

# LA PIEL DEL BARROCO

## 1. Crítica y documentación.

Hace ahora doce años, desde 1979, en que viera luz la primera edición de la obra *La piel de la arquitectura, murales de Santa María Xoxoteco*, en ella se demuestra la importancia capital que cobró la pintura mural en la arquitectura de Nueva España. Al escoger el título de “la piel de la arquitectura” y establecer la parábola entre el despojo de los acabados de un edificio y el desuello de un hombre por tres fabulosos y aterradores demonios, aterradores porque en la animalística humanidad de su representación aparece nuestra indiscutible y no deseada semejanza con ellos, quise que los lectores sensibles escucharan los gritos de dolor de tantos y tantos edificios a los cuales se ha hecho perder la epidermis en aras de los prejuicios de algunos pseudorrestauradores. ¿Quién no ha escuchado los lamentos producto de la demolición de los aplanados en el edificio de la Ciudadela, en la Ciudad de México? ¿Cuántas bestias demoníacas están confabuladas para desollar el Centro Histórico de la otrora Gran Tenochtitlán y Ciudad de los Palacios?

La plaga amenaza con abarcar no sólo a los edificios, sino que alcanza ciudades enteras como la señorial Morelia, donde ya apareció el deterioro exterior de la piedra, por haberle arrancado el recubrimiento de protección, y se sigue extendiendo ahora, cada vez más, en la antigua capital del virreinato.

Resultó buen pretexto aquél que alguien inventara en frase grandilocuente, al llamar a nuestra ciudad, ciudad de chiluca y tezontle. ¡Cuidado con las frases grandilocuentes! Nada más que el tezontle, las más de las veces, no quedaba a la vista, se usaba por su ligereza que atenuaba el hundimiento en el fango.

Tanto se ha dado por seguro que el tezontle aparecía a la vista, que todavía los sillares rugosos de tezontle negro, en el intradós de las bóvedas de la iglesia de Santo Domingo, en la espléndida plaza del mismo nombre de la Ciudad de México, porque -decían los desolladores- el tezontle apareció, al quitar el recubrimiento, perfectamente cortado en sillares. Y digo yo, una cosa es que los constructores antiguos no fuesen idiotas, y supiesen trabajar los materiales de construcción, y otra es que fabricaran un techo negro, cuando es sabido que el negro no refleja la luz, y que la luz se difunde básicamente desde el techo. ¿Este es el modelo que ha dejado escuela?

Hay veces en que al restaurar fachadas, y pienso en una del siglo XVII que está en el Zócalo, si se encuentra que los paramentos exteriores no son de tezontle, se corta éste en lascas rigurosamente rectangulares y se chapea la fachada para que el tezontle “quede a la vista”. Todo ello con altísimos costos de material y mano de obra. ¡Ni hablar! Se ha inventado el tezontle como acabado generalizado para el Centro Histórico de la Ciudad de México, y hay quienes siguen la receta a ojos cerrados. Aquí no hay mala fe, sólo hay ignorancia y falta de investigación.

Y conste que no hay que ir muy lejos para hacer consultas, en el libro *La Ciudad de los Palacios, crónica de un patrimonio perdido*, de Guillermo Tovar de Teresa, en sus fotografías del pasado siglo, son contados los edificios que no están aplanados. En la Plaza Mayor, todas las fachadas estaban aplanadas o pintadas a la cal, incluyendo arcos y pilares que hoy enseñan

Juan Benito ARTIGAS

al aire la cantera. En el Zócalo, las generaciones últimas han organizado el “gran carnaval del tezontle”, que seguimos presenciando y que cambió la fisonomía del lugar. Por ejemplo, en el cuerpo inferior de la Catedral Metropolitana, cuando todavía estaba allí “la Piedra del Sol”, las fachadas estaban aplanadas; el arquitecto Gabriel García del Valle recuerda cuándo se hizo el cambio por recuadros de cantera. En la fachada poniente, entre el edificio de “la Mitra” y la portada lateral de catedral, detrás de la reja, queda todavía, un último recuadro trabajado en estuco.

La conclusión es que no se están realizando las investigaciones necesarias con el carácter científico suficiente para determinar la piel original de la arquitectura, en materiales, texturas y cromática, en cada uno de los edificios en que se trabaja y que cada uno tiene su propia problemática. Porque quiero creer que de lo que se trata es de restaurar, aunque a veces no lo parezca.

Pero no se piense que todas las experiencias han sido negativas. En una ocasión se me acercó un joven arquitecto y me dijo con entusiasmo que estaba restaurando la pintura de la fachada de una iglesia virreinal, y que el único apoyo que había tenido contra las oposiciones del cura y del presidente municipal, que pretendían borrar todo vestigio, había sido mi libro sobre Santa María Xoxoteco. La pintura de la fachada se salvó al final y quedó a la vista. Con ello se justificó plenamente el trabajo de investigación y el de difusión de la cultura.

El investigador David Wright, identificado con Querétaro, en su artículo de título afirmativo *Deben pintarse los monumentos novohispanos*, se refirió a la “falta de respeto hacia el acabado de superficie que originalmente presentaban los monumentos de aquella época” en las restauraciones que se efectúan. Otro trabajo al respecto es de la química Dolores Elena Álvarez Gasca, titulado *El registro de materiales*, en *La Documentación de Arquitectura Histórica*, recopilación y edición de Dirk Bühler.

Debe haber otras investigaciones que yo desconozco. Muy recientemente se han organizado varias reuniones para explicar la protección física y química de los materiales de construcción, una de ellas, eminentemente técnica, es el *Curso sobre Conservación de Materiales en Monumentos Históricos*, Guanajuato, Gto., Mayo-Agosto de 1991, dirigido por el ingeniero Luis Torres Montes y la química Dolores E. Álvarez Gasca, que por la calidad de los organizadores promete conclusiones de valía.

Durante el tiempo que colaboré en el taller del arquitecto Félix Candela, al construir sus

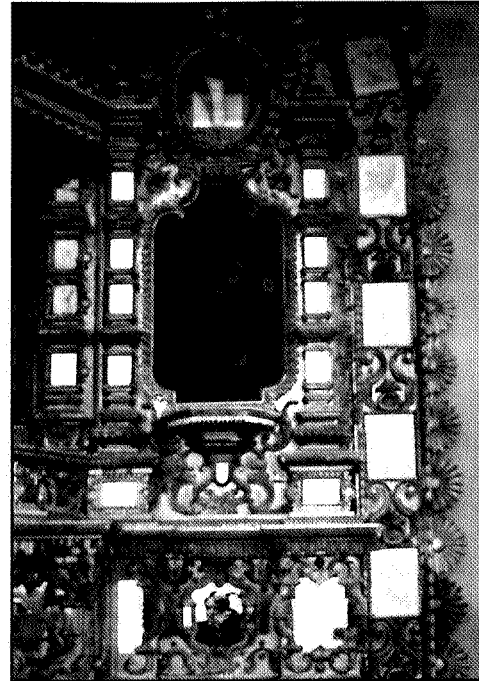


*Uno de los magníficos demonios desolladores de Santa María Xoxoteco. 1979.*

famosos paraboloides hiperbólicos, cascarnes de hormigón armado de sólo cuatro centímetros de espesor, terminados en material aparente, si al momento de descimbrar alguna sección no había quedado perfectamente colada, presentaba porosidades que afeaban la apariencia del material. De inmediato los maestros de obra tenían instrucciones de resanarlos, y como era prácticamente imposible igualar el color del concreto colado con el color del resane, se pintaba el hormigón con pintura de cemento aplicada con brocha de aire, para igualar el color de superficie. Era muy difícil notar a simple vista estos resanes, puesto que se obtenía un acabado uniforme.

Más adelante, laborando en la Secretaría de Patrimonio Nacional comentábamos estas experiencias y la necesidad de proteger la piedra expuesta al aire libre. Así, en 1982, el compañero de trabajo arquitecto Agustín Salgado Aguilar, uno de los restauradores de estructuras más profesionales con que cuenta el país, al notar el enorme deterioro producido por el smog de la Ciudad de México en la parte superior de la torre poniente de la Catedral Metropolitana, decidió protegerla pintándola con cal, igualando el color de la cantera en cada uno de los sillares. Nadie se percató de la solución. Lo cierto es que la medida fue acertada, ahora bien, ya pasaron nueve años y habría que aplicar una nueva capa, claro está que en todo el edificio. Por lo pronto, en lugar de deteriorarse las capas exteriores de la piedra de la torre, se deterioró la pintura, para eso se puso. Este es un sistema efectivo y barato de protección los antiguos lo conocían perfectamente.

Cuando el año pasado de 1990, el arquitecto Emilio Prado restauraba la iglesia de Santa Prisca y San Sebastián de Tasco, pudo descubrir y dar firmeza a los motivos pictóricos ornamentales que acompañan el interior de las bóvedas de la nave principal del templo, no faltaron autoridades competentes -más bien incompetentes- que pretendían que fuesen eliminadas de nuevo y que las bóvedas quedasen otra vez en blanco, como las habíamos visto las últimas generaciones. Como en la canción de La Burrita, pareciera que damos “unos pasos p’adelante y otros tantos para atrás”. Bueno, lo cierto es que efectivamente hay progreso, y esto es gratificante para todos nosotros. Contamos ya con restauradores y escuelas de restauración y de estudios superiores en arquitectura histórica, cosa que hace



*San Juan del Obispo, Antigua Guatemala. 1991. Desmaterialización de la estructura. La pared no existe porque la cubre el retablo, pero el retablo tampoco porque es de espejos y se convierte en la luz que tiene enfrente. Autorretrato.*

veinte años, cuando empezábamos a restaurar técnicamente, hubiera sido un sueño suponer.

Puede verse en México, el estudio de *El pintor de Conventos*, de Constantino Reyes Valerio, quien hace un análisis para aproximarse a la superficie mural cubierta por la pintura al fresco durante el siglo XVI, en los conventos de aquella época. En ellos, según el autor, el artífice es el indio, y tiene razón, pero no el único, porque no llega a definir el investigador si el dibujo a la manera renacentista y la perspectiva, una de las grandes conquistas del Renacimiento en Occidente lo aprendieron los indios por ósmosis, porque allí no figuran para nada artífices españoles. De cualquier manera, y contando con estos antecedentes, que son indiscutibles pasos adelante, nos queda mucho por hacer, como es fundar un museo de pintura mural donde concentrar parte de la riqueza desperdigada por todo el país, prehispánica y virreinal, a mucha de la cual no hay acceso, siendo que muchísimos fragmentos que nadie iría nunca a visitar, que son de alta calidad, se están perdiendo por encontrarse a la intemperie.

Lo cierto es que en México contamos con pintura mural del siglo XVI, en mayor superficie a la vista que en muchos otros lugares, y que aquí la crítica le ha dado más importancia, por ejemplo, que en España, donde la pintura mural de aquella época empieza a descubrirse, sin que se le conceda la importancia que merece, la hay a la vista en monumentos como la Cartuja de Miraflores, cerca de Burgos, y en la Universidad de Salamanca. Con respecto a la pintura barroca es poco lo que se conserva en México, por la razón de que se elaboraba al temple y se desprende del muro con mucha facilidad, en delgadas películas, sin dejar rastro alguno. En España sí se conserva muchísima pintura mural barroca y muy importante, en la arquitectura, y también allí se desuellan los edificios sobre todo por el exterior, debido a que piensan, como en México hace veinte años, que el título de arquitecto capacita para restaurar, cuando es público y notorio que se requiere de estudios especiales.

Propongo a la concurrencia a este simposium internacional que una de las conclusiones del mismo sea la recomendación de la formación de un museo nacional de pintura mural, arte en el cual México resulta un país privilegiado ya que posee pinturas prehistóricas, mesoamericanas, clasicistas, barrocas y de la época independiente, sin contar a los muralistas contemporáneos. Es algo que tarde o temprano tendrá que hacerse. Existe un antecedente espléndido de exhibición de pintura mural prehispánica en una de las salas del museo de Jalapa, allí se pueden apreciar, desplegadas en distintos paneles, las capas sucesivas de sobreposición pictórica que encontraron y desprendieron de una misma pared. El museo de pintura románica de Cataluña, es también un modelo a seguir; de no haberse fundado, mucha de la pintura allí expuesta se hubiera perdido ante la imposibilidad de proteger tantos y tan dispersos lugares.

## **2. Desmaterialización de la estructura.**

Ahora bien, ¿qué ocurre con el Barroco por dentro y por fuera? ¿Cómo es la piel del Barroco? Es sabido que el Barroco conjunta en una sola expresión plástica las tres artes visuales: arquitectura, pintura y escultura, y que aunque todas ellas aparecían también en el clasicismo lo hacían de diferente manera. Mientras que durante el Renacimiento la escultura

y la pintura e incluso los elementos puramente arquitectónicos, no pierden su propia individualidad, y su ubicación dentro del conjunto está dictada por la arquitectura, en el Barroco la disposición de las tres artes plásticas obedece a un planteamiento que sacrifica todo a favor del conjunto; las tres bellas artes se funden en una sola expresión artística a la cual subordinan su individualidad. De esta manera, hasta la misma arquitectura, a su vez, cede algunas de sus cualidades en favor del conjunto expresivo.



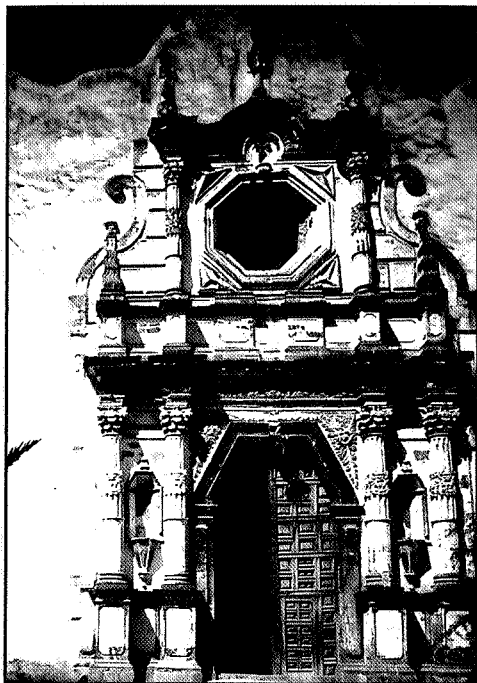
*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Vista del frente del edificio, emplazado en terreno agreste y de vegetación desértica.*

En el Barroco, la arquitectura se funde con la escultura y con la pintura, y la arquitectura total no sólo perdería determinado componente si desapareciesen el relieve o el color, sino que quedaría mutilada, destruida en cuanto a un todo que es.

Mientras que el clasicismo había diferenciado con nitidez cada uno de sus componentes, el Barroco los mezcla y combina hasta el punto de que muchas veces no es posible definir dónde termina uno de ellos y empieza el otro. Esta interacción entre pintura, escultura y arquitectura configura el espacio estético característico del estilo barroco.

Siendo la iluminación uniforme en intensidad y distribución durante el Renacimiento, tendiente a reproducir la luz natural, durante la época barroca la luz produce efectos de destellos y de sombras densas, puede caer como una cascada desde lo alto, rebotando y llenándose de coloración en la pintura y en los relieves de las superficies o puede dejar en penumbra una sección del edificio, a la cual la vista tiene que acostumbrarse.

Si en el Renacimiento, la estructura marcaba ritmos y secuencias, ante los cuales se subordinan las otras dos artes plásticas, cada una en su posición claramente establecida y diferenciada, en el Barroco, la estructura visual de sustentación exclusivamente arquitectónica cedió su lugar al conjunto, y lejos de dominar un estricto ordenamiento geométrico general, llegó a desaparecer debajo de una superficie vibrante, que cuando reposa lo hace para crear contrastes con las secciones abultadas y coloreadas. Es así como el elemento estructural, puramente arquitectónico, llega a desaparecer en el Barroco Hispanoamericano, cubierto por un mundo de efectos luminosos y de colorido, acentuados por el relieve. Desaparece la estructura de la percepción visual, y con ella, la sensación de pesantez como cualidad expresiva de la arquitectura, la cual cede su lugar a una impresión de ingravidez, de falta de peso.



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Portada de la iglesia.  
Contrapunto entre las redondeces del relieve y las  
aristas rectas.*

Podríamos llamar a este fenómeno la “desmaterialización de la estructura”. El elemento de soporte se ha esfumado para la visión, la masividad y la referencia de la fuerza de gravedad no tienen sentido en la expresión estética de un Barroco plenamente desarrollado; pudiéramos decir que el edificio ha perdido su relación con el suelo, y que sus composiciones flotan suspendidas, se ha convertido en pura expresión espacial. Por ello la expresividad estética del Barroco Hispanoamericano llega a ser atectónica, porque está lejos de resaltar visualmente un sistema de sustentación directa sobre el terreno. Hasta pudiera parecer, sin serlo, que todo ello es un efecto de pura exterioridad, de epidermis. Estructura portante, epidermis o acabados y espacio arquitectónico. La estructura hemos quedado que cuenta poco en el Barroco Hispanoamericano, sobre todo si la comparamos con el papel preponderante que adquiere en el Barroco Romano, en el Austríaco o en el de Aleijadinho, pero no podríamos exagerar hasta el punto de negar su presencia, porque su forma, aún cuando no resalte como factor

dominante, condiciona, indiscutiblemente, los espacios; no es igual un espacio circular unitario como el de San Luis de los Franceses de Sevilla o la compartimentación de espacios creada por adiciones sucesivas del Santuario de Atotonilco en Guanajuato, ni son ellas como la iglesia de tres naves y cubierta de madera de Colohete, en Honduras, Centroamérica. Sin embargo, las tres son obras maestras barrocas, su barroquismo consiste en sus acabados, en su piel y en el carácter común de sus espacios, éste es su elemento distintivo, a pesar de sus enormes diferencias estructurales.

¿Por qué la iglesia de San Juan de Dios en Granada se convierte en pura expresión espacial?, ¿será por el empleo de yeserías, dorados, espejos y pintura que desmaterializan las paredes y las convierten en profundidad haciendo desaparecer su planitud? Recuérdese el nicho superior, colocado detrás y encima del altar, hueco iluminado que efectivamente perfora el retablo testero de la iglesia.

En la Cartuja de Granada, tras el baldaquino de la nave principal se abre simultáneamente, en profundidad y reflejos, la cristalera que da acceso al camarín, que lejos de interrumpir el espacio lo continúa hacia dentro y hacia detrás del espectador.

En Santa Rosa de Viterbo, en Querétaro, los retablos surgen desde sí mismos hacia lo alto

y se adentran en el espacio de la nave por debajo de las bóvedas, en redondo, haciendo juego con la celosía y el abanico del coro de monjas. Es un Barroco envolvente que gira todo alrededor y por el techo. El fondo no cuenta más que como luz de diferente intensidad en cada uno de los recintos de la nave.

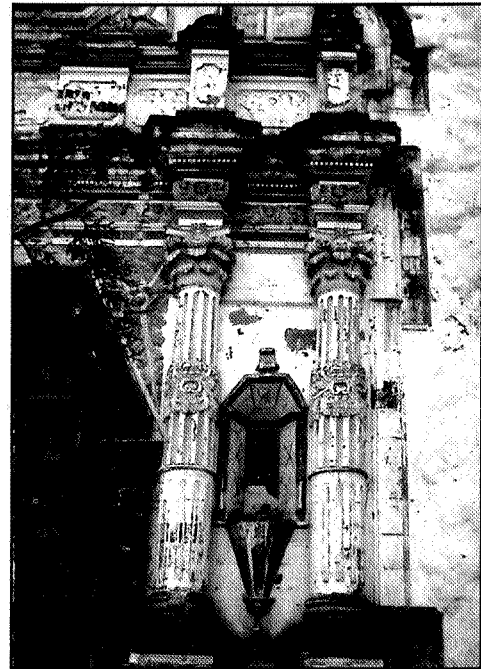
En Tepetzotlán, en la capilla del Rosario de Santo Domingo de San Cristóbal de las Casas, en San José Chiapa de Puebla y en el Bajío, las impresiones que producen los brillos de los retablos, se acentúan con la luz de las ventanas colocadas en medio de ellos para contribuir al deslumbramiento general.

En la capilla del Santo Cristo de Tlacolula, en Oaxaca, la pared se adentra hacia el aire del templo, transformada en entrelazos zigzagantes, policromados y dorados. Las esculturas de cuerpo completo sobresalen del muro, sin llegar a separarse de él, porque de él forman parte: trabajadas en estuco, muestran únicamente la mitad de su figura hacia fuera, porque la otra mitad es pared firme. Tiene Tlacolula retablos dorados, esculpidos en argamasa, formados también desde los paramentos y ligados a ellos.

No le bastó a este Barroco con el color, sino que se abultó en yeserías y relieves, en frontales y celosías de plata y de hierro forjado, para penetrar el espacio del templo. El contrapunto de estos salientes está logrado por medio de pequeños espejos que perforan con sus luces la superficie. Es así como el muro de sustentación se ha roto y desaparece entre brillos y sombras, creando multidireccionalidad en el espacio interior. Crucificados en vertical, en "X" y de cabeza, llagas sangrantes y figuras descabezadas. Se vuelve confusa la atracción de la fuerza de gravedad y por efecto de la impresión, por instantes, pareciera que se pierde el equilibrio.

Si el ser humano no puede cambiar de piel, porque "la piel aporta fisonomía y protege del medio ambiente", en la arquitectura sucede algo parecido. Cada estilo tiene su propia epidermis que no es de ninguna manera un agregado ornamental superfluo, puesto que forma parte indisoluble con el todo que es la obra de arte. Si se desprendiera la piel, todo el ser arquitectónico quedaría mutilado; la piel no es, pues, un órgano de pura exterioridad, de apariencia pura.

Los acabados de un estilo arquitectónico determinado, y cada estilo elige los suyos, no son una casualidad; cada estilo escoge su propia ornamentación o sistema decorativo, si



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Detalle del intercolumnio de la portada que muestra su colorido y varias "calas" o "catas" de pintura.*

se prefiere. en cada estilo artístico, el detalle y el todo son congruentes. No existiría un estilo barroco sin su propia epidermis, como no existe un clasicismo o un arte maya, sin las suyas propias.

Así de esta manera, la piel del Barroco no es resultado de un propósito de aglomeración, de suma, de amontonamiento, sino el resultado de una “voluntad de forma” que precisa, dictada por su época. Desde el acabado de las superficies internas de sus edificios, el estilo Barroco se expande por el aire en la música de órgano y en los cánticos, sean estos cultos o populares, y en los aromas del incienso y de la cera derretida, o cuando se emplea la juncia perfumada como alfombra crujiente sobre los pavimentos. Iluminado todo este aire, todo este ambiente, todo este espacio estético, por las irrupciones abruptas de la luz o por su ausencia, en zonas determinadas del edificio. De ninguna manera, el espacio expresivo estético del Barroco es una casualidad, sino el producto de una “voluntad de vida” con su correspondiente “voluntad de forma”, inherentes a su momento histórico. Todo ello produce la sugerencia de movilidad en las formas y en los espacios que está siempre presente en dicho estilo, aun cuando no gire la estructura.

Recuerdo cuando llegué a México una mujer bellísima que fue presentada en un teatro con gran éxito. ¡Fue todo un acontecimiento! Los periódicos de aquel día escribieron con enormes titulares expresiones como la siguiente: “la bella dama ni canta, ni baila, ni falta que le hace”. Podríamos decir algo semejante del Barroco Hispanoamericano: el Barroco Hispanoamericano, las más de las veces, no hace girar su estructura, “ni falta que le hace”, porque resuelve sus cualidades de expresividad estética con elementos diferentes a los estructurales. El componente fundamental del estilo Barroco sale de la pared y se concreta en el aire, porque la arquitectura del Barroco, descansa, ante todo, en su espacio expresivo estético. En consecuencia, el restaurador debe recuperar ese aire, debe reconstruir esa especie de “inmaterialidad” que es el alma del Barroco.

### 3. Santuario Mapethé.

Para cubrir el rubro de investigación de campo quiero presentar un edificio que constituyó para mí una revelación el año pasado, cuando lo visité por primera vez. Se trata de la iglesia del pueblo de Santuario Mapethé, en el Valle del Mezquital, próximo a Ixmiquilpan. La documentación histórica que trataremos de resumir es debida a una gentileza del profesor Daniel Guzmán Vargas, buen conocedor del lugar.

La población se llamó Real del Plomo Pobre porque se explotaba en ella, desde el siglo XVI, dicho mineral, y allí mismo se lavaba, por lo cual su nombre indígena es el de Mapethé, que quiere decir “lugar de lavaderos” en lengua otomí. Se cuenta que el famoso minero castellano Alonso de Villaseca, hacía 1540 ó 1545, donó a la iglesia del real de minas un Crucifijo milagroso del cual deriva el nombre de Santuario. Santuario Mapethé es como se le conoce actualmente.

Los documentos antiguos informan que este edificio ocupó el lugar de otro anterior, abandonado y en ruinas; que Agustín de la Cruz Morales fue promotor de las obras y que se



empezó a juntar material para construcción el 2 de mayo de 1727. En 1728 obtuvo permiso del Virrey para empezar los cimientos, lo cual indica que existiría, por lo menos, un proyecto arquitectónico inicial. En el dintel de la puerta que conduce al retablo, está grabada la fecha 26 de mayo de 1737; para entonces se asocia con ella el nombre del “maestro alarife Gregorio Durán”. En “1739 se tenían cerrados los arcos torales para las bóvedas”, y para 1744 se nombra al arquitecto Nicolás de la Cruz, como informante del derrumbe del coro y para hacerse cargo de la obra.



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. Al trasponer la puerta nos reciben la calidez de los retablos dorados y los efectos de la pintura mural y de la iluminación.*

Al bachiller Antonio Fuentes de León, primer cura clérigo, a partir de 1751, se debe la construcción de los cinco hermosos retablos, el mayor fue acabado de dorar el 15 de mayo de 1765 y el 28 de agosto de 1773 se habían terminado los dos altares laterales próximos al presbiterio. Entre 1775 y 1778 se elaboraron los otros dos retablos. Cinco en total.

Es decir que el edificio religioso iniciado en 1728, estaría acabado en 1750 para haber sido ocupado al año siguiente. ¿En 1744, cuando el coro se vino abajo, estaría construida la portada? Entre 1765 y 1778 se construirían los retablos con que se engalana el interior, el cual conserva también su pavimento de madera y pintura mural “de fines del siglo pasado o principios de éste”.

Es sorprendente la ubicación de Santuario-Mapethé con su riqueza arquitectónica en terrenos tan áridos como el Valle del Mezquital, lugar prácticamente incomunicado hasta tiempos muy recientes. Encontramos aquí otra vez, este contraste tan frecuente en México que no alcanzamos a bien comprender, pero que maravilla, entre la naturaleza áspera y la delicadeza de la creación artística. Y aquí también como en Tasco y como en Guanajuato aparece la conjunción de un real de minas con la plena arquitectura barroca, si bien no podemos asegurar, en este caso, que la bonanza minera del sitio haya sido causa de la importante inversión que supone una fábrica como la que estamos tratando. De cualquier manera no cabe duda que el fenómeno de la creatividad humana no puede explicarse únicamente en términos económicos. Es indiscutible que entran en juego otro tipo de valores, superiores a los puramente utilitarios. Conocemos lo difícil que resultó la construcción de la estructura en la cual participaron 17 barrios próximos a Ixmiquilpan<sup>7</sup>, tal vez durante 23 años con sus representantes o mandones,

y es probable que el bachiller Antonio Fuentes de León se allegara los medios económicos para la construcción de los retablos de fondos diferentes a los del Real del Plomo Pobre. Esta sugerencia surge del escrito de José Vergara.

La iglesia del Santuario es de una sola nave rectangular, sin crucero, con cúpula sin tambor por el exterior, gallonada octogonal sobre el presbiterio, y de bóvedas de arista y de cañón con lunetos, entre los arcos fajones sostenidos por pilares, a lo largo de la nave. Estructura típica del Barroco en México. Al acercarnos al edificio nos sorprende su emplazamiento en una ladera, con una barda perimetral de arcos invertidos que se abre en el frente del templo con una arcada real de un solo vano. Ya dentro del atrio irregular, con sus bardas en muy diferentes niveles, encontramos una buena cruz de cantera rosa con relieves, muy robusta, y en el fondo aparece la fachada del templo con una esbelta torre octogonal en su costado derecho.

La puerta principal tiene vano ochavado con enjutas de adornos vegetales y está enmarcada por una primorosa portadilla, muy abultada en sus elementos ornamentales. Consta esta portada de una calle central cuyo cuerpo inferior se sitúa entre dos pares de columnas exentas que albergan un nicho en cada intercolumnio. Se prolonga este primer cuerpo, después de un amplio arquitrabe, en otro superior o ático, ordenado en torno a un óculo también ochavado, ubicado entre cuatro pechinas rectilíneas que recuerdan la punta de diamante.

Los relieves son carnosos, incluso en los medallones de grutescos que rompen la continuidad de los fustes estriados de las columnas, y en los capiteles corintios (?); lo mismo sucede en el friso convexo (pulvinato) del entablamento, con rostros de querubines y hojarasca con motivos decorativos, en tanto que los nichos de los intercolumnios retoman el perfil lineal quebrado de la entrada.



*Santuario Mapethé, Hgo. 1990. La corporeidad que pierde la estructura con sus quiebros y puntos de luz es transmitida al espacio arquitectónico que cobra el papel preponderante en esta arquitectura.*

Las columnas próximas a la puerta se siguen en otras menores en el cuerpo superior, mientras que las columnas extremas del cuerpo bajo, terminan en el alto en remates verticales de contorno sinuoso y volumen estriado. Acaba este ático por lo alto en una cornisa de movimiento ondulante y en tres elementos verticales muy esbeltos, y, hacia los lados, en bandas sigmoideas que finalizan en pequeños roleos y que se separan hacia abajo para cortarse en su

término inferior en ángulos de noventa grados. Dentro de estas bandas laterales la pared simula, también en relieve, sillares de piedra que contrastan con la planitud del aplanado exterior de la fachada. Redondeces en las columnas, en la cornisa superior y en las bandas laterales; líneas rectas y quebradas en el óculo, en sus pechinas y en los sillares simulados. Contrapunto entre formas redondeadas abultadas, trazos rectos y superficies planas.

Con todo y estar muy bien estructurada visualmente esta portada lo que es verdaderamente relevante en ella es que conserva los colores de su terminado final. Es la más completa en cuanto a acabados que podamos observar, tal vez la única que se haya salvado del desuello por lo inaccesible de Santuario Mapethé hasta los últimos diez o quince años. Ejemplo que es necesario resaltar para su conservación y como modelo de los acabados exteriores del Barroco.

Cuando se abre el portón de la entrada, de entre la penumbra interior relucen los brillos de los retablos para dorar el aire con su luz cálida. Al penetrar en la cueva resuenan nuestros pasos sobre el piso de madera y se abre el espacio hacia lo alto en los fogonazos de luz de las ventanas de la cúpula. Los retablos reclaman nuestra atención y los demás elementos arquitectónicos desaparecen de nuestra percepción con formas imprecisas. Fijamos nuestra vista sólo por un instante porque con cada movimiento el punto focal de observación se modifica hacia diferentes luces y profundidades. Un medallón de pintura con un ángel músico, el reflejo en la vitrina central de alguno de los retablos, el corte sinuoso de determinado elemento para señalar una puerta o un nuevo camino hacia la sacristía o hacia el coro. Es inaprensible este Barroco, se nos escurre de entre las manos, impide una observación precisa, nos centra en un aire denso que todo lo envuelve. Espacio que acentúa su corporeidad con las vibraciones de la música de órgano perceptibles hasta por su impacto sobre la piel y sobre las maderas, aroma de incienso, y de flores multicolores. Impresión de un momento que deja profunda huella en nuestros cuerpos y en nuestras almas. Inmersos en esta vivencia nadie piensa con razones ni con lógica constructiva, nuestros sentidos perciben que la arquitectura se ha vuelto de aire.