocotlán es como la culminación del Santuario de Guadalupe, ya que recuerda alguna de sus características en la portada



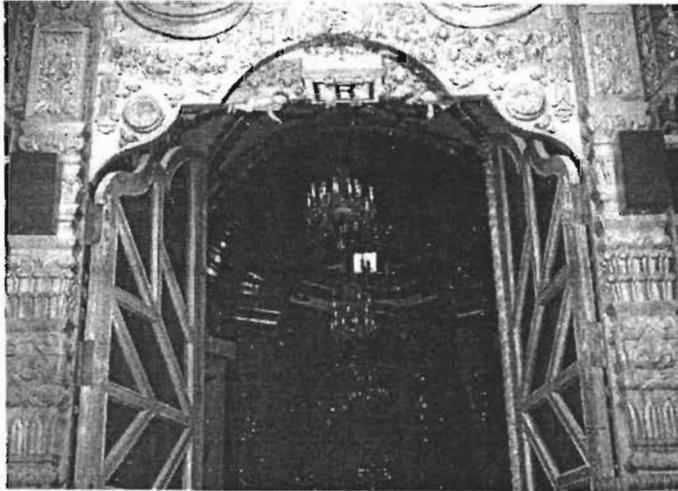
Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán.



Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, entrada.

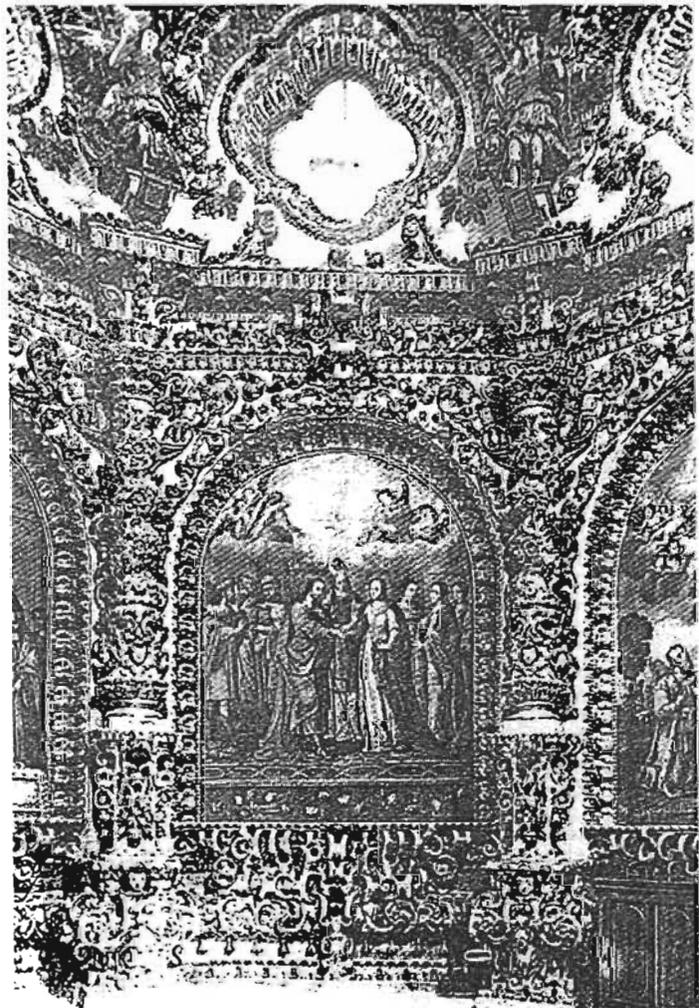


Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, camarín, cúpula.



**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, entrada.



Santuario de Nuestra Señora de Ocotlán, camarín, interior.

## **“El Pocito” análisis formal.**

El pocito es típicamente barroco, por ser una elipse, en cuanto al espacio central que es propiamente la capilla, y los dos adyacentes de planta casi circular que son la entrada y la sacristía, son tres cuasi cilindros que se intersectan entre si y rematados por sendas cúpulas; dominando la central en tamaño y altura.

Se podría decir lo mismo del tratamiento de la luz ya que es efectista: por medio de una sola abertura principal, la de la puerta de entrada y unas pequeñas ventanas en forma de estrella que matizan aún más la intensidad de la luz, logrando el ambiente de recogimiento adecuado a un santuario. El eje principal va de la puerta de entrada al altar y al retablo subrayándolo.

### **Emplazamiento:**

El edificio está ubicado en la parte posterior de la Basílica de Guadalupe, hacia el Este y se puede acceder a él, por lo menos por dos entradas: desde el atrio principal y por la calle lateral al mismo.

El edificio desataca desde el inicio de la amplia avenida ya que el fondo se vislumbran dos cerros bastante cercanos y la capilla esta situada en el vértice inferior donde se unen, rematando con ello el eje principal de la avenida. Se le puede apreciar desde multitud de ángulos ya que está en el centro de la pequeña plaza que lo rodea, libre de otras edificaciones.

Existe una escalinata que sube hasta la capilla que corona el cerro del Tepeyac y desde ella se le puede ver a distintas alturas y aproximaciones. El acceso principal destaca su mejor vista que es la lateral y es una amplia rampa ascendente a la cual sirve de culminación.

El edificio impresiona por su total unidad ya que la integración de sus partes es perfecta con solo analizarla de cerca se puede descubrir la variedad de los espacios confinados en ellas. Se rompe totalmente con las formas anteriores ya que no hay aristas en el interior del espacio, en el sentido de ángulos rectos; la intersección en el espacio de la entrada y el espacio central es un arco rebajado, sobre el que se ubica el coro en forma de balcón. Las

semicapillas laterales están abiertas totalmente al espacio central y todos los espacios secundarios están rematados por el "Arco del Triunfo" o de medio punto, creando la unidad interior de modo admirable también.

El espacio no se rompe, aún teniendo una balaustrada falsa sobre el friso que remata las columnas (neoclásicas por cierto) que forman los arcos; la cúpula, pintada por dentro, da la impresión de transparencia, como de un mayor espacio que el real, efecto buscado seguramente también; característico del barroco.

La silueta es riquísima, parece que semeja una corona, ya que el elemento pesado, la base, está rematada en todo su contorno de manera riquísima por las espadañas, donde penden tres campanas, por cada una, siendo cuatro las que rodean el edificio. Las puertas secundarias están coronadas también por sendas estrellas de gran tamaño acentuando o señalando su ubicación.

### **Volumetría:**

Lo barroco en el edificio, esta cuanto al exterior, en que la pesantez del edificio es "desdibujada" o esfumada por la ligereza de las cúpulas que se funden con el cielo; este efecto lo consiguen quebrando las líneas del azulejo. Así la silueta se recorta contra el cielo, casi de modo imperceptible sin dejar de tener una gran solidez en su desplante. El color de los materiales no hace sino acentuar esta intención ya que los colores oscuros están colocados en la base y los claros en su coronación.

### **Ornamentación:**

La ornamentación de hace eco de toda la unidad y gracia del edificio, llevándola si se pudiera decir como al "colmo", porque precisamente nace del edificio y lo remata, como obra maestra que es. Su riqueza es evidente ya que aún las puertas secundarias, son diversas entre sí en cuanto a detalles de ornamentación; por ejemplo en las jambas.

Sobre salen del edificio repitiendo el perfil del parmento que abren al exterior, cuatro muros que corresponden a unas semicapillas internas y que añaden riqueza plástica al edificio.

“Cada elemento arquitectónico está tratado con una gran maestría ya que no descuida ningún detalle. La piedra está labrada como un verdadero encaje. Cada material usado con adaptación plena a su función.

El colorido no podría ser más rico y contrastante ya que va del color gris de la piedra al rojo casi negro del tezontle, pasando por el blanco, amarillo y azul intenso del azulejo.

Se podría concluir sin haber agotado de ninguna manera el tema, que estamos ante una verdadera obra maestra del barroco mexicano.

Esta opinión se ve confirmada por varios tratadistas de renombre, como Chueca Goitia y Santiago Sebastián.

*El primero lo llama “arquitectura montículo”, subrayando la semejanza de su silueta, con la de los cerros que le sirven de fondo: y la considera como una obra sobresaliente del barroco latinoamericano; en sus “Invariante de la Arquitectura Hispanoamericana” oigamos ahora a Santiago Sebastián en su obra Barroco Iberoamericano. p. 55 y 56.*

*“Volvamos al microcosmos de Guadalupe; si importante es la basílica, que representa el espacio congregacional, le supera en interés desde el punto de vista simbólico la Capilla del Pocito, levantada sobre el pozo donde apareció la Virgen; no es menor su interés estético ya que estamos ante una plena realización barroca.”*

“Todo se unió para que la obra resultara magnífica: el arquitecto Francisco Guerrero y Torres, natural de la Villa de Guadalupe, que ofreció planos y la dirección en forma gratuita, no inferiores en generosidad fueron los numerosos devotos y los albañiles de la ciudad de México.”

“La planta del Pocito es la más original de Hispanoamérica, superior a la desaparecida Iglesia conventual de Santa Brígida; ambas respondían a ese deseo de mover los muros para apartarse de las plantas rectangulares de la tradición y también a la fuerza de los valores simbólicos que naturalmente comportaba un templo conmemorativo.

Con todo, Chueca Goitia no ha visto la composición como un complejo

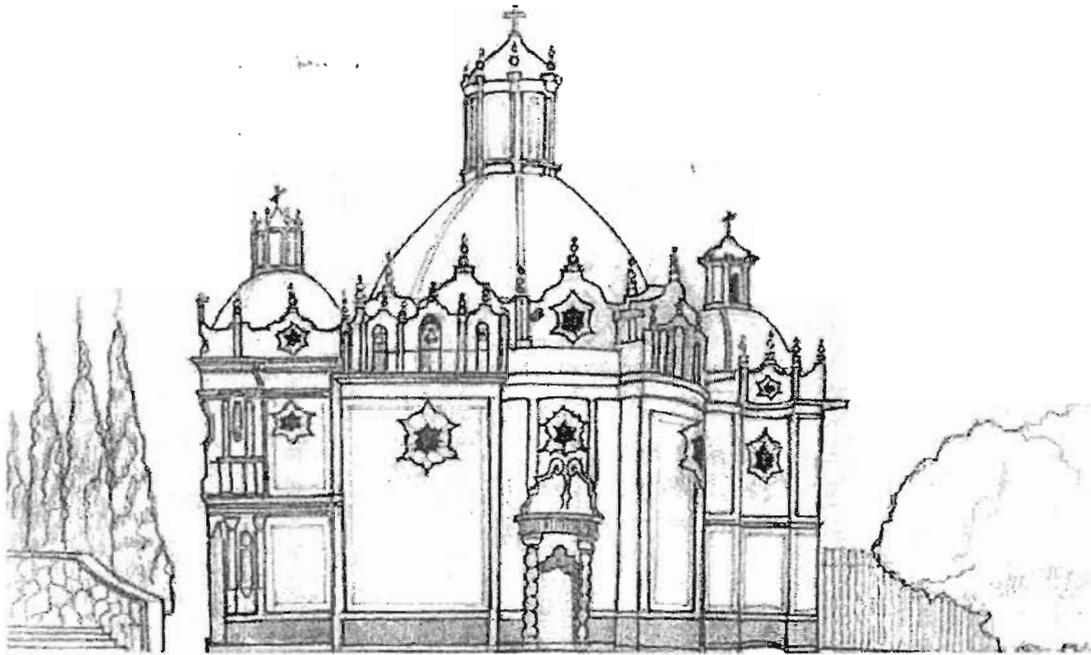
orgánico dotado de dinamismo, sino bajo el efecto de agrupamiento; de ahí que se yuxtaponen al cuerpo central ovalado un vestíbulo circular y una sacristía octogonal. Anglo detectó ciertamente el origen de esta planta no en las creaciones borrominescas sino en precedentes más antiguos, pues Guerrero y Torres se inspiró en modelos de la antigüedad clásica, conservados en Roma, todavía en el siglo XVI y que conoció a través de tratadista Serlio."

"La composición de la dos plantas permite ver como el barroquismo del arquitecto mexicano hizo desaparecer un elemento clásico tan importante como el pórtico tetróstilo que reemplazó por un vestíbulo circular; mientras que el otro espacio circular al exterior lo convirtió en Sacristía poligonal mixtilínea."

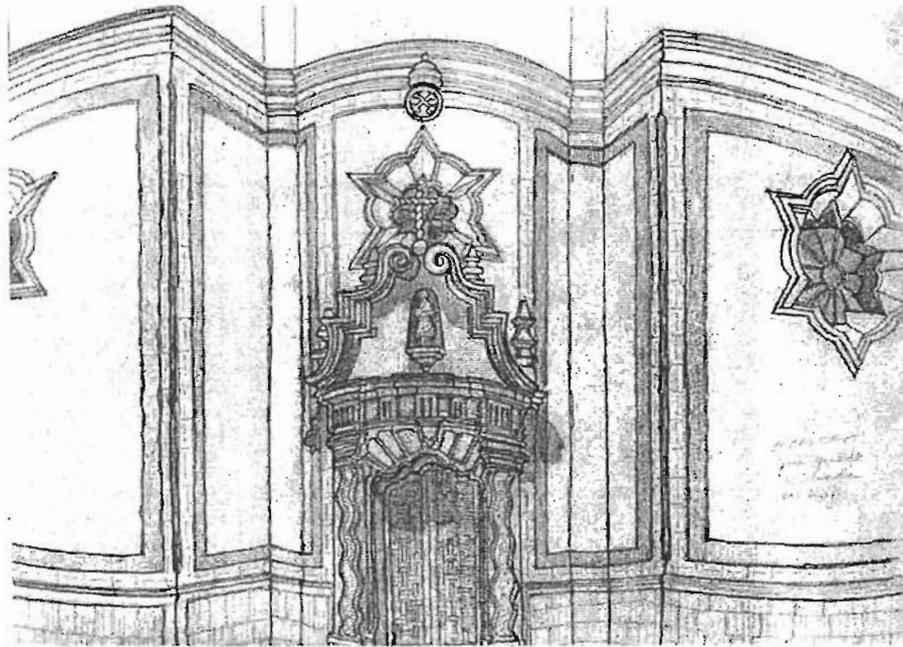
"Si bien estas transformaciones denunciaban el talento de Guerrero, su mérito reside en el alzado y la cubierta, donde logró una de las obras más típicamente mexicanas por su deseo de realzar la riqueza cromática; para ello revistió de azulejo las cúpulas como los tambores."

"Guerrero y Torres no realizó esta planta por puro juego de novedad formal; los valores simbólicos e iconográficos fueron determinantes, ya que se trataba de un templo conmemorativo, ligado a un pozo o fuente. Por ello las formas empleadas (círculo, ovalo y octógono) aluden a la inmortalidad y regeneración, lo que va implícito en el simbolismo acuático."

*" El agua del pocito era purificadora y regeneradora tanto en el sentido material como espiritual; ahí acudían los enfermos para recobrar la salud y dicho microcosmos tiene la misión de resantificar el mundo; de ahí esa insistencia en figuras de claro simbolismo en torno a la fuente como centro de regeneración...Para los programas iconográficos no sólo se emplearon los muros interiores sino también las portadas y especialmente la principal; portada retablo que presenta en su eje dos claraboyas que no son sino ventanas estrelladas de seis puntas, claras derivaciones del sello de Salomón y clara alusión a la Virgen como luz de sabiduría; queda en la claraboya principal la estatuita de la Virgen de Guadalupe para que destaque con efecto de contraluz".*



Capilla del Pocito, Villa de Guadalupe



Puerta lateral, El Pocito.

## **Jaques Maritaín.**

(Nota)

Es sin duda uno de los mas grandes filósofos de nuestra época, considerado como profético, en el sentido de señalar con toda claridad las raíces de los errores modernos. De modo que considerándose a sí mismo antimoderno; ha resultado ser posmoderno.

Maritaín alcanza su grandeza por su sincera sed de verdad; de verdad absoluta y al no conformarse con menos da en su búsqueda con Bergson; que dentro de los lineamientos que sigue la filosofía de entonces, es una excepción, ya que no sigue al idealismo ni al realismo. Es un filósofo creyente, que junto con Peguy y León Bloy, constituyen la influencia decisiva para su conversión al catolicismo, y posteriormente su encuentro con la filosofía de Sto. Tomás de Aquino.

Maritaín está llamado a renovar el tomismo, profundizando en él lo continúa, ya que por ejemplo, en materia de filosofía del arte aunque parte de la escolástica, su aporte es enorme: escribe "Arte y Escolástica", "Los umbrales de la Poesía" y "Poesía y el Arte".

Comprendió profundamente la naturaleza del arte, teniendo él mismo un temperamento poético, descubre significados que otros no verán. Para él el poeta es un "vidente" en el sentido de poseer una intuición removida o promovida por la emoción creadora.

Distingue la naturaleza intelectual del arte que aunque abocado al hacer es de distinto orden que el actuar. Uno tiene como fin la fabricación de la obra de arte y el otro la acción humana. El primero procurará el bien de la obra y el segundo su fin propio.

Como profesor de Historia de la Filosofía Moderna en el Instituto Católico de París; fue maestro de maestros, ya que muchos de los que serían grandes personalidades después, pasaron por su cátedra: Etienne Gilson, Charles Journet, Gustave Thibon, Francois Mouriac, Bernanos, etc.

Providencialmente es invitado a Princeton en 1948 se salva de las consecuencias directas de la segunda Guerra Mundial y extiende su influencia al mundo entero. Su obra es amplísima ya que está abierto a todas las inquietudes de su época y desde la luz que le proporciona el tomismo puede abrir camino a futuros descubrimientos y elaboraciones filosóficas.

De "Jacques Maritaín, su obra filosófica", recogimos lo siguiente: "Renueva con ella la filosofía clásica del tomismo con toda la fuerza que le dio el vencer la tentación idealista. El sentido que tiene y que sabe dar a la inteligencia y de la vida propia de ésta, la distinción maravillosamente fecunda de los diversos grados del saber y de las diversas formas de conocimiento representa mucho mas que ciertos éxitos inmediatos. Trátese de un verdadero discurso del Método. Es una sabiduría nacida de la antigua, pero bajo el choque de una antítesis con la nueva sabiduría inaugurada por Descartes (1)."

Y dicho por el mismo Maritaín: "Hace 25 años, sacar el tomismo de su casillero histórico o de los manuales de seminario, para hacer una filosofía viviente, parecía empresa absurda, una empresa de desesperados. Y como desesperados comenzamos" (2).

Buscaba Maritaín una verdadera libertad de espíritu y por los resultados parece ser que lo ha logrado. El lo explica así: "Si soy tomista ello se debe a que en última instancia comprendí que la inteligencia ve y que está hecha para aprender el ser; en su función mas perfecta que no consiste en fabricar ideas, sino en juzgar, la inteligencia se apodera de la existencia ejercida por las cosas" (3).

Cualquiera que lea a Maritaín se da cuenta de su valía, del espíritu que lo anima. De su lealtad a la verdad y la fuerza y profundidad con que la expone. Su estilo con ser tajante no es impositivo, nos conquista por la verdad y la fuerza que lleva consigo.

1. Etienne Gilson y otros, "Jacques Maritaín, y su obra filosófica".
2. Etienne Gilson D.C.
3. GER, tomo XV, p. 145, Antonio del Toro.

## **Bibliografía**

Artigas J. Benito "Arquitectura a cielo abierto", cuaderno 5 de Arquitectura Virreinal No. 16, UNAM.

Artigas J. Benito, "La piel de la Arquitectura", Cuadernos de Ara. Virreinal No. 17, UNAM.

Arvizu Carlos, "Urbanismo Novohispano en el siglo XVI" Fondo editorial de Querétaro.

Basave Fernández del Valle Agustín, "Vocación y Estilo de México", Noriega Ed, México 1990.

Bonet Correa Antonio, "El Barroco de España y México".

Castedo Leopoldo, "Historia del Arte Iberoamericano", Ed Aliaza, Madrid, 1998.

Chueca Goitia Fernando, Invariantes Castizos de la Arquitectura Española, Dossat, Madrid. 1947.

Chueca Goitia Fernando, Ed Dossat, Madrid 1947.

Copelson Fedrick, "Historia de la Filosofía", Ariel México.

De la Encina Juan, "El estilo Barroco".UNAM.

Dr. Atl, "Iglesias de México", S.H. México 1927.

Gasparini Graziano , "La Arquitectura Barroca Latinoamericana" en simposio sobre el Barroco Latinoamericano, Roma 1980.

Gendrop Paul, Heyden Doris, " Arquitectura Precolombina", Ed. Aguilar-Asuri, Madrid, 1985.

Giedion, "Space time & Architecture".

González Galván Manuel, "El espacio en la Arquitectura Religiosa Virreinal de México", Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM 1966.

González Galván Manuel, "Tipología Urbana Virreinal" en Historia del Arte Mexicano. Tomo 5.

González Galván Manuel, " Modalidades del Barroco Mexicano", Anales del Instituto de Investigación Estéticas UNAM No. 30.

González Galván Manuel, "Voces del Barroco en Santa Prisca de Taxco", Jaime Salcido y Romo; México, 1997.

Hauser Arnold "Historia Social de la Literatura y el Arte", Vol. 2. Madrid, 1964.

Kubler George , "Arquitectura Mexicana del Siglo XVI" F.C.E. México 1982 (reimpresión).

La Fuente Ferrari E. Apud Weisbach W. Introducción "El Barroco Arte y de la Contrarreforma".

Lozano Fuentes José M. "Historia de la Cultura", C.E.C.S.A. México 1979.

Maritaín Jacques, "La Poesía y el Arte", EMECE Ed. Argentina 1955.

Moreno Villa José, "Lo Mexicano", F.C.E. México 1986 (reimpresión).

Ramos Samuel, "Filosofía de la Vida Artística" Col. Austral ESPASA CALPE, Mexicana, S.A. 1950.

Ricard Robert, "La Conquista Espiritual de México", F.C.E. México 1995 (reimpresión).

Schultz Norberg, "Arquitectura Barroca" Ed. Aguilar.Sauri, Madrid 1989.

Sebastián Santiago, "El Barroco Iberoamericano", Ediciones Encuentro, Madrid, 1990.

Vargas Montoya Samuel, "Historia de las Doctrinas Filosóficas" Ed. Porrúa, México 1972.

Weisbach W, "El Barroco Arte de la Contrarreforma" ESPASA CALPE, Madrid 1942.

Worringer W. "Esencia del Estilo Gótico", Nueva Visión, B.A., Argentina, 1973.