

tesis

**El Discurso Poético de la Arquitectura
Barroca en México
Mediante sus Figuras Retóricas**

Que para obtener el grado de Maestra en Arquitectura presenta:
CLAUDIA MARGARITA SÁEZ DE NANCLARES VILCHIS
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

Ciudad Universitaria
Mayo 2012



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.

Director de tesis:
Suárez Pareyón Alejandro, Arq.

Sinodales:
Alva Martínez Ernesto, M. en Arq.
Boils Morales Guillermo, Dr.
Irigoyen Castillo Jaime, Dr.
Mercado Moraga Ángel, Dr.

Dedicatorias y agradecimientos

Para Héctor, Andrea y Daniela. Porque en el mundo hay demasiada
belleza.

En honor del Arq. Jesús Barba. Primer director de esta tesis.

Me encuentro profundamente agradecida con el Arq. Jesús Barba por su ayuda y dirección durante el proceso, así como con el Arq. Alejandro Suárez Pareyón por sus correcciones.

Quisiera, igualmente, agradecer al Dr. Jaime Irigoyen, Arq. Norma Susana Ortega, Dr. Guillermo Boils, Dr. Iván San Martín, Dr. Luis Ramaggio, quienes han contribuido y enriquecido con sus comentarios y sugerencias este trabajo.

Quisiera extender mi gratitud a mis sinodales y profesores de la maestría por su dedicación y paciencia.

Gracias al Programa de Becas para Estudios de Posgrado de la UNAM por la beca recibida.

Finalmente, me gustaría expresar mi amor y mi gratitud a mi papá y a mi mamá, y a mi familia; así como a mi amigo Gerardo Orozco por su apoyo.

Presentación

"La invencible dificultad que siempre han tenido los filósofos en definir la belleza es muestra inequívoca de su inefable misterio. La belleza habla como un oráculo, y el hombre, desde siempre, le ha rendido culto, ya en el tatuaje, ya en la humilde herramienta, ya en los egregios templos y palacios, ya, en fin hasta en los productos industriales de la más avanzada tecnología contemporánea. La vida privada de belleza no merece llamarse humana".

Luis Barragán

¿Es posible hablar de un proceso creativo parecido a la Poesía en la Arquitectura?, si lo anterior es cierto, entonces ¿existen elementos para estudiar las figuras de composición de la Poesía en la Arquitectura? La transformación del hábitat implica una serie de procesos introspectivos que preceden al acto creativo, los cuales han sido poco estudiados, especialmente aquellos relacionados con la Arquitectura. Este trabajo tiene como propósito presentar una perspectiva general para un estudio de los procesos de creación arquitectónica desde un punto de vista filosófico, especialmente los aspectos relacionados con la poética y sus figuras de composición (retóricas) de tal forma que se explore la posibilidad de estudiar un *Discurso Poético de la Arquitectura*.

El *Discurso Poético de la Arquitectura Barroca en México* es una investigación que surge de la inquietud por rescatar uno de los aspectos estéticos poco estudiados de la arquitectura como es el concepto de belleza mediante la *poiesis*¹ o poética al estudiar la relación existente entre Poesía y Arquitectura, y cuyo fin es proponer un nuevo enfoque teórico para el análisis y el diseño arquitectónico.

Si bien la Ilustración dejó atrás la discusión sobre si la Arquitectura era o no arte al colocarla dentro de las Bellas Artes (al igual que a la Pintura y a la Escultura), también añadió, junto con el Romanticismo, un nuevo enfoque de las artes: todas las artes son distintas pero todas imitan de algún modo u otro la realidad y al hacerlo comparten una misma calidad poética. Todo el arte discurre poéticamente al utilizar el lenguaje figurativo, para ello emplea metáforas, alegorías, ironías, etc., es decir, figuras de composición, retóricas o tropos y la Arquitectura no es la excepción ya que en su búsqueda estética hace uso de estos recursos poéticos.

Es por ello que a lo largo de este documento se realizará un estudio de las figuras retóricas tomando ejemplos de poesía y, mediante analogías, llegar al análisis del discurso figurativo de la arquitectura.

¹ Término acuñado por Aristóteles en su libro "Ars Poética" para referirse a la cualidad de las artes que imitan

Cabe señalar que para la realización de la presente investigación será necesario tomar elementos, teorías e investigaciones de distintas disciplinas de la Arquitectura tales como la Historia y la Teoría así como de disciplinas de la Filosofía y la Lingüística como la Retórica y la Poética, y en un menor grado, de la Semiótica.

Debido a la complejidad del tema, se ha decidido acotar este estudio a un período específico de la historia de la arquitectura en México, mientras que se propone analizar un estilo que se presume discurre poéticamente ya que su origen reside en el rompimiento de la estática mediante el movimiento de los elementos, en los efectos y valores simbólicos: el Barroco; tomando como caso de estudio uno de los edificios más representativos tanto de este estilo como de la época: El Templo de La Enseñanza en la Ciudad de México.

Índice

TEMA

DEDICATORIAS Y AGRADECIMIENTOS.....	iii
PRESENTACIÓN.....	iv
ÍNDICE.....	vi
JUSTIFICACIÓN Y OBJETIVOS	viii
INTRODUCCIÓN	ix
CAPÍTULO 1 MARCO TEÓRICO	
1. Definiciones	1
2. Definición del problema.....	4
3. Fundamentos teóricos del discurso poético de la Arquitectura.....	7
4. Planteamiento teórico del estudio del discurso poético de la Arquitectura	18
CAPÍTULO 2 EL ARTE BARROCO	
1. Definición.....	23
2. Contexto histórico y cultural	24
3. El Barroco como movimiento cultural	25
4. El espíritu de la época.....	29
5. La ciudad ideal.....	31
6. El esplendor del Barroco.....	32
7. Teatro de fe.....	43
8. Escribiendo el Barroco.....	50
9. El arte barroco en México.....	54
CAPÍTULO 3 EL TEMPLO DE LA ENSEÑANZA	
1. Ubicación.....	65

2. Historia.....	67
3. Emplazamiento y partido arquitectónico del conjunto	69
4. El partido arquitectónico	70
5. La estructura	71
6. Descripción.....	72
7. El espacio arquitectónico.....	85
CAPÍTULO 4 LAS FIGURAS RETORICAS	
1. El sistema lingüístico y sus elementos.....	91
2. Las figuras retóricas o de composición.....	92
3. Figuras de dicción	95
4. Figuras de construcción	97
5. Figuras de palabras	103
6. Figuras de pensamiento	108
CAPITULO 5. LAS FIGURAS RETORICAS EN EL TEMPLO DE LA ENSEÑANZA	
1. Modificación de la forma de los elementos arquitectónicos.....	115
2. La composición del espacio.....	119
3. Afectación del significado del espacio.....	121
4. Modificación del sentido o lógica del espacio.....	124
CAPITULO 6. CONCLUSIONES	
1. Análisis de Resultados	129
2. Conclusiones	132
BIBLIOGRAFÍA	xi

Justificación y objetivos

OBJETIVO GENERAL

Determinar el discurso poético-arquitectónico de un edificio representativo del barroco mexicano, empleando material gráfico y bibliográfico, mediante comparación analógica entre elementos del lenguaje poético como las figuras retóricas y elementos del lenguaje arquitectónico con el fin de sentar un precedente de análisis teórico-estético de la arquitectura bajo este enfoque.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Describir las figuras retóricas empleadas en el discurso poético y en la poesía barroca por medio de definiciones aunadas a ejemplos para contrastar su aplicación en la arquitectura.
2. Presentar los orígenes de la arquitectura barroca y sus principales características, así como presentar el objeto de estudio mediante de ejemplos representativos del estilo con el fin definir el marco histórico y el objeto a analizar.
3. Examinar las analogías entre las figuras retóricas del discurso poético y los elementos arquitectónicos mediante una comparación analógica para determinar si la hipótesis es verdadera.

JUSTIFICACIÓN

Este trabajo propone una nueva forma de análisis teórico-estético bajo la luz de que la arquitectura es poética y, por lo tanto emplea figuras retóricas, lo cual torna este trabajo en propositivo. Así pretende sentar las bases para la futura realización de un marco axiológico que será de utilidad para el análisis de la obra arquitectónica así como para el diseño arquitectónico mediante este enfoque. Al mismo tiempo, se propone rescatar la idea de belleza como poesía en la arquitectura más que la funcionalidad, la habitabilidad o las cuestiones simbólicas que se han planteado en el último siglo.

Por otra parte, podría resultar que las definiciones existentes de figuras retóricas no sean suficientes para el análisis, lo cual representa un reto. Finalmente, cabe señalar que no existe ningún precedente de análisis con este enfoque, lo que hace de este trabajo una propuesta original.

HIPÓTESIS

Es posible determinar la calidad del discurso poético de una obra arquitectónica del barroco mexicano examinando las figuras retóricas contenidas en su discurso mediante comparación analógica con sus elementos arquitectónicos.

Introducción

La arquitectura no es sólo un conjunto de tecnologías aplicadas sino que también persigue un fin estético al igual que las otras bellas artes. Este pensamiento tiene su origen en la Grecia antigua, donde Aristóteles escribió, en su libro *Ars Poética*, que todas las artes hacían *mimesis*² al imitar la realidad y que este proceso cualitativo de producción del arte se denominaría *poiesis*, es decir, poético. Ahora bien, si toda producción artística es poética, la arquitectura es pues, en esencia, poética ya que, en esa búsqueda estética, utiliza recursos retóricos como el lenguaje figurativo por medio de figuras retóricas o tropos, tornando su discurso en poético.

Cabe señalar que existen algunos trabajos sobre la arquitectura de símbolos, que son analizados con un enfoque semiótico en los cuales se trata destacar la función simbólica de la arquitectura, por ejemplo: castillos y palacios medievales como símbolo del poder y magnificencia de la autoridad feudal, así como algunas incursiones en el tema de Arquitectura y Poesía por algunos teóricos del S XX.

Es por ello que esta investigación propone estudiar una obra representativa de la arquitectura mexicana determinando la calidad de su discurso poético al examinar las figuras retóricas contenidas en éste, para determinar cuáles y de qué tipo son, dando así un paso al esclarecimiento de la relación entre Arquitectura y Poesía y otro a favor de la belleza en la Arquitectura.

De este modo se pretende crear un modelo que sirva como punto de partida hacia la elaboración de nuevos métodos de análisis crítico de la arquitectura, proponiendo un enfoque desde la perspectiva retórica del discurso para la posterior creación de un modelo axiológico. Por lo que este trabajo está dirigido a teóricos, críticos e historiadores del arte y de la arquitectura así como a todos aquéllos arquitectos involucrados en la creación de proyectos arquitectónicos, invitándolos en esta búsqueda a la reflexión profunda y al análisis crítico.

El período específico de la historia de la arquitectura mexicana en el que se ubica el caso de estudio es el Barroco debido a que éste se caracteriza por el rompimiento de la estática clásica del Renacimiento al imprimirle movimiento a los elementos y, al mismo tiempo, darles valor simbólico y efectos de trampantojos (engaña ojos).

Siendo la arquitectura religiosa la de mayor presencia y producción durante el período barroco, se tomará como caso de estudio uno de los ejemplos más representativos de la época: El Templo de La Enseñanza (Nuestra Señora del Pilar), ubicado en la zona de Antiguos Colegios en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

² Término empleado por Aristóteles en su libro "Ars Poética". Ver capítulo 1.

El Templo de la Enseñanza se considera como uno de los mejores ejemplos de la arquitectura religiosa virreinal, construido en la segunda mitad del S XVIII para una nueva orden religiosa consagrada a la enseñanza femenina. Es una de las iglesias que fue construida con una planta barroca, además de contar con una gran riqueza en su portada, retablo e interiores en general.

La investigación aquí planteada se realizará por medio de la recopilación de información gráfica y bibliográfica, análisis del problema para, mediante el método de comparación analógica, generar una propuesta innovadora e inexistente en el estudio de las figuras retóricas en la arquitectura.

Marco Teórico

"La poética es la capacidad misma del lenguaje. Y el lenguaje es la forma de enunciar al mundo".

Irigoyen C., Jaime Francisco

Para comenzar este estudio del *Discurso Poético de la Arquitectura*, es necesario presentar una perspectiva general de la relación entre Poesía y Arquitectura, especialmente de aquellos aspectos que involucran la poética y las figuras de composición (retóricas) dentro de la creación arquitectónica.

Primeramente, se presentarán los términos no arquitectónicos relacionados con el tema tales como discurso, *poesis*, poética, retórica y figura retórica con el fin de acordar sus definiciones ya que serán frecuentemente empleados a lo largo de este documento. Para continuar, será necesario esclarecer la naturaleza exacta del problema objeto de estudio. Posteriormente, se mencionarán los antecedentes e incursiones anteriores en el tema que han influido en este trabajo. Finalmente, se dará paso al planteamiento teórico que sustenta la tesis de este trabajo.

1. DEFINICIONES

A continuación se presentan el significado y acepciones de las palabras *discurso*, *poética*, *retórica* y algunas de sus derivaciones, todas ellas constantemente mencionadas debido a que se encuentran estrechamente relacionadas con tema a tratar.

1.1. DISCURSO

Discurso. (lat. *discursus*) Facultad con que se infieren unas cosas de otras || Uso de la razón || Reflexión, raciocinio || Serie de palabras o frases para manifestar lo que se piensa o siente || Razonamiento de alguna extensión || Escrito o tratado de no mucha extensión en que se discurre sobre algo.³

Discurso lingüístico. Es el lenguaje puesto en acción, el proceso significante que se manifiesta mediante las unidades, relaciones y operaciones en que interviene la materia lingüística que conforma el eje sintagmático de la lengua, es decir, el conjunto de enunciados que dependen de la misma formación discursiva.⁴

³ (sic) Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española, *Diccionario Léxico Hispano*, WM Jakson Editores, vol. I: p. 508

⁴ (sic) Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Edit. Porrúa, 8ª. Edición, México 2003: pp. 154-155

1.2. POIESIS Y FUNCIÓN POÉTICA

Poesía. (Del latín *poesis*; del griego ποιησις) Expresión artística de la belleza por medio de la palabra sujeta la medida y cadencia, de la que resulta el verso || Arte de componer obras poéticas || Arte de hacer versos || Género de producciones del entendimiento humano, cuyo fin inmediato es expresar lo bello por medio del lenguaje, y cada una de las distintas especies o variedades de este género. Poesía lírica, épica, dramática, bucólica, religiosa, profana || Conjunto de cualidades que deben caracterizar el fondo de este género de producciones || Obra en verso || Cierta indefinible encanto que en personas, en obras de arte y aún en cosas de la naturaleza física, halaga y suspende el ánimo.⁵

Aristóteles⁶: **Poética.** El filósofo crea este término para hablar de la cualidad de las artes que hacen *mímesis*, es decir, imitan con diferentes medios, cosas diversas y/o de distintas formas.

Poética. Poesía, segunda acepción || Tratado sobre los principios y reglas de la poesía.⁷

Poética⁸. V. función lingüística, retórica y géneros.

Del círculo de Praga, Mukarovsky habló de una función estética (1936), y Jakobson, posteriormente (1958), basándose en las investigaciones de los autores mencionados y de otros ha presentado así los factores involucrados en la comunicación verbal cada uno de los cuales genera una función lingüística:



En relación con ellos, el mismo Jakobson esquematiza así las funciones de la lengua:



⁵ (sic) Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española, *Diccionario Léxico Hispano*, WM Jakson Editores, vol. II: p. 1136

⁶ vid Aristóteles, *Ars Poética*, Alianza Editorial, España 2004: p. 32

⁷ (sic) Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española, vol. II: p. 1136

⁸ (sic) Beristáin, op cit: pp. 224, 225 y 226

La función poética es “la tendencia hacia el mensaje como tal”, pues en ella el signo artístico se refiere a sí mismo; dice Jakobson “no es la única función que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúan como constitutivo subsidiario y accesorio”, agrega. Por ello la función poética sobrepasa los límites de la poesía, y por ello el análisis lingüístico de la poesía no puede limitarse al estudio de su función poética.

Jakobson se cuenta entre los más importantes investigadores que se propusieron fundar una disciplina, la poética, cuyo objeto sería analizar los rasgos que caracterizan al lenguaje poético para identificar la esencia de lo literario al responder a la pregunta: “¿que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?”, ya que los rasgos poéticos forman parte de una semiótica general y, en el lenguaje verbal, forma parte de todo tipo de discursos.

Josep Muntañola⁹: La **poética** nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la **retórica** nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade.

Francisco Irigoyen¹⁰: **Poieo** (gr. ποιειο) hacer, fabricar, engendrar, dar a luz
Poiesis. Estructura simbólica que se hace de las cosas
De acuerdo a lo anterior, el **poeta** es el hacedor de cosas nuevas. El sentido es hacer las cosas posibles con verosimilitud, además de cumplir con una necesidad.

1.3. RETÓRICA Y FIGURA RETÓRICA

Retórico, retórica¹¹. (del latín *rheticus*; del griego ρητορικος) adjetivo perteneciente a la retórica. Versado en la retórica.

Retórica¹². Arte de elaborar discursos gramaticalmente correctos, elegantes, y sobre todo persuasivos. Arte de extraer, especulativamente, de cualquier asunto cotidiano de opinión, una construcción de carácter disuasorio relacionada con la justicia de una causa, con la cohesión deseable entre los miembros de una comunidad y con lo relativo a su destino futuro.

Figura retórica¹³ (también figura de construcción, figura de dicción, figura de pensamiento). La retórica tradicional llamo figura a la expresión ya sea desviada de la norma, es decir apartada del uso gramatical común, ya sea desviada de otras figuras o de otros discursos, cuyo propósito es lograr un

⁹ vid Muntañola, Josep, *Poética y Arquitectura*, Ed. Anagrama, Madrid, 1981

¹⁰ (sic) Irigoyen, Francisco, *Filosofía y Arquitectura*, apuntes de la materia, Posgrado Arquitectura, UNAM

¹¹ (sic) Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española, op cit: p. 1234

¹² (sic) Beristáin, op cit.: pp. 426-7

¹³ (sic) *Ibíd.*: pp. 211 y 214

efecto estilístico, lo mismo cuando consiste en la modificación o redistribución de las palabras que cuando se trata de un nuevo giro de pensamiento que no altera las palabras de la estructura de las frases.

Figura retórica. La expresión que se desvía de la norma gramatical, con el fin de dar un efecto estético. Puede tratarse de la modificación o redistribución de las palabras o de un nuevo giro de pensamiento que no altera la estructura de las frases.

2. DEFINICIÓN DEL PROBLEMA

Para determinar si la Arquitectura es poética, es necesario entender la relación entre lenguaje y arquitectura. En primer lugar, se presentan las bases teóricas que relacionan a la Poesía con la Arquitectura. En segundo lugar, se describe el proceso de creación poética. En tercero, habrá que establecer la diferencia entre las dos formas en que el lenguaje discurre: discurso prosódico y poético, lo que nos conducirá a la relación que existe entre el discurso poético y las figuras retóricas. Finalmente, se estudiará la relación de éstas últimas con la Arquitectura.

2.1. POESÍA Y ARQUITECTURA

La Arquitectura, que es el arte de proyectar y construir espacios habitables en su sentido más amplio el cual abarca las necesidades físicas, psicológicas y emocionales del ser humano, tiene una función poética o carácter poético. Esta afirmación así como la idea de una estrecha relación entre Arquitectura y Poesía son posibles gracias a la herencia de la Antigua Grecia, donde Aristóteles acuñó el término *poiesis* "para explicar un proceso cualitativo de producción artística"¹⁴ común a las artes.

En la Antigua Grecia, y durante varios siglos más, la pintura, la escultura y la arquitectura eran consideradas artes menores o (*τέχνη - téchne*), serie de procedimientos con fines de producción material, a diferencia de la Poesía y demás artes mayores ubicadas en un lugar superior. Sin embargo, Aristóteles consideraba que todas las artes, incluyendo a la poesía y sus formas: la epopeya, la poesía trágica, la comedia, la poesía ditirámica, la aulética

y la citarística, se caracterizaban por tener el común denominador de la imitación – *mimesis* – diferenciándose en tres aspectos: en los medios, los objetos y la manera de imitarlos.

La *mimesis*, según Aristóteles, es algo connatural al ser humano. Los niños adquieren sus primeros conocimientos imitando a la vez que les agrada complacer a otros con imitaciones. Por ejemplo, las cosas que veríamos con desagrado en la realidad podrían ser agradables al verlas reproducidas o

¹⁴ San Martín, Iván; *Poesía y arquitectura: una relación difusa*, publicación en Internet, México, 2003, <http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/isanmartin1.HTM>

satirizadas en una comedia. Surge además, un factor adicional señalado por Guillo Dorfles¹⁵ que es el reconocimiento del arte, es decir, nos gusta reconocer cosas pertenecientes a la realidad en las obras de arte ya que así nos sentimos identificados con ellas.

Así los conceptos vertidos en su libro *Ars Poética* han sido retomados por teóricos y filósofos de los siglos XIX, XX y XXI para designar la cualidad imitativa del arte en general, "de modo tal que todas las artes...-incluyendo la arquitectura...- podían aspirar a esa condición poética"¹⁶. Visto de este modo, la arquitectura, al igual que las demás expresiones que hoy conocemos como arte, son poéticas.

Entre los teóricos que han retomado esta visión aristotélica se encuentra el arquitecto español Josep Muntañola, quien no sólo reconoce la función poética desde la mimesis sino que, además, integra los conceptos de argumento y trama del mismo Aristóteles, afirmando que "el arquitecto es el poeta de las formas, porque sabe construirlas (tramarlas) poéticamente, mediante la encadenación de sus elementos dentro de una misma totalidad, mito o fabula".¹⁷

Adicionalmente, Muntañola alude a Heidegger - en *Construir, Habitar y Pensar* - cuando diferencia entre poética, retórica y semiótica afirmando que "la poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, mientras la semiótica, por último, nos enseña la estructura de lo construido, es decir, la forma que en las diferentes culturas ha tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar"¹⁸. En otras palabras, la diferencia entre poética y retórica estriba en el carácter productivo de la primera y en el persuasivo de la segunda. Recordemos que la Poesía tiene como fin inmediato expresar lo bello por medio del lenguaje mientras la Retórica es el arte de elaborar discursos que son sobre todo persuasivos. Y para aclarar y no confundir, la Semiótica es la teoría general de los signos y símbolos.

2.2. LA CREACIÓN POÉTICA

En el seminario de Filosofía y Arquitectura de este posgrado¹⁹ se estudia el proceso de creación poética, mismo que se considera importante incluir en este trabajo debido a su estrecha relación con el tema.

Existen cuatro momentos durante el proceso de creación poética los cuales pueden o no ser secuenciales. El primer momento, denominado mimesis, se refiere a la imitación. No consiste en la copia idéntica o cuasi-idéntica de algún objeto sino a la elección objetual, es decir, a la elección de ideas, objetos o

¹⁵ Dorfles, Guillo; *Las Oscilaciones del Gusto*, Editorial Lumen, 1974

¹⁶ San Martín, op cit.

¹⁷ Muntañola, op cit: p. 24

¹⁸ (sic) Muntañola, op cit: p. 69

¹⁹ Irigoyen, op cit.

imágenes en las primeras etapas del proceso creativo. Es una condición racional de discriminación entre ideas y cosas. El compromiso de la mimesis media con nosotros y su carácter es relativo.

La mimesis es el establecimiento de las ideas en las cosas. Tienen la función de desatar deseos de apropiación (\neq posesión) para dar conformidad (léase apropiación como tomar la decisión más propia).

Habrá que discriminar entre necesidades y deseos. El tema de la identidad está relacionado con la mimesis. El diseñador discrimina ideas, se apropia de algunas y las plasma en el objeto. El objeto, entonces, es una representación de las conductas del diseñador.

El segundo, el artificio, es la relación del orden, es el "cómo" de algo. Es una elaboración sobre lo real, significado y significante, sentido del orden con lo que estructuramos al mundo.

- discursividad.- proceso de relaciones, dinámico y con temporalidad. El pensamiento contempla y discurre.
- comprensión.- cuando las impresiones, a lo que atendemos, lo hacemos nuestro. Es más allá del entender, no es sólo conocer sino reconocer.
- el resultado.- le llamamos estilo, tipo, prototipo, arquetipo, modelo o método.

La fábula, el tercer momento, es la condición de verosimilitud, la persuasión de las ideas. La verdad es a la ciencia lo que la verosimilitud al diseño.

La verosimilitud, a diferencia de la verdad, no es absoluta. La verosimilitud se rige bajo el principio de no contradicción. Un objeto es lo que dice no lo que no dice.

Finalmente, la catarsis se da cuando distinguimos nuestro propio objeto o diseño de la otredad, es decir, de los demás objetos o de los diseños de los demás. Se da en el sentido liberador de la anonimidad del objeto.

2.3. DISCURSO PROSÓDICO Y DISCURSO POÉTICO

Si la Arquitectura es un lenguaje y el lenguaje es una forma de conocimiento, podemos abordar la Arquitectura desde el paradigma gnoseológico, es decir, como forma del conocimiento. Los paradigmas que usamos los arquitectos, al igual que todos los diseñadores, son de conocimiento. Recordemos que "la realidad sólo se puede transformar si se conoce".²⁰

Conocemos como prosa a la expresión literal de las ideas; no se rige por patrones de metro o ritmo; y su estructura se funda en la *sintáctica lógica*.²¹

²⁰ (sic) Irigoyen, op cit.

²¹ vid Beristáin, op cit: p. 409

Entonces, mientras la prosa nos habla de las cosas tal cual son, literalmente y objetivamente, la poesía adorna la realidad, nos habla de ella figurativamente y subjetivamente.

Un ejemplo de discurso prosódico pudiera ser el siguiente: “hoy me levanté a las 6:30 de la mañana, me dirigí al baño y tomé una ducha”, en contraste, el mismo discurso de forma poética sería: “hoy me caí de la cama a la hora que cantó el gallo, me eché un brinco al baño y me quité lo sucio”.

En la arquitectura, la analogía de un discurso prosódico sería una columna burda de concreto sin repellido ni molduras, que denota únicamente su función estructural; por el contrario, una columna corintia no sólo denota su función estructural sino que también connota – representa – el tronco de un árbol con todo y follaje (sobre los conceptos de *denotación* y *connotación* hablaremos más adelante al estudiar las teorías de Robert Venturi).

2.4. DISCURSO POÉTICO, FIGURAS RETÓRICAS Y ARQUITECTURA

En su búsqueda de la belleza por medio de la palabra, la poesía hace uso del discurso poético o lenguaje figurativo. A su vez, el lenguaje figurativo se denomina así debido a que éste echa mano de recursos retóricos y poéticos conocidos como figuras retóricas o de composición o tropos (metáforas, metonimias, ironía, etc.). Las figuras retóricas son un elemento esencial que ayuda a lograr el efecto estético que la Poesía requiere.

Al igual que las otras artes la arquitectura persigue, entre otros valores, un fin estético: la belleza. Y tal como la poesía, hace uso de las figuras retóricas para imprimir efectos estéticos. Pero, a diferencia de ésta, utiliza estos recursos retóricos para “convencer”, es decir, para dar verosimilitud.

Así, si la arquitectura emplea figuras retóricas en su discurso poético, entonces, es factible encontrarlas en la arquitectura de distintas épocas y estilos. Tomemos como ejemplo las columnas y nervaduras de una catedral gótica, éstas son como el tronco y las ramas de un árbol. “Como el tronco y las ramas de un árbol” es una figura retórica conocida como símil.

Debido a que el estilo barroco que tiene como eje el movimiento, se basa en la repetición, la disociación o la deformación de los motivos clásicos (heredados del Renacimiento), al mismo tiempo, que les otorga valor simbólico y efectos de *trompe l'oeil* (trampantojos), se presupone como una época de auge de las figuras retóricas. Es por ello que se propone analizar un edificio representativo de este estilo en México para comprobar la hipótesis anteriormente planteada.

3. FUNDAMENTOS TEÓRICOS DEL DISCURSO POÉTICO DE LA ARQUITECTURA

Si bien es cierto que no hay una evolución lineal y específica sobre la poética en la arquitectura; han habido teorías que al paso de los años se han ido entrelazando unas con otras dando paso a la visión de la poética en la arquitectura, la cual es la base del planteamiento que esta tesis propone. Ordenadas

de forma más o menos cronológica, se presentan desde la concepción de *poesis* por Aristóteles hasta los libros sobre Retórica, Poética y Arquitectura de Muntañola, mencionando a aquellos filósofos, teóricos y arquitectos que han tenido un papel relevante en el desarrollo de la idea del *Discurso Poético de la Arquitectura* y que han sido de gran relevancia para la concepción del presente trabajo.

3.1. ARISTÓTELES: ARS POÉTICA

Aristóteles nos habla de las artes como un conjunto de imitaciones, las cuales se diferencian en tres aspectos: que imitan con diferentes medios, que imitan cosas diversas y que imitan de forma distinta. Los objetos que imitan son: caracteres, pasiones y acciones. Y, todas hacen mimesis de la realidad sirviéndose del ritmo, de la palabra, de la armonía, bien por separado o mezclándolos. Los dramas se refieren a la imitación de personas que obran.

Así mismo nos explica que las dos causas que originaron la poesía son naturales. La primera concibe el imitar como algo connatural a los hombres desde niños, “ya que adquieren sus primeros conocimientos por imitación”; la segunda toma como acción natural “el complacer a todos con las imitaciones”²² dando como causa de ello es el hecho de que aprender es algo agradable. Entonces, como es natural para el ser humano imitar, “aquéllos de que desde el principio estaban mejor dotados para ello fueron consiguiendo pequeños progresos y generaron la **poesía** partir de las improvisaciones”²³.

Más adelante, explica como la poesía se dividió. A la imitación de personas de baja estofa se le llamó comedia, ya que lo cómico es una parte de lo feo. La epopeya, por su parte consistía en una imitación de personas serias, en verso y con discurso, es decir en verso y en prosa. Aquí, Aristóteles marca la diferencia entre **poiesis** y verso. Y continúa diferenciando la epopeya de la tragedia en que la segunda tiene un verso uniforme y es un relato de menor extensión.

Posteriormente, define la tragedia como “la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de un lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos”²⁴. Y la desglosa en seis partes: el argumento, los caracteres, la elocución, la manera de pensar, el espectáculo y la composición musical. Es así como, además de los conceptos de **mimesis y poiesis**, introduce los de **catharsis, anagnórisis** y peripecia y explica cada una de las partes de la tragedia, su importancia y sus tipos, definiendo el argumento como “la imitación de una única acción y de ésta en su totalidad y que las partes de las cosas se constituyan de tal modo que, si se cambia de lugar o se suprime una parte, se desbarate y se desajuste el conjunto”²⁵.

²² Aristóteles, op cit.: p. 41

²³ Ibíd. p. 42

²⁴ Aristóteles, op cit.: p. 47

²⁵ Ídem

3.2. PAUL VALÉRY: *EUPALINOS O EL ARQUITECTO*

En 1927, el poeta francés Paul Valéry escribió en su libro "Eupalinos ou l'architecte" un imaginario diálogo sobre la arquitectura que sostienen Sócrates y su amigo Fedro en la eternidad de la muerte. En este diálogo, Fedro reclama a su maestro Sócrates no haber sido arquitecto, sustentando sus argumentos en las pláticas que alguna vez tuviera con Eupalinos de Megara, arquitecto griego de la época; pero en realidad, la arquitectura, *el arte mayor*, es el verdadero protagonista.

Como primer tema de discusión, Valéry plantea la relación entre belleza y arquitectura mencionando la importancia tanto de destruir como construir pero confiriendo a la construcción un agrado al espíritu. «Es indispensable que mi templo conmueva a los hombres como los conmueve el ser amado»²⁶ dice en voz de Eupalinos. Así mismo, plantea la necesidad del hombre de "formas sensibles y gracias naturales" para alcanzar un estado más elevado: "Nada que sea bello puede estar separado de la vida, y la vida es lo que muere"²⁷.

Con respecto al acto creativo escribe: «He buscado la precisión en los pensamientos; para que, claramente engendrados por la consideración de las cosas, se cambien, como por sí mismos, en los actos de mi arte. Cuando compongo una habitación... buscando en mí mismo la creación de un objeto que alegre la mirada, que interese al espíritu, que responda a la razón y a las numerosas conveniencias... me parece que mi cuerpo trabaja conmigo». Valéry afirma que es característica del hombre crear en dos tiempos, uno de ellos se desarrolla en el dominio de la pura posibilidad mientras el otro es el de la naturaleza.

Su frase más conocida –que por cierto abre el capítulo quinto de este trabajo– nos remite a la relación entre música y arquitectura a la vez que confiere a la arquitectura una personificación relacionándola con el lenguaje al afirmar que mientras algunos edificios son mudos, otros hablan y finalmente, los más raros cantan. Y a continuación, agrega que aquello que los anima o los silencia depende del talento del arquitecto o "del favor de las Musas". En atención a los edificios que "hablan", denominamos carácter arquitectónico a esta cualidad de acusar fielmente su función: "la piedra declara gravemente lo que encierra"²⁸.

Pero hay algo más que la denotación funcional en aquellos raros edificios que cantan, "obras maestras... que parece que cantan...en los que la figura venerable y graciosa participara directamente de la pureza del sonido musical... debiera comunicar al alma la emoción de un acorde inagotable",²⁹ que se refiere al parentesco que Valéry encuentra entre Música y Arquitectura, ambas artes "encierran al ser en su obra y al alma en sus actos".

²⁶ (sic) Valéry, Paul; *Eupalinos o el arquitecto*; Ed. Facultad de Arquitectura, UNAM; traducción de Mario Pani; México, 1991

²⁷ Ídem

²⁸ Ídem

²⁹ Ídem

Adicionalmente, en voz de Sócrates, el poeta francés hace referencia a la importancia de la geometría y las proporciones en la arquitectura. Con respecto al lenguaje deja entender que todo parte de éste al afirmar que no hay geometría sin la palabra; que sin la palabra, las figuras serían accidentes; y que no servirían ni manifestarían la potencia del espíritu. Igualmente aporta un enfoque retórico de la arquitectura "como si construyéramos o enriqueciéramos el espacio con discursos bien encadenados...He aquí que el lenguaje es constructor".³⁰ Finalmente, Valéry nos recuerda los principios de Vitrubio haciendo énfasis en el principio de la búsqueda de la belleza.

3.3. MARTIN HEIDEGGER: *CONSTRUIR, HABITAR Y PENSAR*

Otro filósofo citado y retomado por los teóricos postmodernos es Martín Heidegger, quién nos habla de la relación intrínseca entre el habitar, construir y pensar. De acuerdo con Heidegger, habitar significa estar en el mundo, permanecer en paz y ser libre para preservar. Donde el mundo se conforma de aquellas regiones que podemos transformar y preservar. Según Heidegger habíamos olvidado cómo habitar. Debemos habitar tomando en cuenta su teoría de la Cuaternidad: la tierra, el cielo, los divinos y los mortales. Es decir, cuando habitamos dejamos ser a lo que ya es y construimos lo que no es. Entonces, sólo cuando somos capaces de habitar podremos construir.

Como construir es habitar, construimos porque habitamos; y en la medida en la que habitamos, construimos. Construir en la acepción de habitar se desdobra en cultivar, criar cosas, y erigir edificios.

Heidegger no dicta reglas sobre cómo construir, sin embargo introduce la idea de estancia o locación, espacio construido y espacio aviado. El espacio creado es un ser y es hacer se denomina como sitio o lugar y éste a su vez hace estancia.

Por otra parte, reflexiona sobre la ideas de que pensar es llegar la esencia de las cosas por sí mismas, la habilidad de conocernos a nosotros mismos, así que "el verdadero habitar es pensar"³¹. Ambos, construir y pensar pertenecen al habitar. No podremos saber cómo será una construcción hasta no haber habitado primero y después pensado.

³⁰ Ídem

³¹ Heidegger, Martin, *Construir, habitar y pensar*, Biblioteca Digital: <http://www.cuevano.com/biblioteca/h.htm>

3.4. GASTÓN BACHELARD: LA POÉTICA DEL ESPACIO

Un filósofo que siguió el eje del racionalismo y que debió romper con todos sus hábitos de investigación filosófica – a decir del mismo filósofo – para estudiar los problemas planteados por la imaginación poética es Gastón Bachelard. Para él, la imagen poética es un súbito brinco de la psique, un “relieve mal estudiado en causalidades psicológicas subalternas”.³² Así, afirma que la filosofía de la poesía debe reconocer que el acto poético no tiene pasado, no al menos un pasado próximo. Entonces, la relación entre una imagen poética nueva y un lugar común dormido en el fondo del inconsciente no es causal porque la imagen poética no está sometida a un impulso sino que es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano.

De acuerdo con Bachelard, la imagen poética tiene un ser y dinamismo propios ya que procede de una ontología directa por lo que se debe trabajar en esa misma ontología. Lo opuesto de la causalidad, el efecto – denominado repercusión y resonancia por el filósofo – es donde creemos encontrar las verdaderas medidas del ser de una imagen poética. Para determinar el ser de una imagen tendremos que experimentar, como en la fenomenología de Minkowsky³³, su resonancia. El poeta no da al lector el antecedente de su imagen, sin embargo, su imagen arraiga en seguida en el lector. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico. Así, para entender filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación, un estudio del fenómeno de la imagen poética.

La imagen poética es en esencia variable, diferente al concepto que es constitutivo. “El fenomenólogo encuentra un campo de innumerables experiencias en la unión, por la imagen, de una subjetividad pura pero efímera y de una realidad que no va necesariamente hasta su constitución completa”³⁴. Como la imagen, en su simplicidad, no necesita de un saber, el poeta que crea imágenes novedosas es siempre origen del lenguaje. Por lo tanto, la imagen es antes que el pensamiento ya que la poesía es más que una fenomenología del espíritu, es una fenomenología del alma. Por ejemplo, en la pintura, donde la realización parece involucrar decisiones que proceden del espíritu, la fenomenología del alma puede revelar el primer compromiso de una obra. Para comprender, para sentir y amar una obra “hay que lanzarse al centro, al corazón... donde todo toma su origen...” Así, semejante a la pintura es, pues, un fenómeno del alma.

El alma inaugura, “la poesía es un alma inaugurando una forma”, es potencia primera. Incluso si la forma fuera conocida, un lugar común o un arquetipo, era, antes de la luz poética interior, un simple objeto para el estudio. Clara máxima de una fenomenología del alma.

³² Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*, Ed. FCE, 2ª. edición, México, 1975

³³ Citado por Bachelard: Eugène Minkowsky, *Vers une cosmologie*, cap. ix

³⁴ Bachelard, op cit.

Posterior a la resonancia, en la cual oímos el poema, está la repercusión, donde lo hablamos y lo hacemos nuestro, explica Bachelard y asevera que para estudiar la acción psicológica de un poema hay que seguir dos ejes de análisis fenomenológicos, el primero, hacia las exuberancias del espíritu y el segundo, hacia la profundidad del alma.

“La repercusión nos sitúa en el origen del ser hablante. Es a la vez un devenir de expresión y un devenir de nuestro ser. Aquí, la expresión crea ser, es decir, define el nivel de la ontología”³⁵. Esta es la hipótesis de trabajo que Bachelard plantea. La imagen poética que es un acontecimiento del logos, es personalmente innovadora. A su vez, el filósofo explica porque no es posible estudiar la imagen poética desde la Psicología ni desde el psicoanálisis al afirmar que el psicólogo está ensordecido por las resonancias mientras el psicoanalista se pierde la repercusión; el primero quiere describir sus sentimientos y el segundo intelectualiza la imagen cuando, en realidad, la conciencia imaginante resulta ser el origen.

Pero, para su estudio, limita a la imagen poética a su origen, a partir de la imaginación pura, dejando de lado el problema de la composición del poema, como agrupación de imágenes múltiples. Además, en la composición intervienen elementos psicológicamente complejos, que asocian la cultura, el ideal literario de un tiempo, y otros componentes que Bachelard no estudia ni pretende estudiar. Así que, es a nivel de las imágenes aisladas donde se puede *repercutir* fenomenológicamente.

Por otra parte, la imagen poética es una emergencia del lenguaje significante; la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia (surgimiento). “Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son miniaturas del impulso vital”. La imagen poética presenta una especie de diferencial de la evolución. “Un gran verso puede tener una gran influencia sobre el alma de una lengua”³⁶. La repercusión fenomenológica nos da el dominio de nuestra lengua. La imagen aislada, la frase, el verso o la estrofa forman espacios de lenguaje y le dan movimiento, la imagen arrastra la imaginación. Entonces, observamos que las cosas nos *hablan* y que por ese hecho tenemos un contacto con las cosas.

Para Bachelard, la situación fenomenológica quedará concretada si podemos desprender una esfera de sublimación pura, libre de pasiones y deseos. Las imágenes tienen una significación poética. La poesía tienen una felicidad que le es propia, sea cual fuere el drama que descubre y si hay oficio en el poeta será en la tarea subalterna de asociar imágenes.

Finalmente, propone considerar la imaginación como una potencia mayor de la naturaleza humana. Tratando más simplemente los problemas de la imaginación poética, es imposible recibir la ganancia psíquica de la poesía sin hacer cooperar sus dos funciones del psiquismo humano: función de lo real y función de lo irreal.

³⁵ Bachelard, op cit.

³⁶ Bachelard, op cit.

3.5. INCURSIONES EN LA SEMIOLOGÍA

Por otra parte, se han hecho ya incursiones sobre la arquitectura de símbolos. Estos han sido realizados con un enfoque semiótico en los cuales se trata destacar la función simbólica de la arquitectura. Entre los autores sobre cuyas teorías se basan estas segundas, podemos citar a Jakobson y a Saussure. Y entre los teóricos que la han relacionado con la arquitectura están Norberg-Schulz, Eco y Muntañola.

Jakobson se cuenta entre los más importantes investigadores que se propusieron fundar una disciplina, la poética, cuyo objeto sería analizar los rasgos que caracterizan al lenguaje poético para identificar la esencia de lo literario al responder a la pregunta: ¿que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte?, ya que los rasgos poéticos forman parte de una semiótica general y, en el lenguaje verbal, forma parte de todo tipo de discursos.

Christian Norberg-Schulz sugiere considerar la historia como una alternativa de que los intentos por humanizar, suavizar o enriquecer las formas elementales de la arquitectura moderna han tenido carácter de capricho, forzando las formas (crítica al Funcionalismo). Propone una teoría puramente analítica y entiende la obra arquitectónica como producto del hombre. Es así como, la percepción y el símbolo se convierten en nuevos elementos para la arquitectura.

3.6. ROBERT VENTURI: LA COMPLEJIDAD Y LA CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

Como ya se mencionó, la obra de Aristóteles ha sido retomada no sólo por los literatos de distintas épocas sino por filósofos y teóricos del arte y la arquitectura. Entre estos últimos podemos señalar a Venturi y a Muntañola.

Hacia los años setenta, inmerso en pleno contexto lingüístico del Posmodernismo, Robert Venturi publicaba su famoso libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*³⁷, con una moderna lectura aristotélica de la arquitectura basada en analogías que podían encontrarse en la estructura literaria de la tragedia griega. En él, Venturi dice que la arquitectura es compleja, que siempre lo ha sido y que con los avances tecnológicos de los recientes años, lo es más. Los ideales de simplicidad, orden y sencillez que postulaba el Modernismo no son posibles debido a que la arquitectura tiene programas complejos que deben resolverse de forma compleja. Afirma que no hay manera de separar forma de significado y emplea términos como riqueza de significado, denotación y connotación, tensión, y elemento retórico. Así mismo, plantea distintos niveles de complejidad: la ambigüedad, lo uno y lo otro y la doble función. Donde la ambigüedad se da cuando hay doble significado es decir la lectura no queda clara; es una manera de resolver la simplicidad. La fuente de lo uno y lo otro es la contradicción, se refiere a la relación de la parte con el todo. Y la doble función indica que no se debe separar las funciones, aplica a los aspectos tanto de uso como de estructura.

³⁷ Venturi, Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Ed. GG., 2ª. edición, Barcelona, 2003

3.7. ROGER SCRUTON: LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA

El filósofo Scruton, en su libro *La Estética de la Arquitectura*³⁸, propone una nueva concepción de la estética arquitectónica partiendo de que la teoría de la arquitectura ha planteado erróneamente la naturaleza de su objeto y de que resulta necesario tratar la cuestión *ab initio*. Es así como ofrece una teoría de juicio estético y de su aplicación sistemática a la luz de la experiencia imaginativa y de la razón práctica.

Parte de la filosofía de estética moderna de Kant y Hegel. Afirma que el sentido de la belleza es un distintivo y una cualidad autónoma de la especie humana comparable con la moral y el entendimiento científico y que la experiencia estética relaciona la sensación, la emoción, y el raciocinio. En este sentido plantea que el objeto, o una cierta concepción del objeto, es la esencia de un estado mental. Bajo esta visión, la mayoría de las teorías de apreciación arquitectónica se concentran más en el objeto que en la forma, es decir, intentan describir sobre como respondemos ante un edificio. Así, reconoce la existencia de la visión popular (asociada al trabajo de Viktor Frankl)³⁹ que el objeto de apreciación es el espacio. En contraste, menciona que el Funcionalismo establece que la apreciación arquitectónica es la búsqueda de cómo la forma se adapta a la función. Por ello critica la teoría funcionalista, porque en ésta la apreciación de la arquitectura a diferencia de otras formas de apreciación del arte, esta valorada no por el significado, si no por sus beneficios.

Uno de los planteamientos nuevos es que la arquitectura es una mezcla entre una artesanía y una obra de arte, "la estética centra su actividad en esta distinción, y la arquitectura representa en la mayoría de los casos una síntesis indescriptible de éstas 2 dimensiones"⁴⁰. Es así como propone la idea del arte como expresión: "la expresión era la primera aspiración del arte, precisamente porque no había artesanías con expresión. En el caso de la expresión, no hay reglas o procedimientos, como el que es seguido por un artesano"⁴¹. La expresión no puede ser descrita en términos de fin y significado.

Con respecto a las aproximaciones a la arquitectura como lenguaje advierte que la arquitectura puede parecerse al lenguaje de manera accidental o esencial, pero el problema que presenta esta visión lingüística, semántica, semiótica, y estructuralista es que presentan perspectivas del arte que tienen premisas completamente diferentes sobre la naturaleza del lenguaje, y parecen incapaces de contestar a la pregunta: ¿Qué es el lenguaje? "Hablar de la arquitectura como una forma de simbolismo o significación es insuficiente".⁴² Y propone que como la aceptabilidad en el lenguaje esta conectada a la posibilidad de verdad, conocer cómo se determina la referencia a una palabra es esencial para entenderla. Así, la conexión sistemática entre la referencia y la verdad nos permiten establecerla como una teoría de la referencia, es decir, una teoría del entendimiento.

³⁸ Scruton, Roger, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, New Jersey, 1980

³⁹ Citado por Scruton en *The Aesthetics of Architecture*

⁴⁰ Scruton, op cit.

⁴¹ Ídem

⁴² Ídem

Finalmente, entiende la arquitectura como un arte con una representación abstracta. "El sujeto de un trabajo figurativo en el arte, es la representación de los pensamientos de un hombre que ve o entiende algo, es decir, lo abstrae. En este sentido la arquitectura es un arte abstracto"⁴³.

En resumen, debemos entender la arquitectura como un arte abstracto que es representativo y expresivo, y a través del entendimiento de la representación y la expresión, seremos capaces de llegar a comprender cual es el significado generalizado de su simbolismo.

3.8. JOSEPH MUNTAÑOLA: POÉTICA Y ARQUITECTURA Y RETÓRICA Y ARQUITECTURA

Reuniendo las teorías de Aristóteles, de Heidegger y de la recién creada semiología, se encuentra Josep Muntañola con sus libros *Topogénesis* y *Poética y Arquitectura*, en los cuales diferencia entre Poética, Semiótica y Retórica aplicadas a la arquitectura.

Muntañola declara que la arquitectura no es un fósil humanista, sino una realidad viva. Pero, para no convertirse en fósil, la arquitectura debe ser consciente de lo que ocurre a su alrededor; de lo contrario su capacidad poética se agotará. De ahí que el papel poético de Robert Venturi se ponga de manifiesto, así como el interés de unas estrategias retóricas de la arquitectura.

El arquitecto español dice que las distintas tesis sobre la poética tienen un trasfondo común: la conexión entre la trama y la fábula (el argumento y la tragedia de Aristóteles). Sin embargo su aplicación en la arquitectura no es sencilla. El problema hay que verlo a partir de lo que dice Lukács, quien habla de "doble mimesis"⁴⁴ de la estética arquitectónica, o sea, la doble estructura imitativa de la poética arquitectónica: por una parte la arquitectura transforma (imita) la naturaleza gracias a su capacidad constructiva, por otra parte, transforma (imita) el hábitat social, gracias a su capacidad de habitabilidad.

Con respecto a la puntualización de Heidegger de que hay que construir desde un habitar y desde un pensar, plantea que el punto esencial en arquitectura es que no podemos pensar en construir sin definir al mismo tiempo un habitar. Es precisamente por la interrelación entre el construir, el habitar y el pensar que la Arquitectura puede ser poética: "...la poesía es lo primero que consigue que el hombre pertenezca a la tierra y así lo introduce en el habitar..."⁴⁵.

Entre sus conclusiones finales, afirma que la arquitectura como poética será la que sea capaz de convertir el objeto en imagen; que los arquitectos de todas las épocas siempre han sido sensibles a los estudios semióticos explícitos o implícitos y que la arquitectura ha degenerado cuando no ha sabido

⁴³ Ídem

⁴⁴ Muntañola, Josep, *Topogénesis 2: Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Edit. Oikos-Tau, Barcelona, 1979

⁴⁵ Heidegger con referencia a la poesía *Poéticamente habita el hombre* de Hölderlin

llegar a adquirir esta sensibilidad; y que proyectar es hacer verosímil un habitar desde un construir y viceversa, o sea, es mimetizar desde y en la arquitectura.

Por otra parte, en su libro *Retórica y Arquitectura*, plantea una nueva forma de análisis de la arquitectura, el análisis visto desde la retórica en el sentido aristotélico, es decir, como Aristóteles en su libro *Retórica* la define: "extraer de cada tema su composición".⁴⁶ Donde la retórica se enfrenta a la tensión entre forma y persuasión presente en las obras arquitectónicas. A lo largo de la publicación, el autor desarrolla un modelo teórico de análisis y lo aplica a casos concretos de arquitectura moderna y posmoderna, no sin antes advertir que los ejemplos de análisis retóricos que se presentan en el último capítulo del libro son solamente los primeros pasos de una retórica de la arquitectura.

Para comenzar, se definen los conceptos de Poética, Retórica y Lógica señalando las diferencias entre estos: "al contrario de la poética, la retórica ha seguido un camino mucho más irregular, mucho más diversificado y, por lo tanto, mucho más difícil de valorar a través de un análisis historiográfico".⁴⁷

Con respecto a la retórica, afirma que ésta no es un adorno superficial que se agrega a un discurso, sino que la retórica describe los sistemas de composición de algún mensaje. Claro está que en un discurso, la composición hace uso de otros aspectos como la gramática y la sintaxis, pero los aspectos retóricos son aquellos que se enfocan a la persuasión, es decir, a convencer al receptor del mensaje incluido en el discurso. Es debido a este aspecto de persuasión que Muntañola, para su análisis no sólo incluye a las figuras de estilo, es decir, retóricas, tropos o de composición, sino que también abarca las estrategias de argumentación.

Así que, las estrategias de la retórica son instrumentos *degenerados* de la lógica: "silogismos transformados en entimemas"; o de la poética como las figuras del lenguaje; o de la semiótica, "los ejemplos como degeneración de los signos". Por lo que las fronteras entre la lógica, la poética y la retórica no parecen estar tan claras bajo este planteamiento.

Lo retórico de la poesía

La apuesta es analizar lo poético con ayuda de las transformaciones gramaticales que consiguen los instrumentos retóricos. Lo que sucede es que las figuras componen el texto del mensaje y, simultáneamente, ayudan a persuadir. "No se puede separar composición y persuasión sin destruir lo más específico de cualquier proceso retórico"⁴⁸ afirma.

⁴⁶ Citado por R. Barthes, *L'Ancienne Rhétorique*, Communication, núm. 16, Paris, 1970

⁴⁷ Muntañola, Josep, *Retórica y Arquitectura*, Hermann Blume, Barcelona 1990: p.7

⁴⁸ *Ibid.*: p.9

Con respecto a la arquitectura, señala que existe una “tensión dialéctica” entre las tipologías arquitectónicas, las categorías poéticas contenidas en los edificios y las estrategias retóricas. Las últimas transforman a las primeras “para producir efectos poéticos nuevos” y, viceversa, transforman las categorías poéticas “para producir nuevas tipologías”. Aclarando que es necesario que estas combinaciones consigan siempre una correlación entre el habitar y construir ya que estos conforman “el único corazón posible de la arquitectura”.

Fundamentos y posibilidades

Postula que la retórica arquitectónica cumple una triple función simultáneamente: primero, ayuda a componer y ordenar los impulsos de la imaginación para poder dar forma al edificio (Aristóteles se refiere a la estructura del discurso); en segundo lugar, sirve como estructura de persuasión, con el fin de demostrar adaptación a las necesidades, gustos, ideas, etc. (Aristóteles hablaría del mecanismo de persuasión); y finalmente, la retórica es un modelo de relación entre el proyecto y su contexto histórico-geográfico.

Es esta última función, la relación entre el contexto inmediato y el contexto cultural histórico y geográfico, la que genera la tensión dialéctica que permite el desarrollo de estrategias retóricas de persuasión. Equivalente a lo que Aristóteles se refiere en su Libro I de la Retórica, sería lo que es o no es justo en la arquitectura: el imperativo ético. Y desarrolla la idea afirmando que la retórica involucra lo que conocemos como “sistemas de composición” y para demostrarlo presenta un diagrama donde estos sistemas o estrategias son ejemplificados con diferentes estilos arquitectónicos y/o la obra de algunos arquitectos modernos y postmodernos. A su vez, existe un paralelismo entre los *lugares comunes* del discurso verbal y los *tipos arquitectónicos*. Así, las estrategias retóricas, es decir, los entinemas, los ejemplos, las figuras retóricas, etc., se usan para construir argumentos.

Retomando el tema de las diferencias, separa la Retórica de la Lógica y de la Poética, cuyas categorías, afirma, “no se parecen en nada a las estrategias retóricas si exceptuamos el papel de puente que realiza la metáfora”. Pero reconoce que hay una ambigüedad entre la retórica como puente entre la lógica y la poética, ambigüedad sin la cual los sistemas compositivos o estrategias retóricas no cumplirían la triple función antes descrita.

“El corazón de la retórica en arquitectura está así formado por la combinación entre figuras de composición, estrategias de composición y tipología y contexto de referencias en su aspecto más arquetípico”.⁴⁹ Donde las figuras de composición relacionan la retórica con la poética, las estrategias de composición conforman la formas mediante las cuales los arquitectos transforman e inventan los edificios, y los tipos otorgan esta función contextualizadora que las estrategias y las figuras de composición consiguen en la arquitectura, siendo este último aspecto el que Barthes denomina *retórica del significado*. Aclarando que, tal como lo indica Aristóteles, la retórica se mueve dentro de unas posibilidades lógicas e ideológicas que caracterizan la cultura propia de cada momento histórico.

⁴⁹ Ídem

Las figuras de composición

Como antes se menciona, las figuras de composición son el puente entre la retórica y la poética, más bien como una “*poética de la retórica*”. Muntañola presenta una tabla con ejemplos de cómo algunos arquitectos usan las diferentes figuras compositivas en diferentes épocas y lugares, pero principalmente referentes al siglo XX.

Este capítulo se centra en el valor descriptivo y analítico de las figuras de composición. El libro en el que se basa es *Les Figures de Style*, de Henry Suhamy.⁵⁰ Lo que se quiere demostrar es la “búsqueda de figuras comunes entre literatura y arquitectura”. Por ejemplo, una *antítesis* podría ser una composición de Le Corbusier antes descrita como contraposición o equilibrio entre vacío y macizo.

Señala su intención de desmitificar el empleo de símbolos y analogías entre sistemas significativos siempre y cuando estos sean algo útil dentro de su propio campo. Para ello, que sin una semipermeabilidad entre los diferentes sistemas significativos no habría surgido la cultura.

Por último, afirma que todas las figuras pueden aplicarse en mayor o menor medida a muchos edificios. Se trataría, entonces, de un juicio de valor sobre tal figura en tal edificio en función del papel que juega en la persuasión.

4. PLANTEAMIENTO TEÓRICO DEL ESTUDIO DEL DISCURSO POÉTICO DE LA ARQUITECTURA

Una posible forma de realizar un estudio del *Discurso Poético de la Arquitectura* debe partir de los conceptos de poética de Aristóteles, incorporando los de la Arquitectura de Muntañola. Además, involucrando la teoría fenomenológica del habitar de Heidegger y replanteando los niveles de significación propuestos por Venturi. Posteriormente, deben retomarse los siguientes elementos de la teoría estética de Scruton:

- La experiencia arquitectónica y la percepción
- La analogía lingüística
- La imitación y la representación
- El deleite estético (planteado de modo similar al de Dorflès⁵¹) como reconocimiento y aprendizaje
- La expresión

Finalmente habrán de incorporarse los conceptos estudiados en el Seminario Filosofía y Arquitectura.

⁵⁰ H. Suhamy, *Les Figures de Style*, Ed. PUF, París, 1981

⁵¹ Dorflès, Guillo, op cit.

El primer obstáculo a vencer para estudiar el *Discurso Poético de la Arquitectura*, que se identifica es que se ha querido estudiar a la arquitectura como un lenguaje estructurado y sintáctico en forma de prosa ya sea desde la semiología o desde el estructuralismo. El intento de Venturi de asociar elementos de la arquitectura con la poesía es muy válido y loable, pero se queda corto con sólo tres niveles de complejidad y contradicción, es decir, tres paradojas arquitectónicas.

Por lo anterior, el estudio del *Discurso Poético de la Arquitectura* implica el estudio de un arte retórico, es decir, un discurso poético que representa la realidad mediante abstracciones y expresa tanto ideas individuales como colectivas empleando para ello figuras retóricas.

¿Qué sucede cuando al diseñar un edificio el arquitecto hace uso de algún tipo de figura retórica, una metáfora por ejemplo? Ambas metáforas e imágenes participan en la prefiguración del diseño durante el proceso creativo. Podemos usar una o ambas y cuando las ordenamos hacemos el artificio. Así que podemos afirmar que básicamente cualquier tipo de figura retórica puede ser seleccionada por el diseñador durante la mimesis y estructurada y ordenada durante el artificio.

Pero para que el diseñador pueda seleccionar alguna figura retórica tiene haberla conocido previamente. La gran mayoría de las figuras retóricas son usadas en el lenguaje coloquial, el que usamos todos los días, es decir, no es necesario ser poeta para conocerlas y usarlas. ¿Quién no pide “un vaso de agua” o reconoce “un picasso” cuando lo ve? o ¿quién no conoce expresiones como “bonita respuesta” para una muy mala contestación?

De acuerdo a lo anterior, si podemos hacer el conocimiento de las figuras retóricas un acto conciente, nuestro “catálogo de conceptos” del cual elegiremos durante la mimesis se habrá ampliado. Además, como ya se señaló anteriormente, el reconocimiento de los conceptos elegidos en este momento, nos hará diseñadores más prolíficos.

Nuestra propuesta plantea el acercamiento del lenguaje hablado y escrito al lenguaje arquitectónico mediante analogías entre los niveles de uno y otro. Se propone un modelo de análisis dividido en los cuatro niveles de incidencia de las figuras retóricas propuestos por Beristáin y que a continuación se presentan.

4.1. ANALOGÍAS ENTRE LENGUAJE HABLADO Y ESCRITO Y EL LENGUAJE ARQUITECTÓNICO

Para poder comprender las analogías entre los niveles de composición del lenguaje oral y escrito y los de la arquitectura es necesario presentar un panorama general de los tipos y clasificación de las figuras retóricas

A lo largo de la historia de la Retórica, se han hecho variadas clasificaciones. Aunque los criterios de clasificación e incluso su definición, varían mucho de un autor a otro, para efectos de este trabajo se tomara la clasificación que ofrece la *Rhétorique Générale* del Grupo M⁵², fundada en la tradición pero con un criterio lingüístico estructuralista moderno.

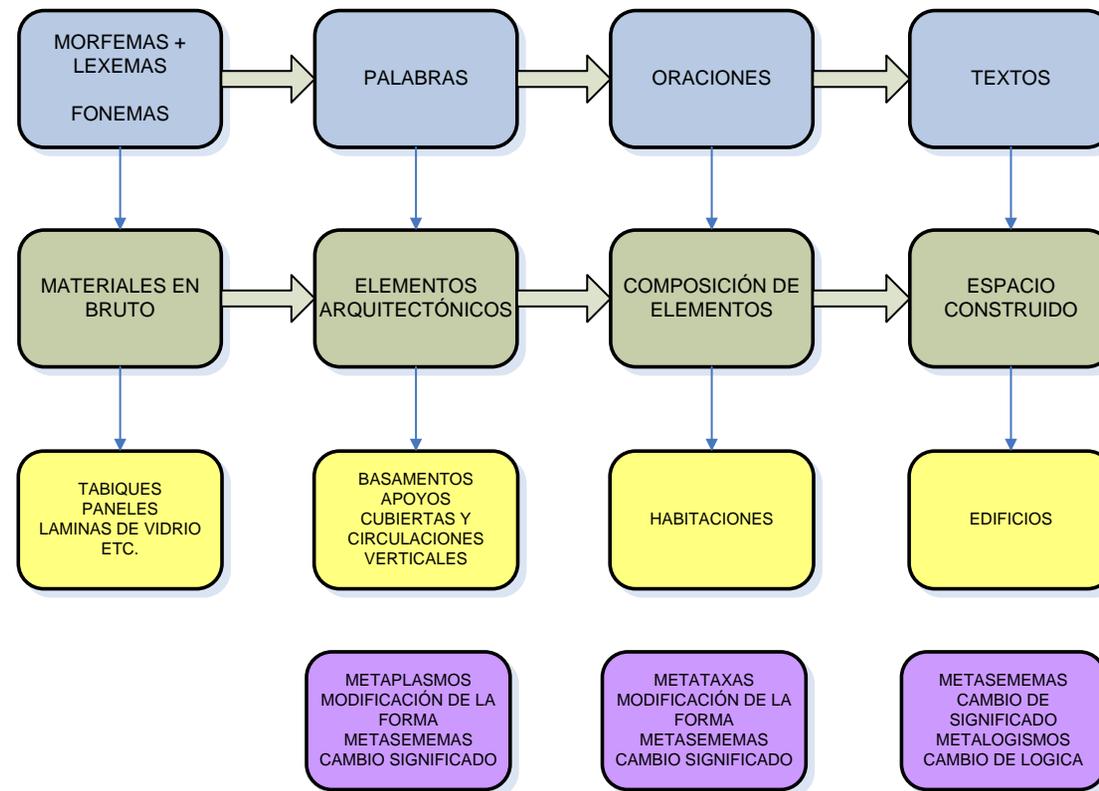
De acuerdo con este criterio moderno, las figuras retóricas se agrupan dentro del rubro de las metáforas y se clasifican bajo los siguientes dos criterios:

- el modo como se produce la figura (supresión, adición, sustitución y permutación), y
- la naturaleza de las unidades lingüísticas en las cuales se realiza la figura (fónico/fonológico, morfosintáctico, léxico/semántico y lógico).

Así, existen cuatro grandes grupos que a su vez se subdividen y que a continuación se describen:

- Metaplasmos o figuras de dicción. Se llaman así porque afectan a la forma de las palabras, es decir, a la pronunciación de éstas. Corresponden al nivel fónico/fonológico de la lengua (del griego *phoné* (*φωνη*) = sonido).
- Metataxas o figuras de construcción. Operan sobre la sintaxis, la secuencia gramatical, y corresponden al nivel morfosintáctico del lenguaje (del griego *morfé* (*μορφη*) = forma).
- Metasememas, figuras de palabras o tropos de dicción. Producen un cambio de significado y corresponden al nivel léxico/semántico de la lengua (del griego *léxicos* (*λεξικοζ*) = vocabulario y *semeion* (*σημειον*) = signo)
- Metalogismos, figuras de pensamiento o tropos de sentencia. Afectan a la relación lógica entre el lenguaje y su referente. Entre ellos, unos son tropos porque poseen sentido figurado como la ironía o la paradoja; pero la mayoría sólo afectan a la lógica del discurso como la interrogación retórica, la dubitación y la antítesis.

⁵² Grupo M, *Rhétorique Générale*, Larousse, Paris, 1970.



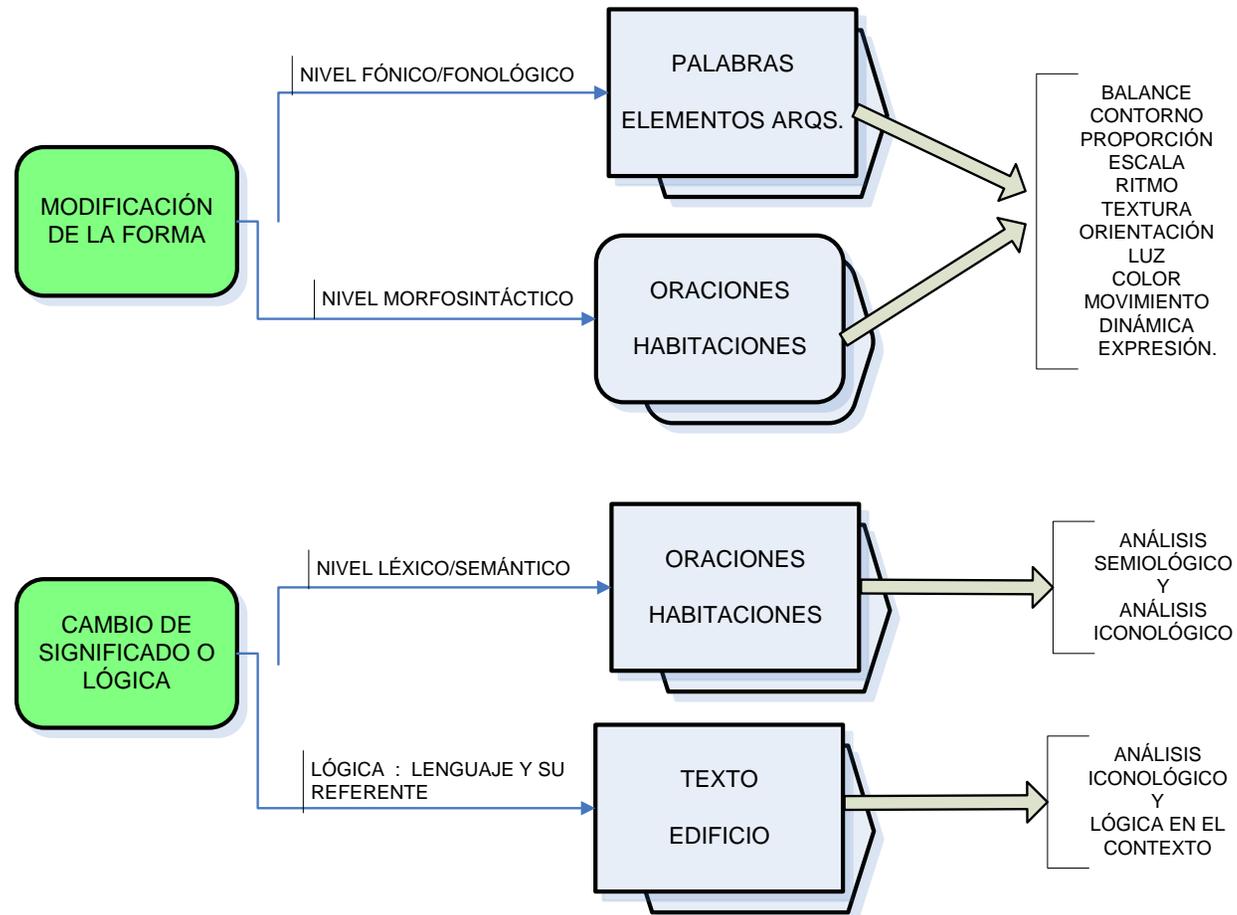
Los fonemas son las unidades más pequeñas en que puede separarse el lenguaje escrito u oral, por su parte, un tabique, un panel de tablaroca o un costal de cemento son las unidades más pequeñas con las que se construye un edificio.

A su vez, las palabras guardan analogías con los elementos arquitectónicos como los apoyos (muros y columnas), cubiertas, etc. en el sentido en que las palabras son conjuntos de fonemas y los elementos arquitectónicos se construyen con diversos materiales.

En un siguiente nivel, las oraciones son una seriación de palabras dispuestas con cierto orden para darles sentido lógico mientras las habitaciones son una serie de elementos arquitectónicos igualmente ordenados para darles sentido lógico y verosimilitud.

En el último nivel de composición están los textos que son una totalidad en sí, al igual que lo sería un edificio.

4.2. MODELO DE ANÁLISIS



Con los niveles de composición anteriormente descritos, se plantea el esquema 2 (arriba). En éste, los dos primeros niveles se agrupan de acuerdo a su nivel de incidencia, modificación de la forma. Es decir, en el niveles fónico/fonológico y en el morfosintáctico, lo que las figuras afectan es la forma, haciendo la transpolación a la arquitectura, las figuras retóricas de estos dos niveles afectan la forma de los elementos y de las habitaciones; afectan la forma o sus cualidades, como el color, la escala, etc. En los siguientes dos niveles, léxico/semántico y lógico, se encuentran las figuras que producen un cambio de significado o de lógica, que al hablar de una construcción se referirá tanto a los significados como a la lógica de sus habitaciones y del edificio en su totalidad.

El Arte Barroco

“La humanidad ha perdido su dignidad, empero el Arte la ha recuperado y conservado en piedras con significado.”

Schiller

Debido a que el caso de estudio de la presente tesis se ubica dentro del período Barroco, es preciso revisar la manifestación artística barroca, estudiando su definición, orígenes y principales características así como sus comunes denominadores y diferencias en las artes. Comenzando con las primeras manifestaciones en la música, principalmente en la ópera, para continuar con las artes visuales - arquitectura, escultura y pintura – y finalizando con la literatura se presentarán sus cualidades y sus variaciones según la región para concluir en sus principales coincidencias, mismas que constituirán la esencia del Arte Barroco.

1. DEFINICIÓN

La definición tomada del diccionario afirma que barroco(a) (del mismo origen que barro hueco o barrueco) significa rústico y/o extraño. Este término se aplicó primero a ciertas perlas irregulares. Luego a todo objeto de forma extravagante y, en las artes, a los estilos que cultivan artificiosamente la extravagancia⁵³. Así, el término fue empleado por los críticos más que por los artistas creadores para referirse a aquel estilo que floreció en los siglos XVII y XVIII. Durante los siglos XVIII y XIX el término se usó con un sentido peyorativo como sinónimo de recargado o desmesurado para señalar el exceso y abundancia de ornamentación con el fin de diferenciar la sobria racionalidad de la Ilustración hasta que, finalmente, fue revalorizado por los historiadores del arte. Hoy en día se ve en él una tendencia constante en la naturaleza humana que obedece a una inspiración naturalista y que ha tenido varias manifestaciones en épocas distintas a lo largo del desarrollo cultural de la humanidad.

Posterior al período Manierista y antecesor del Rococó, el período Barroco del arte, es comúnmente situado entre el Renacimiento y el Neoclásico por aquellos autores que incluyen a los dos primeros como parte del mismo Barroco. Ubicando el barroco entre el Renacimiento y el Neoclásico se distinguen tres períodos: el temprano, de 1580 a 1630; el pleno, de 1630 a 1680; y el tardío o rococó, de 1680 a 1750 aproximadamente.

⁵³ (sic) Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española, *Diccionario Léxico Hispano*, WM Jakson Editores

Se trata de un período en el que la Iglesia Católica se vio enfrentada por movimientos culturales que produjeran tanto nueva ciencia y arte como una nueva religión, la Reforma Protestante.

2. CONTEXTO HISTÓRICO Y CULTURAL

Bastante se ha escrito sobre que la Arquitectura Barroca pudo dar al papado de la Iglesia Católica un camino formal de imponente expresión con el fin de restaurar su prestigio, al punto de convertirse en símbolo de la Contrarreforma. Es por ello que fuera primeramente construido en Roma, donde la arquitectura barroca renovó ampliamente las áreas centrales con una visión urbanística. Y rápidamente extendido al resto de Europa y a las colonias españolas y portuguesas en América.

Es importante destacar que el movimiento barroco abarcó muchas artes, y no solamente la arquitectura sino que fue una innovación cultural general. Así, el Barroco fue un fenómeno cultural complejo de índole social, político y religioso. Así mismo, el Barroco es un arte dinámico que presenta características constantes a la vez que evoluciona adquiriendo originalidad en cada país.

2.1. LA CRISIS POLÍTICA Y SOCIAL

El siglo XVII fue un siglo glorioso y a la vez espantoso. Fue, en Europa, el siglo de una plaga que dejó 80,000 muertos en Inglaterra entre 1630 y 1665 y, al año siguiente, en 1666, un incendio que redujo la ciudad de Londres a cenizas; el siglo de una serie de plagas en España, de 1597 a 1603, de 1647 a 1652 y de 1676 a 1685, mismas que provocaron una grave crisis demográfica si se le suma la expulsión de casi 300,000 moros. Fue, también, el siglo de la Guerra de los Treinta Años. Y, aún así, fue un siglo percibido como grandioso – en España denominado el Siglo de Oro; en Francia, *Le Grand Siècle*; y en los Países Bajos conocido como *Gouden Eeuw*.

El barroco en España fue un período de grave crisis política, militar, económica y social terminó por convertir el Imperio Español en una potencia de segundo rango dentro de Europa. Durante la segunda mitad del siglo, Francia aprovechó la debilidad militar española y ejerció una continua presión expansionista sobre los territorios europeos regidos por Carlos II. Como consecuencia de esta presión, la Corona española perdió buena parte de sus posesiones en Europa, de modo que a principios del siglo XVIII el Imperio español en Europa estaba totalmente liquidado. Hubo sublevaciones en Cataluña, Portugal, Andalucía, Nápoles y Sicilia, de la cuales, la portuguesa desembocó en la independencia de ese país en 1668.

El descubrimiento de América atrae la economía hacia el Atlántico, cuyas rutas son dominadas por españoles, portugueses e ingleses. Por otro lado, tras dos siglos de pugnas entre las potencias europeas por controlar el floreciente mercado en el Mediterráneo, las repúblicas italianas que no caen bajo control extranjero (España y Francia) tienen que agruparse bajo un poder más fuerte por lo que se someten a la influencia mayoritaria del Vaticano.

En cuanto a los aspectos sociales, la sociedad Europea del siglo XVII era una sociedad escindida: la nobleza y el clero conservaban tierras y privilegios, mientras que los campesinos sufrieron en todo su rigor la crisis económica. Por otra parte, la jerarquización y el conservadurismo social dificultaban el paso de un estrato social a otro y sólo algunos burgueses lograron acceder a la nobleza.

2.2. LAS BASES DEL RACIONALISMO

El pensamiento racionalista, contó en el siglo XVII con algunas de sus figuras más destacadas: Descartes, Leibnitz, Spinoza, entre otros. Todos ellos relegaron la posibilidad de un saber revelado y defendieron que la razón es la principal fuente del conocimiento humano. De este modo sentaron las bases del Racionalismo que más tarde daría paso a la Ilustración.

Dos de los más influyentes en el pensamiento occidental postrenacentista fueron Galileo Galilei y el matemático francés René Descartes. El físico de origen italiano, Galileo Galilei fue uno de los fundadores del método experimental. Bien conocidas son sus observaciones de los movimientos de los planetas con las cuales refrendaría la teoría heliocéntrica antes propuesta por Copérnico y gracias a las cuales sería juzgado culpable por la Santa Inquisición y obligado a negar sus argumentos sobre el desplazamiento de la Tierra alrededor del Sol.

Por otra parte, el matemático francés, René Descartes fundamentó el racionalismo filosófico y científico. Partiendo de la crítica de los sentidos como forma de conocimiento ha de fundamentarse en la intuición de principios incuestionables; desde ese momento, la razón elabora construcciones cada vez más abstractas siguiendo un método deductivo.

3. EL BARROCO COMO MOVIMIENTO CULTURAL

Como ya se había mencionado, se suele decir que el Arte Barroco es el arte de la Contrarreforma. Con el desarrollo de la imprenta, las ideas religiosas de Lutero, los razonamientos científicos de Copérnico y Galileo, la fe vacila hasta el momento en que la Reforma divide Europa: el norte protestante y el sur católico.

3.1. CAUSAS POLITICO-RELIGIOSAS

Como reacción a la iconoclasta y severa expresión del Protestantismo, la Iglesia Católica alentó la edificación de templos con profusión de escultura y dirigió a los artistas a alejarse de los temas paganos que tanta aceptación tuvieron durante el Renacimiento, así como evitar los desnudos y las escenas escandalosas. Incluso los desnudos de la bóveda de la Capilla Sixtina en el Vaticano fueron mandados cubrir por el Concilio de Trento.

El Concilio de Trento se llevó a cabo de 1545 a 1563 debido a que, por primera vez, la autoridad espiritual de la Iglesia estaba siendo duramente cuestionada por la Reforma. Pese a que Santa Teresa de Ávila y nuevas órdenes intentaron una renovación de la iglesia católica, como los Jesuitas de San Ignacio de Loyola quienes querían resaltar el libre albedrío sobre la predestinación del Protestantismo, el Concilio intentó glorificar la belleza del mundo como testimonio de la perfección del Creador a la vez que tomó decisiones drásticas como la creación de la Inquisición. Es por ello que el barroco representa una batalla contra la herejía en Europa.

Tanto en las artes visuales como en la música, la influencia de la Iglesia sobre los artistas iba dirigida a emocionar y enardecer la devoción mediante estímulos psicológicos. Estas normas aparentemente conservadoras y austeras derivaron, sin embargo, en un arte suntuoso y recargado.

3.2. CAUSAS SOCIALES Y CULTURALES

El siglo XVII fue una época de plagas y guerra como en pocas fases de la historia europea. La vida se veía frecuentemente atormentada en dolor y muerte. Por eso también era más necesaria que nunca la exaltación de la vida agitada e intensa para el hombre barroco. La fantasía y la imaginación fueron evocadas en el espectador, en el lector, en el oyente. Todo fue enfocado alrededor del hombre individual, como una relación directa entre el artista y su cliente. El arte se hace entonces menos distante de las personas, llenando el vacío que solía guardar.

En ese contexto, se experimentaba el empuje de amar las pasiones de la vida así como el movimiento y el color, como si de una magna representación teatral se tratase. De hecho, se ha indicado con acierto que en las artes plásticas, el barroco intenta reproducir la agitación y vistosidad de la representación teatral. Al igual que una representación dramática se apoya en un decorado vistoso y efímero, a la vez que la arquitectura barroca se subordina a la decoración, que ha de ser espectacular.

El arte se colecciona como los objetos científicos o los exóticos bienes importados de las Indias y América. La secularización de esta época propició que se revalorizaran géneros profanos, como el bodegón o el paisaje, que empieza a cobrar una autonomía inusitada. Las complejas composiciones del Barroco, la diversidad de focos de luz, la abundancia de elementos, todo, podía aplicarse perfectamente a un paisaje.

3.3. UN ARTE TEATRAL

En medio de tanta guerra, peste y muerte, la vida se vivía intensamente. Y ese sueño del siglo XVII eran el teatro y la ópera. Era como si las artes de la época reprodujeran una representación. Al igual que las artes histriónicas, las otras artes se volvieron vivas, llenas de movimiento y se enriquecieron con vistosas figuras. Es por ello que el arte barroco contrasta con el ideal de armonía, proporción y medida del Renacimiento, teniendo como principales características el dinamismo, el contraste, el decorativismo y suntuosidad y la teatralidad.

- El dinamismo es, quizá, el elemento más característico del arte barroco. El artista barroco desea crear sensación constante de movimiento. Frente al predominio de las líneas rectas en el arte renacentista, el Barroco se vale, sobre todo, de la línea curva.
- El artista intenta conmocionar emotivamente al espectador, es decir, imprimir teatralidad y para ello recurre a procedimientos hiperrealistas. Esta intencionalidad se aprecia, por ejemplo, en la representación de Cristos yacentes y en toda la imaginería sacra.
- El artista del Barroco atiende por igual a lo esencial y a lo accidental. De ahí su minuciosidad en la composición de pequeños detalles y su gusto por la ornamentación lo que se aprecia como decorativismo y suntuosidad.
- El artista barroco se manifiesta contrario al equilibrio y a la uniformidad renacentista y crea contrastes ya sea de luz y sombras o de claroscuros. Su ideal es acoger en una misma composición visiones distintas, y hasta antagónicas, de un mismo tema. En los cuadros de tema mitológico, por ejemplo, los dioses aparecen mezclados con personajes del pueblo.

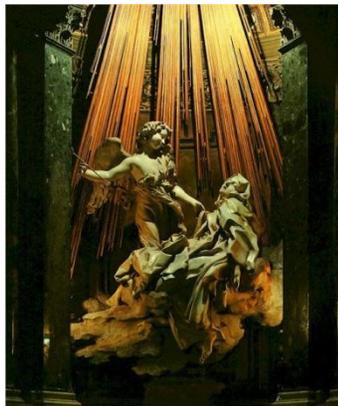


Exterior e interior de Sant'Ivo alla Sapienza, Roma (1625-1637) de Gian Lorenzo Bernini.



Otra de las características del barroco que se manifiesta en la arquitectura, escultura y la pintura es el juego de las sombras. En la estética del barroco, son muy importantes los contrastes clarososcuros violentos. Esto es apreciable fácilmente en la pintura -por ejemplo de Rembrandt- pero también en la arquitectura, donde el arquitecto barroco juega con los volúmenes de manera abrupta con numerosos salientes para provocar acusados juegos de luces y sombras, como se explicará más adelante.

Dicho lo anterior, podemos afirmar que el Arte Barroco es aquella manifestación artística surgida en el S XVII y que continuó en el siglo XVIII, el cual tiene su eje en el movimiento, se basa en la repetición, la disociación o la deformación de los motivos clásicos heredados del Renacimiento. A continuación se presenta el desarrollo de las distintas manifestaciones del Arte Barroco.



El Éxtasis de Santa Teresa de Bernini, uno de los autores más prolíficos, no sólo precursor del Barroco sino también uno de los artistas más representativos del período.

4. EL ESPÍRITU DE LA ÉPOCA

El espíritu de la época, que no era otro que el espíritu del teatro y la ópera, probablemente inspiró las palabras del clérigo Bernard Lamy⁵⁴: “Digo nuevamente que la sustancia gobierna el estilo. Cuando las cosas son grandiosas y no pueden ser imaginadas sin hacer un gran movimiento, el estilo que las describe debe ser vivo, lleno de movimiento y enriquecido con figuras y toda clase de metáforas”. Por “grandiosas”, el clérigo se refería a Dios. Pero los requisitos del poder temporal no eran muy diferentes, los gobernantes ya no podían ser simplemente gobernantes, tenían que demostrarlo. Ese sería el caso tanto del papado en Roma como de monarcas como Luís XIV en Francia y de los de la Casa de Austria en España, Felipe III y IV como más adelante se estudiará.

La ópera era muy viva, estaba llena de movimiento y enriquecida con figuras y, por lo tanto, era barroca a la vez que combinaba todas las formas de expresión, fueran arquitectónicas, musicales, pictóricas o poéticas. La ópera surgió por primera vez en Florencia durante el carnaval de 1597 con la obra de Jacopo Peri, *Dafne*. El segundo paso lo constituyó *Eurídice*, del mismo autor, presentada en octubre de 1600 en el Palacio Pitti para la boda de María de Medici con Enrique IV de Francia. Boda que se caracterizó no sólo por ser diplomática sino por el mensaje que mandaba a Europa: para acceder al trono, un rey francés renunciaba al Protestantismo y se casaba con una Medici mientras otro Medici era el actual Papa.

Pero la historia de la ópera realmente comenzó cuando Claudio Monteverdi presentó su obra *Orfeo*, el 24 de febrero de 1607 en el Palacio Ducal de Mantua. Treinta años más tarde, en 1637, el Teatro Cassiano en Venecia, el primer teatro de ópera, abrió sus puertas al público. En este, las voces virtuosas se unieron a los nuevos montajes escénicos creando gran revuelo entre la audiencia. Es, precisamente el nacimiento de la ópera, el hecho que marca el comienzo de la era barroca, que para la música sería fecunda y revolucionaria, y que terminaría en 1750 con la muerte de uno de sus más grandes exponentes, Johann Sebastian Bach.

Probablemente, las características principales de la música barroca sean el uso del bajo continuo y el desarrollo de la armonía tonal, cualidades que claramente la diferencian de los anteriores estilos. A diferencia de períodos anteriores, la música sacra y la música profana conviven armoniosamente, formando parte de la profesión musical. La permisividad estética es mayor lo que conlleva a que la interpretación musical tienda a enriquecer las partes mediante una profusión de ornamentos y recursos expresivos. En esta época se desarrollaron la sonata, el concierto grosso y el ballet francés mientras los tipos más comunes de obras son las fugas y las suites.

⁵⁴ (sic) Bonafoux, Pascal, *European Art*, Editions Assouline, Paris, 2001: p. 160

En esta época la música vocal e instrumental estaban en plena igualdad por primera vez en la historia de la música. También, aparecieron los intérpretes virtuosos con su gran destreza técnica, como el mismo Johann Sebastián Bach en el caso del órgano junto con Dietrich Buxtehude; Jean Philippe Rameau y François Couperin en el clavecín; Gottfried Reiche en la trompeta; y Antonio Vivaldi, Arcangelo Corelli y Giuseppe Torelli al violín.

Igualmente, el barroco fue la época de esplendor de muchos instrumentos como el clavecín, el órgano, la viola da gamba y el laúd, pero sobre todo, se hicieron muchas piezas para grupos reducidos de instrumentos. Estas piezas eran como obras para orquestas de tres, cuatro o incluso nueve personas.

Entre las obras más representativas del período Barroco se encuentran⁵⁵:

- *Orfeo* (ópera, 1607) de Claudio Monteverdi
- *Fiori musicali* (1635) de Girolamo Frescobaldi
- *Daniele* (16??) de Giacomo Carissimi
- *Selva morale e spirituale* (1640) de Monteverdi
- *Pasión según san Mateo* (1666) de Heinrich Schütz
- *Roland* (1685) de Jean-Baptiste Lully
- *Dido y Eneas* (1689) de Henry Purcell
- *Hexacordum apollinis* (1699) de Johann Pachelbel
- *Sonatas para violín y bajo continuo* op. 5 (1700) de Arcangelo Corelli
- *Canon y giga* de Pachelbel
- *Música acuática* (1717) de Händel
- *8 grandes suites* (1720) de Händel
- *El clave bien temperado* (1722-1744) de Bach
- *Giulio Cesare* (1724) de Händel
- *Las cuatro estaciones* (1725) de Vivaldi
- *Pasión según San Mateo* (1727) de Bach
- *3 libros de suites* (1706, 1724, 1728) de Rameau
- *4 libros de órdenes* (1713, 1717, 1722, 1730) de Couperin
- *Música de tabla* (1733) de Telemann
- *El juicio final* de Telemann
- *El Mesías* (1742) de Händel
- *Música para los reales fuegos artificiales* (1749) de Händel
- *Conciertos de Brandenburgo* (1722) de Bach
- *El arte de la fuga* (1749-1750) de Bach

⁵⁵ Propuesta de obras destacadas por Wikipedia: [http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco_\(música\)#Obras_destacadas_del_Barroco](http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco_(música)#Obras_destacadas_del_Barroco)

5. LA CIUDAD IDEAL

La primera plaza diseñada en Europa, el Capitolio en Roma, fue comisionada por el Papa Pablo II a Miguel Ángel. La antigua estatua ecuestre de Marco Aurelio, confundida con la del Emperador Constantino, fue colocada al centro para representar el poder de la iglesia en Roma. Continuando el trabajo de su antecesor el Papa Sixto V decidió, en 1585, conectar los sitios más sagrados con avenidas. Alejandro VII, papa de 1655 a 1707, mandó construir dos iglesias frente a la Porta del Popolo (Puerta del Pueblo) donde nacen estas tres avenidas que atraviesan la ciudad. Pero la construcción más importante fue la Plaza de San Pedro diseñada por Bernini frente a la Basílica construida sobre la tumba del mismo santo. El Papa Sixto V y sus sucesores estaban convencidos de hacer de Roma una capital religiosa organizada bajo un sistema único.



Derecha: Para llegar a la Basílica de San Pedro en años anteriores a la construcción de la plaza, había que recorrer un laberinto de calles angostas. Después de su construcción, la plaza se abrió para revelar la fachada y el domo del mayor templo Católico.

Fotos: <http://es.wikipedia.org>



Gian Lorenzo Bernini empleó dos grandes efectos de la perspectiva: aportando a la fachada incompleta de la iglesia de Carlo Maderno un elemento innovador que le otorgaba movimiento al adjuntar una plaza trapezoidal al frente. El ancho percibido se ve así reducido. Para la segunda plaza, Bernini eligió un plano transversal ovoide, elemento suplementario de la deformación del espacio. Así mismo, Bernini enmarcó la Plaza de San Pedro con una galería de columnas que forman un deambulatorio cubierto para las procesiones. Por el espacio que queda entre las dos filas de dos columnas cada una, la galería crea la ilusión de un claustro, dejando ver por arriba la ciudad detrás. Bernini describió esta galería como “los brazos maternos” que se abren para acoger a los fieles.

Así, el concepto de “ciudad ideal” concebida en el Renacimiento sobrevivió y se extendió en toda Europa. Con la construcción de las ciudades ideales, se crearon espacios que otorgaron realidad simbólica a los valores de aquellos en el poder. Como en Roma, las plazas que se construyeron en las principales ciudades al igual que la Plaza Navona, a manera de teatros, rodeadas de balcones como palcos, proveyeron un escenario permanente para el lucimiento

de los gobiernos en coronaciones, bodas y funerales con sus pomposas procesiones y cortejos diseñados para distraer del dolor causado por la guerra, el hambre y las plagas.



Al igual que la Piazza Navona en Roma, en Madrid se creó la Plaza Mayor (1619) creada por Juan Gómez de Mora (izquierda) y, en París, la Plaza Dauphine (1607) y la Place Royale ahora Place des Vosges (1606-12).

6. EL ESPLENDOR DEL BARROCO

Después del Concilio de Trento, la Sociedad de Jesús dirigió a todas las otras órdenes monásticas en una campaña para reconquistar almas apartadas por La Reforma. Para ello, era necesario glorificar la belleza del mundo como un testimonio de la perfección de Dios. Así, con la construcción de grandiosos templos llenos de esplendor, el arte barroco libraba una batalla contra la Reforma en Europa a la vez que convertía almas en otros continentes como América.

6.1. ARQUITECTURA BARROCA ITALIANA

La arquitectura barroca nació en Roma para darle a la Iglesia Católica un aire triunfante. La Contrarreforma había afirmado que la arquitectura, la pintura y la escultura tenían un rol de primer plano en la transformación de Roma en una ciudad verdaderamente Católica. En las vías que partían de la Catedral de San Pedro fueron construidos monumentos a la gloria de la fe victoriosa. En una ruptura con el lado demasiado estático de los esquemas intelectuales del Renacimiento, la arquitectura barroca aspiraba ante todo a persuadir. Así nació un lenguaje arquitectónico inédito: con eje en el movimiento, basado en la repetición, la disociación o la deformación de los motivos clásicos heredados del Renacimiento.

En las iglesias, el espacio se llenaba de luz y color, de oro y bronce, de mármol y estuco, de escultura y pintura, todo combinado entre sí, todo dispuesto para permitir al alma resplandecer; nada estaba diseñado para confrontar sino para conmover, para revelar su esplendor y su gloria.



Los frontones rotos: son uno de los elementos más frecuentes de la arquitectura barroca. Sean triangulares o circulares los frontones rotos ya sea en la cima o a la mitad de la base aportan a la composición un elemento dinámico y permiten la interacción vertical de sus elementos arquitectónicos. Izquierda: interior de S. Andrea al Quirinale, Roma (1658-1665), de Bernini. Foto: www.greatbuildings.com

Los muros con traza ondulada: tanto al exterior como al interior, la traza de los muros de las iglesias de Guarini combina formas circulares y ovoides para crear movimiento, así se yuxtaponen muros rectilíneos con muros cóncavos y convexos. Derecha: fachada de S. Andrea al Quirinale, Roma (1658-1665). Foto: www.greatbuildings.com

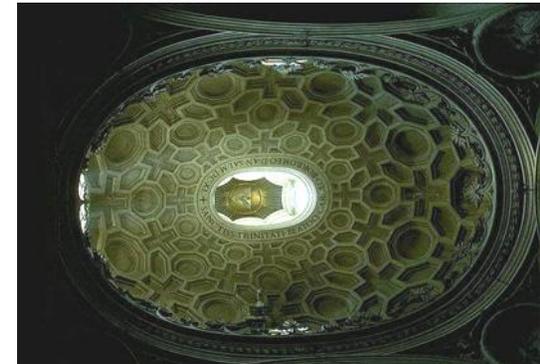


Se aplicó el énfasis dramático de la Contrarreforma, intentando reforzar inmediatamente la fe de los fieles. El empleo del estuco pintado, las esculturas en tres dimensiones y la fragmentación de los motivos arquitectónicos se asocian para enmarcar grandes paneles de frescos que describen la vida y los milagros de los santos.



S. CARLO ALLE QUATTRO FONTANE, ROMA (1665-1667)

Diseñada por Francesco Borromini, la fachada está constituida por superficies cóncavas y convexas. Cuatro bahías cóncavas encuadran dos centrales. Estas últimas son redondeadas convexas por sus diferentes elementos: un balcón y un baldaquín, un entablamento convexo y algunos escalones. Izquierda: fachada. Derecha: domo. Foto: greatbuildings.com



A mediados del S XVII, el estilo llegó a su madurez bajo el nombre de "alto barroco" extendiéndose hacia el norte. Las iglesias del alto barroco se caracterizan por una planta central, los altares y plafones por efectos de trampantojos y las fachadas por una estructura vigorosa. Uno de los maestros, Guarino Guarini, se instaló en Turín, lo que contribuyó a propagar este estilo a través de Europa a comienzos del S XVIII.



SAN LORENZO, TURIN (1666-1679)

La unidad espacial del barroco italiano alcanzó su apogeo en las iglesias de Guarini; a partir de un esqueleto de aristas de tipo gótico y de la yuxtaposición de semi-domos y espacios orientados en diagonal. Fotos: greatbuildngs.com



Los órdenes gigantes

Se denomina así a la columna o pilastra cuya altura es de dos pisos o mayor en una fachada, proporcionándole un elemento vertical unificador. La altura y anchura de estos elementos les confieren majestuosidad e intenso dramatismo.

6.2. EL BARROCO FRANCÉS

La arquitectura francesa del S XVII era prácticamente la continuación del Renacimiento. Por lo tanto, a su regreso a París después de la guerra civil, Enrique IV deseaba afirmar una nueva monarquía con la introducción de una serie de plazas adornadas con estatuas de soberanos al abrigo de las residencias de la nobleza. El resultado fue un estilo de una sobriedad uniforme, también adoptado en los castillos de la campiña y en los hoteles nobles en la ciudad. Los arquitectos Francois Mansart, Jules Hardouin-Mansart, y Luís Le Vau, fueron los encargados de construir largas fachadas con motivos repetitivos acentuando así los efectos barrocos. Como ejemplo, el Colegio de las Cuatro Naciones construido en el banco frente al Louvre por Luís Le Vau.

Elementos característicos:

- Las ménsulas son comúnmente enrolladas o con volutas, utilizadas de manera estridente hacia finales del siglo XVII, jugaban, sobre todo, un papel decorativo.
- Los ojos de buey, de forma circular o elíptica, decoran la parte superior de los edificios del barroco francés, en particular, las mansardas y los domos. A veces verdaderas ventanas, embellecen la superficie con aberturas decorativas.



En el Palacio de Versailles, Le Vau, André Le Nôtre y Jules Hardouin Mansart alinearon todas las fachadas y los pasillos del jardín mirando hacia el rey.

Foto: <http://en.wikipedia.org>

EL ROCOCÓ

El estilo rococó es en esencia un movimiento decorativo que se desarrolló en París a comienzos del S XVIII en los hoteles y otras residencias ciudadanas de la nobleza. Dicho estilo encuentra sus orígenes en la decoración de Versailles a la vez que surge como reacción al carácter demasiado solemne del mismo castillo real. Justo Aurelio Meissonnier, Gilles Marie Openordt, Nicolás Pineau y German Boffrand son los mejores representantes de este estilo.⁵⁶

Elementos originales:

- Molduras sobrepuestas, la decoración del rococó mezcla paneles, espejos, puertas y plafones hechos con molduras sobrepuestas. En el hotel de Soubise los ángulos de las piezas están curvados y las esquinas disimuladas en los plafones.
- Motivos en roquedal, los arabescos en roquedal eran principalmente las formas no figurativas, dispuestas de manera simétrica debajo de los marcos arquitectónicos o alrededor de ellos.
- Concha San Jacques o vieira, era uno de los motivos preferidos. El enrollamiento en su parte superior recuerda aquellos contornos arabescos en S o en C; sus bordes sinuosos dominan la decoración de las piezas.
- Carácter meramente decorativo, los motivos decorativos del rococó no se inspiraban ni en la historia ni eran simbólicos. Rocallas, enrollamientos y follajes bordeaban a menudo seres imaginarios, mascarar, esfinges, o escudos de armas imaginarios.

⁵⁶Cole, Emily, Grammaire de l'architecture, , Edit. Dessain et Tolra, Italia, Edición francesa, 2003, p. 270

6.3. EL BARROCO INGLÉS

El resurgimiento de la arquitectura inglesa del S XVII fue acelerado por el gran incendio de 1666 en Londres, mismo que destruyó una gran parte de la ciudad y 87 iglesias⁵⁷ entre muchas edificaciones. La reconstrucción de la ciudad se confió a Sir Christopher Wren como supervisor general de los trabajos, quien, habiendo recibido una educación científica, resolvió brillantemente los problemas estructurales, en particular el juego de deformaciones y adaptaciones a la manera barroca. Su mayor obra fue la reconstrucción de San Pablo, para la cual realizó un plano con muros exteriores cóncavos e interiores convexos, con un vasto espacio central bajo un domo rodeado de capillas y de un deambulatorio a la manera de las iglesias barrocas de la Europa continental pero fue rechazado por el clero que argumento la ruptura con la tradición y su falta de sentido práctico.

Catedral de San Pablo (Saint Paul's) (1675-1710) en Londres de Sir Christopher Wren. Como era de esperarse el país que principalmente adoptó la Reforma, no aceptaría tan fácilmente la arquitectura barroca por representar la Contrarreforma.
Foto: www.greatbuildings.com



EL BARROCO INGLÉS POSTERIOR

El segundo estadio del barroco inglés se remonta a comienzos del S XVIII, con una generación de arquitectos que habían trabajado con Wren. Los principales maestros fueron Nicolás Hawksmoor (hospital de Greenwich – terminó el trabajo de Wren) y John Vanburgh (el Palacio Blenheim, Oxford; el Castillo Howard, Yorkshire; Seaton Delaval, Northumberland).

Elementos propios: claves gigantes y columnas anilladas.

⁵⁷ Ibid., p 264

6.4. EL BARROCO EN EUROPA CENTRAL Y DEL NORTE

El estilo barroco se extendió al centro y norte de Europa a finales del S XVII caracterizado por el reencuentro del barroco católico a la romana y del clasicismo de la corte de Francia. Las ciudades católicas de Europa tomaron a Roma como modelo y cada monarquía europea deseaba su propio Versalles. El plano de los palacios de Praga, Viena y Estocolmo evocan a aquel palacio francés, pero la disposición de sus fachadas denotan una plasticidad escultural abundante que evoca al barroco romano.



Izquierda: Vierzehnheiligen, Alemania (1743-1772), de Johann Baltasar Neumann. Centro: Vierzehnheiligen, Alemania. Derecha: Karlskirche, Viena, Austria (1715-1737) de Johann Fischer von Erlach

En el S XVIII, el sur de Alemania y Austria, ganadas a la Contrarreforma, ruegan por prototipos de iglesias del alto barroco italiano. Las obras de Guarini ejercerán una fuerte influencia. Las fachadas rebosantes de esculturas y su inspiración en la antigua Roma aluden a la autoridad de Roma, capital de la cristiandad. Para principios del S XIX, Viena y Praga eran la punta de lanza del barroco internacional.

Elementos originales: los atlantes.

6.5. BARROCO ESPAÑOL

La sobria austeridad geométrica y desornamentada impuesta por Juan de Herrera en el monasterio de El Escorial se mantuvo en la arquitectura española del primer barroco, arquitectura más austera y contenida que la italiana e, incluso, que la francesa. Destacan Juan Gómez de Mora, quien trabaja en la corte de la casa de Austria, siendo el arquitecto de la Plaza Mayor, del Ayuntamiento, del Monasterio de la Encarnación, de la cárcel de la Corte de Madrid y el Colegio de los Jesuitas en Salamanca, Alonso Carbonell, quien diseña el Palacio del Buen Retiro y sus jardines y Jorge Manuel Theotocópulos, quien dirige las obras del Ayuntamiento de Toledo.

A medida que avanza el siglo XVII, se intensifica la ornamentación conforme se van eliminando los elementos herrerianos. En Andalucía, ya hacia fines del siglo, el pintor y escultor, Alonso Cano, inició la tendencia hacia un mayor esplendor ornamental siendo autor de la fachada de la catedral de Granada. Tal tendencia se puede apreciar en la Basílica del Pilar de Zaragoza, obra de Francisco Sánchez, Francisco Herrera el Joven, Ventura Rodríguez y Domingo Yarza o en la torre de la iglesia de Santa Catalina de Valencia construida por Juan Bautista Viñes. Otros arquitectos del barroco pleno español son Francisco Hurtado Izquierdo con la Cartuja de Granada; Jiménez Donoso, la Casa de la Panadería en la plaza Mayor de Madrid; José Peña de Toro, iniciador del aspecto barroco de la Catedral de Santiago de Compostela; y Domingo de Andrade, la torre del reloj en Compostela.



Torre de la Catedral de Granada, Alonso Cano inicia la tendencia hacia un mayor esplendor ornamental. Foto: www.arteguias.com

Al igual que en Italia y Francia, hacia el siglo XVIII el barroco español se recarga principalmente en los muros exteriores pero en vez de denominarse rococó, se le conoce como Churrigueresco en honor a sus creadores, José Benito de Churriguera y sus hermanos Joaquín y Alberto. José Benito de Churriguera es el arquitecto de San Cayetano, Santo Tomás y la ciudad de Nuevo Baztán. Joaquín de Churriguera se encargó del Colegio de Calatrava de Salamanca, mientras que Alberto de Churriguera lo hace de la Plaza Mayor de la misma ciudad. Una vez adoptado el estilo, sus sucesores lo llevaron a extremos delirantes. Algunos de los arquitectos más importantes de esta época son Pedro de Ribera arquitecto del Hospicio de Madrid y el puente de

Toledo; Leonardo de Figueroa, el Hospital de los Venerables y el Seminario de San Telmo; y Fernando de Casas Novoa, fachada del Obratorio en Compostela.

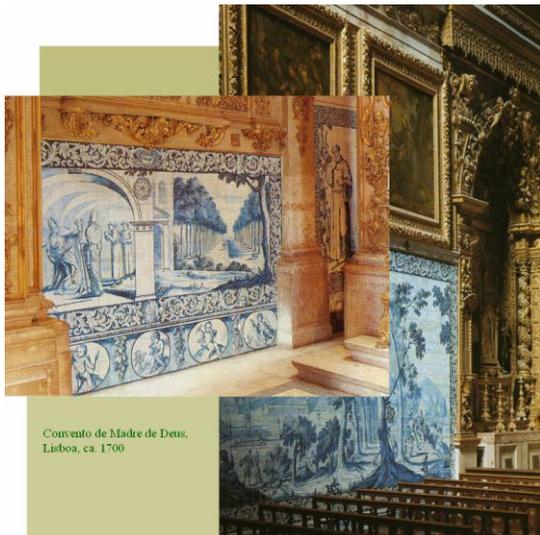
Aunque la arquitectura churrigüesca se desarrolla durante la dinastía borbónica en España, son precisamente estos monarcas, de origen francés, quienes imponen en sus construcciones reales un arte barroco afrancesado, más apegado a lo clásico y alejado de los excesos churrigüescos. La arquitectura borbónica gusta de los grandes espacios y edificios de ritmo ordenado y equilibrado. La Corte Borbónica construye tres grandes palacios: La granja de San Ildefonso, encargada a Teodoro Ardemáns, el Palacio de Aranjuez, de Santiago Bonavía, y el Palacio Real de Madrid, edificio de Filippo Juvara y Giovanni Battista Sacchetti.

Para terminar, citaremos a Ventura Rodríguez, arquitecto de la iglesia actual del Monasterio de Santo Domingo de Silos y de la fachada de la Catedral de Pamplona y a Francesco Sabatini, creador de la Puerta de Alcalá de Madrid. Ambos se consideran el final del barroco español y precursores del Neoclasicismo por su eliminación de motivos decorativos.

Elementos originales y característicos:

- La acumulación decorativa en retablos y en algunos elementos murales
- El estilo churrigüesco

6.6. ARQUITECTURA BARROCA EN PORTUGAL



Después de la Arquitectura Manuelina (primera mitad del S XVI), de gran riqueza ornamental, y la Arquitectura Chão (finales del S XVI), desornamentada, próxima a Vignola o a Herrera, aparece en escena la arquitectura barroca en Portugal.

Es, en ciudades del norte, como en Porto, donde se dan las obras con mayor originalidad. Las iglesias góticas son revestidas de decorados dorados y retablos con altares escalonados en forma de tronos. Grandes ejemplos son La Iglesia de Santa Clara de Porto y la de San Francisco, en la misma ciudad.

En Lisboa, la iglesia de Madre de Deus ostenta un interior cubierto por retablos y decoraciones de hoja de oro y azulejos.

El palacio más importante, el Real Convento de Mafra, mandado a construir por el Rey Joao V, es un conjunto simétrico cuyo eje central es la Basílica enmarcada por su larga fachada y sus torres laterales. Presenta un barroco muy sobrio que recuerda al barroco inglés. La dirección de la obra corre a cargo de Joao Frederico Ludovice, de origen alemán pero formado arquitecto en Italia. En Braga, el original naturalismo de Andre Soares marca un estilo propio dentro del Barroco europeo.

Hacia finales del S XVIII, Braga entraría en un barroco clasicista al igual que Porto y las demás ciudades del norte. En este escenario, la figura principal es Carlos Amarante. Finalmente, el marqués de Pombal impondrá el neoclásico como el arte oficial.



Casa do Raio (1754-1756), también conocida como Casa del mexicano. La regia fachada de esta casa es una muestra de las interesantes edificaciones que dejó el barroco en la ciudad portuguesa de Braga.
Foto: <http://barrocoenportugal.blogspot.com>

6.7. ARQUITECTURA BARROCA EN LATINONAMERICA

A mediados del siglo XVII aparece la corriente del barroco en Latinoamérica, transmitida en gran medida por las órdenes religiosas desde Europa. Sin embargo el barroco en la América colonial encuentra su propio estilo, gracias a la extraordinaria diversidad, condicionada por el propio medio físico (inclusive la frecuencia de terremotos en algunas zonas como México, Guatemala o Perú determinó ciertos patrones estéticos), la gran variedad de materiales existentes en cada área geográfica y la presencia de un pasado precolombino.

El barroco en Latinoamérica es esencialmente decorativo ya que aplica un lenguaje ornamental a esquemas constructivos y estructurales inalterados desde los comienzos de la arquitectura hispanoamericana. Los dos grandes focos, donde con más intensidad iba a encontrar eco el nuevo estilo, son el virreinato de Nueva España, especialmente en el territorio actual de México y Guatemala –del primero nos ocuparemos más adelante –, y las ciudades peruanas de Cuzco y Lima. Si en todas ellas la influencia española es evidente, en Brasil, la tendencia fue seguir los modelos portugueses por obvias razones. Tres son los impulsores del barroco en América: la corona, la burguesía y los jesuitas como representantes de la Iglesia.

Los edificios religiosos heredan las composiciones espaciales jesuitas, como la Iglesia de la Compañía, que junto con la iglesia de la Merced, son las expresiones más logradas del barroco en Cuzco. En Lima durante el s XVIII, la arquitectura se torna más exuberante, dando un aspecto inconfundible al barroco limeño como en el Palacio del Marqués de Torre-Tagle (actual Ministerio de Asuntos Exteriores). Así mismo, la iglesia de San Agustín de Lima (1710) destaca por su fachada concebida como un gran retablo mientras que tanto el exterior como el interior de la iglesia de la Merced son el mejor ejemplo del barroco recargadísimo en el que todo espacio está decorado sin excepción. Otras obras de relevancia son las iglesias de la Compañía de Arequipa (1698) y de Quito (1722-1765).⁵⁸



Izq.: Iglesia de la Compañía en Cuzco.
La solución de las torres, con sus ojos de buey y pilastras que los guarnecen produjo una revolución en la arquitectura cusqueña, abriendo un camino seguido por otras edificaciones.
Foto: Martin St-Amant



Der.: Iglesia de San Agustín, Lima.
En la calle central del primer cuerpo se encuentra la portada; sobre ésta se tiene una cornisa de arco, característica original de la arquitectura del barroco peruano.
Foto: www.amautacunadehistoria.com

En Argentina, igualmente los jesuitas comenzaron en 1712 la construcción de la nueva iglesia de San Ignacio en Buenos Aires, según planos de Juan Krauss, misma que conservó su torre sur y su muro frontal anteriores.

En América Central las construcciones son edificios masivos, resistentes a temblores, con torres robustas y de baja altura, también son frecuentes los artesonados mudéjares. Son interesantes ejemplos barrocos la Iglesia de la Merced en Antigua, Guatemala (1749-1767), la catedral de San Miguel en

⁵⁸ AA.VV. Enciclopedia del Arte Garzanti, Ediciones B, Barcelona, 1991, p. 215

Tegucigalpa, Honduras (1765-1786). La sobriedad decorativa es también característica del barroco del siglo XVIII en Cuba, como la antigua iglesia del convento de San Francisco de Asís y la catedral de La Habana (1748-1777), la iglesia de Santo Domingo de Guanabacoa.

Elementos característicos:

- Elementos como: la estípite (México), el arco toral (Quito) cuya función es sostener la cúpula, la espadaña, la pilastra de almohadilla, la proliferación de formas mixtilíneas y el soporte antropomorfo.
- Las fachadas-retablo cuya finalidad es repetir en el exterior la exuberancia decorativa del interior.
- El color que se manifiesta a través de la piedra, el ladrillo revocado en blanco, la tintura de almagre (óxido rojo de hierro), la yesería policromada y los azulejos.



Fachada de la iglesia de la Compañía en Quito.
Foto: Alfredo Chaves

7. TEATRO DE FE

En el S XVII, también, se generó un nuevo diálogo entre la naturaleza y la arquitectura: tanto en la Villa Frascati, cerca de Roma (1601), por Giacomo della Porta y Carlo Maderno, como en Versalles, las villas y palacios miraban a bellos jardines adornados con estatuas.



Versalles se convierte en el centro del arte con escultores como François Girardon (*Apolo y las Ninfas* y el *sepulcro del cardenal Richelieu*), y Pierre Puget quien es el más barroco por su dramatismo, tensión y la violencia formal (*Andrómeda liberada por Perseo*).

Luis XIV, Bernini (1665), Museo Nacional del Castillo de Versalles. Para esta escultura, Bernini no produjo el retrato de un hombre sino un monarca que parecía la encarnación en persona del poder. Imagen: escultura-italiana.com



Llamado por Luis XIV para terminar el Louvre, Bernini tuvo que conformarse con dos esculturas del rey: seguido un busto y otra ecuestre ya que sus planos fueron rechazados.

7.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA ESCULTURA Y LA PINTURA BARROCA

En general, en la escultura y la pintura barrocas con respecto al arte renacentista surge un cambio en el movimiento y la composición de las obras: Existe una tendencia a la representación basada en la reproducción humana real con una objetividad impecable tanto en los temas más sublimes como en los más comunes dándose gran importancia al desnudo, creando grupos compositivos que permitan la contraposición de las figuras al incidir sobre la superficie de las esculturas.

Estos esquemas compositivos se encuentran libres del geometrismo característico del renacimiento. La composición es asimétrica y predominan las diagonales, los cuerpos sesgados y oblicuos, la técnica del escorzo y los contornos difusos e intermitentes, que dirigen la obra hacia el espectador. La escultura barroca se proyecta dinámicamente hacia afuera.

A los personajes se les da seriedad con un pronunciado gusto por la rectitud de los cuerpos. Esta inestabilidad que provoca la seriedad se manifiesta en la inquietud en los personajes, en las escenas y en la amplitud y ampulosidad del ropaje.

7.2. LA ESCULTURA BARROCA



El italiano Pietro Tacca realizó también el retrato ecuestre de Felipe IV que se encuentra en la Plaza de Oriente de Madrid. Tacca esculpió el caballo en corbeta y sostenido con las patas traseras y la cola. Imagen: artemiguas.com



Bernini, la gran figura de la escultura barroca italiana, emplea el escorzo y las posiciones violentas y desequilibradas: *Apolo y Dafne*

Mientras la escultura barroca francesa se reconoce por su carácter cortesano, mitológico y decorativo donde predominan los bustos, las estatuas ecuestres, las alegóricas y la escultura funeraria, en España, la temática tratada es casi exclusivamente religiosa y sólo en el ámbito de la corte se da la escultura monumental. Los temas mitológicos y profanos están ausentes. Así mismo, se realizan retablos, donde aparecen figuras exentas y en bajorrelieve.

En la escultura del barroco español destaca la imaginería, siendo el material más utilizado la madera, siguiendo la tradición Hispánica. En estas obras se pierde la técnica del estofado y se usa la policromía. Se extiende el sentido realista: las imágenes aparecen con ricas vestiduras, cabellos reales, ojos y lágrimas de cristal. La finalidad de estas esculturas es sugerir una profunda emoción religiosa en el espectador. Destacan Gregorio Fernández de la escuela castellana y Martínez Montañés, Alonso Cano y Pedro Mena de la escuela andaluza.

En México destaca el español Jerónimo Balbás, que llegó a América a principios del siglo XVIII, autor de los retablos de los Reyes y del Perdón de la Catedral Metropolitana. La imaginería popular floreció en Guatemala, con Quirio Cataño y Juan de Chávez; en Quito, con Bernardo Legarda; y en Lima donde, gracias al estrecho contacto con Sevilla, se pueden contemplar numerosas obras de Martínez Montañés.

7.3. LA PINTURA BARROCA

En Roma, entre 1685 y 1694, Andrea Pozzo pintó el plafón y el domo de San Ignacio. A la mitad de la bóveda, luz divina ilumina al santo y a las alegorías que representan las cuatro esquinas del mundo. Nadie podría dudar de la existencia del domo o de la bóveda y, sin embargo, ninguna de las dos existía. Lo que Pozzo había pintado eran ilusiones, engañaba al ojo gracias al manejo perfecto de la perspectiva.

En la misma época, Pozzo escribió un tratado que contenía las reglas, principios y conceptos de la perspectiva. Titulado *Perspectiva pictorum et architectorum*, y publicado en 1693, este tratado fue usado por pintores, arquitectos y por todo constructor y decorador de iglesias y palacios en la mayor parte de Europa.



Andrea Pozzo (llamado el padre Pozzo), pintor, arquitecto, diseñador de escenarios y teórico del arte barroco italiano, era más conocido por sus grandiosos frescos usando la técnica ilusionista denominada "quadratura", en el cual se entremezclan la arquitectura y la suposición. Su obra maestra es el techo de la bóveda de la iglesia de San Ignacio en Roma (1685-1694), que posee efectos ópticos particularmente sorprendentes.



Del mismo modo en que Versalles se convirtiera en el modelo del palacio en Europa, Roma fue la referencia en cuanto a pintura se refiere. El diálogo de la pintura con la realidad comenzó con Aníbal Carracci y con Miguel Ángel Merisi, mejor conocido como Caravaggio. Así, aunque el Barroco como estilo general en la Pintura es tan sólo una intención de base – ya que las formas que adoptara en la praxis son tan variadas como se pueda imaginar – se puede agrupar en torno a estas dos grandes figuras rivales: el primero, que trabajaba con su hermano y su primo en un estilo clasicista, también denominado eclecticismo mientras en segundo aglutina a los pintores del naturalismo tenebrista o tenebrismo.

En el plafón de la galería del Palazzo Farnese en Roma, los cuerpos y las proporciones respetaban los cánones establecidos por Miguel Ángel y Rafael pero tienen un acentuado movimiento y se encuentran enmarcados por estuco y pintura con efectos ópticos. Los pintores, seguidores de Carracci, tomaron como modelos los gestos y expresiones de los cuerpos pintados por éste – pero sin los marcos.



Miguel Ángel Caravaggio, representante del tenebrismo, iluminaba al protagonista principal de sus obras creando un contraste de luz. Es un pintor independiente y rebelde que influyó en muchos de los grandes pintores de su tiempo. Entre sus principales obras están: *Martirio de San Mateo*, *San Jerónimo*, *Cesto de Frutas*.

La Cena de Emaús, Caravaggio, 1601.

El tenebrismo trata temas de la vida cotidiana con imágenes tétricas usando efectos de luz consistentes en el choque violento de ésta contra la sombra. El fondo queda en penumbra, o desaparece, mientras que la escena queda en primer plano. Además, hace a un lado los ideales de belleza, mostrando la realidad tal como es, sin artificios. Es por ello que pintores como Ribera, Le Valentin, Vouet, Georges de la Tour, Velázquez, Murillo y Zurbarán con son considerados tenebristas.

Por el contrario, en el llamado clasicismo, donde podemos ubicar a Guido Reni, Nicolás Poussin y Claude Lorrain, los temas a plasmar son inspirados en la cultura greco-latina, con seres mitológicos. Los autores del siglo XVI, como Rafael y Miguel Angel, son fuertes influencias. Este estilo trata de salvar el gusto clásico dentro de la nueva norma, se trata de una estética decorativa efectista y teatral. El color es suave, al igual que la luz y el paisaje es el gran protagonista. Sus principales representantes, Ludovico Carracci crea la Academia de Bolonia, la primera Escuela de Bellas Artes mientras Agostino Carracci pintará la Última comunión de san Jerónimo y Aníbal Carracci, la Galería del Palacio Farnesio.

Durante el Barroco la pintura adquirió un papel prioritario dentro de las manifestaciones artísticas. Siendo la expresión más característica del peso de la religión en los países católicos y del gusto burgués en los países protestantes. Una de las decisiones más importantes tomada en el Concilio de Trento fue crear un arte asequible y evangelizador para los fieles, es decir, los artistas deben crear obras sencillas, directas, fáciles de entender, para que cualquier fiel pudiera comprenderlas de inmediato. Es así como los personajes son acercados al pueblo: los santos ya no visten como cortesanos sino como plebeyos y son representados con rostros comunes. Igualmente, el énfasis de la acción ha de colocarse sobre el dramatismo: la consigna fue ganar al fiel a través de la emoción. Es por ello que las escenas se alejan del hieratismo atemporal de los estilos anteriores. Las composiciones se complican para ofrecer variedad y colorido. Las luces, los colores, las sombras se multiplican y ofrecen una imagen vistosa y atrayente.

Con el posicionamiento de la clase burguesa, las comisiones no sólo vendrían de los gobiernos o la iglesia, de Madrid a Ámsterdam, los artistas comenzaron a pintar el mundo de la burguesía: el afán de coleccionismo incita a los pintores a llevar a cabo una producción de pequeño o mediano formato para aumentar los gabinetes de curiosidades de ricos comerciantes y alta nobleza. Así, se desarrollan nuevos temas como los bodegones, paisajes, retratos, cuadros de género o costumbristas.

En Francia, la versión clásica del barroco no serviría el mismo ideal que en Roma, esta versión, “el clasicismo francés”, estaba totalmente confiada de su autoridad, el poder absoluto del Rey Sol, Luís XIV quien optó por un estilo de líneas rectas que irradiaba partiendo del rey para indicar, sin lugar a dudas, que todo comenzaba y terminaba únicamente en él.



Charles Le Brun – retratos de Luís XIV, alegoría absoluta del poder de la divinidad encarnada en el rey.

En Francia, el manierismo se ve influenciado por el barroco. La pintura es clasicista y se usa para decorar palacios con un estilo sobrio y equilibrado. Se pintan retratos y se tratan temas mitológicos. Su autor más destacado es Nicolas Poussin, quien estuvo claramente influenciado por las corrientes italianas tras su visita a Roma. Otro famoso artista, George de la Tour pinta San Jorge carpintero mientras entre los retratistas destaca Felipe de Campaña con Luis XIII, Mazarino, y Richelieu. El siglo XVIII es del rococó de Jean Antoine Watteau con los Campos Elíseos y Fiestas de amor.



La muchacha con el arete de perla, Vermeer, 1665, Mauritshaus, La Haya.

Johannes Vermeer o Jan Vermeer fue un pintor holandés que se especializó en escenas domésticas en interiores de la vida ordinaria de la burguesía. Prácticamente olvidado por casi doscientos años, fue redescubierto por [Thoré Bürger](#) en 1866. Hoy en día es reconocido como uno de los pintores más grandes de la Época Dorada Holandesa, y es particularmente conocido por su tratamiento y su uso de la luz.

Por otra parte, en Flandes domina el panorama la figura de Rubens, desarrollando una pintura aristocrática y religiosa, mientras que en Holanda, la pintura será burguesa, dominando los temas de paisaje, retratos y vida cotidiana, con la figura de Rembrandt como su mejor exponente. Al contrario que Flandes, Holanda es la defensora del protestantismo y del triunfo de la burguesía.



Derecha: El Rapto de Europa, Rembrandt, 1632, Museo Jean Paul Getty, Los Angeles.

Rembrandt es un pintor lleno de personalidad y uno de los grandes genios del Arte. Sus obras respiran espiritualidad. Utiliza el claroscuro tenebrista de una manera muy acusada: *La lección de anatomía*, *La negación de san Pedro*, *Autorretrato*, *Betsabé*, *La ronda de noche*.

Izquierda: *El levantamiento de la cruz*, Rubens, 1610-1611, Catedral de N. Sra. en Antwerp.

Péter Paul Rúbens, sus formas son complicadas y opulentas y poseen un gran dinamismo. Tiene obras que glorifican a la Iglesia triunfante: *Descendimiento* y escenas profanas: *Las tres gracias*, y retratos: *Duque de Lerma*.



En España, el barroco supone el momento culmen de la actividad pictórica; el periodo fue conocido como Siglo de Oro, como muestra de la gran cantidad de importantes figuras, a pesar de la crisis económica que sufría el país. La Iglesia y la Corte son los grandes mecenas en este país.

La escuela valenciana está muy influida por el tenebrismo de Caravaggio. Destacan: Francisco de Ribalta, La Sagrada Familia; José de Ribera, el Spagnoletto, con El sueño de Jacob.

En la escuela andaluza destacan Francisco Zurbarán quien trabaja para la Iglesia, por lo que su tema más recurrente son los frailes y las monjas: La Inmaculada Concepción, Bodegón, Santa Catalina; Alonso Cano: Virgen con el Niño; Bartolomé Esteban Murillo impone el modelo de Virgen con el Niño y de Inmaculada: Niños comiendo sandía, La Inmaculada Concepción; y Juan de Valdés Leal se caracteriza por el predominio de lo macabro: Las postrimerías.

En la escuela de madrileña trabaja Velázquez, quien hace grandes avances técnicos, pinta temas mitológicos, La fragua de Vulcano, históricos, La rendición de Breda, y retrata a la familia real y a su Corte. Retratos del Papa Inocencio X, Felipe IV Cazador, Pablo de Valladolid, La vieja friendo huevos, El aguador de Sevilla, El triunfo de Baco, La Venus del espejo, Las hilanderas y Las meninas.



El pintor principal de la corte de Felipe IV, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, pintó numerosas escenas históricas y de relevancia cultural y creó los retratos de notables figuras europeas, algunos comunes así como de la familia real española culminando con su obra maestra, Las Meninas (1656), Museo del Prado, Madrid.
Imagen: <http://es.wikipedia.org>

En Latinoamérica, la obra de Zurbarán causó un profundo impacto en artistas como Sebastián de Arteaga, José Juárez y Melchor Pérez de Holguín. A finales del siglo XVII y principios del XVIII, la escuela sevillana ejerció una gran influencia en algunos pintores del Nuevo Mundo como el mexicano Juan Rodríguez Juárez y el colombiano Gregorio Vázquez de Arce. Así mismo, fue decisiva la llegada a finales del siglo XVII de artistas europeos como el flamenco Simón Pereyng, los españoles Alonso López de Heredia y Alonso Vázquez, o el italiano Mateo Pérez de Alesio. Por su parte, los pintores de la escuela cuzqueña combinaron las formas decorativas indígenas con las europeas, en especial las de la escuela flamenca, siempre ricamente decoradas en oro.

8. ESCRIBIENDO EL BARROCO

En principio el término barroco no se utilizó más que para las artes plásticas, pero en la década de 1920's se empieza a hablar de barroco literario, dando la idea de que el movimiento afectó no sólo a la música y a las artes plásticas, sino también a las formas literarias. Lo anterior es de suma importancia, ya que asumir la existencia de un barroco literario supone asumir el barroco no sólo como un movimiento formal sino de tipo ideológico en profunda relación con la Contrarreforma y con el espíritu de la época.

El barroco trajo consigo una renovación de técnicas y de estilos en todas las artes. Como ya se mencionó, la Contrarreforma que influyera en las artes, hace lo propio en la literatura. Por ejemplo, las expresiones italianas que llegaban a España desde el Renacimiento eran asimiladas para ser españolizadas, y las técnicas y estilos se adaptaban aún más a la tradición española.

8.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES

Los poetas barrocos del siglo XVII, siguieron mezclando estrofas tradicionales con las nuevas, así cultivaron el terceto, el cuarteto, el soneto y la redondilla. Se sirvieron de todo tipo de figuras retóricas, buscando una disposición formal recargada. No se trata de una ruptura con el clasicismo del renacimiento, sino que se intensificaron los recursos estilísticos del arte renacentista en busca de una complicación ornamental, en busca de la exageración de los recursos dirigidos a los sentidos, hasta llegar a un enquistamiento de lo formal.

El Barroco también expresó nuevos valores en literatura. Abundan el uso de la metáfora y la alegoría. Representa un estado de ánimo diferente, más cercano al Romanticismo que al Renacimiento. Se intensifican los temas que ya venían del Renacimiento, pero en especial los más negativos: fugacidad de la vida, rapidez con que el tiempo huye, desaparición de los goces, complejidad del mundo que rodea al hombre, etc.

Estéticamente, el barroco se caracterizó, en líneas generales, por la complicación de las formas y el predominio del ingenio y el arte sobre la armonía de la naturaleza, que constituía el ideal renacentista.

Frente al clasicismo renacentista, el Barroco valoró la libertad absoluta para crear y distorsionar las formas, la condensación conceptual y la complejidad en la expresión. Todo ello tenía como finalidad asombrar o maravillar al lector. La Literatura del siglo XVI se expresaba en un estilo sereno y de equilibrio; el barroco del XVII viene a desestabilizar esa serenidad y diversas fuerzas entran en conflicto.

Estas características se dan en toda Europa y en cada país toman un nombre diferente:

- Eufuismo le llaman los poetas ingleses
- Preciosismo en Francia
- Marinismo en Italia

8.2. LITERATURA BARROCA EN ESPAÑA

Es en España donde el barroco literario se da con mayor intensidad y donde adquiere mayor originalidad. El cambio de mentalidad y una cierta conciencia de inseguridad y de crisis hacen que se extienda una gran preferencia por las características propias de este movimiento. Los escritores del siglo XVII se inspiran en una filosofía de renuncia que es la filosofía estoica de Séneca y al mismo tiempo tienen muy en cuenta el sentido religioso de la vida.

Los escritores españoles del siglo XVII aportan en sus obras la doctrina del desengaño y del pesimismo. No se dejan embaucar por la belleza de la naturaleza calificándola de falsa y engañadora. Todas estas tendencias se hallaban incipientes en el periodo anterior, en el renacimiento y en el barroco no hacen otra cosa que intensificarse hasta llegar a la exageración.

A finales del siglo XVI, la situación social y política de España predispone a los escritores a imbuirse de lleno en este movimiento: el hambre, la peste, la desigualdad social, los pícaros, los mendigos, las miserias, los sueños de grandeza, etc. Todos estos temas son llevados a la literatura; es una situación apropiada para que nazca esa literatura cuyos cimientos están en la decepción, en el desengaño, en lo poco que valen las grandezas humanas.

Existen dos corrientes principales: el conceptismo y el culteranismo. Ambas son, en realidad, dos facetas de estilo barroco que comparten un mismo propósito: crear complicación y artificio.

El conceptismo

El conceptismo incide, sobre todo, en el plano del pensamiento. Su teórico fue Gracián, quien con agudeza e ingenio definió el concepto como "aquel acto del entendimiento, que exprime las correspondencias que se hallan entre los objetos"; y su principal representante, Francisco de Quevedo.

Los conceptistas se preocupaban esencialmente por la comprensión del pensamiento en mínimos términos conceptuales a través de contrastes y usando figuras literarias tales como la paradoja, la paronomasia o la elipsis. También emplearon con frecuencia la dilogía, recurso que consiste en emplear un significante con dos posibles significados.

El culteranismo

El culteranismo, representado por Góngora, se preocupa, sobre todo, por la expresión. Los culteranos buscaban la fruición de una minoría culta mediante el recurso de metáforas, giros e hipérbolos, con modificación de las estructuras fraseológicas, en busca del máximo preciosismo. Sus caracteres más sobresalientes son la latinización del lenguaje y el empleo intensivo de metáforas e imágenes.

La latinización del lenguaje se logra fundamentalmente mediante el uso intensivo del hipérbaton y el gusto por incluir cultismos y neologismos, como, por ejemplo, fulgor, candor, armonía, palestra.

La metáfora es la base de la poesía culterana. El encadenamiento de metáforas o series de imágenes tiene el objetivo de huir de la realidad cotidiana para instalarnos en el universo artificial e idealizado de la poesía.

Principales autores y obras

El siglo XVII y el auge de las premisas barrocas coincidieron en España con un brillante y fecundo período literario que se llamó el Siglo de Oro. En toda la obra poética de Góngora está presente el brillante estilo que lo hizo famoso, cargado de neologismos y complicadas metáforas. Más sencillo en su primera etapa pero a partir de los poemas mayores -*Fábula de Polifemo y Galatea* (1612) y *Soledades* (1613)- se acentuaron sus artificios y el carácter culto y minoritario de su poesía. Entre los más sobresalientes seguidores de Góngora se cuentan Juan de Tassis y Peralta, conde de Villamediana, autor del poema mitológico *La gloria de Niquea* (1622), y Pedro Soto de Rojas.

Como el de Góngora, el estilo de Quevedo es estructuralmente complejo, aunque utilizó siempre un lenguaje llano y no vaciló en ocasiones en recurrir a un tono procaz y brutal. Los temas que lo inspiraron fueron muy variados: morales, satíricos, religiosos, de amor, etc., y en el desarrollo de todos ellos subyace una concepción angustiada de la condición humana, común a obras tales como la novela picaresca titulada *La vida del Buscón, llamado don Pablos* (1626), o la alegoría *Sueños* (1627).

Característica del barroco hispánico fue la contraposición entre realismo e idealismo, que alcanzó su máxima expresión en la que estaría llamada a convertirse en una de las cumbres de la literatura universal, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (primera parte, 1605; segunda, 1615), de Miguel de Cervantes Saavedra, considerado como la gran figura de las letras españolas. Otras obras relevantes de Cervantes fueron las *Novelas ejemplares* (1613) y *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, novela publicada póstumamente en 1617.

La novela picaresca, que arrancaba del *Lazarillo de Tormes*, alcanzó un notable auge y sirvió para denunciar la pobreza y la injusticia social del gran imperio español. *El Guzmán de Alfarache* (1599-1604), de Mateo Alemán, se caracterizó tanto por su amarga sátira de la sociedad como por su hondo pesimismo. Paralelamente ofreció reflexiones moralizantes, elemento del que carecían las restantes novelas picarescas. Destacaron entre ellas el *Buscón*, de Quevedo; la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel; y *El libro de entretenimiento de la pícaro Justina* (1605), de Francisco López de Úbeda.

A las fórmulas teatrales que se ofrecían al público en el siglo XVI se impuso la que alrededor de 1590 fijó Lope de Vega, creador de la comedia española. Sus premisas se caracterizaron por el quebrantamiento de las tres reglas aristotélicas del teatro clásico (unidad de acción, tiempo y espacio), la división de la comedia en tres actos (en vez de cinco) y, en general, la liberalización de la estructura de la pieza dramática. Los ideales que se exaltaban eran el monárquico y el religioso, y los sentimientos más manifestados, el amor y el honor. De extraordinaria fecundidad, Lope fue el escritor español con el que más llegó a identificarse el pueblo. Entre las creaciones representadas con mayor profusión cabe citar *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* o el *comendador de Ocaña*, *El caballero de Olmedo* y *La dama boba*.

La otra gran figura del drama del Siglo de Oro fue Pedro Calderón de la Barca, quien comenzó siguiendo de cerca el modelo de la comedia de Lope, pero en su madurez, aunque sin modificarlo sustancialmente, aportó ciertos rasgos personales. Su obra se caracterizó por el enfoque más meditado de los asuntos, la preferencia por lo ideológico o simbólico y la construcción más rígida de las piezas teatrales. En la técnica escénica alcanzó un virtuosismo notable. Los dos grupos más importantes de la producción calderoniana son las comedias de enredo y los dramas, históricos, filosóficos y religiosos, entre los que destacaron *La vida es sueño*, *El alcalde de Zalamea* y *El mágico prodigioso*.

9. EL ARTE BARROCO EN MÉXICO

En la época virreinal de la Nueva España, las culturas precolombinas como la azteca y la maya, entre muchas, se fusionaron con la española. El mestizaje o sincretismo, es decir, la mezcla entre los conquistadores y los conquistados, desembocó en una nueva concepción del mundo y, por ende, en una nueva cultura que dio paso a lo que hoy conocemos como México.

9.1. LA SOCIEDAD VIRREINAL

La sociedad virreinal estaba organizada en grupos de estados o estamentos. Cada grupo tenía sus caracteres propios y resultaba difícil mezclarse entre sí. Los primeros dos estamentos eran la nobleza y el clero respectivamente mientras en el tercero se encontraba el resto de la población.

A su vez, en la sociedad de la Nueva España coexistían dos culturas que ya desde los primeros años de la conquista, los frailes consideraban y para las cuales se dictaron normas y reglamentaciones distintas en relación con la vida familiar y el trabajo.

La forma de vida de los nativos cambió radicalmente, sus costumbres, su manera de concebir el mundo, de vestir, de comer, al igual que la forma de celebrar sus fiestas y de practicar su religión. Los pueblos indígenas fueron obligados a permanecer en las cabeceras de los municipios, por ello sus unidades políticas anteriores fueron desapareciendo, primero en los lugares cercanos a las ciudades y después en los más lejanos. La visión de los españoles también cambió, ellos llegaron a un mundo que les era desconocido, sin embargo, como conquistadores, pronto descubrieron los grandes potenciales de estas tierras, ricas en oro, plata y gente. Al igual que los indígenas, los españoles tuvieron que asimilar una nueva cultura.

En esta sociedad, tan parecida a la medieval, la iglesia tenía un papel sumamente importante llegando a influir en la administración del país. La Inquisición se encargó de reprimir cualquier tipo de sublevación que pudiera surgir, tanto en el aspecto religioso como en la política. La religión católica ganó nuevos e importantes territorios, cambió el lenguaje, la traza de las ciudades y las manifestaciones culturales y artísticas entre otras cosas.

9.2. EL ARTE BARROCO EN MÉXICO

El Arte Virreinal, también conocido como Colonial, es el resultado de la mezcla de la cultura europea enriquecida con el contacto árabe del medioevo, y las ideas estéticas de los pueblos prehispánicos. Es un arte que se desarrolla a lo largo de tres siglos, XVI, XVII y XVIII, durante los cuales se construyeron múltiples géneros de edificios. En este país, la mano de obra indígena transmitió ciertos caracteres que recuerdan aquellos de las artes prehispánicas desde las primeras obras de la Colonia. El aporte indígena cobró jerarquía propia y, gradualmente, los indígenas se adentraron en las creaciones

arquitectónicas. Las ciudades mexicanas se poblaron con extraordinarias muestras de este movimiento como catedrales, templos, palacios, capillas, ayuntamientos y casonas.

El arte barroco, que se iniciara en la segunda mitad del S XVII, produciría en el S XVIII sus creaciones más originales y notables y, a su vez, constituiría la época de mayor riqueza y esplendor en la arquitectura en la Ciudad de México, especialmente aquellas obras de la arquitectura religiosa. No es posible una clasificación del barroco, ya sea por su tipología o esquemas determinados, pues el barroco precisamente se caracteriza por la diversidad de sus formas y un creador ejercicio de la libertad para la composición de éstas. Aunque se puede esquematizar una división según el tipo de expresión con el que se caracterizó durante distintos períodos.

Al primer período barroco se le denomina sobrio o de transición; en México, duró de 1580 a 1630 aproximadamente. Se caracterizó por el empleo de decoración vegetal en los marcos de puertas y arcos, columnas decoradas con estrías dispuestas de manera vertical, horizontal o en forma de grecas en zig-zag y cornisas sobresalientes con molduras y remetimientos.

El barroco salomónico se sitúa entre 1630 y 1730. Su introducción en el ámbito europeo se debió al arquitecto italiano Bernini, quien copió una columna que los árabes encontraron en un lugar en el que se suponía estuvo el templo de Salomón. El estilo incorporó el uso de esta columna de formas helicoidales a la decoración general de fachadas de templos y edificios así como de retablos, retornando aspectos de la modalidad anterior y enriqueciéndolo con algunos motivos propios.

El barroco estípite o estilo churrigueresco se empleó como forma decorativa entre los años de 1730 y 1775 aproximadamente. Se desarrolló a partir de la reinterpretación hecha por arquitectos europeos de columnas griegas que consistían en pedestales de forma piramidal invertida, coronados con bustos o efigies de dioses. Es introducido en España por el arquitecto José Benito de Churriguera -de allí el nombre-. Jerónimo de Balbás fue quien lo introdujo al país. Aunque se ha dicho que el estilo retomó cierta herencia del plateresco, su especial gusto por la recargada ornamentación lo llevó al extremo de creaciones llenas de guirnaldas, jarrones, florones y angelillos que recubrían fachadas enteras.

El último barroco o ultrabarroco es un recargo ilimitado de los aspectos decorativos del churrigueresco, que crea transformaciones y deformaciones de elementos arquitectónicos clásicos, barrocos y churriguerescos dando como resultado tortuosos elementos ornamentales que exaltan las proporciones. El estilo alcanzó gran perfección técnica en el modelado del estuco y el tallado de la madera. El profesor Jorge Alberto Manrique considera que después del uso sistemático del estípite se generó un cansancio que originó en los artistas la necesidad de reevaluar el barroco⁵⁹. Así, entró el neoclásico, trayendo de regreso el uso de las columnas de orden clásico, uso que continuaría predominantemente en el siguiente siglo.

⁵⁹ *Ciudad de México IX*, Núm. 172, Año XX: p 86

Por otra parte, el dinamismo ambicioso del barroco que había cubierto con extensas ornamentaciones las fachadas churriguerescas, permitiendo total libertad de forma, condujo a lo que Joseph Baird denomina "la desintegración de la estípite".⁶⁰ Esta tendencia se alejó de las limitaciones estructurales al no reconocer limitaciones formales y cambiar lugar con los elementos ornamentales. Así, se dieron las creaciones *anástilas*, es decir, sin *stilos*, sin columnas.

Ambas tendencias son consideradas manifestaciones del ultrabarroco, movimiento que marcaría el fin del siglo XVIII, el fin del barroco y la entrada del neoclásico.



Catedral, San Luis Potosí. Se empezó su construcción en 1701 y se terminó en 1730. Tiene una fachada barroca, con estatuas de mármol blanco de Carrara y en su interior tiene altares construidos con estilo neoclásico.

⁶⁰ Citado por Elisa Vargas Lugo en *Ciudad de México IX*, Núm. 172, Año XX

9.3. ARQUITECTURA BARROCA EN LA NUEVA ESPAÑA

Como ya se mencionó con anterioridad, la época barroca novohispana significó una mezcla de los estilos anteriores más el espíritu indígena cristianizado. Igualmente, no podemos dejar de recalcar que dentro del barroco caben multitud de matices, desde tendencias al clasicismo pasando por el manierismo hasta las del barroquismo más desenfrenado dentro del cual se encuentran el churrigüesco y el ultrabarroco.

En el barroco mexicano surge la voluntaria alteración en las proporciones de los elementos arquitectónicos; la multiplicación y realce de las formas en los arcos, la incorporación en los frontones de abundantes, irregulares y realzadas molduras. La columna se convierte en pilastra exuberantemente ornamentada; se decoran todos los entreaños; las líneas se rompen hasta el infinito, y la talla y la escultura se convierten en elementos decorativos definatorios de la fábrica de los edificios.

Uno de los rasgos característicos del barroco mexicano es el manejo privilegiado de materiales, como la piedra de distintos colores (Zacatecas, Oaxaca, México) y el yeso, para crear ricas policromías tanto en el interior de los templos como en las fachadas. Por otra parte, van a adquirir especial desarrollo elementos como la cúpula, presente en casi todos los templos, elevada sobre un tambor generalmente octogonal y recubierto con gran riqueza ornamental, y las torres, que se alzarán esbeltas y osadas allí donde los temblores de tierra lo permitan. Puebla es uno de los grandes centros de exaltación de la policromía, con empleo de azulejos de colores, cerámicas vidriadas y destacados trabajos de yeserías.

Catedrales

La construcción de catedrales barrocas como sustitución de las iglesias provisionales se hizo para simbolizar el predominio del arte religioso. La más antigua, de finales del S XVI, es la de Mérida en Yucatán, por lo que podemos observar que es muy sobria, sus portadas son renacentistas como toda su concepción, inclusive el interior con gruesas columnas y bóvedas. Excepcional es el ambicioso proyecto del S XVI de la catedral de Michoacán en Pátzcuaro, con 5 naves radiales, como los dedos extendidos de una mano.

Por su parte, la arquitectura medieval se percibe en la bella estructura interior de la Catedral de Guadalajara, terminada en las primeras décadas del siglo XVII, en cambio su exterior es de un correcto clasicismo barroco mientras que sus torres corresponden al Romántico ya que las anteriores se dañaron en un sismo.

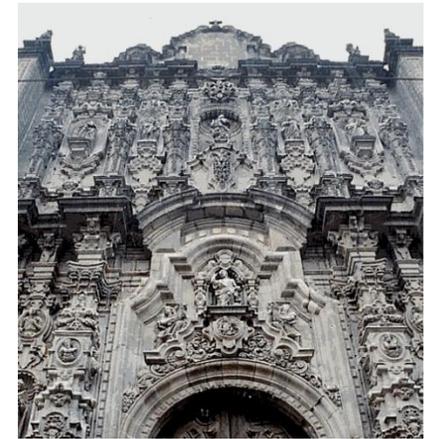
La catedral que da el tono de la arquitectura barroca más severa, más clasicista es la de Puebla construida en un lapso de tiempo relativamente corto, en tan sólo nueve años, su interior armoniza con su exterior por lo que es la más pura en sus formas. En ella participaron Baltasar de Echave y Rioja y Manuel Tolsá con el ciprés en la época neoclásica.

Así mismo, la Catedral Metropolitana tiene otras originalidades y una riqueza de formas. Los primeros trabajos comenzaron en la segunda mitad del S XVI y no obstante que la última dedicación tuvo lugar en 1667, su construcción fue llevada a cabo prácticamente en 2 siglos y medio. La planta de la catedral es de cinco naves, pero las laterales están ocupadas por capillas. La nave central es la más elevada y se cubre con bóveda de cañón. Fue Tolsá el autor de la cúpula que se levanta sobre un tambor octogonal, que junto con las torres pertenecen a la época neoclásica. Es rica, majestuosa y elegante. Además de Manuel Tolsá, participaron José Damián Ortiz de Castro, Claudio de Arciniega, Juan Miguel de Agüeros, Juan Correa, Cristóbal Villalpando y como ya se señaló en el apartado dedicado al barroco latinoamericano, los retablos de los Reyes y del Perdón corresponden a Jerónimo Balbás.

Destaca también la catedral de Zacatecas, en cuya fachada encontramos el punto culminante de la exuberancia decorativa, un imponente tapiz ornamental que invade visualmente, muestra del arte barroco de influencia indígena. En el siglo XVIII se construyeron otras catedrales barrocas, cada una tiene su originalidad y su grandeza: las de Chihuahua y San Luis Potosí en el norte, en el sur encontramos en la catedral de Oaxaca una de las fachadas más destacadas del barroco mexicano, y la de Morelia en el centro.



Izq.: Catedral de Zacatecas. Fachada principal.



Der.: Vista de la fachada del Sagrario Metropolitano. Benito de Churriguera introduce la estípite en España. Jerónimo del Balbás la presenta en los retablos de los Reyes y del Perdón en la Catedral Metropolitana. Posteriormente, Lorenzo Rodríguez, discípulo de Balbás, lo repite en las dos fachadas del Sagrario.

Iglesias y Capillas

En la ciudad de México existen suficientes ejemplos de obras barrocas. Las iglesias de Santa Teresa la Antigua, San Bernardo, San Lorenzo, Regina y la Enseñanza (sobre la cual trata el siguiente capítulo), en las más con abultadas salientes de cornisas y molduras que suben y bajan, se curvan o se enroscan.

El siglo XVIII comienza con la construcción de la basílica de Guadalupe (1695-1709), emparentada en planta con la del Pilar de Zaragoza: cúpula central, cuatro cúpulas menores y torres en los ángulos. En la iglesia jesuítica de la Profesa (1714-1720) se observa la reiteración de formas poligonales lejos de los

trazos curvos del barroco europeo. La construcción más relevante es quizá la iglesia del Sagrario, con su impresionante “fachada retablo” construida en 1749 por Lorenzo Rodríguez. Es una planta en cruz griega con cúpula central, destaca su novedoso tratamiento exterior, con acusada ornamentación central al modo de un tapiz tallado en piedra de Chiluca y rodeada de muros de tezontle rojo recortados en formas mixtilíneas. Este modelo, muy imitado en iglesias posteriores, será sustituido a finales de siglo por el de la capilla del Pocito, realizada por Antonio Guerrero y Torres, con planta de trazos curvos y brillante cromatismo exterior.

En Guadalajara, la bella portada de la iglesia de Santa Mónica ostenta columnas salomónicas de capiteles corintios que se cubren con hojas de vid y racimos de uvas mientras los basamentos tienen forma de tableros. En Puebla, son ejemplos punteros la iglesia de San Francisco de Acatepec, y el interior de la capilla del Rosario de la iglesia de Santo Domingo en Puebla, una de las obras más admirables por su unidad y calidad.

La grandiosa fachada del santuario de Ocotlán, construido en Tlaxcala a comienzos del siglo XVIII, es un impresionante retablo monumental enmarcado entre altas torres con un cuerpo superior de inconfundible silueta barroca. También son interesantes la iglesia de la Soledad en Oaxaca, en la que la ornamentación cubre incluso los contrafuertes de la portada, y la fachada de la iglesia de Santo Domingo.



Izq.: Capilla del Rosario en Puebla.

El espacio interior barroco adquiere un carácter unitario en el que se combinan armoniosamente la arquitectura, la escultura y la pintura.

Der.: Interior de Santa Prisca, Taxco, Gro.



Igualmente son ejemplos interesantes la iglesia de la Compañía de Jesús, en Guanajuato y la iglesia de San Sebastián y Santa Prisca, en Taxco, una de las joyas del barroco hispanoamericano, que majestuosamente domina el paisaje montañoso sobre la elevación en que se encuentra.

Arquitectura Civil

Primero en importancia y verdadero palacio es el llamado Hotel Iturbide, en la ciudad de México. Se compone de un primer cuerpo elevado, en el que se asoman los bayones. Otra residencia excepcional en la misma ciudad, es la que fue la casa señorial del Conde de Santiago de Calimaya, obra del último

cuarto del S XVIII (1779), su estilo barroco es vigoroso. También la casa del Conde de San Mateo de Valparaíso, en sus fachadas ricas pero de cierta sobriedad, se combinan los marcos y tableros de piedra.

Podrían añadirse otras casas señoriales de la capital como la del Conde de Heras Soto y la de mayorazgo de Guerrero, una frente a la otra; la llamada Casa de los Mascarones con sus preciosas pilastras estípites bajo las gárgolas; y la del Conde de San Bartolomé de Xala, obra de Lorenzo Rodríguez, terminada en 1764. Sin embargo es necesario destacar la residencia del Conde del Valle de Orizaba llamada Casa de los Azulejos por sus azulejos que contrastan con la piedra en las fachadas.

Es así como en el siglo XVII se inicia la producción importante de la arquitectura barroca. Durante este período, la arquitectura se expresara de una manera más bien sobria, con tendencias clasicistas arraigadas en el barroco español. El nuevo estilo adquiere madurez conforme avanza el siglo XVIII, hasta alcanzar su máxima expresión en las formas del churrigüesco, desprendiéndose del refinado culteranismo de la poesía que le fue contemporánea. El arte barroco, tanto en la arquitectura como en las demás artes, nunca pretendió ser entendido por la razón ni por la inteligencia, sino por los sentidos; buscando fuertes efectos emocionales en el espectador.



Izq.: Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Der.: Iglesia del Rosario, Aguascalientes.

Ésta es considerada una de las edificaciones más importantes de la entidad. Está ubicada en los barrios más antiguos de Aguascalientes.



9.4. PINTURA Y ESCULTURA

El sistema conceptual y estructural del barroco constituyó a lo largo de todo el siglo XVII, y en especial en la segunda mitad, una línea de pensamiento que junto prácticamente todas las actividades vinculadas con la cultura y el arte en la Nueva España. Floreció en este siglo debido a que fue el período de mayor solidez política y económica del virreinato. No sólo las bellas artes tuvieron un florecimiento único, también las llamadas artes menores o suntuarias como la platería y la cerámica.

Los artistas del Barroco quisieron impresionar al espectador con obras de arte: se dirigieron a los sentidos y a la imaginación. La ilusión de enormes espacios, las proposiciones colosales y la grandiosidad, sumados a los materiales empleados (piedra, mármol, pintura, oro y estuco), produjeron la sensación buscada. Expresividad y movimiento logrado por medio de la composición en diagonal, la teatralidad en los gestos, el movimiento de los ropajes que se proyectan hacia el exterior y se pliegan como movidos por el viento, intentando esculpir las figuras en el momento de la acción..

Las obras eclesiásticas fueron las más importantes del Barroco, no sólo por sus dimensiones sino porque tenían mayor apoyo, sobre todo gracias a las clases más económicamente poderosas. Los primeros artistas que destacan en México son europeos: Peyrens, Andrés de la Concha y Baltazar Echave. Sus obras son de tendencia religiosa. Y por esto los primeros pintores barrocos nacidos en México son hijos de los anteriores y, como ellos, pintan la vida de los santos, que es una clara característica del Barroco. Posteriormente, Velasco, Villalpando y Correa, incursionan en los mismos temas. Su estilo es claramente barroco y simbólico.

Baltasar Echave Rioja, seguidor de Murillo y Rubens y que pintó entre otras cosas: *el Martirio de san Pedro de Arbués* que le solicitó el Santo Oficio y los *Tributos de la Eucaristía, la Fe y la Iglesia*. Juan Correa, trabajó intensamente de 1671 a 1716 y alcanzó gran prestigio y fama por la calidad de su dibujo y la dimensión de algunas de sus obras. Entre las más conocidas: *Apocalipsis en la Catedral de México, La conversión de Santa María Magdalena* (hoy en la Pinacoteca Virreinal), *Santa Catarina, y Adán y Eva arrojados del paraíso* (Museo del Virreinato de Tepoztlán). Tan sólo las pinturas de la sacristía de la Catedral de México bastarían para acreditarlo como uno de los pintores más destacados que hubo en nuestro país en el último tercio del siglo XVII y primero del XVIII.

Miguel Correa, figura como "oficial del arte de pintor", en el testamento de su padre, y como originario y natural de la ciudad de México es, también, reconocido como una de los pintores más representativos del barroco. Cristóbal de Villalpando, considerado el pintor más representativo de la segunda mitad del siglo XVII, trabajó más para la iglesia que para particulares usando tanto pequeño como gran formato. Algunas de sus obras son *La apoteosis de San Miguel, Los desposorios de la Virgen y La huida a Egipto*. Otros pintores novó hispanos importantes de este siglo son Rodrigo de la Piedra, Antonio de Santander, Bernardino Polo, Juan de Villalobos, Juan Salguero y Juan de Herrera.

9.5. MÚSICA

En cuanto a la música, sobresalen grandes compositores en Europa que influyeron en la Nueva España como, J.S. Bach, F. Händel, A. Vivaldi, T. Albinoni, cuyas importantes obras fueron interpretadas en las muchas celebraciones religiosas y profanas de la época.

Los músicos en México también trabajaron especialmente para la iglesia, escribiendo partituras de la más diversa índole y copias de aquellas obras que se interpretaban en el órgano. Antonio Sarrier, fue autor de varias piezas en tres movimientos a las que llamó oberturas, que culminaban con lo que en cuestión musical fue la vanguardia de la época: una fuga. Juan Matías, de origen indígena fue también compositor y maestro de capilla en la sede diocesana de Oaxaca y autor de un Tratado de Armonía. Antonio de Salazar, maestro de capilla de la Catedral de México.

9.6. LITERATURA

Mientras avanzaba la Colonia (especialmente en el periodo barroco), las dos Españas, la Vieja y la Nueva tendieron a parecerse más entre sí, pero hubo entre ellas grandes contrastes. Muchos escritores españoles quisieron venir a las nuevas tierras: el mismo Cervantes solicitó en vano diversos puestos en los reinos de ultramar, el altísimo místico San Juan de la Cruz estaba ya preparando su salida cuando la muerte le cerró el camino, y otros literatos, como Juan de la Cueva, Tirso de Molina y el ingenioso Eugenio de Salazar pasaron algunos años en las nuevas tierras.

Esta rama del arte sé permeó, por supuesto, de todas las delicias del culteranismo y del énfasis de la retórica. Lo que en arquitectura tuvo la apariencia de sinuoso y recargado, en literatura fue erudito y exagerado. Y para ser un gran escritor en esta época - o quizá en todas- no sólo se requería de habilidad sino también de talento. Algunos de los autores conocidos hasta mediados de este siglo incursionaron con éxito en el terreno del los juegos y caprichos literarios - anagramas, emblemas, laberintos, muchos símbolos- y en la poesía lírica, narrativa y dramaturgia.

Algunos de los escritores novó hispanos de aquella época fueron José López Avilés que escribió una biografía en verso de Frailé Payo Enríquez; Matías Bocanegra que alcanzó un grado importante de popularidad por su Canción a la vista de un desengaño y, por supuesto, el sabio de la época: Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Este escritor barroco, autor de obras todas ellas notables escribió la célebre Relación de los infortunios de Alonso Ramírez, un relato en género de ficción que estaba prohibido por la Santa Inquisición y la Primavera Indiana, largo poema que abordó a fondo el tema de la Virgen de Guadalupe.

El escritor del Barroco no pretende la originalidad, concepto que ni en el Renacimiento ni el barroco importan como hoy, sino por el contrario, la noción de mimesis o *imitatio*, que en claro español es "parecerse, imitar los modos o los gestos", era muchas veces lo que otorgaba al escritor su buena factura y

reputación. Esto garantizaba la erudición y el prestigio del que escribía una obra. En general, el cronista manifiesta sus fuentes y destaca a los autores que influyen en él.

La lírica, era el género más popular de la época, y entre ella, el soneto tiene un lugar especial. También se cultivaron otros géneros, por supuesto: la crónica y el teatro, la disertación y las letras sagradas y otras obras de arte menor. Los poetas barrocos, con sus argucias, utilizan lo paradójico, lo antitético, lo contradictorio, lo exagerado, lo mitológico, el impacto literario, los efectos tremendistas, las descripciones sorprendidas, la exageración. También hacen juegos y caprichos literarios como anagramas, emblemas, laberintos y símbolos. El gusto por la exageración lleva al artificio o, barrocamente diríamos, viceversa.

Sor Juana Inés de La Cruz

El personaje más importante de la literatura en aquellos años y en toda la época virreinal - algunos dicen que en toda la historia de México- fue Sor Juana Inés de la Cruz. Objeto de las más profundas reflexiones, de los más profundos estudios, de los más encendidos elogios y de las más ardientes polémicas, la figura de la Décima Musa, como la llamaron sus contemporáneos sigue siendo insuperable por la universalidad de su pensamiento, la brillantez de su ingenio, la corrección de su prosa y la magnificencia de su poesía, aunados a un manejo insuperable de lo alegórico y un conocimiento profundo de innumerables materias hicieron una aportación inestimable al mundo de la cultura.

De ella se dice que aprendió a leer a los tres años de edad y que a los siete tenía intenciones de ingresar a la universidad; lo cierto es que debió hacerse monja en 1669 para conseguir una vida alejada del mundo y la limitada posibilidad de aprender todo a lo que su curiosidad la empujaba; profesó en la orden de San Jerónimo en esta Ciudad de México, lugar en donde encontraría la muerte a los cuarenta y cuatro años.

Sor Juana representa la lucha de la mujer y de todo ser humano que quiere hacer valer su derecho a la educación y a la cultura en la misma medida que les es dada a los poderosos, y en su caso, a los hombres; pues es sabido que en su época, las mujeres no podían aspirar a cursar largos estudios como los de una universidad. Los prejuicios y fuertes tradiciones de clase y sexo fueron las principales amarras contra las que luchó por ser libre.

El rasgo quizá más acusado del barroco literario es el contraste. Este claroscuro, que en las obras se manifiesta como paradoja, contradicción y utilización de tesis y antítesis, es casi un síntoma inequívoco de la utilización barroca de la lengua en Sor Juana Inés de la Cruz: "al que ingrato me deja busco amante, / al que amante me sigue deo ingrata / constante adoro a quien mi amor maltrata; / maltrato a quien mi amor busca constante", en él, tanto el tema como las palabras usadas son demostración absoluta del uno y su contrario.

La Décima Musa también es autora de obras en prosa (la famosa Respuesta a Sor Filotea) y teatrales (Los empeños de una casa y Amor es más laberinto). Por lo grandioso de su obra, a Sor Juana se le considera como la mayor representante de la literatura de la colonia y del barroco en nuestro país.

Juan Ruiz de Alarcón

Poco se sabe de la vida de Juan Ruiz de Alarcón. Se cree que nació hacia 1580 en Taxco. Realizó sus primeros estudios en la Ciudad de México y los continuó en la Universidad de Salamanca, España donde obtuvo el título de Bachiller. El documento que aquí se exhibe es un testimonio de su grado de bachiller en Cánones y Leyes por la mencionada universidad. Regresa a la Nueva España y se gradúa en Derecho en la Universidad Real y Pontificia. Regresa a la península ibérica y es nombrado relator del Consejo de Indias (1626), cargo que desempeñó hasta su muerte (1639). Dramaturgo calificado de plagario por sus contemporáneos. Sin embargo, tenía originalidad. Su obra destacó poco, inclusive permaneció olvidada, porque durante esta época imperaba la obra del "rey del teatro", Lope de Vega, a quien se le atribuyó la autoría de varias obras de Ruiz de Alarcón.

Escribió más de veinte comedias, entre ellas: La verdad sospechosa, obra clásica del teatro del Siglo de Oro español; El examen de maridos y Los favores del mundo. Se le considera uno de los creadores de la comedia de carácter, influido, según algunos especialistas, por su personalidad huraña y poco sociable producto de un defecto físico.

El Templo de la Enseñanza

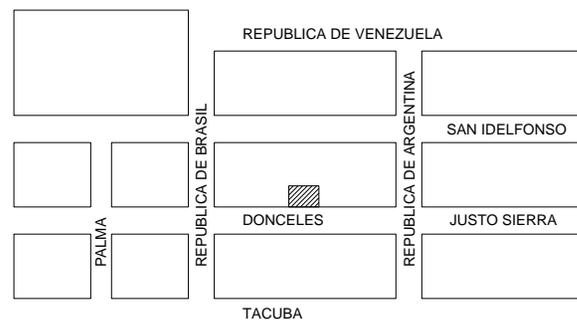
"Goethe decía que la arquitectura es música congelada, pero yo creo que es música petrificada. Y las cualidades son sinfonías de tiempo consumido, conciertos de olvido visible".

Homero Aridjis

El templo que tiene como titular y patrona a Nuestra Señora del Pilar, por ángel al Arcángel San Miguel y por patrono a San Juan Nepomuceno es mejor conocido como El Templo de la Enseñanza debido a que la orden que lo creó estaba consagrada a la enseñanza femenina. Es un templo cuyas características originales y excelente estado de conservación hacen de él uno de los ejemplos más representativos de la arquitectura virreinal de México.

1. UBICACIÓN

Caminando un par de cuadras detrás de la Catedral Metropolitana encontraremos un sitio vivo, bullicioso y contrastante, en medio de gritos y uno que otro transporte colectivo porque los automóviles ya han dejado de circular por ahí debido a lo difícil que resulta el tránsito. Estaremos entonces parados frente a un pequeño pero majestuoso templo enmarcado por dos pesados volúmenes de piedra gris que con su pequeño atrio arremetido invita a entrar.

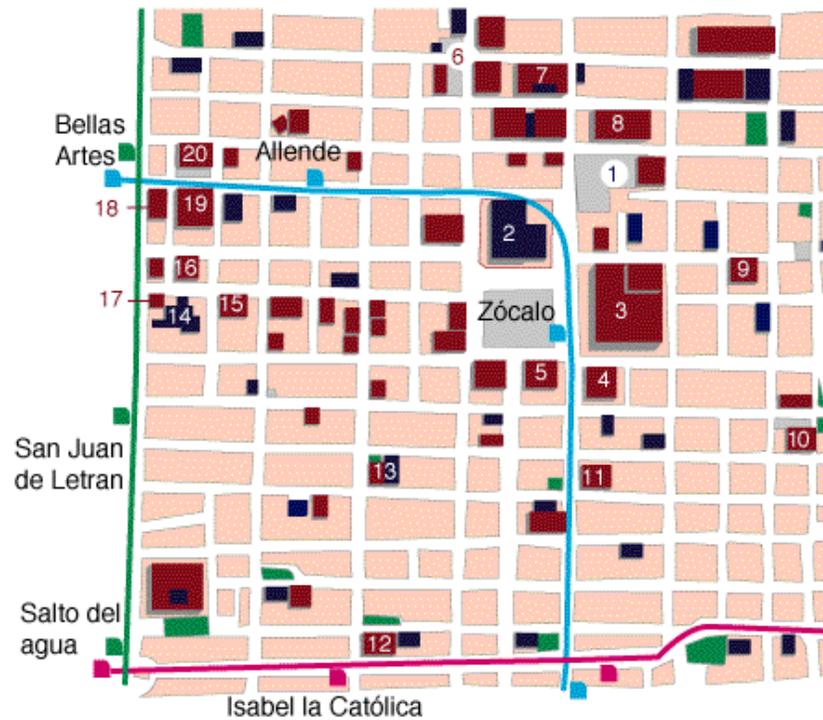


Croquis de localización

El conjunto, es decir, el Templo, el Convento y el Antiguo Colegio de la Enseñanza, se localizan en el centro histórico de la ciudad de México, en la zona conocida como "antiguos colegios", ya que en ella se encuentran San Idelfonso, la Academia de San Carlos y el Palacio de la Escuela de Medicina.

Específicamente se ubica en la calle de Donceles – antes Cordobanes – en los números 100, 102 y 104. Al oriente está la calle de República de Argentina y al poniente la de República de Brasil.

Mapa del Centro Histórico
Cd. de México



- | | |
|----------------------------------|----------------------------|
| 1. Templo Mayor | 11. Museo de la Ciudad |
| 2. Catedral | 12. Claustro de Sor Juana |
| 3. Palacio Nacional | 13. Antiguo San Agustín |
| 4. Suprema Corte de Justicia | 14. San Francisco |
| 5. Gobierno de la Ciudad | 15. Palacio de Iturbide |
| 6. Plaza de Santo Domingo | 16. Casa de los Azulejos |
| 7. Templo de La Enseñanza | 17. Torre Latinoamericana |
| 8. Museo de San Ildefonso | 18. Palacio de Correos |
| 9. Academia de San Carlos | 19. Palacio de Minería |
| 10. La Merced | 20. Museo Nacional de Arte |

2. HISTORIA

2.1. LA REALIZACIÓN DEL PROYECTO

La realización del conjunto de La Enseñanza Antigua de la Ciudad de México se debe a la madre María Ignacia de Azlor y Echevers, quien fundó una nueva orden religiosa consagrada a la enseñanza femenina: la Compañía de María bajo la advocación de la Virgen del Pilar. Con este fin, la Madre Ignacia se trasladó a España para solicitar licencia al Rey Fernando VI, la cual le fue concedida mediante la Cédula Real expedida el 25 de abril de 1752.

En 1753, la Madre Ignacia acompañada de 12 religiosas del convento de Bessiers, de Barcelona, España, se hospedaron en el convento de Regina Coello. Al año siguiente, adquirieron dos casas en la calle de Cordobanes en donde se inició la obra, una vez que el arzobispo aprobó los planos del convento.

Así, en 1754, se comenzó la construcción del edificio. La primera etapa constaba de un patio y sus claustros, tres hileras de celdas pequeñas, salas de labor y enfermería, viviendas para las pupilas, varias oficinas y una capilla provisional ya que el templo -que aún se conserva- se construiría posteriormente en el sitio de unas casas que la orden adquiriera para tal efecto en 1755.

La Madre Ignacia no viviría para ver terminada su obra, habiendo muerto en 1767. El actual templo fue levantado de 1772 a 1778, cuando era Priora la Madre Ana Teresa Bonset, originaria de Bruselas, y una de las doce fundadoras que acompañaron desde España a la Madre Ignacia.

Finalmente, el edificio de La Enseñanza Antigua se concluyó en de 1795. Tanto Diego Angulo Iñiguez⁶¹ como Antonio Toussaint⁶² – en sus respectivas obras- atribuyen la construcción de la iglesia a Antonio de Guerrero y Torres.

Vista interior del colegio



Foto:<http://www.indaabin.gob.mx/dgpif/historicos/antiguo.htm>

⁶¹ Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Ed. UNAM Instituto de estudios y documentos históricos, 2ª Edición, México D.F. 1982

⁶² Toussaint, Antonio, *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, Ed. G. Gili, México, 1986



Vista interior del Templo.

En esta foto tomada por Guillermo Kahlo alrededor de 1900 muestra el buen estado de conservación del inmueble así como la permanencia de todos sus elementos.

2.2. DESPUÉS DE SU CONSTRUCCIÓN

Se le conoce como “La Enseñanza la Antigua” por ser una institución piadosa, con la única finalidad de educar a las niñas que a ella ingresaran; siempre gozó de fama por haber formado excelentes damas, razón por la cual fue el centro educativo que contó con alumnas descendientes de las principales familias de la Nueva España.

El convento contaba, además de las ilustres alumnas, con las internas que pagaban una pensión moderada y quienes recibían alimentos e instrucción en las primeras letras, y las externas, niñas de condición económica muy pobre y cuyos padres no podían pagar la pensión.

Se le dio especial atención a la enseñanza de la costura, llegando a ser el convento famoso por sus bordados.

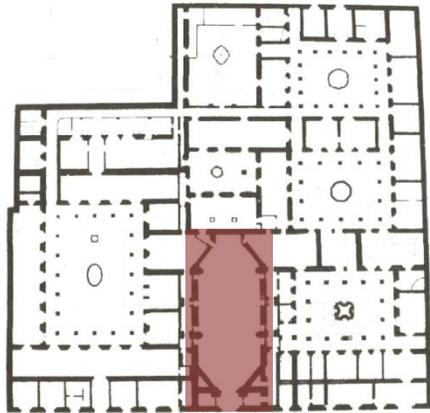
Con las Leyes de Nacionalización de 1867, las religiosas fueron exclaustradas y el edificio fue destinado para ser prisión de los funcionarios que estaban en el gabinete del destituido emperador Maximiliano. Tiempo después se utilizaría como escuela para invidentes. En los albores del siglo XX, los ingenieros Alberto Herrero Olivier y Armando Santacruz, erigieron el Palacio de Justicia, con fondos de la Federación y por órdenes del entonces Presidente de la República, Porfirio Díaz, fue sede de los juzgados del ramo civil, así como Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal.

2.3. USO ACTUAL

Hoy día funge como Archivo General de Notarías y como una oficina de la Secretaría de Educación Pública. La iglesia fue declarada monumento nacional el 9 de febrero de 1931. Desde 1984, las Misioneras Eucarísticas de Nazareth están a cargo de los servicios religiosos, evangelización y catequesis, así como del mantenimiento y conservación de la iglesia. Cuenta, además, con la Asociación de la Virgen del Pilar, fundada en 1913 y con los Amigos de esta iglesia para colaboración y apoyo para lograr su conservación y restauración.

3. EMPLAZAMIENTO Y PARTIDO ARQUITECTÓNICO DEL CONJUNTO

El conjunto estaba dividido en tres partes fundamentales: convento y noviciado, colegio, y templo. Como el lugar de convergencia de las funciones de todo el conjunto era la iglesia, ésta ocupaba el lugar de mayor jerarquía: al frente y al centro, aspecto que es fácilmente visible tanto en planta como en alzado.



Planta del conjunto: colegio, templo y convento



Arriba: Fachada del conjunto

Abajo: Fachada del templo

Foto: <http://www.cnmh.inah.gob.mx/400135.html>

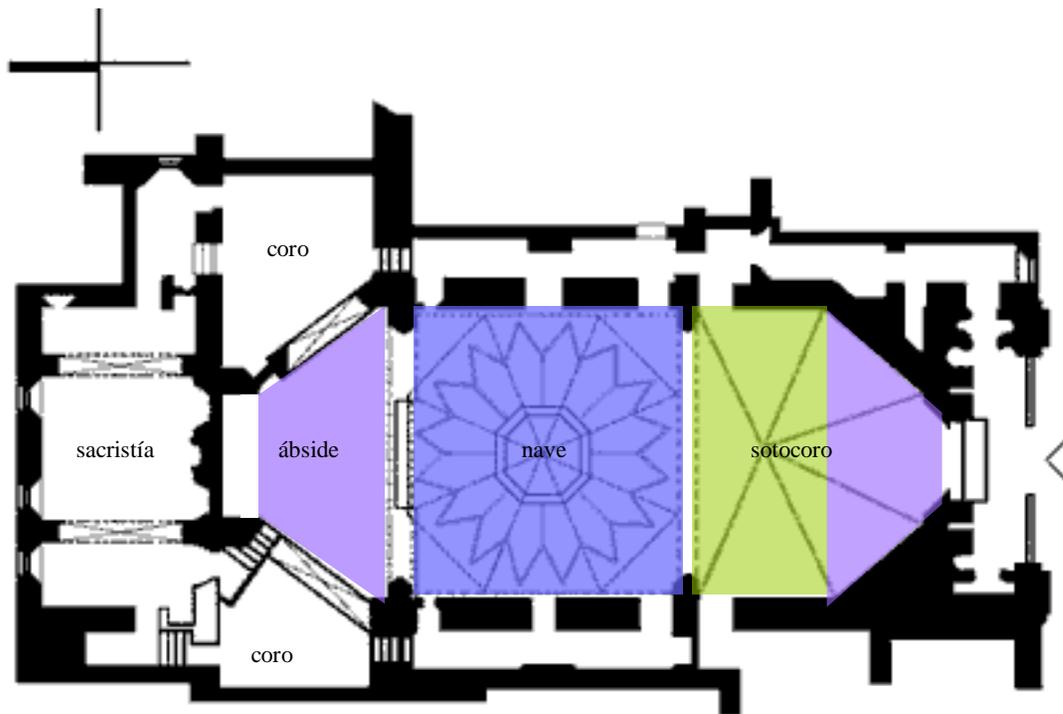
La planta de conjunto muestra el templo ubicado al centro por ser éste el elemento regente de la composición, es decir, el de mayor importancia y a partir del cual se traza el resto del partido arquitectónico. Rodeando al templo se encontraban el convento y el colegio con sus respectivos patios interiores.

La portada del templo es muy esbelta y contrasta con las fachadas del colegio y convento que ahora son neoclásicas por lo que son visualmente más pesadas.



4. EL PARTIDO ARQUITECTÓNICO

Uno de los factores de mayor originalidad de este templo es su disposición. Igualmente, las proporciones y las formas de sus elementos son una de las novedades arquitectónicas de su época. Mientras que las parroquias de la época tenían por planta una cruz latina, con la cúpula en el crucero, la capilla mayor en el ábside, y altares secundarios en los brazos de la cruz, la planta del templo de La Enseñanza es octogonal y alargada. Se compone por dos trapecios en sus extremos. El trapecio más cercano al acceso y el rectángulo junto a éste se unen para formar el sotocoro en planta baja –en planta alta este trapecoide toma forma totalmente rectangular–. El cuadrado al centro forma la nave, la cual se limita por cuatro grandes arcos de medio punto, se corona con una cúpula gajos sobre un tambor octogonal que descansa sobre los arcos y las pechinas.



Planta arquitectónica

La disposición general del templo obedece las normas de la institución religiosa que la fundó – proveniente del norte de España. De ahí también, la originalidad de la composición, de la cual no hay antecedentes en la Nueva España.

Así, la iglesia cuenta con las partes tradicionales: vestíbulo interno mejor conocido como sotocoro, ubicado a la entrada; nave, ubicada en la parte central; ábside, al fondo; y, detrás de este, la sacristía.

La composición del templo es simétrica, siendo su eje perpendicular al de la calle, en dirección norte-sur.

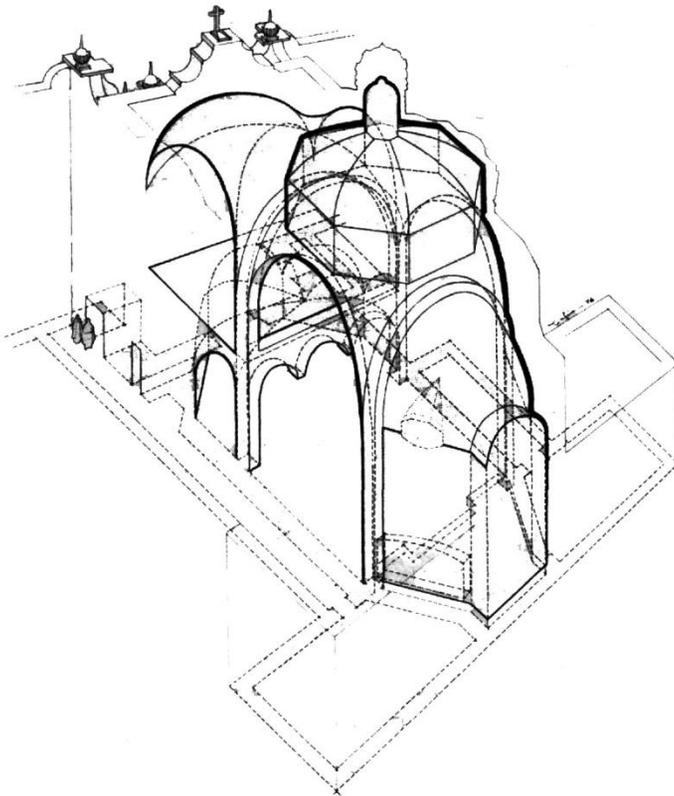
Otra característica que hace a este templo novedoso, es el hecho de que cuenta con tres coros, dos en planta baja, a los costados del presbiterio, y un tercero en alto, situado a los pies de la iglesia, sobre el sotocoro.

5. LA ESTRUCTURA

La estructura de este templo está magistralmente resuelta. El peso de la cúpula descansa en su tambor donde cuatro de sus lados se apoyan directamente sobre los arcos que limitan la nave y los otros cuatro, sobre pechinas que a su vez llevan las cargas a los arcos.

La media cúpula del presbiterio se apoya, por un lado en uno de los arcos y en el otro, en las columnas que quedan ocultas entre los coros bajos y el retablo mayor.

Por otra parte, el sotocoro está cubierto por una bóveda de aristas baja. En planta alta, el coro está techado por otra bóveda de aristas de mayor altura. El peso de éstas baja por el arco que colinda con la nave y por las paredes de forma triangular entre el sotocoro y el acceso.

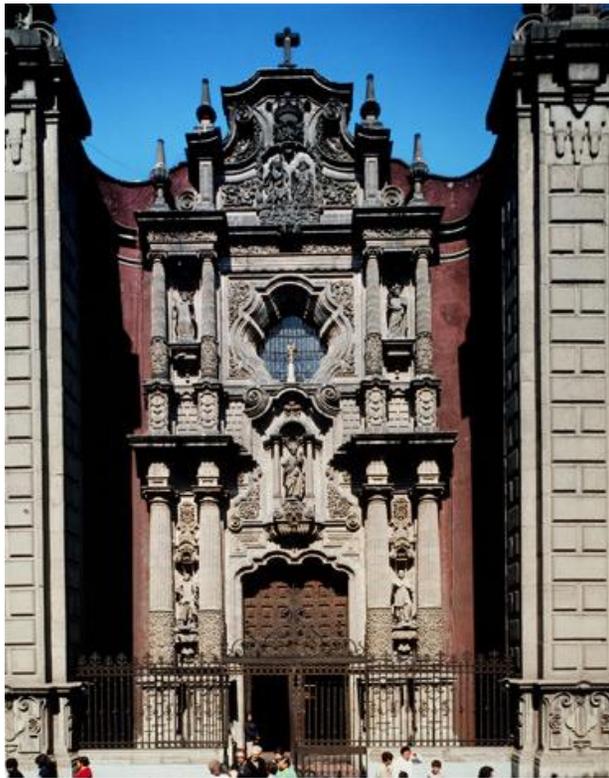


Esquema tomado de Cuadernos de Arquitectura Virreinal (ver bibliografía)

6. DESCRIPCIÓN

6.1. LA FACHADA

Su alargada planta, perpendicular a la calle, está separada de esta por un pequeño atrio enrejado, mismo que sirve como preámbulo a la entrada del templo. El atrio se encuentra ligeramente hundido, pero no así el templo, pues el mismo número de escalones que uno desciende al acceder al atrio los subirá para entrar a la iglesia.



© Bob Schalkwijk 1965 Templo de la Esneñanza

6.2. LA PORTADA

La única portada del templo, de grandes proporciones, está limitada por dos estribos almohadillados con remates mixtilíneos y guardamalletas. Su aparente esbeltez se debe a tres causas: a su remetimiento del alineamiento, a su proporción con respecto del conjunto, y a sus pares de altas columnas que igualmente le aportan ligereza.

Esta fachada es un ejemplo del barroco de finales del S XVIII que, a decir de los expertos, se aleja de los excesos de ornamentación y se torna más sobria y, según algunos, más elegante. Esta nueva solución de la fachada entra dentro del ultrabarroco que es el último intento de renovación del barroco para mantener vivo el estilo que “había sido la expresión natural y plena de la Nueva España”⁶³.

Lo anterior se aprecia muy claramente en los cuatro pares de columnas de corte clásico empleadas como “innovación”, o sea, nuevamente –alejándose de la estípite–. Es por ello que también se le denomina “neóstilo”.

La portada propiamente dicha consta de dos cuerpos y un remate (secciones horizontales), y tres entrecalles (secciones verticales). El conjunto se destaca por la utilización de columnas en ambos cuerpos y al centro, en el nicho inscrito entre ambos.

⁶³ Manrique, Jorge A., *El Neóstilo: la última carta del barroco mexicano*, Historia Mexicana, V al XX, enero-marzo, 1971, núm. 3, pp. 335-364

En los intercolumnios hay cuatro esculturas talladas en piedra que hacen juego con la imagen de San José que ocupa el nicho central. Del lado derecho se encuentra San Juan Nepomuceno, patrono del templo. Del lado izquierdo, el arcángel San Miguel ocupa uno de los lugares de honor por ser el ángel titular.

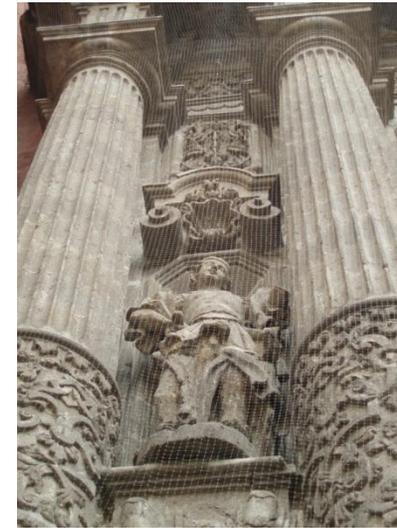


Foto izquierda: cuerpo inferior, calle derecha. Escultura de San Juan Nepomuceno, patrono del templo.

Colocado sobre un baldaquín entre dos columnas con fuste dórico pero con un arranque muy propio del estilo, en el cual podemos ver flores y entramados geométricos. El capitel de las columnas es igualmente dórico.

Foto derecha: cuerpo inferior, calle izquierda. Escultura de San Miguel Arcángel.

Arriba de la escultura, el remate mixtilíneo con concha y volutas, y sobre éste el mismo escudo que está del lado derecho.



En el segundo cuerpo, las columnas, de menores proporciones, son de orden jónico y cuentan con el mismo tipo de arranque que las del primer cuerpo. En los nichos se encuentran a San Benito de Nursia, de lado de la epístola, y a San Ignacio de Loyola del lado del evangelio.

Un inmenso óculo de perfil mixtilíneo ocupa gran parte de la calle central del segundo cuerpo y, frente a él, se ve la efigie de la Virgen del Pilar, quien toma el lugar de honor al centro por ser titular y patrona del templo.

El remate, también de formas mixtilíneas, muestra un hermoso bajo relieve de la Santísima Trinidad, que por ser la figura más importante de la religión católica, se encuentra en lugar más alto de la composición. Y, por supuesto, hasta arriba, la cruz.



En esta foto podemos ver la cantera gris empleada también en el cerramiento y bordes de la puerta lateral, y en las bases sobre las cuales se desplantan las columnas. Éstas son de forma cuadrangular y tienen molduras geométricas en la parte inferior, redondeadas tipo volutas en la parte superior, medias conchas a los costados, rombos, y una figura mixtilínea al centro.

Los materiales empleados son cantera gris en la portada y aplanado a los lados, mismo que está ahora pintado de un color rojo quemado semejante al tezontle, quizá con la intención de dar un poco la apariencia de éste.

El piso tanto exterior como interior es de loseta de ladrillo rojo. En los peraltes de los escalones del acceso podemos ver una cenefa de talavera. Las puertas, como la foto muestra, han sufrido poco al pasar de los años. Son de madera maciza, con tableros rectangulares, con clavos de hierro forjado y con aplicaciones de cerrajería de la época.



6.3. EL SOTOCORO



El sotocoro, de forma trapezoidal, se encuentra cubierto por una bóveda de gajos de poca altura, cuyas aristas están resaltadas por molduras, y en las orillas enmarcadas por arcos sin columnas en cada uno de los lados.

En ambas esquinas se encuentra una pila con agua bendita, de modo que no existen una única pila bautismal o baptisterio como en muchos otros templos. Ambas pilas son de piedra, de pedestal y austeras.

En el sotocoro se encuentran cuatro retablos, dos en cada costado. En los lados ochavados están los más austeros del templo cuyo diseño es prácticamente igual el uno al del otro; destacan dos caritas de angelitos en los lados, los bordes con forma de medio bocel y un brocado diferente al resto del tablero.

En el costado izquierdo se encuentra el retablo de la Dolorosa; y en el derecho, el de San Antonio Abad. En este último son muy interesantes los relieves, las formas de los óleos, los medallones de arriba y los angelitos a ambos lados de San Antonio.



El retablo de San Antonio Abad está conformado por dos cuerpos y tres entrecalles. Al centro, tras un cristal, está, San Antonio Abad; del lado izquierdo, un óleo que representa a San Juan escribiendo el Apocalipsis; a la derecha, otro en el que aparece Ma. Magdalena, ambas obras firmadas por Vallejo; y abajo, San Charbel.

Del lado derecho, en una alcancía, está San Judas Tadeo. En la parte superior del retablo encontramos a Santa Gertrudis la Magna y del lado derecho, a Santa Rita de Casia.

En el primer retablo, ubicado del lado derecho, sólo podemos reconocer a San Francisco y a Santa Felicitas.

En el altar dedicado a la Dolorosa podemos reconocer las siguientes pinturas: Jesús atado a la columna, a Sta. Teresa presenciando la escena la oración en el huerto, y un rostro de Jesucristo. En la parte superior, hay tres cruces que probablemente sean Cristo acompañado de Dimas y Gestas.

Al retablo de al lado, le han extraído las esculturas, lo cual dificulta el reconocimiento iconográfico. Sin embargo, al centro encontramos una pintura de Nuestra Señora del Refugio y debajo de ésta a Nuestra Señora de la Luz.



6.4. EL CORO ALTO

Cerrando el espacio del sotocoro hacia la nave, se encuentra un gran arco trilobulado. Un acercamiento nos permite ver los relieves sobre este: un escudo en forma de corazón cargado por un par de ángeles y la ornamentación fitomorfa, así como los goteros, los trigiflos y los rosetones en las metopas del friso. Tapando la vista hacia el coro, una celosía de madera con molduras pintadas de azul y dorado se encuentra tras un enrejado sencillo de hierro forjado a base de cuadros.

El coro alto, como su nombre lo indica, se encuentra arriba del sotocoro y a diferencia del segundo, el coro alto tiene planta rectangular. Se encuentra cubierto por una gran bóveda de aristas. Esta parte del templo solía estar comunicada tanto con el colegio como con el convento por medio de puertas laterales. Desafortunadamente, no se nos permitió pasar a fotografiar esta zona.

Un arco muy tendido cierra el vano del coro. Sobre éste y rematando en uno de los arcos que cargan la cúpula se muestra el escudo de la Orden de María. Alrededor de éste, el color azul que representa a la virgen sobresale.

El coro continúa hacia ambos lados formando un par de balcones. Del mismo modo, la celosía se prologa, y así, al encontrarse en tres lados de la nave, forma un marco muy decorado para la cúpula. Llama la atención la decoración en la parte inferior de los balcones. Se trata de formas mixtilíneas y flores que cubren toda la superficie.



Un detalle que es notorio sólo en esta toma son los candeleros que sobresalen del retablo. Seguramente se utilizaban para alumbrar en las noches o en días oscuros, a la vez que alumbraban el paso del feligrés en épocas anteriores.

Hoy en día, los santos en los tableros cuentan con lámparas que los iluminan directa e indirectamente mediante cableado que ha quedado escondido detrás del retablo.

Hablando de instalaciones modernas, la tecnología del sonido también ha llegado a esta iglesia ya que cuenta con bocinas colgadas en las columnas en ambos lados de la nave, pero cuyos cables se encuentran a la vista, simplemente colocados con grapas sobre los muros. A pesar de que estos cables están expuestos, se necesita buscarlos para descubrirlos ya que la ornamentación del templo pesa mucho más visualmente hablando, es decir, llama mucho más la atención permitiendo que el cableado pase prácticamente desapercibido.

Con respecto a la acústica, la forma del templo conduce la voz a través de la nave hasta el sotocoro y, junto con la ayuda del equipo, la claridad con la que se escucha es bastante buena.

6.5. LA NAVE



Vista a la nave y al altar desde el sotocoro.

Fotografía: Alejandro Guzmán Rob.

En la nave, de planta cuadrangular, el espacio está confinado por cuatro arcos de medio punto con doble altura, arriba de los cuales se encuentra la cúpula. Los arcos son de cantera y tienen unas molduras lineales, que les dan mucha seriedad a la vez que elegancia.

Entre los arcos se encuentran las pechinas, pintadas del mismo color que el tambor y la cúpula, y, al centro cada una ostenta una pintura que representa a una monja santa. Debajo de cada arco lateral se encuentran tres grandes ventanas que permiten el paso de la luz solar a la nave. Estas tienen un arco muy tendido como cerramiento y no tienen mayor decoración que la reja que protege los cristales.

En ambos costados de la nave y dispuestos a lo largo del templo se encuentran cuatro retablos, es decir, dos a cada lado de la nave. Visualmente cada par de retablos parece unirse en uno solo.

Al igual que en muchas iglesias los retablos llevan una jerarquía temática y ornamental, siendo el más importante el que se encuentra en el ábside —es por eso que también se le denomina retablo mayor. Pero, diferencia de los retablos de muchos otros templos, los de La Enseñanza presentan una característica peculiar: son anástilos, es decir, carecen de columnas en su estructura; en vez, sus formas se repliegan sobre sí mismas contra los muros. En el costado derecho, separados por el púlpito, se encuentran los retablos dedicados a La Virgen de la Salud y a Las Reliquias. El segundo al lado del sotocoro y el primero más cercano al altar.



Retablo dedicado a La Virgen de la Salud.

Se pueden reconocer las estatuas de Santa Teresa y Santa Gertrudis en la parte de arriba. Al centro, a N. S. de la Salud, y a San Juan Nepomuceno arriba. Abajo a los costados San Luis Gonzaga y a San Estanislao, debajo de éste a San Mateo; y en los medallones, a la izquierda, San Marcos y a la derecha, San Lucas. Por último, arriba, a la Santísima Trinidad.



Retablo de Las Reliquias.

Se puede reconocer a La Purísima Concepción al centro, y arriba de ella a San Juan Gualberto; a los lados de éste a Santa Reparata y Santa Eufemia; debajo de ellas a San Rulfo de Tasela y a Santa Rudinetris.

Los dos retablos del costado izquierdo de la nave se encuentran enmarcados por pinturas. Ambos contienen gran significación iconográfica, el que más cercano al coro está dedicado a San Ignacio de Loyola mientras el que está junto al altar, a la Virgen de Guadalupe.



Retablo de San Ignacio de Loyola (del lado izquierdo)

Con imágenes de santos filósofos como San Agustín, San Ignacio, Santo Tomás de Aquino y San Cayetano entre otros.

Retablo de La Virgen de Guadalupe (del lado derecho)

Arriba al centro San Miguel Arcángel; a los costados San Juan Bautista y San Juan Evangelista; a lado de Virgen de Guadalupe San Joaquín y Santa Ana, y debajo de ellos San Antonio de Pádua y San Luís Rey respectivamente.

6.6. LA CÚPULA

El elemento que sostiene la cúpula es un tambor octogonal que descansa sobre los cuatro arcos de la nave y sus pechinas. En cada uno de los ocho lados, hay una ventana trilobulada de proporciones rectangulares. Es de notar la cantidad de luz que entra desde arriba a través de éstas. Acusando la base del tambor, se encuentra una sencilla moldura dorada de formas rectas.

La cúpula toma la forma octogonal del tambor y la traduce en una cubierta de ocho gajos, que a su vez se subdividen al ancho de cada ventana. Coronando la cúpula hay un linternilla de forma, igualmente, octogonal y con pequeñas ventanas en cuatro de sus lados. Las dimensiones de la cúpula no son grandes sino que armonizan con el tamaño del pequeño templo. Así, el tambor tendrá de un par de metros de altura y la cúpula, otro tanto. Es debido a su baja altura y a las fachadas laterales, que la cúpula no se puede ver desde la calle.



Todo el conjunto se encuentra pintado de blanco a excepción de la flor dorada pintada al centro del cielo. Ésta cuenta con líneas oscuras a manera de molduras y con 16 picos: dos en cada uno de los ocho lados y cuyas puntas coinciden visualmente con las esquinas superiores de las ventanas.

Detalle de la cúpula.

A primera impresión parecerá que las figuras dentro de la flor son relieves de estuco. Sin embargo, es sólo el efecto de la sombra pintada. Un artificio visual conocido como "trampantojo" o simplemente "efecto visual" que era muy común en el Barroco, incluso siendo recomendado por algunos autores, por ejemplo, Sebastiano Serlio.

Si ponemos atención a las manchas (en la parte inferior de la foto) podremos ver que en realidad, no hay profundidad. Del mismo modo, si observamos la dirección de las sombras, notaremos que es radial, lo cual no es posible con esta iluminación.

Foto: Claudia Sáez



6.7. EL ÁBSIDE



© Bob Schalkwijk 1995 Templo de la enseñanza

A diferencia de las iglesias con planta de cruz latina –e incluso con planta de cruz griega –, el ábside en La Enseñanza tiene una planta, al igual que la del sotocoro, trapezoidal. La cubierta del presbiterio es una media cúpula limitada por el arco de la nave y las paredes ochavadas del trapecio, y cortada por el arco de medio punto de la pared con la que cierra el trapecio tras el retablo. Está decorada por pinturas al fresco alusivas a la patrona del templo, la virgen del Pilar.

En ambas esquinas se alojan dos coros bajos, uno para el noviciado y otro para las monjas. Sus vanos están cerrados por arcos rebajados adornados con molduras pintadas de rojo, azul y dorado; atrás una cortina roja tapa la vista y una sencilla reja de hierro forjado tapa el paso. Destaca una pintura de la Virgen del Pilar sobre el altar mayor y, a ambos lados dos murales, uno de “La Asunción de la Virgen María” y el otro, de “El Apocalipsis”.

Otra de las soluciones novedosas en este templo son los ojos de buey con forma octogonal que se abren dentro de la bóveda. Ambos son ciegos y en vez de ventana muestran un par de pinturas.

En la parte central del ábside se encuentra, el retablo mayor o altar principal dedicado a la patrona del templo, la Virgen del Pilar, cuya imagen original perdura hasta nuestros días ubicada al centro del retablo.



En el sentido de las manecillas del reloj:

Coro bajo, junto al altar.
Cada uno de los dos coros bajos (denominados así para diferenciarlos del coro o coro alto – en la parte superior del sotocoro –) se ubica en cada costado del altar. La cortina y la reja se usaban para evitar el contacto de las monjas y las novicias con los asistentes.

Ojo de buey octogonal.
Cada uno sobre las paredes ochavadas que flanquean el altar. Ambos son ciegos, es decir, en vez de un vidrio que permita el paso de la luz, tienen pinturas temáticas.



Acceso al presbiterio.
Dos escalones que corren a lo largo del presbiterio dándole una elevación de aproximadamente 50 cm. Sus peraltes están acabados en talavera al igual que las bases del altar y de los coros bajos.

Imagen de la Virgen del Pilar.
Al centro del retablo mayor se encuentra la imagen de la Virgen del Pilar, patrona del Templo de la Enseñanza.

El retablo mayor tiene forma de un arco abocinado. Una serie de ondulaciones en sentido vertical, sustituyendo a las columnas, le dan un fuerte sentido ascendente, formando cinco entrecalles.



Altar mayor o retablo de la Virgen del Pilar.

Rodeando a la Virgen del Pilar, la mayoría de las otras imágenes que en él aparecen están relacionadas con la educación.

De izquierda a derecha tenemos, en la primera entrecalle a: Arcángel San Rafael, San Jerónimo, San Isidoro de Sevilla, San Agustín de Hipona, y a San Ángel.

En la segunda entrecalle están: San Juan Nepomuceno, San Juan de Dios, San José de Calasanz, San Luís Gonzaga y San Pedro. Al centro, se encuentran la Santísima Trinidad, San Benito de Nurcia, San Ignacio de Loyola, Nuestra Señora del Pilar y un Cristo.

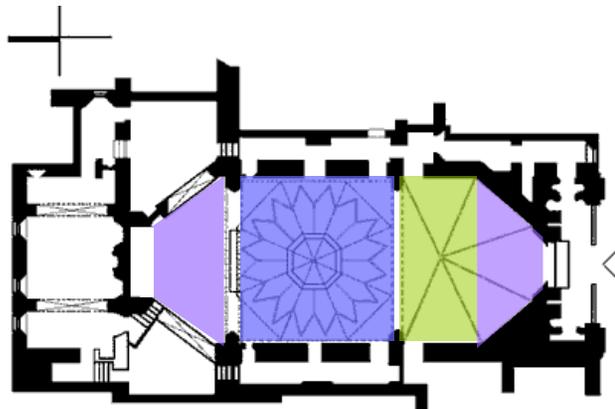
En la tercera entrecalle se encuentran San Bruno, San Francisco Javier, San Felipe, San Estanislao y San Pablo. Por último tenemos a San Miguel Arcángel, San Ambrosio, San Francisco de Borja, San Gregorio y San Juan de la Cruz.

7. EL ESPACIO ARQUITECTÓNICO

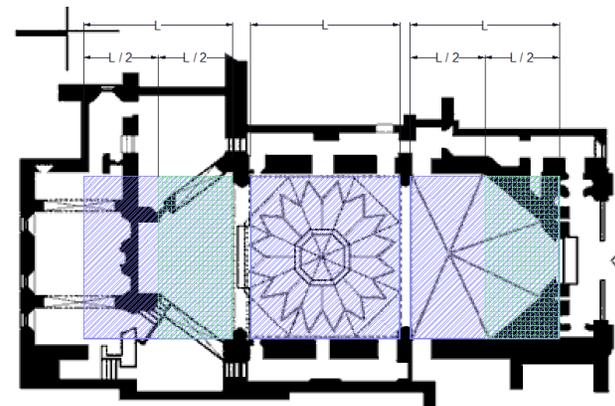
7.1. MOVIMIENTO E INTERPENETRACIÓN

Pese a la creencia de que el barroco en Latinoamérica es esencialmente decorativo porque aplica un lenguaje ornamental a esquemas constructivos y estructurales inalterados desde los comienzos de la arquitectura hispanoamericana, el Templo de la Enseñanza es uno de los ejemplos mexicanos que prueban lo contrario. Con su original partido arquitectónico y su exuberante ornamentación, el espacio de La Enseñanza es uno de los más novedosos del barroco en América.

El espacio brindado por el partido arquitectónico, es decir, la disposición y proporción de sus partes y la forma de sus elementos es muy diferente del espacio que el tradicional partido de cruz latina generaba. En Europa, las iglesias del alto barroco se caracterizaban por una planta central, los altares y plafones por efectos de trampantojos y las fachadas por una estructura vigorosa. Uno de los maestros italianos, Guarino Guarini, se instaló en Turín, lo que contribuyó a propagar este estilo a través de Europa a comienzos del S XVIII, llegando a la Nueva España entrada la segunda mitad del mismo. El partido de La Enseñanza respeta el sentido de la espacialidad clásica, es decir, la planta central; sin embargo, pone en movimiento y lleva hasta el límite sus elementos. El substituir un rectángulo por una poligonal le confiere una forma más dinámica, adentrándose en la nueva concepción espacial de barroco: movimiento e interpenetración.



El dinamismo del espacio se denota en la composición. En el esquema de la izquierda la disposición de los elementos estructurales en planta resultan en un trapecio (ábside), un cuadrado (la nave) y un rectángulo junto con otro trapecio (el sotocoro).



En el esquema de la derecha, nave y coro, ambos inscritos en un cuadrado del mismo tamaño, mientras el ábside cabe en un rectángulo igual a la mitad del cuadrado. Pese a la planta cuadrangular de la nave, el espacio que se percibe es más bien el volumen generado por un prisma rectangular con esquinas ochavadas ya que visualmente está ligada al ábside.

La planta de La Enseñanza toma la figura de un octágono irregular, formado por un rectángulo que se encuentra entre dos trapecios. O bien, tomando en cuenta la proyección de la cúpula octogonal inscrita en un cuadrado, la planta se compone por dos trapecios, un cuadrado y un rectángulo; en donde el primer trapecio y el rectángulo se unen para formar el sotocoro mientras el cuadrado forma la nave. De este modo, la planta baja de La Enseñanza es simétrica tanto en el eje longitudinal como en el transversal, no así la planta alta, en la que el trapecio del sotocoro se convierte en rectángulo. Es por ello que la experiencia plástica y volumétrica es totalmente dinámica, llena de ese dinamismo barroco que rechaza los ideales renacentistas pero que adopta sus instrumentos.



7.2. LIBERACIÓN ESPACIAL

Otro factor sobresaliente en el espacio de La Enseñanza es su liberación espacial: liberación de las normas de los tratadistas, de los cánones, de la geometría elemental, de todo lo estático, e incluso de la simetría. Esta liberación se denota, en sus dimensiones y proporciones y en su volumetría.

La planta, simétrica con respecto a los ejes longitudinal y transversal, se transforma en volúmenes que se unen y se interpenetran visualmente. El volumen en el sotocoro que cambia de forma en el coro penetra en la nave, que a su vez se une con el ábside y se corona con la cúpula, manteniendo sólo la simetría a lo largo del eje longitudinal.

Con respecto a sus dimensiones, en comparación con la Catedral Metropolitana, con el Oratorio de San Felipe Neri –mejor conocido como La Profesa– o con el Templo de Loreto, todos a unas cuantas cuerdas de distancia, las dimensiones del templo de La Enseñanza son menores. A lo ancho cuenta con

aproximadamente 8 metros y a lo largo tendrá unos 20 metros. El altar mayor tiene cerca de 12 metros de altura, mientras que el tambor se eleva entre 2 y 2.5m. Por su parte, el sotocoro cuenta con algo cercano a 6m en su parte más alta.

Y con respecto a las proporciones de la planta se puede mencionar que la nave mide lo mismo de ancho que de largo al igual que el sotocoro, ya que ambos se inscriben dentro de un cuadrado de mismas dimensiones. Por su parte, el trapecio del sotocoro y el del ábside mantienen una proporción idéntica al medir lo mismo. En contraste con las exactas proporciones de la planta, los elementos arquitectónicos como las columnas no siguen ni el canon clásico ni las normas de los tratados. Tanto en los pilares del interior como en las columnas de la fachada (pese a que son de orden clásico) existe esta liberación espacial arriba mencionada.

Acerca del espacio exterior, cabe mencionar que para alguien que no conoce el templo, este podría ser difícil de ubicar ya que no tiene torres ni un gran atrio y la cúpula no puede verse desde el nivel de calle. Sin embargo, al acercarse se descubre su vigorosa fachada, fachada-retablo para algunos autores, la cual denota su finalidad de repetir en el exterior la exuberancia decorativa del interior.

La portada de La Enseñanza, de bellas proporciones libres del canon, conforma un espacio dinámico que cambia constantemente con el movimiento de abultados salientes de cornisas y molduras que suben y bajan, se curvan y se enroscan; con ornamentaciones concentradas en la parte baja de los fustes de las columnas, en los marcos de la puerta y del óculo, en las enjutas, frisos y tableros. Se usan interpretados libremente, también los almohadillados forman sus entrecalles, mientras los relieves, nichos, estatuas y remates de variadas formas enriquecen la relativa severidad del conjunto.



Detalle de la portada.

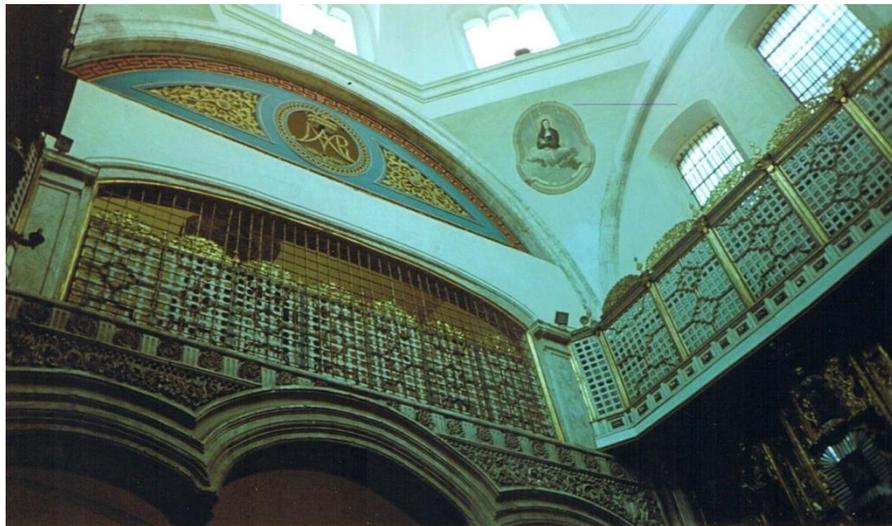
Es muy interesante el manejo de los relieves en esta parte de la composición, el arco mixtilíneo, la peana, las enjutas y las molduras que rodean sobresalen en alto relieve, mientras el remate central se une con las cornisas de los entablamentos a ambos lados formando bajos relieves en una de las composiciones más bellas de fachada.

Las columnas aportan elegancia y dinamismo al conjunto por el contraste entre la base, arranque, fuste y remate, así como por su altura y esbeltez. Igualmente interesante es el entablamento que da vuelta, friso y cornisa rodean las columnas dando amplia sensación de movimiento. A diferencia del primer cuerpo, el entablamento del segundo pasa corrido, sin rodear las columnas, y sólo se remete en la parte central. Lo que da la

sensación de múltiples planos, imprimiendo más dramatismo a la fachada. En la calle central, el cerramiento de la puerta destaca por su arco mixtilíneo, seguido por los grandes roleos que enmarcan el nicho, para terminar con el gran óculo cuyas molduras abocinadas parecen girar.

7.3. ESCENOGRAFÍA Y DRAMATISMO

Pero si entramos al templo, la visión cambia, y repentinamente estamos en el mundo de la fantasía arquitectónica. Su interior tiene unidad absoluta, donde las tallas doradas cubren prácticamente los muros. El movimiento y los contrastes presentes en el espacio interior se perciben desde su acceso, cuando la luz del exterior contrasta con la del sotocoro. Y al salir del sotocoro y entrar en la nave, cambia nuevamente debido a que ésta es la zona más iluminada gracias a las ventanas laterales y a las de la cúpula.



Así mismo, elementos escenográficos y formas tomadas de la naturaleza y de la tradición clásica entran a formar parte del edificio, los motivos escultóricos en la arquitectura construyendo la estrecha y polifónica unión entre espacios internos y espacios externos.

Para hacer más dramático el espacio, el punto focal de la iglesia no está en el cruce los brazos, sino en el altar. El Templo de la Enseñanza ostenta un espacio ininterrumpido y cuya directriz apunta diagonalmente desde el sotocoro hasta la parte alta del altar mayor. Al entrar, lo primero que salta a la vista es el dorado altar principal y los intensos colores de las pinturas que le rodean. Posteriormente aparecerán ante nuestros ojos los tableros laterales y los balcones arriba de éstos, igualmente dorados. Todo está envuelto por una aparatosa decoración, vivificada por efectos de luz, insustituible instrumento de eficacia arquitectónica.

El ábside es la parte más bella del templo. Debido a su significado simbólico, allí es donde se encuentra el altar principal. Es por ello que cuenta con el retablo más grande, más rico y con más figuras de todos. Si en alguna parte se tiene la sensación de suntuosidad es en el altar que domina la nave de la iglesia profusamente ornamentada. Ya desde la entrada atrae la mirada el dorado retablo mayor hasta culminar en la visión celestial de la semicúpula rodeada de enormes pinturas. Mas no termina allí la ornamentación, pues múltiples esculturas de santos resaltan entre las calles, otras se encuentran sobre peanas y se mezclan con conchas, ángeles y otros elementos que destacan sus curvas y contracurvas con múltiples molduras.

La composición de cada lado de la nave es muy armónica y va de lo más decorado y colorido que son los retablos –que enriquecen el espacio con sus desbordantes tallados y dorados–, y las pinturas –en las que se representan pasajes de la biblia o imágenes de santos–, a lo más sobrio y sencillo que es el conjunto de la cúpula, pasando por los balcones con una celosía entramada. Así, podemos distinguir dos planos, el primero, en el que se encuentran los altares y los balcones y otro, atrás, que son las paredes laterales, los arcos de la estructura y la cúpula. Lo que le confiere a este espacio movimiento y contraste con el resto de la iglesia balanceando la ornamentación: armonía orquestal de arquitectura, escultura y pintura.

Abierto y sugestivo, con sus ilusiones de perspectiva y sus grandes superficies saturadas, se trata de un espacio cargado de imágenes y ornamentación en las partes bajas, mismo que, al elevar la vista, la continúa pero con menor ornamentación, dando la sensación de que el templo tiene mayor altura.



Detalle de pilar y retablos de la nave.

Destaca el contraste entre la rica decoración y colorido de los retablos y la sobriedad del acabado y colores del pilar, no así sus ricas formas plegadas que dan dinamismo al espacio.

Un detalle que hace muy armónico este conjunto es la continuidad en la altura y color de las bases de los retablos y la base de las columnas.



Detalle en el ábside.

Acercamiento en el que se pueden apreciar (de derecha a izquierda) un angelito, las decoradas figuras que forman uno de los baldaquinos, los repliegues verticales que se utilizaron en vez de columnas en el retablo y la puerta que da a la sacristía.

Esta serie de ondulaciones en sentido vertical, sustituyendo a las columnas, le dan un fuerte sentido ascendente al espacio.

7.4. ASPECTOS DE USO DIARIO

Como ya se ha mencionado con anterioridad, el sotocoro es la parte más oscura debido a que la iluminación es indirecta a través de la nave y directa por la puerta de acceso. Por el contrario, la nave y el ábside son las zonas con mayor luminosidad, especialmente en sus parte altas. Esto se debe a las ventanas laterales en la nave y a las de la cúpula y linternilla. Debido a lo anterior, los retablos del sotocoro no lucen igual que los de la nave y el altar mayor los cuales emiten destellos. En repetidas visitas al templo, encontramos siempre buena iluminación natural, incluso en un día muy nublado y lluvioso, no fue necesario encender las luces más allá que aquellas en las vitrinas de los retablos laterales.

La ventilación, por otra parte, pareciera un misterio ya que tanto las ventanas de la cúpula como las de los laterales están cerradas y tampoco el óculo de la fachada se encuentra abierto. Así que, al parecer la única ventilación proviene del acceso. Pese a lo cual, el aire no se siente ni cargado ni bochornoso. Y, seguramente esto se debe al efecto termodinámico en el cual el aire caliente tiende a subir. Otro factor que se debe resaltar es que se trata de un lugar fresco, aunque en el exterior haga mucho calor, en el interior no se percibe así.

La acústica durante los servicios no puede comprobarse debido a las bocinas colocadas a lo largo de la nave. Sin embargo, se puede inferir por su diseño que debe tener una buena acústica. Lo que sí se puede comprobar es el aislamiento del ruido proveniente de la calle ya que debido al remetimiento y a su peculiar forma, los ruidos de gente y coches de la calle no se escuchan adentro en lo absoluto, convirtiendo al templo en un remanso de paz y tranquilidad.

Las figuras retóricas

*"La poesía es lo primero que consigue que el hombre pertenezca
a la tierra y así lo introduce en el habitar..."*

Martín Heidegger

El presente capítulo pretende la introducción al tema de la retórica y las figuras de composición o retóricas, ambas parte esencial del discurso poético. Así mismo, se presentarán algunas piezas representativas de poesía, preferentemente barroca, analizadas bajo el enfoque de las figuras retóricas.

Con el objetivo de comprender los usos, las diferencias y semejanzas entre las figuras retóricas, habremos de abrir el capítulo presentado los términos más comúnmente usados en las definiciones de las figuras, como son el sistema lingüístico y sus elementos.

1. EL SISTEMA LINGÜÍSTICO Y SUS ELEMENTOS

Como se definió en el capítulo primero, el discurso consiste en unir una serie de palabras frases y sentencias para manifestar una idea. Por su parte, el sistema lingüístico es un sistema semiótico, es decir, un sistema de significación y de comunicación en el que sus elementos (los signos lingüísticos) se combinan y se ordenan bajo principios generales para dar lugar al proceso comunicativo.

"Los elementos del sistema lingüístico están doblemente articulados",⁶⁴ porque en él se combinan unidades fonológicas (fonemas) que no poseen significado por sí mismas; y en unidades dotadas de significado (morfemas o lexemas). Estas unidades poseen unidades de contenido (sememas). "La existencia, naturaleza y función de los elementos dependen de su relación mutua".⁶⁵ Esta relación se da de dos formas: sintagmáticamente y paradigmáticamente. Sintagmáticamente, en la cadena lineal de sucesión de los elementos, es decir, cuando colocamos una palabra tras otra para formar una frase u oración; y paradigmáticamente, mediante una relación de semejanza o diferencia entre sus significantes o significados, por ejemplo, enfocar ≠

⁶⁴ (sic) Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. Edit. Porrúa, 8ª. Edición, México 2003: p. 480

⁶⁵ (sic) Ídem, p. 481

foco ≠ focas. Como la relación de los elementos se da sintagmáticamente y paradigmáticamente. A continuación se ofrece la definición de ambos términos:

a) La sintaxis (gr. συν = con, ταξιζ = orden, rango) señala las normas que rigen la construcción ordenada⁶⁶ de las frases dentro del discurso. Así mismo, estudia la concordancia o correspondencia de los accidentes gramaticales: persona, género, número, modo y tiempo. Además, se ocupa del régimen, el cual estudia las preposiciones que señalan la relación de dependencia de unas partes con otras.

b) El paradigma es “el conjunto de signos que se constituye por su relación de analogía o de oposición morfológica”,⁶⁷ por ejemplo: amar, temer, querer; quiero, quieren, quisieron) o semántica, por ejemplo: negro, oscuro / claro, etc.

2. LAS FIGURAS RETÓRICAS O DE COMPOSICIÓN

2.1. DEFINICIÓN

La tradición, es decir, los retóricos antiguos y los anteriores a los modernos, llamó figura al fenómeno expresivo que se desvía de la regla con el objetivo de obtener un efecto estilístico mediante la modificación o redistribución de palabras o por medio de un giro de sentido o pensamiento.

Según Beristáin, “el criterio que considera la figura como una desviación respecto de un uso común o regular, ofrece puntos débiles, pues hay figuras que no se oponen al uso habitual ni transgreden regla alguna”⁶⁸. Además, no basta apartarse de la norma para producir una figura, ya que puede apartarse de otras figuras o de otro discurso.

2.2. CLASIFICACIÓN

Desde la antigüedad se hizo una tipología de acuerdo al efecto que tenían las figuras en algunas propiedades de la lengua. A lo largo de la historia de la Retórica, se han hecho variadas clasificaciones. Aunque los criterios de clasificación e incluso su definición, varían mucho de un autor a otro, para efectos de este trabajo se tomara la clasificación que ofrece La Rhétorique Générale del Grupo M⁶⁹, fundada en la tradición pero con un criterio lingüístico estructuralista moderno.

⁶⁶ Mateos Muñoz, Agustín, *Compendio de Etimologías Grecolatinas del Español*. Edit. Esfinge, 43ª. ed., México, 2003

⁶⁷ (sic) Beristáin: p. 385

⁶⁸ (sic) Ídem p. 211

⁶⁹ (vid) Grupo M, *Rhétorique Générale*. Larousse, Paris, 1970.

Se presenta, a continuación, un resumen de las principales figuras dentro de las cuatro categorías y grupos que el Grupo M presenta en La Rhétorique Générale.

FIGURAS DE DICCIÓN / METAPLASMOS / NIVEL FONICO-FONOLOGICO

Afectan a la forma y/o a la pronunciación. Se dividen en cuatro grupos:

- Adicción.- *prótesis, epéntesis, aliteración, paragoge, diéresis, crasis, redoble, insistencia, rima, aliteración, paronomasia, similitud, derivación*
- Supresión.- *aféresis, apócope, síncope, síncope, sinéresis, sinalefa, borradura*
- Sustitución.- *calembur, arcaísmo, neologismo, préstamo, lenguaje infantil, sustitución de morfemas, sinonimia sin base morfológica, invención, juego de palabras*
- Inversión o permutación.- *metátesis, anagrama, metagrafo, palíndromo, verlen*

FIGURAS DE CONSTRUCCION / METATAXAS / NIVEL MORFOSINTÁCTICO

Alteran la forma o la sintaxis del enunciado. Se agrupan de la siguiente manera:

- Agregando palabras.- *pleonismo, polisíndeton, anáfora, catáfora, epífora (antepífora o estribillo), reduplicación, prosapódosis (praeoccursio)*
- Suprimiendo palabras.- *elipsis (apódosis, prótasis, asíndeton, disyunción, disolución, adjunción o dialiton, anatopódonon, braquilógia o silencio, borradura). zeugma*
- Sustituyendo palabras.- *silepsis (translación o enálage, anacoluto), quiasmo*
- Alterando del orden gramatical.- *hipérbaton (anástrofe, protisterón, histerología o hysteron/proteron)*

FIGURAS DE PALABRAS O TROPOS / METASEMEMAS / NIVEL LÉXICO-SEMANTICO

También denominadas tropos de dicción y representan lo que coloquialmente conocemos como sentido figurado. No se agrupan y son las siguientes:

- *Comparación o símil*
- *Hipógale*
- *Hipérbole*
- *Metáfora*
- *Metalepsis*
- *Metonimia*
- *Oxímoron*
- *Prosopopeya*
- *Sinécdoque*

FIGURAS DE PENSAMIENTO (ALGUNOS TROPOS) / METALOGISMOS

Se encuentran en el nivel lógico de las oraciones. Algunos de ellos se consideran tropos de sentencia o pensamiento pero para fines prácticos y como igualmente afectan el sentido lógico del enunciado, se consideran dentro del mismo grupo.

- *Antítesis*
- *Acumulación*
- *Alegoría*
- *Ironía*
- *Paradoja*
- *Litote*
- *Interrogación retórica*
- *Dubitación*
- *Corrección (sustitución)*
- *Conciliación*
- *Concesión*
- *Conminación*
- *Interrogación retórica*
- *Permisi3n*
- *Parentesis, incidencia*
- *Reticencia o aposiopesis*
- *Énfasis*
- *Endiadin*
- *Epexégesis (adici3n)*
- *Epitetismo*
- *Gradaci3n*

3. FIGURAS DE DICCIÓN

O metaplasmos. La tradición se llamó así “al barbarismo o vicio contra la pureza de la lengua, tolerado como licencia poética en atención a las necesidades del ornato o a las del metro”⁷⁰. El metaplasmo afecta a la composición fonética de la palabra y, en muchas ocasiones, se debe al fenómeno de la evolución del lenguaje. Dentro de este grupo se encuentran los fenómenos considerados, en otro tiempo, “figuras de dicción” o “elegancias del lenguaje” por ejemplo, la prótesis que consiste en agregar a una palabra un fonema de origen no etimológico al inicio de ésta: *a-sentarse*. De acuerdo con el criterio previamente establecido, los metaplasmos se producen:

- por adición:
 - simple.- al inicio de la palabra (prótesis): espíritu por spiritu; en medio de la palabra (epéntesis): torozón por torzón; al final de la palabra (paragoge): felice por feliz; además, diéresis, crasis.
 - repetitiva.- redoble, insistencia, rima, aliteración, paronomasia, similicadencia, derivación. Ejem.: blablá
- por supresión:
 - parcial.- al inicio de la palabra (aféresis): ora por ahora; en medio de la palabra (síncopa): navidad por natividad; al final de la palabra (apócope): san por santo; también, sinéresis, sístole, sinalefa.
 - completa.- borradura
- por sustitución:
 - parcial.- calembur, lenguaje infantil: *murciegalo* por murciélago; sustitución de morfemas. Ejem.: y mi voz que madura / y mi voz quemadura
 - completa.- arcaísmo, sinonimia sin base morfológica, neologismo, invención, préstamo, juego de palabras. Ejem.: della por de ella
- por permutación:
 - indistinta.- *metátesis, anagrama*. Ejem.: murciélago por murciégalo
 - mediante inversión.- *palíndromo, verlen, metagrafo*. Ejem.: roba la labor

3.1. FIGURAS DE DICCIÓN POR ADICIÓN

Crasis. Resulta de fusionar dos o más palabras para formar otra nueva. Ejem.: La secretaria Stafffor *staffformidable*.

Aliteración. Consiste en repetir uno o más sonidos de fonemas en diferentes palabras cercanas. Ejem.:

El sabido sabor de la saliva
Y déjame muriendo
un no sé *qué que queda* balbuceando,
VILLAUURUTIA
SAN JUAN DE LA CRUZ

⁷⁰ (sic) Beristáin: p. 322

Se considera un metaplasmo porque involucra a los elementos morfológicos de las palabras porque relaciona las palabras con identidad parcial de sonidos.

“La aliteración es un fenómeno muy general que puede presentarse como **insistencia** (repetición de un único fonema: Aaaaaah!), como **redoble** (repetición de una sílaba: blablá), como **paronomasia** (de la mayoría de los fonemas de la palabra), como **juego de palabras** (cuando la repetición se da como imitación equivocada y humorística, por mal escuchada: aparentar oír “*estas gorda*” por “*estas sorda*”), como **poliptoton** o **derivación** (identidad formal de las palabras de la misma familia excepto en los morfemas derivativos), como **similicadencia** (identidad de morfemas derivativos o gramaticales en palabras de distintas familias), como **onomatopeya** (como en el segundo ejemplo cuando la repetición cortada de la aliteración asemeja el balbuceo), como la **rima** misma”⁷¹, bien sea asonante o consonante.

3.2. FIGURAS DE DICCIÓN POR SUSTITUCIÓN

Neologismo. Se presenta al sustituir una expresión de uso común por otra que es novedosa. Ejem: *sugerencia* (de reciente formación), proveniente de *sugestión*; *misil*, del latín.⁷² Puede ser léxico (un nuevo término) o semántico (un nuevo significado o connotación).

El neologismo es el fenómeno opuesto al **arcaísmo** y puede formarse de términos ya existentes, por evolución de la palabra, por préstamo o por invención.

Préstamo. Es un tipo de neologismo que consiste en utilizar un término proveniente de otra lengua. Ejem.:

Divina María.
rubicunda Aurora,
matutina *Lux*,
purísima Rosa.
Luna que diversas
ilustrando zonas,
peregrina luces,
eclipses ignoras.

SOR JUANA

Calco. Es el caso del préstamo que toma el contenido de un término extranjero traducido literalmente. Ejem.: “*living room*”, del inglés se ha traducido como “*sala de estar*”. Es un **solecismo**, visto como un barbarismo sintáctico indeseable, cuando afecta la lógica propia del idioma. Ejem.: del inglés, “*in base to*”, mal traducido como “*en base a*”, en vez de “*con base en*”.

⁷¹ (sic) Beristáin: p.27

⁷² (cfr) Ídem p.359

Invención. Es una figura en la que se usa una expresión totalmente creada por el escritor y sin significado, el cual deberá ser asignado mediante el contexto. Ejem.:

El traje que vestí mañana
no lo ha lavado mi lavandera:
lo lavaba en sus venas *otilinas*,
en el chorro de su corazón...

VALLEJO

4. FIGURAS DE CONSTRUCCIÓN

Se denomina así a las metáforas del tipo metataxas que afectan a la forma de las frases (sintaxis) en cualquiera de las siguientes formas: alterando el orden de sucesión, suprimiendo o agregando palabras o sustituyéndolas. Al igual que el metaplasmo, más que una virtud que resulta de la licencia poética, se le considera un vicio, barbarismo o solecismo*. El metataxa admitido como licencia, también denominado *schema*, "estaba normado por la tradición, la costumbre, la lógica y respetado por el uso que habían hecho de él respetados autores".⁷³ Bajo el criterio moderno, los metataxas se clasifican por la manera en que afectan la sintaxis:

- Agregando palabras.- pleonismo, polisíndeton, anáfora, catáfora, epífora, y reduplicación, prosapódosis
- Suprimiendo palabras.- elipsis
- Sustituyendo palabras.- silepsis, quiasmo
- Alterando del orden gramatical.- hipérbaton

4.1. FIGURAS DE CONSTRUCCIÓN POR ADICIÓN DE PALABRAS

Pleonismo. Es considerado por algunos retóricos como de construcción y, por otros, de pensamiento.⁷⁴ Resulta de la redundancia o insistencia repetitiva del mismo significado en diferentes significantes, es decir, sinónimos. Produce un efecto enfático, de energía, pasión, frenesí y es muy usual en el habla. Ejem: lo vi con mis propios ojos, subamos arriba.

Se le denomina *batología* o *datismo* cuando se repite por torpeza y tautología cuando se repite por ignorancia. Mientras la batología es una ampliación superflua, el pleonismo produce un efecto de plenitud al aumentar la claridad o energía, útiles para persuadir.

Ejem.: melómano de la música vs mucho muy altísimo.⁷⁵

* vicios, por ignorancia o descuido, en el uso vulgar de la lengua

⁷³ (sic) Beristáin: p. 324

⁷⁴ (cfr) Ídem, p. 399

Anáfora. Es otra figura de construcción que consiste en repetir intermitentemente una idea con las mismas palabras o con otras. Los pronombres (él, le, les, etc.) tienen esta función gramatical, pero igualmente otras clases de palabras pueden cumplirla como los adverbios, por ejemplo. Su empleo sistemático con intención estilística hace de ésta un recurso retórico. Ejem.:

Tales son, Señor, las providencias que la sociedad espera ...
JOVELLANOS⁷⁶

También se llama anáfora o **epanáfora** a la repetición de expresiones al principio de varias frases o de varios versos consecutivos, cuyo principal efecto suele ser el énfasis acumulativo. Ejem.:

Bien mi obligación quisiera
daros, en dorados hilos,
las pálidas ricas venas
de los minerales finos;

Bien, el luciente topacio;
bien, el hermoso zafiro;
bien, el crisólito ardiente;
bien, el caruncho encendido

SOR JUANA⁷⁷

Epífora. Al igual que la anáfora, consiste en repetir intermitentemente una idea, pero, a diferencia de la primera, la expresión se ubica al final del sintagma*, verso, estrofa o párrafo. Su efecto es semejante al de la rima y al final de la estrofa se considera estribillo. Ejem.:

Mira, amigo, cuando libres
al mundo tu pensamiento,
cuida que sea ante todo
denso, denso.
Y cuando sueltes la espita
que cierra tu sentimiento,
que en tus cantos éste mane
denso, denso.

UNAMUNO⁷⁸

⁷⁵ Ibidem

⁷⁶ Ídem, p. 40

⁷⁷ Ídem, p. 41

* cadena de unidades lingüísticas (palabras, frases, oraciones).

⁷⁸ Ídem, p. 191

La posición inicial de la anáfora le confiere dinamismo e impulsa la frase, mientras la posición final de la epífora le da un aspecto de duración y una apariencia de lamento. Si se prolonga, su efecto será de letanía.

Estribillo o antepífora. Es un tipo de epífora que consiste en la reiteración periódica de una expresión en uno o más versos. Puede ubicarse dentro de la estrofa, pero usualmente va al final o como estrofa en sí. Su efecto es de encarecimiento y subraya el ritmo del conjunto.

Voz madura
Déjame tu caña verde
Toma mi vara de granado
¿No ves que el cielo está rojo
y amarillo el prado;
que las naranjas saben a rosas
y las rosas a cuerpo humano?
Déjame tu caña verde
Toma mi vara de granado

JOSÉ MORENO VILLA

Catáfora. Es otro metatáxa que estriba en señalar con anticipación una idea que vendrá después como repetición. Los pronombres demostrativos (éste, ese, aquel) desempeñan esta función gramatical.

Y ese fue el mal: que con esta broma nos quedamos rezagados.
BENAVENTE⁷⁹

Reduplicación. Consiste en la repetición de una expresión al interior de un mismo sintagma*; es una reiteración por contigüidad y produce un efecto de insistencia, prolongación y, a veces, familiar o juguetón.⁸⁰

Ejem.:

sobre el olivar
se vio la lechuza
volar y volar.

ANTONIO MACHADO⁸¹

Polisíndeton. Es una figura de construcción opuesta al asíndeton ya que se forma al repetir los nexos coordinantes con cada uno de los elementos en una enumeración. Su efecto es hacer patentes o distintos entre sí estos elementos enlistados, también, agrega vehemencia a las expresiones. Los nexos más

⁷⁹ Ídem, p. 87

⁸⁰ (cfr) Ídem, p. 421

⁸¹ Ibidem

comunes son las conjunciones y, ni, pero, o. Es decir, en una enumeración, los elementos se conectan con estas conjunciones en vez de unirse con comas. Ejem.:

Pero viéndose solo y mal herido
y el ejército bárbaro deshecho,
y todo el fiero hierro convertido
contra su fuerte y animoso pecho ...

ERCILLA⁸²

Prosapódosis. Es una figura retórica que se produce al repetir una expresión con calidad de paréntesis, debido a que agrega un pensamiento secundario y explicativo que fundamenta o aclara al pensamiento principal.⁸³ Ejem.:

Era *flor* singular *entre las flores*...
pero si – *muerta ya la primavera* –
como *flor* *apagara sus colores*,
nunca su muerte tan *florida* fuera.

FERNÁNDEZ DEL RINCÓN

La prosapodosis puede repetir expresiones idénticas y otras de igualdad relajada por derivación, sinonimia, etc. Cuando la posición de los miembros es cruzada, se llama **praeoccursio**.

4.2. POR SUPRESIÓN DE PALABRAS

Elipsis. Es una de las figuras más comunes y usadas, y su efecto suele ser de fuerza, viveza, animación, rapidez, pasión, impetuosidad⁸⁴. Se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen pero de las que se puede prescindir para captar el sentido, es decir, a pesar de la falta de palabras, la idea se entiende a partir del contexto. Pueden suprimirse uno o más elementos sintácticos hasta el límite de la inteligibilidad.

a) Pueden suprimirse oraciones completas:

- condicionales.- **apódosis**. Ejem.: Esa sopa no te gustaría (si la probaras)
- exclamaciones.- **prótasis**. Ejem: ¡Si pudiera verlo!

⁸² Ídem, p. 403

⁸³ Ídem, p. 410

⁸⁴ (cfr) Ídem, p. 164

b) Todas las categorías gramaticales excepto la interjección. Ejem:

La rosa más bella es la (rosa) roja

Los departamentos muy caros; las casas más (caras)

Se conoce como *asíndeton*, *disyunción*, *disolución*, *adjunción* o *dialiton* a la figura en la que se suprime la conjunción con efectos estilísticos. Ejem.:

Pida, sueñe, imagine, trace, (y) intente.

BALBUENA

Anatopódonon. Consiste en interrumpir una oración intercalando una incidental, y luego retomarla repitiendo lo ya dicho con una expresión sinónima⁸⁵.
Ejem: Por cortesía consentiré, aunque no lo merecen, por amabilidad estaré presente.

Braquilogía o silencio. Es otro tipo de elipsis que designa a la forma más breve de una expresión. Ejem.: *no vendrán* por *estoy segura de no quieren venir*.

Borradura. Es la omisión de una palabra representada gráficamente por puntos suspensivos.

4.3. POR SUSTITUCIÓN DE PALABRAS

Silepsis. Se presenta como una falta de concordancia gramatical, es decir, existe concordancia de ideas pero no de formas ya sea género, número, persona o tiempo. Ejem.: *un* gran número de personas lo *vieron*.

Algunos casos, especialmente los de verbos y adverbios son considerados, por algunos autores, como *translación* o *enálage*.⁸⁶

Un tipo de silepsis es el *anacoluto*, antiguamente considerado solecismo, que ocurre por la ruptura de construcción cuando un sintagma es sustituido por otro de concordancia diferente. Si éste sintagma es omitido, el anacoluto será un tipo de elipsis. Así, se crea la impresión de dejar inconclusa una idea al sustituirla por otra debido a la irrupción violenta del pensamiento ya sea por prisa o emoción. El anacoluto combina la falta de continuidad con la de concordancia gramatical.

... y le tenían ahorcado, *si Pedro de Alvarado, que se halló junto a Cortés, que le cortó la soga con la espada* y medio muerto quedó el pobre soldado.

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO⁸⁷

⁸⁵ Ídem, p. 35

⁸⁶ (vid) Ídem, p. 470

⁸⁷ Ídem, p. 35

Quiasmo. Es una figura normalmente considerada de dicción por repetición, pero afecta a la sintaxis y al significado. Se basa en la repetición de expresiones iguales o semejantes dando otra distribución a las palabras, cambiando las funciones gramaticales y/o los significados en forma cruzada y simétrica, de modo que la disparidad de significados resultante sea antitética.

Ni son todos los que están, ni están todos los que son. (Dicho popular).

Si no puedes lo que quieres, quiere lo que puedes.

BERNARD SHAW

“La inversión del orden corresponde a la inversión de la idea, pero esta última suele depender de un cambio de significado de la palabra, el cual procede de su nueva relación morfosintáctica”⁸⁸.

Cuando el quiasmo es simple, se le denomina **antimetátesis**, cuando es sintáctico. Ejem.:

(Los boticarios) ... dan por aceite de matiolo de ballena, y no *compra* sino las palabras el que *compra*.

QUEVEDO⁸⁹

Cuando las palabras que se repiten difieren a causa del uso de afijos, se trata de una igualdad relajada que puede ser un **poliptoton**.

... ¿La vida?

Menos la temo perdida

que perder tan alta prenda.

RUIZ DE ALARCÓN

Esta figura puede ser un metatáxis, si se trata de una sustitución de las posiciones sintácticas y, si se sustituyen las funciones gramaticales y su significado, será un metasemema.

Mi dicha aquella, y ésta mi firmeza.

SOR JUANA

... podré, sin rendirme yo

Obligarle a que se rinda.

SOR JUANA⁹⁰

⁸⁸ (sic) Beristáin: p. 416

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Ídem*, p. 417

4.4. POR ALTERACIÓN DEL ORDEN GRAMÁTICAL

Hipérbaton. Introduce un orden artificial llamado *anástrofe*, *protisterón*, *histerología* o *hysteron/proteron* – inversión del orden temporal mediante la permutación. En más comúnmente usado en verso que en prosa, debido a que facilita el ritmo y la rima. También se utiliza para evitar la anfibología*, para resaltar una expresión o para causar una sorpresa estética. Ejem:

que del arte ostentando los primores

SOR JUANA

Métricas armonías

los Querúbicos coros alternaban

SIGÜENZA Y GÓNGORA

5. FIGURAS DE PALABRAS

Estas figuras involucran un cambio de sentido en la frase u oración, conocido comúnmente como *sentido figurado*, opuesto al sentido literal o textual, mismo que es detectable en el texto. Como su nombre lo indica, afectan al nivel semántico de la lengua. La tradición retórica les ha llamado con frecuencia tropos de dicción mientras el criterio moderno las ubica como metáforas del tipo *metasememas*.

Comparación retórica o símil. Es una figura que consiste en realzar un objeto mediante un término comparativo (como, cual, parece o equivalentes) por homología en la cual se produce un cambio de significado. El efecto que genera es de extrañamiento ya que la comparación en sí es siempre es falsa. Ejem.:

Como el coral sus ramas en el agua
extiendo mis sentidos en la hora viva.

OCTAVIO PAZ⁹¹

La comparación entre cualidades análogas de los objetos se denomina símil; y entre los rasgos que difieren, disimilitud. Cuando no hay cambio de sentido, se expresa una simple analogía o relación lógica, se trata de un metalogismo o figura de pensamiento. Ejem:

A dónde se fue su gracia,
a dónde fue su dulzura,
porque se cae su cuerpo
como la fruta madura.

VIOLETA PARRA⁹²

* figura de dicción que consiste en repetir una palabra con dos significados

⁹¹ Ídem, p. 97

⁹² Ídem, p. 96

Hipágale. Consiste en aplicar a un objeto un *epíteto* que conviene a personas, es decir, consiste en ligar entre sí, dentro de la frase, palabras que “ni sintáctica ni semánticamente se adecuan”.⁹³ Se produce por una permutación de lugares sintácticos afectando a la semántica y, en ocasiones, a la lógica lo que resulta en una metáfora muy cercana a la metáfora sintáctica. Ejem:

Solo yo acudo, a veces,
de mañana,
a esta cita con piedras *resbaladas*
mojadas, cristalinas,
cenicientas, ...

PABLO NERUDA

El efecto que conlleva es el de un enriquecimiento debido a la ambigüedad que se da, como en este ejemplo, las piedras – mojadas – hacen resbalar a quien relata, pero también podríamos entender que las piedras están – mojadas y cristalinas – por haber resbalado.

Debido a que la hipágale puede encontrarse en distintos niveles, puede ser un metatáxis por permutación, un metasema, o un metalogismo, por su extensión.

Metáfora. Tomó mucha importancia a partir del barroco, se presenta “como una comparación abreviada y elíptica (sin verbo)”.⁹⁴ Ejem.:

Sus cabellos *de oro* (dorados)

Donde oro y dorado comparten una coposición de semas, es decir, una relación de semejanza entre sus significados: una parte de su aspecto (el mismo color). Esta relación entre significados es paradigmática de semejanza parcial y se produce por una interrelación de los semas comunes. Ejem.:

en la cadera clara de la costa

NERUDA

Cuando la metáfora responde a una necesidad de la lengua debida a una inopia léxica, se trata le denomina metáfora léxica, lingüística, muerta o fósil. Ejem.: la *pata* de la mesa, un *pie* de página. Comparten esta definición las metáforas, inclusive las literarias, ya que consideran gastadas por repetidas. Ejem.: la *flor* de la juventud.

Existen dos tipos de metáfora reconocidos, tanto por la tradición como por el criterio moderno:

i. **La metáfora *in praesentia***, aquella en que aparecen explícitos ambos términos, “hace posibles las aproximaciones más insólitas, aquellas de (las) que sólo es capaz el genio que percibe intuitivamente lo similar en lo desemejante”.⁹⁵ Ejem.:

El cubo de la sal, los triangulares
dedos del cuarzo: el agua
lineal de los diamantes: el laberinto

⁹³ (cfr) Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*. (Fundamentos de una ciencia de la literatura). Gredos, Madrid, 1966-1968.

⁹⁴ (sic) Beristáin, p. 310

⁹⁵ (sic) Ídem, p. 315

del azufre y su gótico esplendor:
adentro de la nuez de la amatista
la multiplicación de los rectángulos:
todo esto hallé debajo de la tierra:
geometría enterrada:
escuela de la sal: orden del fuego.

NERUDA

ii. **La metáfora *in absentia*** “no está a medio camino, como la anterior, entre la comparación y la metáfora”.⁹⁶ De acuerdo con la tradición, ésta es la verdadera metáfora.

Tiene el amor feroces
galgos morados;
pero también sus mieses,
también sus pájaros.

JOSE GOROSTIZA

La metáfora puede presentarse como sustantivo, pero también sobre un verbo, como en el siguiente ejemplo. Igualmente, puede fincarse en un participio o en un adjetivo. En general, todas la funciones gramaticales pueden ser construidas con una metáfora.

El liquen en la piedra, enredadera
de goma verde, *enreda*
el más antiguo jeroglífico,
extiende la escritura
del océano
en la roca redonda.
La *lee* el sol, la muerden los moluscos,
y los peces *resbalan*
de piedra en piedra como escalofríos.

PABLO NERUDA⁹⁷

Prosopopeya. También se le denomina personificación o metáfora. El criterio moderno la considera un tipo especial de metáfora (metáfora sensibilizadora) en la cual lo inanimado se anima y/o lo que no es humano, se humaniza. Ejem.:

Fulfo, el plumón, tiene un casco azul...

LUIS RAMAGGIO

⁹⁶ (sic) Ídem, p. 315

⁹⁷ Citado por Beristáin, *Diccionario...* p. 316

Oxímoron. Resulta de la relación sintáctica de dos antónimos. “Es a la vez una especie de paradoja y una especie de antítesis abreviada que le sirve de base”.⁹⁸ Consiste en colocar dos palabras o frases contiguas o cercanas, a pesar de que éstas parecen excluirse entre ellas. Así que se produce por sustitución negativa. Ejem.:

En poco mar de luz ve oscuras ruinas

LUIS DE SANDOVAL ZAPATA

Está relacionada con la antítesis porque los significados de los términos son opuestos, y con la paradoja en lo absurdo de la cercanía sintáctica de ideas que parecen irreconciliables. En otros ejemplos:

*bella ilusión por quien alegre muero,
dulce ficción por quien penosa vivo*

*sueño de los despiertos, intrincado...
decrépito verdor, imaginado...*

SOR JUANA

En los textos del Barroco abunda el oxímoron debido a la predilección de los autores. El efecto que se produce es de “dificultad, misterio, profundidad y densidad estilística. (Parece) revelar la ambición de fundir en una expresión experiencias diversas y opuestas”.⁹⁹

Metonimia. También llamada *denominatio* (desplazamiento de la denominación), es la sustitución de un término por otro, el término que sustituye debe tener una referencia habitual con el sustituido basada en una relación existencial de tipo causal, espacial o espacio-temporal, o de otros tipos (existen variaciones entre los lingüistas). La metonimia opera por sustitución completa.

i. causal.- sustitución de la causa por el efecto. Ejem.: las *locuras* de Don Quijote (las acciones alocadas); el autor por sus obras. Ejem.: hay un *Dalí* en el museo. (una pintura de Dalí); del efecto por la causa. Ejem.: *tiemblo al pensarlo* (tengo miedo de pensarlo y por eso tiemblo).

ii. espacial.- el continente por el contenido. Ejem.: un vaso *de agua* (un vaso de vidrio con agua), *todo México* celebra que su selección ganó (los mexicanos); de lo físico por la cualidad que se cree contiene. Ejem.: le robó el *corazón* (el amor que se supone habita en el corazón); del lugar por el objeto proveniente de éste. Ejem.: tomaron *champaña* para celebrar (vino espumoso de la región de Champaña).

iii. basada en una convención cultural.- el símbolo por lo simbolizado. Ejem.: defendió *la cruz* (al cristianismo), dejó *los hábitos* (el convento).

⁹⁸ (sic) Beristáin, p. 374

⁹⁹ (sic) Ídem, p. 375

En la tradición, la metonimia se ha visto ligada con la sinécdoque: como un tipo de metonimia. "Sin embargo, algunos autores ... han procurado explicar la diferencia: la metonimia es una sustitución que se funda en la relación entre dos objetos que existen cada uno fuera del otro"¹⁰⁰, o sea que no pertenecen a un todo en común.

Sinécdoque. Considerada dentro de los tropos de dicción, se basa en la relación que media entre un todo y sus partes¹⁰¹. Hay dos tipos de sinécdoque:

i. la **sinécdoque generalizante o deductiva** que por medio de lo general expresa lo particular. Ejem.:

Todo el mundo lo dice, en vez de cada persona lo dice
Sacó el acero, en vez de la espada

ii. al contrario que la anterior, las relaciones operan a la inversa, es decir, de lo particular a lo general, por lo que se le denomina **sinécdoque particularizante o inductiva**.

El hombre es un ser social (el género humano incluyendo a la mujer)
Cumplió sus quince primaveras (quince años)

Algunos retóricos reconocen otro tipo de sinécdoque, la *de abstracción*, que expresa lo concreto mediante lo abstracto. Ejem:

La juventud de hoy, en vez de los jóvenes

La mayoría de los autores considera sinécdoque la antonomasia, que manifiesta al individuo mediante la especie. Ejem.:

*Llegó el Insurgente a la plaza (el Cura Hidalgo)*¹⁰²

Hipérbole. Es una exageración o audacia retórica que se forma cuando el emisor resalta una expresión y la pondera con la clara intención de rebasar lo verosímil. Constituye una intensificación, aumentando el significado, ejem.: "se roía los codos de hambre", o disminuyéndolo, ejem.: más lento que una tortuga.

Se trata de un tropo que puede ser metasesmema o metalogismo, y que por lo general se presenta combinado con otras figuras como la metáfora, prosopopeya, gradación, lítote e incluso la reticencia.

¹⁰⁰ (sic) Ídem, p. 330

¹⁰¹ Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria*.

¹⁰² (sic) Beristáin, p. 475

6. FIGURAS DE PENSAMIENTO

Las figuras de pensamiento o metalogismos rebasan el marco lingüístico textual; presentan la idea bajo un cariz distinto del que parece deducirse del solo párrafo y se interpretan con auxilio de contextos mas amplios, bien sea explícitos o implícitos por sabidos o inferibles; afectan al contenido lógico de la oraciones y requieren un conocimiento previo del referente, “mismo que puede hallarse en el contexto discursivo, o bien, puede corresponder a un dato extralingüístico”.¹⁰³

Algunos metalogismos se consideran tropos de sentencia o pensamiento, porque poseen sentido figurado como la ironía, paradoja o litote, pero para fines prácticos y como igualmente afectan el sentido lógico del enunciado, los consideramos dentro del mismo grupo. Además, la mayoría de éstas sólo afectan a la lógica del discurso como la interrogación retórica, dubitación, corrección, conciliación, permisión, reticencia, antítesis, énfasis, etc.

a) La **acumulación** es un procedimiento discursivo considerado por algunos autores como una figura retórica de pensamiento, consiste en aglomerar elementos correlativos, por su significado (sinónimos), por su forma (sustantivos con el mismo sufijo), o por su función gramatical (verbos, adjetivos).

Aquí entre yerba, flor, sombra y descansos
las tembladoras olas entapizan
sombrias cuevas a los vientos mansos.

... en *casto, limpio y grave* traje.

BALBUENA¹⁰⁴

b) La **alegoría**, también denominada *metáfora continuada* porque se compone de metasemas del tipo metáforas y comparaciones, es en realidad un metalogismo en el cual se crea una correspondencia entre elementos imaginarios a partir de dichas comparaciones. Existe una ambigüedad ya que ofrece dos interpretaciones coherentes: un sentido literal que desaparece cuando entra en juego el contexto y evidencia el sentido figurado o alegórico.

Vidrio animado que en la lumbre atinas
con la tiniebla en que tu vida yelas
y al breve tiempo de morir anhelas
en la circunferencia que caminas.

En poco mar de luz ve oscuras ruinas,
nave que desplegaste vivas velas;
la más fúnebre noche que recelas
se enciende entre la luz que te avecinas.

¹⁰³ (sic) Beristáin, p. 322

¹⁰⁴ Ídem, pp. 18 y 19

No retire tu espíritu cobarde
El vuelo de la luz con que te ardías,
abrásate en el fuego que buscabas.

... Dichosamente entre sus lumbres arde,
porque al dejar de ser lo que vivías
te empezaste a volver en lo que amabas.

LUIS DE SANDOVAL ZAPATA ("Riesgo grande de un galán en figura de mariposa")¹⁰⁵

Esta figura fue sistemáticamente usada en la Edad Media y durante el Renacimiento y el Barroco. Algunos retóricos han identificado la alegoría con la *anagogia*. También se le denomina alegoría a la representación concreta de una idea abstracta y al relato de carácter simbólico semejante al *apólogo* o *fábula*.

c) La **antítesis** es una figura de pensamiento que se basa en la oposición de ideas, frecuentemente se hace mediante términos abstractos con un elemento en común. La contraposición de las expresiones en la antítesis no ofrece contradicción. Ejem.:

Ayer naciste y morirás mañana

GÓNGORA

Es una figura que se produce por adición repetitiva del término en común; suele ofrecer la polaridad combinada con simetría lo que le confiere un carácter hiperbólico. También se le llama **sincrisis**, **contraste** o **enantiosis**. De acuerdo con Beristáin la antítesis, el oxímoron y la paradoja son las figuras predilectas de los escritores del barroco. Suelen encontrarse conformando ampliaciones mediante acumulación.

En esto entró una que parecía mujer muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, monteras, brocados, pellejos, seda, oro, garrotes, diamantes, serones, perlas y guijarros. Un ojo abierto y otro cerrado y vestida y desnuda de todos colores. Por un lado era moza y por el otro vieja. Unas veces venía despacio y otras aprisa. Parecía que estaba lejos y estaba cerca. Y cuando pensé que empezaba a entrar, estaba ya a mi cabecera.

QUEVEDO

Concesión. Pretender aparentar una objeción o un argumento desfavorable a la causa para que al rebatirlo después, el rechazo sea más categórico y con ello demostrar la sinceridad, verdad o eficacia del razonamiento del emisor. Se produce por supresión-adición ya que sustituye y contrasta con el argumento que parecía haberse aceptado.

Mira, Sancho, no te digo yo que parece mal un refrán traído a propósito: pero cargar y ensartar refranes a troche y moche,
hace la plática desmayada y baja.

CERVANTES

¹⁰⁵ Ídem, p. 25

Esta figura se agrupa junto con la dubitación y la licencia ya que constituye una supuesta confesión sincera pero sólo es una estrategia para ganarse la simpatía del interlocutor o receptor.

Conciliación. se trata de usar un argumento generalmente desfavorable emitido por el contrario a favor propio. También, consiste en hacer que una proposición que en apariencia contradice a otra, en realidad la complete o aclare.¹⁰⁶

Al igual que la figura anterior, su intención es la de atraer la simpatía del receptor. Pertenece, junto con la preparación, la concesión, y la permisición, al grupo de las llamadas dialécticas porque aumentan el poder de persuasión.

Ítem, mandamos que ninguno llame ayuno, devoción o templanza lo que verdaderamente fuere hambre y no poder más.
QUEVEDO

Conminación. es una figura de pensamiento que la tradición ubicaba dentro del grupo de las patéticas. Se trata de “proferir la amenaza de grandes males próximos con el objeto de intimidar al receptor y (provocarle) horror hacia aquello que debe evitar”.¹⁰⁷ Por ejemplo, así conminan los araucanos a los españoles para que abandonen su tierra:

Estaba, como digo, así hablando,
que aún no acababa bien estas razones,
cuando por todas partes rodeando
los iban con espesos escuadrones
las astas de anchos hierro blandeando
gritando: “¡Engañadores y ladrones
la tierra dejaréis hoy con la vida
pagándonos la deuda tan debida.”

ERCILLA

Usualmente, la conminación va acompañada de énfasis para realzar las ideas, y la vehemencia con que se dice crea una impresión emotiva.

Corrección. consiste en una repetición correctiva que explica y/o amplifica la expresión inicial. Produce un efecto intensificador. También se puede rectificar sustituyendo una expresión que es inconveniente o inexacta por una más apropiada. En este caso, el efecto es de retractación. Puede usarse con otras figuras como en el siguiente ejemplo en que contiene una antítesis:

Y yo debo *olvidarte*,
más bien *aborrecerte*;

¹⁰⁶ Ídem, p. 104

¹⁰⁷ (sic) Ídem, p. 106

Puede combinarse con la interrogación:

¡Cielos! ¿Qué escucho? ¿Qué veo?
¿Esta noche? ¡Hay más ventura!
¿Si lo sueño? ¿Si es locura?
No es posible; no lo creo.

TIRSO DE MOLINA

Se produce por supresión/adición, o sea, sustitución de expresiones por otras con sentido diferente o contrario.

Dubitación. En ella el orador se manifiesta vacilante acerca de lo que se propone decir, pretende solicitar asesoría respecto del mejor modo de continuar su discurso. Suele plantearse como una pregunta (interrogación retórica) o como una negación. Ejem.:

¿Qué más diré? Sobran ya razones, sobran, si por razón se hubiese de llevar este negocio.

FRAY LUIS DE GRANADA

Produce el efecto de aclara el significado y aumentar la credibilidad del discurso.

Endiadin. La figura de pensamiento conocida así se caracteriza por el remplazo al epíteto de un sustantivo por uno segundo mediante una conjunción. Ejem.:

la súbita mudanza de repente
le turbó la victoria y alegría...

ERCILLA

En vez de "la alegre victoria". Esta figura es un metalogismo que se produce por supresión-adición parcial (sustitución) y produce un efecto enfático.

Énfasis. Es una figura cercana a la sinécdoque que se produce al evitar una expresión indeseada y sustituirla por una inocua, atenuante o parcial, con uno de los siguientes propósitos: a) impedir que el receptor comprenda el verdadero pensamiento del emisor, por temor o respeto, b) para obligar al receptor a efectuar un trabajo de interpretación¹⁰⁸ y poner a prueba el humor del destinatario. Dependiendo del nivel en que se encuentre puede ser un tropo de palabra o de pensamiento.

A partir del tono que se le da a la expresión enfática, por generalización metonímica se ha popularizado una acepción que consiste en subrayar la intención de lo que se dice y aumentar su importancia.

¹⁰⁸ Ibid, p. 171

Epexégesis. Es una epífrasis combinada con analepsis consistente en la adición acumulativa de ideas secundarias o aclaratorias. Según el moderno criterio estructuralista es un metalogismo que opera por adición. Ejem.:

Hacíamos burla de ellos, llamábamoles heces del mundo y desechos de la tierra, algunos se tapaban de oídos y pasaban adelante.
Otros, que se paraban a escucharnos, dellos desvanecidos de las muchas voces y dellos persuadidos de las razones y corridos de las vayas *caían* (y se *bajaban*).

QUEVEDO

Epitetismo. Es una figura de sentencia que “consiste en agregar al final de una enumeración un término que discrepa o se diferencia del significado”¹⁰⁹ de los anteriores. Ejem.:

Aquel hombre indomable, curtido en las guerras más violentas, mil veces burlador de la muerte, *quedó preocupado* *por su tos...*

Gradación. Es la progresión ascendente o descendente de ideas que conducen de lo menor a lo mayor o viceversa. Algunos retóricos la han llamado aumentación y otros clímax. Ejem.:

porque allí llevo sediento
pido vino de lo nuevo;
mídenlo, dánmelo, bebo,
págalo y viome contento.

B. DE ALCÁZAR

Ironía. Es una figura de pensamiento que consiste en oponer el significado a la forma de las palabras con el fin de burlarse, es decir, se declara una idea de tal manera que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria. Es un metalogismo que se produce por supresión-adición negativa como la paradoja. Ejem:

Y vi algunos poblando *sus calvas con cabellos* que eran *suyos sólo porque los habían comprado*.

QUEVEDO

Cuando lo que se invierte es el sentido de palabras próximas, se trata de un tropo de dicción, un metasemema denominado *antífrasis*. Ejem: ¡bonita respuesta!

La ironía es *sarcasmo* cuando es abusiva o insultante y cruel especialmente cuando se aplica a una persona indefensa o ausente; es *mimesis* cuando remeda burlescamente el aspecto, discurso, la voz y/o los gestos de alguien mientras la exageración burlesca de los rasgos de un personaje es *caricatura*; y es *meiosis* cuando la litote es irónica y se reconoce por su exagerada modestia, ejem.: “no es tonto” (o sea, es inteligente).

¹⁰⁹ Ibid, p.193

Interrogación retórica. Se forma cuando “el emisor finge preguntar la receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice. Está emparentada con la dubitación, la concesión y la permisión”.¹¹⁰

Litote. Es un tropo en el cual lo que se quiere afirmar se disminuye, atenúa o incluso se niega. Ejem.:

Conoce usted poco este problema (en vez de “no tiene idea del problema”)

La litote coincide con el *eufemismo* y algunos autores la consideran un tipo de hipérbole llamada *atenuación o disminución*. Se produce por supresión parcial.

Paradoja. “Aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables”,¹¹¹ la cuales serían ilógicas si se tomaran literalmente, pero entendidas en su sentido figurado guardan una gran coherencia. Ejem.:

Vivo sin vivir en mí;
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

STA. TERESA DE JESÚS

Ésta fue una figura muy usada por los escritores barrocos y se produce por supresión-adición negativa de semas.

Paréntesis. Se produce por adición o por permutación y consiste en “intercalar una oración... entera dentro de otra... de tal modo que se desarrolla como una digresión”.¹¹² Los signos de paréntesis se presentan comúnmente pero no son necesarios. Ejem.:

Murió en Atenas mi hijo
(¡ay, infeliz prenda amada,
no el referir me avergüence
tu muerte, que no desaira
su queja el que la pronuncia
a vista de la enganza);
y aunque mi valor pudiera
haberle dado a mi saña
bastante satisfacción...

SOR JUANA

¹¹⁰ Beristáin:8 p. 268

¹¹¹ (sic) Ídem, p. 387

¹¹² (sic) Ídem, p. 390

Al paréntesis menor que la oración se le ha llamado **incidencia** y se considera del orden de los metataxas. Ejem:

que a nacer antes, no fuera
(por lo casto y por lo bello)
Elena prodigio en Troya,
ni Lucrecia en Roma ejemplo.

SOR JUANA

Las figuras retóricas en el Templo de la Enseñanza

"¿No has observado ... que entre los edificios que la componen algunos son mudos, otros hablan y otros, en fin, los más raros, cantan?".

Paul Valery

En este capítulo se llevará a cabo el análisis poético del Templo de la Enseñanza. Se buscarán paralelismos entre la arquitectura con los distintos tipos de figuras retóricas. Al igual que en el lenguaje hablado o escrito, las figuras retóricas pueden encontrarse en varios niveles, es por ello que el análisis se realizará en todos los niveles de la arquitectura: tanto del templo y su conjunto, como de su espacio y sus elementos.

Como se planteó en el capítulo primero de este documento, el primer nivel en las figuras retóricas corresponde a las figuras de dicción mientras que el mismo nivel en arquitectura corresponde a los elementos básicos de ésta: basas, apoyos, cubiertas y circulaciones verticales por lo que cualquier modificación fuera de su estricta función estructural conforma una variante retórica, bien sea para adornar, bien sea para argumentar o convencer.

Del mismo modo, el segundo nivel corresponde a las figuras retóricas de construcción que en la arquitectura corresponde a la composición realizada con un conjunto de elementos para conformar el espacio arquitectónico. En este mismo nivel, pero en el plano léxico semántico, se encuentran las figuras de palabras es decir, en el plano de la significación con respecto al paradigma.

Finalmente, las figuras retóricas de pensamiento aluden a la lógica del lenguaje y su referente, lo que en arquitectura equivale a la lógica del espacio construido, el edificio, con respecto a su referente, es decir, a su(s) contexto(s) –histórico, geográfico, entorno, etc. Es así como, entonces, se analizarán los elementos del templo aislados y en conjunto para encontrar en ellos diferentes tipos de figuras retóricas.

1. MODIFICACIÓN DE LA FORMA DE LOS ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

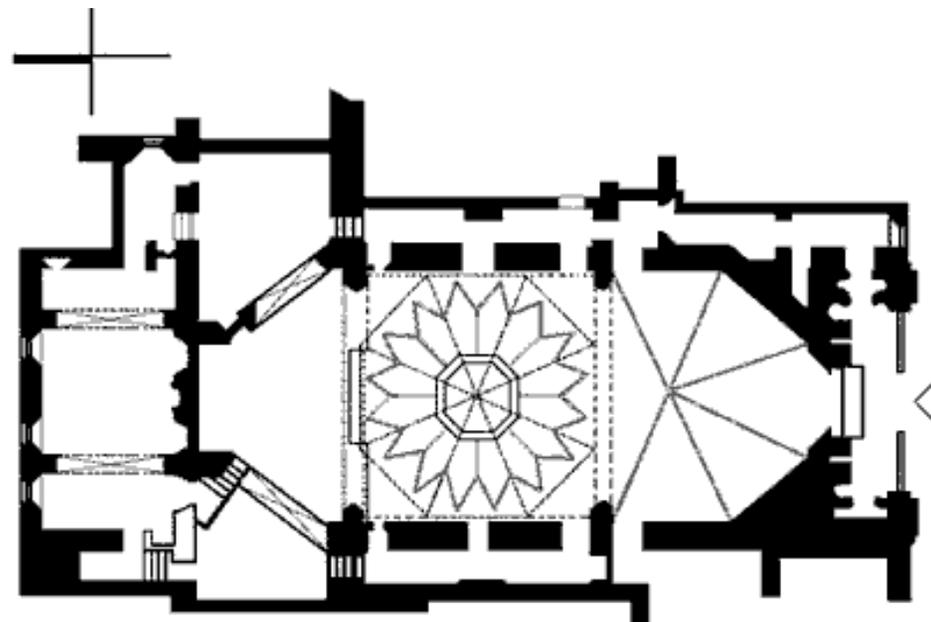
El modelo de análisis propuesto plantea que la forma arquitectónica puede afectarse o modificarse en dos niveles: primeramente a sus elementos arquitectónicos básicos y en segundo plano los grupos de elementos que conforman el espacio habitable. Dentro del primer nivel se encuentran las figuras de dicción; mientras que en el segundo, las figuras de construcción.

1.1. FIGURAS DE DICCIÓN

Recordemos que las figuras de dicción o metaplasmos, en su origen, eran considerados vicios o barbarismos del lenguaje y eran tolerados sólo como licencia poética. Actualmente, el metaplasmo afecta a la composición fonética de la palabra ocasionado comúnmente por la evolución del lenguaje. Y de acuerdo con el criterio propuesto en el anterior capítulo, se producen por adición, por supresión, por sustitución, por permutación.

De acuerdo con el modelo de análisis, las figuras retóricas de este nivel afectan los elementos arquitectónicos que en conjunto van construyendo las partes de las edificaciones como si se tratara de palabras que al unirse van formando oraciones. La modificación de la forma en la arquitectura puede ser textual, es decir, cambio de forma como figura o contorno, o la modificación de alguna de sus propiedades como tamaño, textura, color, posición y dirección. Así, se analizarán las variaciones de las formas arquitectónicas que se alejen tanto de su función estructural como de su forma original, clásica o convencional.

Comenzaremos en análisis con uno de los factores de mayor originalidad de este templo, su disposición. La planta del templo de La Enseñanza es octogonal y alargada mientras que las parroquias de la época tenían por planta una cruz latina –con cúpula en el crucero, capilla mayor en el ábside, y altares secundarios en los brazos de la cruz. Esta nueva forma de planta constituye una figura retórica conocida como **neologismo** del tipo **invención**, es



Planta arquitectónica de la Enseñanza

decir, en lugar de una expresión de uso común (una planta de cruz), se emplea totalmente nueva y sin significado -recordemos que la planta de cruz alude precisamente a una cruz, símbolo cristiano católico y en la Enseñanza, la forma de la planta no alude a ningún símbolo religioso-.

La siguiente figura que se encuentra resulta es otro neologismo. Otra característica que hace a este templo novedoso es el hecho de que cuenta con tres coros: dos en planta baja, a los costados del presbiterio, y un tercero en alto, situado a los pies de la iglesia, sobre el sotocoro, cuando lo común era un único coro alto arriba del sotocoro.

Una más de las soluciones novedosas en este templo son los ojos de buey con forma octogonal que se abren dentro de la media cúpula del ábside. Ambos son ciegos y en vez de ventana muestran un par de pinturas. Estos constituyen, entonces, otro neologismo al igual que los dos anteriores.



Por su parte, las columnas dóricas de la fachada presentadas como “innovación”, o sea nuevamente no son ni una invención ni un neologismo, ya que no son una forma nueva. Es preciso mencionar que durante el barroco y especialmente en el barroco novohispano se prefirieron las columnas salomónicas o las estípites –las cuales sí serían, por cierto, neologismos barrocos –. Por lo tanto, las columnas dóricas son un **préstamo** de la arquitectura griega clásica – ya antes adoptadas por la Antigua Roma y por el Renacimiento –. Del mismo modo, las volutas ubicadas como otro elemento esencial al centro de la fachada y en las columnas del segundo cuerpo, y en general en la arquitectura barroca, fueron originalmente usadas en la columna jónica griega. Estos préstamos son otro tipo de neologismo que consiste en utilizar un término proveniente de otra lengua y, en el caso de la arquitectura, de otra región y de otra época.

Se encuentran, también, otros elementos tomados de la arquitectura griega clásica, es decir, otros préstamos, en las metopas y triglifos e incluso en los goteros encontrados en los entablamentos de la fachada; pero en nuestro caso de estudio aparecen combinados con elementos nuevos, neologismos barrocos tales como la ornamentación mixtilínea y fitomorfa*.

Con respecto a las columnas de la fachada, tanto en las de cuerpo superior como en las del inferior se puede encontrar otra figura retórica conocida como **crasis**. Se denomina crasis al resultado de la fusión de dos o más elementos para formar otro nuevo. En el caso de las columnas se trata de una fusión de las columnas de los órdenes griegos con otro estilo para formar un nuevo tipo de columna.

* con forma de plantas



Columna en cuerpo inferior

En el cuerpo inferior, el fuste y el capitel de la columna son dóricos pero el arranque no corresponde a la continuidad del estriado griego, además de que no se apoya directamente. Tampoco corresponde al canon romano porque su base es diferente. Aquí, el arranque de la columna se trata con ornamentación de plantas y entramados geométricos.

En las columnas del cuerpo superior, se encuentra otro neologismo barroco conocido como columna tritóstila, es decir, columna compuesta de tres estilos. En este caso, el capitel es jónico, el estriado del fuste es ondulado y el ornamento del arranque es igual al de las columnas del primer cuerpo.



Columnas en cuerpo superior



Con respecto al entablamento en el primer cuerpo, se puede notar que el canon griego fue respetado. Tanto los triglifos, como las metopas del friso e incluso los goteros corresponden al orden dórico al igual que las columnas.

Al igual que las columnas y las volutas en la fachada, el entablamento dórico y su decoración son un préstamo de la arquitectura griega clásica.

En el remate de la fachada se encuentran una serie de formas mixtilíneas a las que corresponde la figura de dicción conocida como **aliteración**. Una aliteración consiste en repetir uno o más sonidos de fonemas en diferentes palabras cercanas dentro de una oración para dar la sensación de dinamismo. Las formas mixtilíneas se componen de curvas y rectas que se intercalan en un mismo elemento arquitectónico. Por su dinamismo per se, son un elemento muy recurrido, tanto en la fachada como en el interior. Además del remate, las podemos encontrar en el marco del óculo, en el encuadramiento del nicho central y en el cerramiento de la puerta.

Por otra parte, los pedestales sobre los cuales se desplantan las columnas son de planta cuadrangular lo cual es algo convencional, mas el conjunto de molduras geométricas en la parte inferior son bastante más peculiares. Hay un par de molduras enrolladas como una especie de rolo o voluta en la parte superior, medias conchas a los costados, rombos, y una figura mixtilínea al centro. Todas estas formas fusionadas con el pedestal constituyen un crasis – fusión de elementos que forma otro nuevo–, y a su vez, son una serie de préstamos provenientes de otros estilos.



2. LA COMPOSICIÓN DEL ESPACIO

2.1. FIGURAS DE CONSTRUCCIÓN

Para comenzar este apartado habremos de recordar que las figuras de construcción o metataxas son aquellas metábolos (figuras retóricas) que afectan la sintaxis, es decir, forma de las frases. Al igual que las figuras del grupo anterior se les considera un vicio o barbarismo aunque existen algunas licencias poéticas que estaban incluso normadas. De acuerdo con el criterio anteriormente planteado, la afectación puede darse de las siguientes formas: alterando el orden de sucesión, suprimiendo o agregando palabras o sustituyéndolas.

Conforme al modelo de análisis, este grupo de figuras afecta la sintaxis de la arquitectura, o sea, la composición realizada con un conjunto de elementos arquitectónicos (basas, apoyos, cubiertas y circulaciones verticales) para construir una parte del espacio arquitectónico. Es por ello el criterio de análisis para este grupo toma en cuenta los valores que afectan o modifican la forma o composición del espacio. Se trata de los siguientes valores: balance, proporción, escala, ritmo, orientación, luz, movimiento, dinámica y expresión.

Encontramos, en la composición de la planta del Templo, la primera figura de construcción. Los dos trapecios, uno en el nártex y el otro en el presbiterio, espejados o invertidos forman una figura conocida como **quiasmo**. El quiasmo es una figura que afecta tanto a la sintaxis como al significado. Se trata de dos elementos que se repiten pero a los cuales se les da una distribución en forma cruzada y simétrica. (Ver esquema en 1.1).

Analizando la composición de la fachada, salta a la vista el entablamento del primer cuerpo. Que se diferencia de los tradicionales por que no pasa corrido, sino que arquitrabe, friso y cornisa dan la vuelta



arriba de las columnas, dando esa sensación de movimiento tan característica del barroco. La figura retórica correspondiente es un tipo de **elipsis** denominado **anatópónton**, el cual consiste en la interrupción de una oración para incluir otra incidentalmente y finalmente retomar la primera mediante una expresión semejante. En lenguaje arquitectónico, el entablamento del primer cuerpo se interrumpe, da vuelta y regresa al plano original. Al centro de la fachada se presenta un pequeño paréntesis mejor conocido como **incidencia**. Este se produce al añadir parte de una oración dentro de otra oración desarrollándose como una digresión. Aquí se presenta con la interrupción del entablamento, arquitrabe y friso se interrumpen mientras la cornisa da vuelta para dar paso al nicho central.

Dentro de la misma fachada, los cuatro pares de columnas constituyen otra figura conocida como **reduplicación**. Esta consiste en la repetición de una expresión dentro de una oración. En este caso, la repetición de la columna se da dentro de la composición de cada cuerpo así como dentro de la fachada misma. El efecto que la reduplicación produce es de insistencia que, en ocasiones es familiar o juguetón.

En el interior del templo, el arco que separa el sotocoro de la nave es un arco triple al cual, aparentemente se le han quitado las columnas de en medio. Está omisión de dos columnas conforma una figura retórica de construcción llamada **elipsis**, que en literatura se produce al omitir expresiones que tanto la gramática como la lógica exigen. Como en este caso, la lógica y la tectónica parecieran requerir esas dos columnas.



Arco trilobulado del sotocoro. Este es uno de los recursos retóricos más sorprendentes del templo, ya que sólo los arquitectos sabemos que no se trata de una arcada a la que se le hayan suprimido dos columnas sino de un gran arco tendido a todo lo largo del claro y los tres arcos que vemos son sólo aparentes.

3. AFECTACIÓN DEL SIGNIFICADO DEL ESPACIO

El modelo de análisis propuesto plantea que el significado y la lógica arquitectónica pueden afectarse o modificarse en dos niveles: en primer lugar, a la composición de sus elementos y en segundo, al espacio arquitectónico en su totalidad. Dentro del primer nivel se encuentran las figuras de palabras; mientras que en el segundo, las figuras de pensamiento.

3.1. FIGURAS DE PALABRAS

Los metasemas, figuras de palabras o tropos de dicción, como su nombre lo indica, se encuentran en el nivel léxico–semántico. Como se establece en el capítulo anterior, estas figuras involucran un cambio de sentido en la frase u oración, conocido comúnmente como *sentido figurado* que se opone al sentido literal o textual.

De acuerdo con el modelo de análisis, el nivel de afectación corresponde a los grupos de elementos arquitectónicos que conforman el espacio, los cuales se examinarán en su lógica y significación.

Primeramente, en la flor dorada que se encuentra pintada en el plafón de la cúpula se encuentra una figura comúnmente usada y conocida, incluso en nuestros días: la **metáfora**. Esta consiste en una relación de semejanza entre significados.

En este caso, la flor de la cúpula es “una flor de oro”. Debido a que las flores no son de oro, el sentido figurado de esta metáfora nos da a entender que es una flor muy valiosa, como si estuviera hecha de oro.

A propósito de la cúpula, encontramos en ésta y en las bóvedas la siguiente figura de palabras en el Templo. Éstas son una representación figurativa de la bóveda celeste. Bajo esta concepción, las bóvedas y la cúpula del Templo de la Enseñanza son una metáfora del “cielo”.





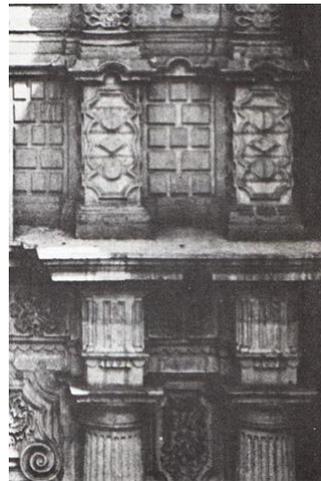
Detalle del arranque de las columnas en la fachada.

Molduras fitomorfas son metáforas de hojas y plantas.

En este detalle de las columnas en la fachada, se puede apreciar tal vez la más usada de las figuras retóricas en el Templo. Los relieves fitomorfos se encuentran estilizados y geometrizados. Estos son metáforas de hojas, flores y plantas.

También, dentro de la fachada, el almohadillado corresponde a una comparación retórica o **símil**, que consiste en realzar un objeto mediante un término comparativo. En este caso, el almohadillado es “como si la pared tuviera pequeñas almohadas” o almohadillas.

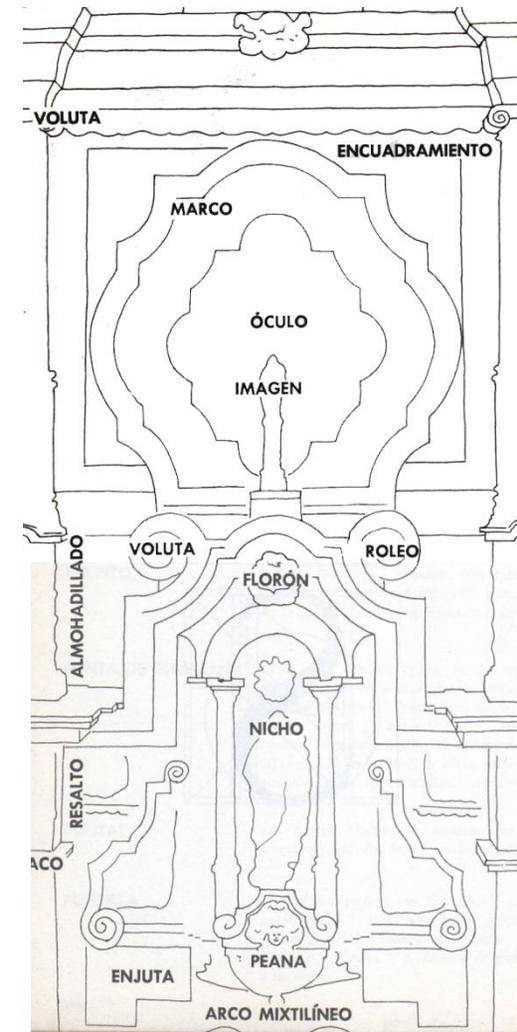
El efecto que genera es de extrañamiento ya que la comparación en sí es siempre falsa. Claro está que no es verdad que la pared tenga almohadas, sino que sólo imita la textura que una pared con almohadas podría tener.





Continuando con la fachada y con las comparaciones, aparece en los angelitos otra figura retórica conocida como **prosopopeya**, **personificación** o **metagoge**, la cual es un tipo de metáfora en la que lo que no es humano se humaniza y “cobra vida”. Es decir, un angelito que es una idea abstracta de un ser no humano se encuentra representado en forma humana tanto en la fachada como en los retablos del interior del Templo de la Enseñanza.

Por su parte, las conchas que, igualmente, se encuentran en diferentes partes del templo en diferentes tamaños usadas como elementos decorativos o con alguna función estructural, como en este ejemplo en el que la concha funge como peana, son todos una **metáfora** ya que aluden a la figura de una concha de mar.



Esquema: Diccionario Ilustrado

En el interior del templo, coronando la nave se encuentra la cúpula en cuya flor se encuentra otra figura conocida como **hipérbole**. Esta consiste en una exageración o audacia retórica que se forma cuando el emisor resalta una expresión y la pondera con la clara intención de rebasar lo verosímil. En este caso se trata de un truco en la pintura para que luzca tridimensional conocido como trompe l’oeil o trampantojo, es decir, pareciera ser que las figuras de

la flor son de estuco pero, en realidad, es el efecto que produce la sombra pintada. Si se presta atención a las manchas (ver foto en 2.1), saltará a la vista que en realidad no hay profundidad. Igualmente, la dirección de las sombras no coincide con la dirección de la luz.

Otra de las figuras que se genera en el espacio al interior del templo es la **sinécdoque**. Esta se refiere a la relación entre un todo y sus partes, lo que en arquitectura denominamos proporción. La proporción en el templo es de 1:1 en el sotocoro, es decir, tiene el mismo ancho y altura; y de 2:1 en la nave y en el ábside al contar estos con doble altura. Con respecto a las proporciones de la planta, recordemos que esta es 1:2.5, donde el largo de la nave equivale a dos veces y medio su ancho.

4. MODIFICACIÓN DEL SENTIDO O LÓGICA DEL ESPACIO

4.1. FIGURAS DE PENSAMIENTO

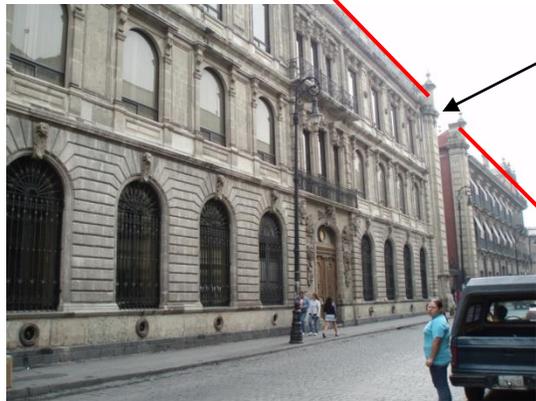
Finalmente, en el último nivel de análisis se encuentran las figuras retóricas de pensamiento. Éstas afectan al contenido lógico de las oraciones y requieren conocimiento del referente, lo que en arquitectura equivale a la lógica del espacio arquitectónico, al espacio generado tanto en el interior como en el exterior del edificio; y de este con respecto a su referente, en arquitectura, a su contexto.

Las figuras de pensamiento o metalogismos rebasan el marco lingüístico textual, presentando la idea con un matiz distinto del que pareciera deducirse del solo párrafo y se interpretan con auxilio de contextos mas amplios, bien sea explícitos o implícitos por sabidos o inferibles. Dentro de los metalogismos, los tropos de sentencia o pensamiento, además, poseen sentido figurado.

Si observamos con atención la planta de conjunto (ver capítulo 3-3) notaremos que el elemento regente de la composición es el templo, no sólo por estar ubicado al centro sino porque es el único elemento que tiene una planta diferente (con cuatro esquinas a 45°), además se puede observar cómo alrededor de este se desarrollan los demás edificios del conjunto y cómo todos confluyen con uno o más accesos al templo.

Sin embargo, en alzado, el templo no sobresale del resto del conjunto. A diferencia de muchos otros templos, no tiene torres por lo que no hay elementos verticales que la enmarquen. Tampoco tiene una cúpula que resalte por sus dimensiones e incluso su remate apenas es ligeramente más alto que los edificios que correspondían al colegio y al convento.

Es aquí donde se presenta la primera figura de pensamiento: **la paradoja**. La paradoja es una figura que se refiere a dos ideas opuestas que se unen. En el caso del templo en cuestión es paradójico cómo en planta el elemento de mayor jerarquía es el templo mientras que en la fachada del conjunto esta no sobresale visualmente, sino que, al contrario, ésta se remete y "se esconde" denotando menor jerarquía.



Fachada del conjunto

La sobriedad de las fachadas neoclásicas del colegio y del convento de la Enseñanza contrasta con las ricas y enredadas formas de la fachada ultrabarroca del templo, conformando así, una **antítesis**.



Foto: <http://www.cnmh.inah.gob.mx/400135.html>

El siguiente aspecto a estudiar es el remetimiento del templo: la fachada principal del conjunto corre alineada a un mismo paño pero, al llegar al templo, ésta se resguarda unos cuantos metros hacia atrás para, terminando el templo, regresar al alineamiento original. Lo anterior es como si fuera una idea que lleva un hilo conductor y este se desvía para dar paso a otra idea antes de retomar el hilo conductor de la idea principal. A esta figura de pensamiento, que se produce al intercalar una idea dentro de otra, se le conoce como **paréntesis** y es una figura muy comúnmente usada, incluso hoy en día en lenguaje coloquial.



Por su parte, la vertical fachada barroca del templo contrasta con la pesada horizontalidad neoclásica del resto del conjunto. Lo que constituye una **antítesis**, es decir, una oposición de ideas con efecto de contraste. En este caso en particular, las formas y los estilos se contraponen.

Ahora bien, si se analiza individualmente la fachada de la iglesia, separándola del conjunto, podemos percibir cómo el templo se remete para quedar enmarcado por ambos edificios a sus costados. Es como si la fachada "diera un paso atrás" (figurativamente hablando), algo equiparable a un argumento que aparenta una objeción para demostrar sinceridad y con ello dar mayor fuerza a su razonamiento. A esta figura que pretende ser sincera para conseguir fuerza, se le denomina **concesión** y es una estrategia retórica usada para ganarse la simpatía del interlocutor o receptor. Aquí, es usada para dar mayor fuerza al templo.

Encontramos en la ventana del coro u óculo, en las enjutas y en las molduras que enmarcan el nicho una de las figuras más repetidas en la conformación del espacio barroco del templo, la **gradación**. En literatura, la gradación es la progresión ascendente o descendente de ideas que conducen de lo menor a lo mayor o viceversa, también conocida como **augmentación**. En este caso se presenta como un espacio dinámico que cambia constantemente con el movimiento de abultados salientes de cornisas y molduras que suben y bajan, se curvan y se enroscan conforme van repitiéndose y creciendo.

Otra de las figuras que modifica el espacio exterior, es la figura conocida como **acumulación**, la cual es un procedimiento discursivo que consiste en la aglomeración de elementos correlativos, es decir, relacionados entre sí. La fachada del templo conforma un espacio saturado con ornamentaciones concentradas en la parte baja de los fustes de las columnas, en los marcos de la puerta y del óculo, en las enjutas, frisos y tableros así como con almohadillados, relieves, nichos, estatuas y remates de variadas formas, que enriquecen el espacio.

La primera figura que podemos notar al entrar al Templo de la Enseñanza es la antítesis que se genera en el espacio debido al manejo de la luz. Mientras el espacio en el sotocoro es oscuro, el espacio en la nave está muy iluminado. Este contraste de luz, clarooscuro, es una oposición de ideas, y esta polaridad combinada con la simetría le confiere a la antítesis un carácter **hiperbólico**.



El iluminado espacio de la nave recibe su luz de la cúpula. Contrastando con la nave, el sotocoro recibe luz sólo a través de la puerta. Este contraste en el espacio, opuesto y simétrico, crea una antítesis hiperbólica.

El espacio en la nave es alto y angosto, con una directriz que apunta diagonalmente desde el sotocoro hasta la parte alta del retablo mayor. En contraste, el espacio en el sotocoro se percibe como ancho y bajo, formando una envolvente que nos lleva a fijar la mirada fuera de éste, hacia la nave en una interpenetración del espacio.



Pero quizá la figura más interesante del espacio interior sea el **oxímoron**. . En literatura, el oxímoron resulta de la relación de dos antónimos; es un tipo de paradoja y un tipo de antítesis corta a la vez. Esta figura se encuentra relacionada con la antítesis porque los significados de los términos son opuestos, y con la paradoja en lo absurdo de la cercanía sintáctica de ideas que parecen irreconciliables. Así que se produce por contraste y oposición de dos expresiones cercanas. En el espacio del templo, el oxímoron resulta del contraste entre las proporciones del sotocoro y de la nave, así como del orden y la cercanía que estos tienen. Es justo el punto donde el espacio horizontal del sotocoro penetra en el espacio vertical de la nave.



Otra de las figuras de retóricas más socorridas en el templo, tanto en el espacio exterior como en el ornamentado espacio interior del templo es la **alegoría**. Esta se constituye a base de comparaciones (símbolos y metáforas), para crear una correspondencia entre elementos imaginarios a partir de dichas comparaciones. También, se le denomina alegoría a la representación concreta de una idea abstracta.

En el caso de estudio, el espacio del presbiterio es una alegoría de “el cielo”, con sus pinturas en las que la virgen y los ángeles se encuentran en las nubes y con su retablo lleno de imágenes que parecen flotar a distintas alturas evocando los círculos del cielo de Dante Alighieri.

Las figuras retóricas que podemos encontrar tanto en el altar mayor como en los altares laterales son esenciales para crear la escenografía y dramatismo característicos del espacio barroco. Y por la misma razón, estas son semejantes a las empleadas en la fachada: **metáforas**,

símbolos, aliteraciones, préstamos y neologismos. Principalmente se encuentran en los elementos decorativos como ángeles, volutas, molduras, formas mixtilíneas, etc. Igualmente, se usa la **acumulación** como recurso discursivo para saturar el espacio y hacerlo más dramático.

Pero, a diferencia de la fachada, **la gradación** no se da en las formas curvas y convexas ni en las formas mixtilíneas sino en los pliegues verticales de los retablos anástilos, confiriendo al espacio con movimiento que acentúa la verticalidad y dándole dinamismo.

Una figura más que se encuentra en el retablo es la suma de los siguientes factores:

- a) ondulaciones en sentido vertical, que sustituyendo a las columnas, le dan un fuerte sentido ascendente además de darle forma de un arco abocinado
- b) la seriación de imágenes de santos y vírgenes, y
- c) la acumulación de elementos ornamentales como conchas, ángeles, molduras, etc.

Se trata de la **enumeración**, figura que consiste en la acumulación de expresiones que significan una serie de unidades o partes de un todo. Es decir, el resultado de una o más seriaciones, que en este caso se presenta como tres series de elementos enlistadas dentro de un todo: las ondulaciones, las imágenes y los elementos ornamentales que forman el retablo. El efecto de la enumeración es una construcción exuberante mediante la multiplicación de las partes de un todo, recurso común del dramatismo barroco novohispano.



El espacio dentro del templo se encuentra saturado. Retablos, pinturas, esculturas y arquitectura se enlazan para conformar un único discurso: la acumulación barroca.



Como una alegoría del Monte Calvario, tres cruces se levantan en la parte más alta del altar de la Dolorosa (derecha).

Análisis de resultados y conclusiones

"La poesía es un alma inaugurando una forma"

Gastón Bachelard

En el último capítulo de este trabajo se presenta el análisis de resultados, es decir, el resumen de los hallazgos encontrados en el capítulo anterior. Así mismo, se elaboran las conclusiones en torno a los resultados obtenidos

1. ANÁLISIS DE RESULTADOS

1.1. LA RETÓRICA DEL TEMPLO DE LA ENSEÑANZA

Después de la realización del análisis retórico del Templo de la Enseñanza, se encontró que las figuras retóricas más recurridas en el Templo de la Enseñanza son las que a continuación se presentan en orden de mayor a menor relevancia:

- Comparaciones: metáforas, símiles y prosopopeyas, principalmente encontradas en elementos ornamentales como angelitos, conchas, molduras fitomorfas (en forma de plantas), etc.
- Alegorías: producto de una serie de comparaciones y de una comparación a un nivel espacial.
- Acumulaciones y enumeraciones: producidas por la seriación de elementos estructurales y ornamentales.
- Gradaciones o aumentaciones: en serie de molduras que al repetirse van aumentando su tamaño, encontradas tanto en la portada como en el interior del templo.
- Aliteraciones: usadas para generar figuras mixtilíneas tanto en la portada como en el interior.
- Préstamos: de la arquitectura clásica; neologismos: elementos originales; y crasis: combinaciones de estilos, principalmente clásicos y barrocos.
- Paréntesis: tanto en la composición del conjunto como de la portada.
- Antítesis: creadas por distintos tipos de contrastes, por ejemplo, de luz.

Pero, quizá el ejemplo más claro y evidente de cómo los recursos retóricos sirven tanto para hacer del espacio arquitectónico un espacio poético y a la vez, convencer al espectador, sorprenderlo y así disuadirlo, o como dice Muntañola¹¹³, persuadirlo, es el arco trilobulado que cierra el sotocoro. Si bien para alguien que no conoce de sistemas constructivos, este arco le parece un desafío, los arquitectos sabemos que es sólo aparente.

El sorprendente arco trilobulado del sotocoro pareciera un gran reto a la gravedad y a la estática.



1.2. LA RETÓRICA DE LA ARQUITECTURA BARROCA

Recordemos que la expresión más significativa del Barroco era la arquitectura. Tanto Borromini como Bernini diseñaron, en un principio, los nuevos espacios que las decisiones tomadas en el Concilio de Trento requerían y a partir de sus obras, el Barroco se extendió a la pintura, la escultura y las demás artes.

Para entender la retórica de la arquitectura del Barroco hay que tener en mente que la gran mayoría de los elementos arquitectónicos, las columnas, pilastras, arcos, frisos y frontones de la arquitectura barroca eran los mismos que el Renacimiento había empleado, estos a su vez, inspirados en los templos de la Grecia y Roma clásica. Sin embargo, la sintaxis de los órdenes antiguos adoptados en la arquitectura del Renacimiento es notablemente clara mientras que en los edificios del Barroco, el estuco, el dorado, las pinturas y las esculturas se fusionan con todos los elementos arquitectónicos y ornamentales en un único ensamble.

113 Muntañola, Josep, *Retórica y Arquitectura*, Hermann Blume, Barcelona 1990.

Las fachadas se ondulaban para que los salientes captaran la luz mientras los nichos creaban sombras. Las curvas convexas y cóncavas esculpían profundidades y alturas. Las perspectivas parecían atraer al espectador. Las esculturas captaban la mirada, las pinturas levantaban la vista al cielo donde los santos se elevaban mientras los ángeles retozaban.

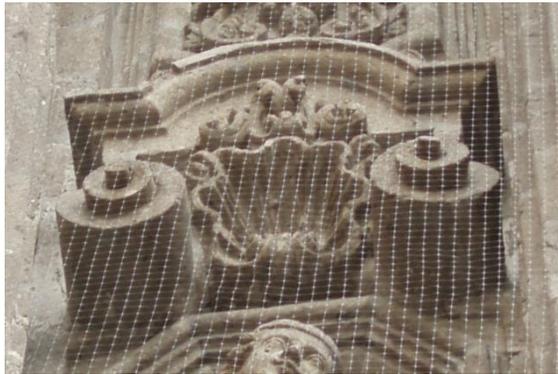


Foto izquierda: En la imagen del remate sobre el nicho de San Miguel Arcángel, podemos ver un elemento que contiene varias figuras: un préstamo (las volutas), metáforas (la concha y el florón) y una aliteración (la forma mixtilínea del medio frontón).

Foto derecha: Vemos, al igual que en la imagen anterior, una concha, volutas y flores. Además hay una prosopopeya (el angelito) y gradación (una serie de molduras que van en aumento). También podemos percibir la acumulación (aglomeración de elementos) y la enumeración (series de elementos).



Es por ello que podemos concluir que las figuras retóricas mayormente usadas en la arquitectura barroca son aquellas cuyos efectos constituyen las principales características espaciales de tal arquitectura:

- Las figuras que imprimen movimiento al espacio:
 - la aliteración, en las formas mixtilíneas tan usadas en la arquitectura barroca
 - la gradación y la aumentación, en las series de molduras que se van agrandando
- Las figuras dan la sensación de dinamismo:
 - el paréntesis y la incidencia porque interrumpen la continuidad. Un ejemplo que no se encuentra en la Enseñanza es el frontón roto tan comúnmente usado en el Barroco
 - la elipsis debido a que, al igual que el paréntesis, cortan la continuidad de la composición dándole variedad
 - la crasis porque combina dos o más estilos confiriendo variedad
- Las figuras de repetición que producen un efecto de insistencia y crean dramatismo:
 - la reduplicación
 - el quiasmo
- Las figuras que producen saturación y exuberancia brindando escenografía y dramatismo al espacio:
 - la acumulación

- la enumeración
- la gradación
- Las figuras de contrastes y oposición:
 - la paradoja, ideas opuestas
 - la antítesis, contrastes
 - la sinécdoque, cambios en escala
 - el oxímoron, relaciona paradoja y antítesis
- Y, principalmente en la arquitectura religiosa, las figuras de comparación semiótica:
 - la alegoría,
 - la metáfora,
 - la prosopopeya, y
 - el símil

Así que los elementos arquitectónicos y ornamentales de la arquitectura barroca, posteriormente, se convirtieron en retórica como instrumentos de persuasión, es decir, se convirtieron en símbolos cuya intención era revelar la autoridad y el poder de la Iglesia ya que proclamaban el triunfo y la gloria del cielo en la tierra.

2. CONCLUSIONES

El capítulo primero de este documento presenta el modelo de análisis propuesto con el cual se examinarían las analogías entre las figuras retóricas del discurso poético y los elementos arquitectónicos mediante una comparación analógica para confirmar la hipótesis. En el capítulo 2 se presentaron los orígenes del Arte y la Arquitectura Barroca y sus principales características y variaciones de acuerdo al tipo de arte o a la región. Por su parte, en el capítulo 3 entregó una descripción completa del objeto de estudio y sus características estilísticas y espaciales. En el capítulo 4 se describieron las figuras retóricas empleadas en la poesía barroca por medio de definiciones aunadas a ejemplos, mismas que en el capítulo consecuente fueron contrastadas en su aplicación en la arquitectura. Finalmente los hallazgos encontrados en el análisis retórico han sido presentados al inicio del presente capítulo.

Así, tras el trabajo realizado en la presente tesis, se puede afirmar categóricamente que el objetivo de esta investigación –en un inicio planteado –, determinar el discurso poético-arquitectónico de un edificio representativo del barroco mexicano mediante comparación analógica entre elementos del lenguaje poético como las figuras retóricas y elementos del lenguaje arquitectónico, se cumplió cabalmente.

Del mismo modo, ha quedado asentado que sí es posible determinar la calidad del discurso poético de una obra arquitectónica y que existe suficientes elementos para estudiar las figuras de composición de la Poesía en la Arquitectura, sentando las bases para la futura realización de un marco axiológico que será de utilidad para el análisis de la obra arquitectónica así como para el diseño arquitectónico mediante este enfoque.

Claramente ha quedado establecida la propuesta de una nueva forma de análisis teórico-estético bajo la luz de que la arquitectura es poética y, por lo tanto emplea figuras retóricas.

2.1. EXISTENCIA DE FIGURAS RETÓRICAS EN ARQUITECTURA

A través del análisis realizado en el Templo de la Enseñanza se observaron distintos patrones en el diseño del edificio que confirman la hipótesis de la existencia de figuras retóricas en la Arquitectura. Estas se encuentran en todos los niveles del lenguaje arquitectónico: en los elementos que conforman la arquitectura tales como columnas, muros, puertas y ventanas, en el partido arquitectónico y en la composición espacial.

Tras el análisis, se comprobó que el grupo de figuras denominadas de dicción en arquitectura afectan la forma en sus propiedades visuales tales como contorno, tamaño, color, textura, posición y dirección. Igualmente, el grupo de figuras de construcción, que afectan la sintaxis del idioma, modifican la forma en que se traman los elementos, en que se arma el partido y se compone el espacio. En muchos de los casos, estas se ven reflejadas como los principios de diseño tales como ritmo, contraste, equilibrio, etc. Finalmente, los grupos de figuras de palabras modifican el sentido de la arquitectura, trasladándola de la burda textualidad a imagen figurativa; mientras el grupo de figuras de pensamiento afecta el sentido lógico del espacio arquitectónico dándole verosimilitud.

2.2. UN NUEVO ESPACIO: LA ALEGORÍA

Sobre la propuesta conceptual del Barroco, podemos afirmar que este arte que expresara nuevos valores en literatura como el uso de la metáfora y la alegoría, expresará nuevos valores espaciales en la arquitectura, al transpolar de un arte al otro.

En la arquitectura barroca el muro se alabea, se pliega para formar un nuevo espacio. El movimiento barroco no es una simple conquista espacial, sino que constituye una categórica afirmación espacial de todo lo que representa espacio, volumetría y elementos decorativos en acción: una alegoría arquitectónica del cielo.

En términos espaciales, el movimiento niega toda clara división de los vacíos así como la rítmica de los elementos geométricos simples, mientras la interpenetración de formas de esencia prismática se pierde al contacto con las formas vecinas. En la Enseñanza, el rectángulo en medio de los dos trapecios penetra desde el sotocoro en la nave, en una composición de planta que nada tiene de la clara composición ni de la métrica renacentista.

Con respecto a la volumetría, a diferencia del Renacimiento, en el cual se habría diferenciado el edificio de la cúpula, el autor barroco concibe unitariamente toda la visión espacial. Así, en la compenetración de la cúpula, en la continuidad de ambiente inferior y modela todo en una única envoltura espacial a fin de acentuar esta interpenetración de figuras espaciales con una continuidad de tratamiento plástico.

2.3. ¿EXCLUSIVIDAD POÉTICA DEL ESPACIO BARROCO?

Surge la interrogación sobre la exclusividad poética del espacio barroco, ¿es este el único espacio poético de entre los diferentes espacios, épocas, estilos y tendencias de la Historia de la Arquitectura? Claro está que no. En el capítulo 5 se demostró que algunos elementos que se encuentran en la arquitectura del Templo de la Enseñanza no son exclusivos del templo, ni tampoco del estilo barroco. Tal es el caso de las columnas de los órdenes clásicos, un lugar común en otras arquitecturas como en la Antigua Roma, la Arquitectura Paleocristiana, el Renacimiento y el Neoclásico. En todas ellas, las columnas de orden clásico constituyen un préstamo de la Arquitectura de la Grecia Clásica.

De lo anterior se puede asumir el carácter poético en el proceso de la creación arquitectónica. Lo anterior se puede corroborar a través de un estudio posterior que abarque un análisis retórico a ejemplos representativos de arquitecturas de diversas épocas.



Retablo mayor, cuerpo inferior (izq.), cuerpo superior y remate (der.)

Enumeración, gradación, acumulación así como prosopopeyas, metáforas y símiles, y también aliteraciones se conjugan para formar parte de la alegoría “el cielo” del retablo mayor del templo.



Así mismo, se plantea la existencia de un paralelismo entre las características estilísticas de la arquitectura y las figuras retóricas encontradas. Por ejemplo, entre otros valores, el Barroco se caracteriza por su movimiento y su dinamismo. Así que no es de extrañar que los hallazgos arrojen una estrecha relación entre las figuras de composición que imprimen movimiento y dinamismo al espacio, como es el caso de la gradación y la acumulación.

Se podría pensar que este paralelismo entre las figuras retóricas, la calidad poética y las características estilísticas existe en la arquitectura de otras épocas. Sería interesante determinar a qué figuras corresponden las formas orgánicas de la arquitectura del Art Nouveau, sólo por dar ejemplos, en la Casa Batlló o en la Milá de Antonio Gaudí; o que figuras retóricas pudieran encontrarse en la práctica abstracción de la Arquitectura Funcionalista, o incluso en las intrincadas formas deconstructivistas de Frank O. Gehry o de Zaha Hadid.



Star Wood Hotel, Elciego, España.
Diseñado por Frank O. Gehry

Foto: www.starwoodhotels.com

2.4. HACIA UNA AXIOLOGÍA RETÓRICO-POÉTICA

La determinación de la calidad poética mediante figuras retóricas en la arquitectura de otras épocas contribuiría a pulir el modelo de análisis, ya que, por supuesto, este es perfectible. Así que esta tesis queda como una primera aproximación y testimonio del que el análisis con un enfoque retórico-poético es factible.

Posteriores investigaciones pudieran arrojar datos que prueben la universalidad del modelo con lo que se abrirían nuevas brechas para el desarrollo de una axiología retórica-poética.

En cuanto al uso consciente por parte del maestro Guerrero y Torres, a quien se le atribuye la creación del templo de la Enseñanza, o de los demás arquitectos del Barroco novohispano, europeo o de épocas anteriores, hasta donde se conoce hoy en día, no hay nada escrito. Es decir, no se conoce la existencia de elementos que corroboren el empleo consciente de un marco axiológico retórico-poético. Por el contrario, se sabe que se usaban otras herramientas de diseño arquitectónico, teniendo como base los tratados, tales como el Vignola, el Serlio, el Palladio, etc. Así mismo, podemos suponer que de haberse conocido y usado comúnmente algún tipo de axiología poética-arquitectónica, existiría algún testimonio escrito.

Debido a la existencia de algunos trabajos sobre la arquitectura de símbolos, bajo un enfoque semiótico, en los cuales se destaca la función simbólica de la arquitectura, así como algunas incursiones en el tema de Arquitectura y Poesía por algunos teóricos del S XX. Se propone el modelo de análisis retórico como un complemento al análisis semiótico, abriendo nuevos caminos en el esclarecimiento de la relación entre Arquitectura y Poesía y a favor de la belleza en la Arquitectura.

2.5. ANÁLISIS RETÓRICO DE LAS ARTES

El modelo propuesto, también, pudiera ser una herramienta para trazar más paralelismos entre las artes. En el presente estudio se observó un paralelismo entre el tipo de figuras retóricas usadas en la literatura de la época del Barroco y las encontradas en el diseño arquitectónico; un estudio posterior podría confirmar si este fenómeno se repite en otros periodos históricos.



Antítesis: contraste de luz o claroscuro en la pintura de Caravaggio, *La crucifixión de Pedro*. (izq.)



Elipsis: imprime movimiento y dinamismo en la escultura de Bernini, *El rapto de Proserpina*. (der.)

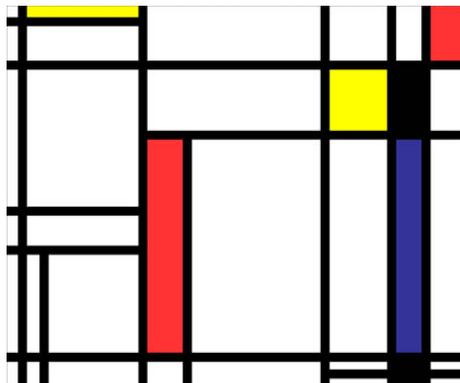
Como se menciona en el capítulo 2 referente al Arte Barroco, las características principales del estilo son consistentes en cada una de las artes debido a que, aunque en diferentes regiones, el espíritu de la época predominó fuertemente. Un espíritu que gustaba de vivir la vida intensamente, que soñaba con la ópera, como si las artes reprodujeran una obra de teatro y que prefirió el movimiento y el dinamismo, el contraste y la suntuosidad a los ideales de armonía, proporción y medida del Renacimiento. Consecuencia de esta consistencia del espíritu de la época en el Barroco, podemos concluir que las

mismas figuras retóricas que producen la sensación de movimiento, dinamismo, contraste, etc. encontradas en el Templo de la Enseñanza, son comunes a la Arquitectura Barroca en Latinoamérica y Europa, así como, por extensión al Arte Barroco.

De acuerdo con Beristáin¹¹⁴, la antítesis, el oxímoron y la paradoja son las figuras predilectas de los escritores del barroco. Así mismo, la metáfora tomó mucha importancia a partir de esa época, y por su parte, la alegoría, fue sistemáticamente usada en la literatura de la Edad Media y durante el Renacimiento y el Barroco. Así que encontramos en la Literatura Barroca al menos cinco de las figuras más importantes usadas también en la Arquitectura Barroca.

Comparando ahora con la música, se encuentra la siguiente cita de Pascal Bonafoux: "*All these forms and all these elements constituted a discourse not unlike music, which, in order to stir emotions, was composed of an introduction and an exposition with theses and antitheses similar to the tropes of classical rhetoric*" (todas estas formas y elementos constituían un discurso similar al de la música en el cual para poder mover emociones se componían de una introducción, una exposición con tesis y antítesis similar a los tropos de la retórica clásica)¹¹⁵. Así que, según Bonafoux ambos espacio y música eran oradores elocuentes donde todas las formas de convencimiento eran válidas, desde la hipérbola a la metonimia a la metáfora ...

De este modo, se podría verificar si todo el arte de determinada época comparte la misma calidad poética, así como conocer la influencia entre unas artes y otras, como es el caso de la influencia de las vanguardias artísticas sobre la Arquitectura Moderna.



Cuadro neoplasticista de Piet Mondrian.
Foto: www.google.com

Casa Schröder (1924) de Gerrit Rietveld.

¹¹⁴ Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*. Edit. Porrúa, 8ª. Edición, México 2003

¹¹⁵ Bonafoux, Pascal, *European Art*, p170

2.6. CREACIÓN POÉTICA DE LA ARQUITECTURA

Por otra parte, es la idea de esta tesis abrir la brecha para la aplicación de las figuras retóricas como herramienta de diseño, haciendo consciente su aplicación para dar una nueva dimensión, una dimensión poética a la arquitectura contemporánea. De este modo, el modelo propuesto en este trabajo puede servir como punto de partida no sólo hacia la elaboración de nuevos métodos de análisis crítico, sino también de creación de la arquitectura.

Se ha establecido que la arquitectura, pese a ser un arte visual, se rige por sistemas compositivos similares a aquellos del lenguaje hablado y escrito. Y, como se presenta en el capítulo primero, en el proceso de creación poética se presentan cuatro momentos: mimesis, artificio, fábula y catarsis. El primero de estos, la mimesis, se refiere a la condición racional de discriminación entre ideas. El segundo, el artificio, se refiere a la relación del orden y a la discursividad. La fábula, el tercer momento, es la condición de verosimilitud, la persuasión de las ideas. Para terminar con la catarsis que se refiere a la distinción del propio objeto de la otredad. Es nuestra apuesta que, al tener conocimiento del uso y aplicaciones de las figuras de composición, el álbum mental de formas y relaciones sintácticas del arquitecto creador tendrá más opciones tanto para la mimesis y el artificio como para la fábula en las formas retóricas.

Así, en la medida en que la existencia de las figuras de composición (retóricas) en la Arquitectura se vuelva una materia de estudio para los arquitectos, se podrá desarrollar un nuevo método para el proceso de diseño arquitectónico, enriqueciendo así la gama de herramientas para la creación de espacios funcionales, habitables y bellos.

Bibliografía

- AA.VV. *Enciclopedia del Arte Garzanti*, Ediciones B, Barcelona, 1991
- Agrest, Diana I. *Architecture From Without*, The MIT Press, Cambridge, 1991
- Angulo Iñiguez, Diego, *Historia del Arte Hispanoamericano*, Ed. UNAM Inst. de Estudios y Documentos Históricos, 2ª Edición, México D.F. 1982
- Aristóteles, *Ars Poética*, Alianza Editorial, España 2004
- Arnheim, Rudolf. *Art And Visual Perception*, University of California Press, EEUU, 1974
- Arnheim, Rudolf. *The Power Of The Center*, University of California Press, 1988, EUA, 1988
- Bachelard, Gastón, *La Poética Del Espacio*, Ed. FCE, 2ª. edición, México, 1975
- Barthes R., *L' Ancienne Rhétorique*, Communication, núm. 16, Paris, 1970
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Edit. Porrúa, 8ª. Edición, México, 2003
- Bobes Carmen. *La Metáfora*, Ed. Gredos, 2004
- Boils, Guillermo, *Arquitectura del Siglo XVIII en México*, apuntes de la materia, Posgrado Arquitectura, UNAM
- Bonafoux, Pascal, *European Art*, Editions Assouline, Paris, 2001
- Broadbent, Bunt & Jencks. *Signs, Symbols, and Architecture*. John Wiley & Sons Ltd., 1980
- CIEP, Facultad Arquitectura. *Cuadernos de Arquitectura Virreinal, Vol. 3 La Arquitectura de México, Época Virreinal*. Edit. Fac. de Arquitectura, UNAM, Méx. D.F. 1993
- Ciudad de México IX, *Tres Iglesias del S XVIII, La Profesa, La Santísima y La Enseñanza*, núm. 172, año XX, Edit. Artes de México, 1973
- Ching Francis D. K. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. 6ª. Edición, Ediciones Gustavo Gili S. A. De C. V., México 1989.
- Cole, Emily, *Grammaire de l'architecture*, Edit. Dessain et Tolra, Italia, Edición francesa, 2003
- Dorfles, Guillo, *Las Oscilaciones del Gusto*, Editorial Lumen, 1974
- Eco, Umberto. *Historia de la Belleza*, Ed. Lumen, S.A., Italia, 2004
- Enciclopedia Ilustrada en Lengua Española, *Diccionario Léxico Hispano*, 9ª edición, Ed. WM Jakson Editores, México, 1982
- Fernández Justino, *Arte Mexicano*, 8ª edición, Ed. Porrúa, México 2009

- Fletcher Banister, *Historia de la Arquitectura*, Ed. Limusa, México, 2007
- Heidegger, Martin, *Construir, habitar y pensar*, Biblioteca Digital: <http://www.cuevano.com/biblioteca/h.htm>
- Hernández Alvz., Ma. Elena, *La arquitectura en la poesía*, Ed. Fac. Arq. UNAM, México, 2003
- Irigoyen, Francisco, *Filosofía y Arquitectura*, apuntes de la materia, Posgrado Arquitectura, UNAM
- Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria* (Fundamentos de una ciencia de la literatura). Gredos, Madrid, 1966-1968
- Manrique, Jorge A., *El Neótilo: la última carta del barroco mexicano*, Historia Mexicana, V al XX, núm. 3, enero-marzo, 1971
- Mateos Muñoz, Agustín, *Compendio de Etimologías Grecolatinas del Español*. Edit. Esfinge, 4^a. ed., México, 2003
- Melhose Christina, *Historia de la Arquitectura*. De la antigüedad hasta nuestros días, Ed. Konemann, Alemania, 2005
- Muntañola, Josep, *Poética y Arquitectura*, Ed. Anagrama, Madrid, 1981
- Muntañola, Josep, *Retórica y Arquitectura*, Hermann Blume, Barcelona 1990
- Muntañola, Josep, *Comprender la Arquitectura*, Ed. Teide, Barcelona, 1985
- Muntañola i Thornberg, Josep. *Topogénesis 2: ensayo sobre la naturaleza social del lugar*, Edit. Oikos-Tau, Barcelona, 1979
- Norberg-Schulz Christian. *Intenciones en arquitectura*. Colección Arquitectura/perspectivas. Edit. Gustavo Gili, S. A. Barcelona 1979
- Norberg-Schulz Christian. *History of World Baroque Architecture*, Ed. Lumen, Italia, 2004
- Roth, Leland M. *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*. Edit. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1993
- Thody Philip y Course Ann. *Barthes para principiantes*. Documentales Ilustrados. Edit. Era Naciente, SRL. 1997
- Toussaint, Antonio, *Resumen gráfico de la historia del arte en México*, Ed. G. Gili, México, 1986
- Trevi, Mario. *Las metáforas del símbolo*, presentación y traducción de Ricardo Carretero, Anthropos, Ed. del Hombre, Barcelona, 1996
- Ramírez, Juan Antonio. *Edificios y sueños*. Edit. Nerea, Madrid, 1991
- Scruton, Roger, *The Aesthetics of Architecture*, Princeton University Press, New Jersey, 1980
- Suhamy Henry, *Les Figures de Style*, Ed. PUF, París, 1981
- Valéry, Paul; *Eupalinos o el arquitecto*; Ed. Facultad de Arquitectura, UNAM; traducción de Mario Pani; México, 1991
- Venturi, Robert, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Ed. GG., 2^a. edición, Barcelona, 2003
- Villagrán García, José. *Teoría de la Arquitectura*. Edic. y Prol. Ramón Vargas Salguero. Edit. UNAM, México 1989
- Wong Wucius, *Fundamentos del Diseño*, Ed. G. Gili, México D.F., 1995
- Zevi Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Ed. Poseidón, 4^a edición, Barcelona, 1981

FUENTES EN INTERNET:

- CONACULTA
<http://www.cnca.gob.mx/cnca/inah/monuhis/fensen.html#biene>
- Instituto Nacional de Antropología e Historia
www.cnmh.inah.gob.mx/400135.html
<http://www.indaabin.gob.mx/dgpif/hitoricos/historicos.htm>
- San Martín, Iván; *Poesía y arquitectura: una relación difusa*, publicación en Internet, México, 2003,
<http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/isanmartin1.HTM>
- Wikipedia
[http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco_\(música\)#Obras_destacadas_del_Barroco](http://es.wikipedia.org/wiki/Barroco_(música)#Obras_destacadas_del_Barroco)