

TEPOTZOTLÁN: ¿EL ISLAM LATENTE EN AMÉRICA?:
OBSERVACIONES EN TORNO A LA PORTADA ESCULPIDA
HISPÁNICA

JOHN F. MOFFITT

Para Juan Antonio Ramírez y Santiago Sebastián.

El antiguo seminario de Tepotzotlán (a partir de 1964 Museo Nacional del Virreinato), fue fundado por los jesuitas en 1580. Patrocinado por San Martín, su propósito más destacado era la instrucción de la juventud indígena de México. La fábrica de la iglesia actual, también llamada de San Martín, data de la segunda mitad del siglo diecisiete, habiendo sido construida en un plazo de doce años, entre el 25 de mayo de 1670 y su consagración el día primero de septiembre de 1682.

El propósito principal del trabajo presente es analizar la portada dieciochesca de la iglesia, figura 1, tomándola como representativa de un fenómeno latente en gran parte de la arquitectura de la época colonial. Se sabe que fue erigida entre 1760 y 1762 pero, por desgracia, se desconoce el nombre del diseñador de este máximo ejemplar de la tan característica "fachada-retablo" del mundo hispano. Aunque es de sospecharse que el autor fuera de origen andaluz,¹ faltan datos para indagar más y, por lo tanto, tornamos ahora a su aspecto exterior y, sobretudo, a su fachada que con tanta viveza fue descrita por Justino Fernández:

[Es] una de las iglesias ultrabarrocas más completas y excepcionales. Su rica fachada "churrigueresca" y su única torre son obras impresionantes. La gran portada es otro de esos espléndidos "retablos" exteriores en piedra. Lo mejor de ella son sus dos primeros cuerpos, con estípites,

¹El arquitecto mexicano más destacado de mediados del siglo XVIII era Lorenzo Rodríguez, autor del Sagrario Metropolitano (1749-68), que forma parte de la Catedral de México. Para nuestros propósitos es interesante señalar el hecho de que Rodríguez era andaluz, nacido y educado en Guádix (Granada); en verdad, ha sido atribuída a él la iglesia tepotzolana (G. Kubler, *Art and Architecture in Spain and Portugal and Their American Dominions, 1500-1800*, Baltimore, 1959, p. 360 nota 53). Ver también a von Wuthenau, *Tepotzotlán*, México, 1941; H. Berlin, "Three Master Architects in New Spain", *Hispanic-American Historical Review*, XXVII, 1947, pp. 375-83; P.C. de Gante, *Tepotzotlán; su historia y sus tesoros artísticos*, México, 1958; M. Toussaint, *Paseos Coloniales*, México (IIE: UNAM), 1962, pp. 45-57; (anónimo), "Tepotzotlán", *Artes de México*, LXII/LXIII, 1965, pp. 7-38.

nichos intercolumnneos, y la ventana del coro, de típico perfil ultrabarroco; el muro del remate es tan elevado que casi compite con la torre, en él se alojan otros estípites, escudos y relieves y culmina en remates y una escultura. La torre en sí es bella; su cubo es almohadillado y sus dos cuerpos están ornamentados con dobles estípites en los ángulos.²

El carácter estrechamente narrativo de la portada de la iglesia de San Martín de Tepotzotlán no requiere más que un breve resumen antes de pasar a una investigación de tipo formalístico e histórico del método de la estructura externa. Los motivos decorativos que se encuentran a los lados de la portada apuntan un sermón sobre las virtudes de la instrucción teológica. Como es de esperarse, las figuras que se destacan más son los santos fundadores de la Sociedad de Jesús, quienes se dedican aquí a la adoración de la Virgen. Abajo de la ventana del segundo cuerpo hay una estatua de San Francisco Javier, santo titular muy indicado para una entidad que impartía el dogma en un país que los fieles de la época consideraban recién salvado del paganismo y la idolatría. Los adornos laterales también integran imágenes de cuatro santos más: Ignacio de Loyola, Francisco de Borja, Luis de Gonzaga y el polonés Estanislao Kotska. En el centro del cuerpo superior reaparecen la Virgen y el Niño Jesús, sentado éste con el globo terráqueo en las manos, directamente encima de la puerta que da entrada a la iglesia.³

Ya es evidente que se trata de un programa retórico sumamente elaborado y rico; sin embargo, el autor presente optó por el estudio de esta fachada más bien por su estereotípico arreglo *formal*. Ejemplifica una solución netamente *hispana* al problema sempiterno de cómo ordenar los diversos elementos de una fachada eclesiástica.⁴ Para apreciar su individualidad, basta comparar esta fachada con otras bien conocidas de la misma época, pero ajenas a las influencias ibéricas.⁵ Las fachadas barrocas plenamente evolucionadas del resto de Europa se distinguen arquitectó-

² J. Fernández, *Arte mexicano, de sus orígenes a nuestros días*, México, 1968, pp. 84-5.

³ I. Bottineaux, *Living Architecture: Iberian-American Baroque*, Londres, 1970, pp. 52, 134-5.

⁴ Para un análisis histórico de los orígenes formales de la arquitectura barroca del Nuevo Mundo, derivadas de la arquitectura andaluza, véase R.C. Taylor, "Francisco Hurtado and His School", *Art Bulletin*, XXXII, 1950, pp. 25-61; para Rodríguez en particular: p. 47.

⁵ Dos ejemplos europeos coetáneos pertinentes que tengo presentes serían: la catedral de Siracusa (Sicilia), obra de Andrea Palma en 1728, y la iglesia parisienne de Saint Louis des Invalides de Jules Hardouin-Mansart, acabada en 1706; véase A. Blunt (compilador), *Baroque & Rococo Architecture & Decoration*, Londres, 1978, láminas 132 y 178, donde se ilustra una multitud de otros ejemplos igualmente pertinentes.

nicamente por una plasticidad maciza y por un sentido imponente de pesadez. Estas cualidades se expresan concretamente por medio de columnas correctamente clásicas pero engrandecidas y muchas veces autoestables, lo que les otorga ciertos valores esculturales semi-independientes. Por su diseño, las columnas mencionadas acostumbran dar expresión gráfica a la oculta operación vertical de las leyes físicas de la gravedad, presentando una actividad continua que desciende de los remates del edificio hasta sus cimientos voluminosos e inertes. Un sentido claro de enfoque arquitectónico y de desenlace acelerado tipifica las obras representativas del mundo no-hispano, creando por lo tanto un movimiento lateral complementario a la repartición metafórica de pesos desde arriba hacia abajo. El *crescendo* lateral resultante se extiende de los rebordes de la fachada hasta su culminación en la parte inferior al nivel de la entrada. El despliegue de elementos pictóricos tiene lógica y dirección, y sirve para encaminar la vista del transeúnte rumbo al portal acogedor de la iglesia.⁶

Sin embargo, los factores característicos de las tendencias principales del tardo-barroco europeo, brillan por su ausencia en San Martín de Tepotzotlán, además de ser ajenas a diversas estructuras hispanas de la misma época. Estas “omisiones por comisión” se deben sobretodo al hecho de ser el edificio mexicano una suerte ejemplar del fenómeno que el investigador español Fernando Chueca Goitia considera la “arquitectura *re-española*” del Nuevo Mundo. Según esta eminencia de la crítica, se trata de “una operación reduplicativa, una re-españolización de lo español, una super-españolización” que entremezcla varios estilos peninsulares: andaluz, gallego, aragonés, catalán y castellano. Lo que atravesó el Atlántico, entonces, fue un super-estilo *trans-hispánico* creado *ex novo* en ultramar.⁷ En otro sentido más restringido, la fachada tepotzotlana, aquí tomada como ejemplar elocuente del fenómeno común transhispánico; también se revela como ejemplo máximo de las “fachadas-retablo” mencionadas por Chueca, una configuración igualmente castiza y de la que fácilmente pueden seguirse las pistas a través del tiempo y del espacio hasta sus modelos peninsulares tardo-góticos o “isabelinas”. Las fuentes de las fachadas-retablo se hallan en la costumbre tan típica en la España medieval de laminar a los exteriores de ciertas iglesias un inmenso pseudo-retablo bien estilizado,

⁶ Aunque voy a revelar aquí un principio organizador geométrico para las portadas tipo-tapiz transhispánicas, quiero subrayar el hecho de que dichos sistemas son de origen no-europeo, siendo al contrario de índole “oriental”. Para los principios geométricos propiamente dichos *europeos*, véase el estudio fundamental de R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Londres, 1962.

⁷ F. Chueca Goitia, “Invariantes en la arquitectura hispanoamericana”, *Boletín del Centro de Investigaciones Históricas y Estéticas*, VII, 1967, pp. 74-120.

o delantera, creando así un llamativo motivo externo que casi duplicaría a las apariencias del igualmente inmenso retablo que se encontraba en el fondo del interior del mismo edificio y llegando hasta las alturas del techo del mismo.⁸ Como observó Chueca:

Un retablo al fin y al cabo es un políptico enmarcado por elementos arquitectónicos. Al principio los recuadros para encerrar las diferentes escenas, pintadas o esculpidas, estaban yuxtapuestos en filas y en pisos y separados sólo por pequeñas molduras. Luego, el marco arquitectónico fue cobrando importancia mientras la perdían las escenas . . . Lo accidental se ha impuesto a lo fundamental del retablo. Esta senda iniciada por Churriguera y los retablistas andaluces llega a su paroxismo en América. Ya no se trata de retablos sino de una serie de columnas (generalmente estípites), o de pilastras, colocadas tan cerca unas de otras que no dan lugar ni a que quepan entre ellas las estatuas, último residuo de las anteriores figuraciones de los retablos . . . Esto ya no puede llamarse un retablo sino una decoración abstracta a base de formas arquitectónicas, monótonamente reiteradas, que han perdido toda su significación. Al final del barroco y después de pasar por el cauce del retablo figurativo se vuelve a la fachada ornamental abstracta del tipo de las fechadas-tapiz como fueron en España las del final de la Edad Media. . . . Se vuelve por lo tanto a recuperar un tema superhispánico que tiene —sus antecedentes en las fachadas delanteras de la arquitectura hispanomusulmana . . . tratadas como tapices pétreos.⁹

Como había yo observado en una publicación anterior, según un análisis estilístico de un determinado retablo “superhispánico”, tal como sería el retablo mayor de la Cartuja de Miraflores (Burgos), obra de Gil de Siloé por 1496, figura 2, pertenecería al:

Apego ibérico por los “efectos tapiz” que manifiesta características pronunciadas de *horror vacui* (antipatía al espacio libre o desocupado), creando a su vez formas enmarcadas y entrelazadas por arabescos geométricos de silhueta nervuda y de enfáticos confines angulares que dan lugar a una repetición celular de temas y motivos. El resultado es un marco de movimientos incesantes, factor típico también de las for-

⁸ El ejemplo que tengo presente de un “retablo exterior” plateresco español, es la fachada de la iglesia de San Esteban de Salamanca, obra de Juan de Alava (h. 1524 a 1610); véase J. F. Moffitt, *Spanish Painting*, Londres, 1973, pp. 45-50.

⁹ F. Chueca Goitia, *Invariantes castizos de la arquitectura española*, Madrid, 1971, pp. 194-5 (dicha publicación incorpora su artículo de 1967, citada en nuestra nota 7; salió por primera vez en su *Invariantes castizos* en 1947).

mas varacionales de la música popular andaluza, el cante jondo, que tiene tantas afinidades formales con la árabe.¹⁰

Por lo tanto, en vez de ser “barroca”, como son sus contrapartes europeas del siglo XVIII, la fachada-tapiz pétrea tepotzolana, caracterizada por superficies talladas en bajo relieve e incrustadas según diseños geométrizados, obedece a otro fenómeno formal generalizado que se podría denominar el “neoplateresco”¹¹ Ejemplo excelente del primer plateresco español en su auge sería la famosa fachada de la Universidad de Salamanca, figura 3. Tal como va a suceder en la fachada-retablo de Tepotzotlán, la talla en relieve del edificio salamantino (ca. 1525-30) es rica en detalles iconográficos de gran significación,¹² aunque la anturaleza tan compleja de aquellos no debe detenernos dado que nuestro propósito sólo se limita a la exploración de semejanzas formales que enlazan sendas portadas separadas entre sí por grandes intervalos de tiempo y geografía. En cuanto a la fachada salamantina, como agudamente señala Chueca:

La decoración de esta fachada está ritmada como una melodía islámica, donde sólo se conoce la solución serial y no el acorde simultáneo, que en las artes plásticas exige perspectiva. Cada fragmento de esta fachada es un instante petrificado al que sigue otro instante sin interpolación ni resonancias, todo claro y distinto, como el acompañamiento de palmas del cante jondo. La organización del mundo parece, pues, simple, repetida, monótona, como lo es para el occidental, de oído poco agusado, la música árabe. Falta toda armonía integradora y toda intención focal, que no puede existir en esta fachada por la falta de una dominante y por la dualidad de sus puertas gemelas, cuyo parteluz vuelve a aparecer en el pináculo central de la crestería alta, dando lugar a algo así como la ruptura y anulación del eje dominante.¹³

Este apego al embellecimiento rico “a lo tapiz” de determinadas zonas rígidamente enmarcadas, cada una confinada dentro del plano extendido de la pared, desnuda en las partes restantes, es la característica predomi-

¹⁰ Moffitt, *op. cit.*, p. 47 (confieso que cuando escribí esto no había leído los análisis tan brillantes de Chueca, publicados hacía un cuarto de siglo).

¹¹ El fenómeno “neoplateresco mejicano” va a examinarse en otro estudio mío: “El Sagrario Metropolitano, Wendel Dietterlin, and the Estípite: Observations on Mannerism and Neo-Plateresque Architectural Style in 18th-Century Mexican Ecclesiastical Facades”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 1984 (en prensa).

¹² Para la iconografía de dicho edificio, véase S. Sebastián, *Simbolismo de los programas humanísticos de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1973.

¹³ Chueca Goitia, 1979, p. 143.

nante de la composición plateresca. El resultado es una “pseudo-arquitectura” que se dedica a la decoración celular y laminada que niega todo sentido de bulto y que rechazan el clímax unilateral. Los principios generales que dictaban las idiosincrasias de la arquitectura posmedieval española han sido articulados por Chueca de esta manera:

Falta en los muros renacentistas españoles aquella cadencia morosa de formas plásticas bien definidas que sirven para exaltar el verdadero andamiaje arquitectónico precaviendo con seguro tacto pausas y censuras. O el muro queda audazmente desnudo o profusamente decorado, con modulación abigarrada e insistente, con refulgir infinito de motivos organizados en su esquema casi pueril. O una cosa u otra: contrastes rotundos. Por consiguiente, se desconoce la razón de toda membratura arquitectónica clásica. Buena prueba es que los entablamentos de nuestro plateresco se convierten en meras bandas decorativas por hinchazón del friso y atrofia inverosímil del arquitrabe y la cornisa, que son, en lógica clásica, los elementos preponderantes y activos del entablamento. Las columnas apenas se utilizan y se sustituyen por pilastras cajeadas que son verdaderos frisos verticales. La intención, llevada a cabo con voluntad artística potente, radica en lograr calles, cajas, encasamientos verticales y horizontales donde desplegar la fantasía de los grutescos, sentidos como si fueran nueva modalidad del ataurique. A este deseo se deforma toda membratura clásica, cuyas leyes y verdadero sentido fueron desconocidos [sic.: ¡conocidos, pero ignorados!] por los constructores platerescos.¹⁴

Otra bizarrería común a sendas fachadas-portadas de Salamanca y de Tepetzotlán, ésta en la contraparte neoplateresca americana de aquélla, es la percepción repentina de una ligereza obviamente opuesta a la ley de la gravedad, efecto perturbante que informa a la totalidad inmensa de la pantalla planiforme de la portada, revelando así un propósito oculto a la “suspensión arquitectónica”. El mecanismo actual de tal efecto fácilmente puede identificarse. En realidad, ningún miembro vertical, por destacado que aparezca o a pesar de lo embellecido que sea, llegue ó toque al suelo; sólo se limitan dichos miembros terminales en desenvolverse adentro de la pared a corta distancia sobre el nivel de los cimientos, terminándose paulatinamente en lo que podemos llamar “rodapiés disueltos”. En fin, aquellas fachadas-tapiz, talladas tan laboriosa y reiteradamente, no tienen ni pedestal ni base. Por eso, dan la impresión de que están suspendidas como si fueran tantas sobrepesadas tapicerías bordadas colgantes, cayén-

¹⁴ *Ibid*, p. 136.

dose en cascadas pétreas desde los remates del edificio, y es aquél punto superior en que suele colocarse el mayor énfasis, o complejidad compositiva, en la arquitectura transhispánica. No cabe decir que todo esto va “contra las reglas” gravitacionales de la arquitectura clásica. El resultado es que se percibe el efecto de una arquitectura que va a parecerse vuelta “patas arriba”, una arquitectura que trastorna literalmente la orientación tradicional de las normas imperantes en la arquitectura del “mainstream” del Renacimiento y Barroco europeo. Por ser así, proclama orgullosamente su verdadera independencia de toda influencia greco-romana, a pesar de que gran cantidad de determinados motivos menores, aplicados tan profusamente a la portada, sí que pueden buscar sus alejados antecedentes clásicos.

Como explica Chueca, se trata de un sistema repetido de la “decoración suspendida”, y que:

El contrasentido más grave de toda ideación arquitectónica es que esta no se apoye en el suelo. Contraviene el más elemental principio de la lógica de este arte grávido y, sin embargo, la arquitectura española ilustra en multitud de ejemplos esta audaz incoherencia.¹⁵

No obstante, hay que recordar que los diseñadores españoles *conocían* a fondo no sólo el vocabulario (órdenes y motivos) de la arquitectura clásica pura, sino también las reglas “gramaticales” que debían seguir, siendo este léxico arquitectónico el legado más visible del mundo greco-romano. Por ejemplo, el libro canónico de Vitruvio lo citaba a menudo el teórico español Diego Sagredo, autor de las *Medidas del Romano*, libro muy leído y publicado por vez primera en Toledo en 1526.¹⁶ Dado el hecho de tal conocimiento acabado de la arquitectura “correctamente” clásica por parte de los artistas transhispánicos, entonces debemos preguntarnos: ¿Cómo explicar el hecho opuesto de que dicha arquitectura —sea plateresca ibérica o sea neoplateresca americana— *no* denuncia de ningún modo importante los grandes *principios organizadores* de la arquitectura propiamente dicha clásica? En realidad la respuesta es bien sencilla. Aunque a menudo puedan “citarse” numerosos motivos y elementos individuales que fueran tomados del vasto idioma arquitectónico clásico,

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

¹⁶ Para este y otros tratados españoles, basándose en fuentes clásicas, véase J. Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Florencia, 1967, pp. 281-5. Para la manipulación de elementos clásicos en la práctica y teoría platerescas, véase E. Rosenthal, “The Image of Roman Architecture in Renaissance Spain”, *Gazette des Beaux-Arts*, LII, 1958, pp. 329-46.

dichas citas vinieron a ser tratadas casi inevitablemente como “fragmentos decorativos” por parte del diseñador transhispánico. Según Chueca, por eso el arquitecto-diseñador desmenuzó:

Los órdenes clásicos, con lo que se borraba su orgánica unidad, va dando modelos de elementos aislados, una basa, un capitel, una cornisa, cosas que el entallador podrá copiar pero no sabrá organizar, aunque llame a sus construcciones con alegre énfasis “obra del romano” [*opus romanorum*].¹⁷

A pesar de todo, aunque no es ni griego ni romano, si hay un principio organizador consistente que ordene a la arquitectura transhispánica y aquella fórmula definible tiene sus raíces indudables en la península ibérica. Dicho factor histórico —presto a florecer nuevamente en el suelo fértil del Nuevo Mundo aunque fuera completamente ajeno a las tradiciones europeas entonces vigentes— es el logro islámico, el legado tan rico de *Al-Andalus*, la tierra cuna de los “conquistadores” españoles de centro y sudamérica. Las raíces conceptuales de la decoración suspendida y planimétrica de la fachada-tapiz de Tepotzotlán, pueden buscarse en el formato canónico de la portada ceremonial ibérica, formulado por vez primera en las obras (comenzadas el año 785) de la Gran Mezquita de Córdoba. En efecto, por imponer en el formato-portada de raíz islámica, unos cuantos motivos de índole clásica los diseñadores platerescos, seguidos posteriormente por los neoplaterescos americanos, definitivamente habían “europeizado” al modelo árabe venerable y aquél proceso de europeización graduada parece haber permitido de que se olvidara la memoria lejana de los orígenes orientales y paganos del formato ya tradicional en el mundo cristiano de habla española.

Dado que es la mejor conservada de las varias portadas de la mezquita cordobesa, podemos servirnos como ejemplar de la “Puerta de Al-Hakam II” (ca. 960-975, situada en la parte suroeste de la fábrica),¹⁸ figura 4. Tomándola como paradigma, podemos ilustrar los principios compositivos básicos y bien consistentes del formato-portada reticular transhispánico, motivo que disfrutaba unos siete siglos de utilización activa y repetida antes de que nuevamente viniera a ser resucitada por la fachada tepotzoatlana. En sendas portadas ejemplares, una del siglo IX y la otra del XVIII,

¹⁷ Chueca Goitia, 1971, p. 138.

¹⁸ En verdad, las primeras manifestaciones de la característica portada musulmana se podían ver en la ahora deteriorada “Puerta de San Esteban” (año de 855): F. de Montequin, *Compendium of Hispano-Islamic Art and Architecture*, St. Paul (Minn.), 1976, p. 26.

apreciamos la naturaleza prototípica del formato-portada transhispánica: gran complicación geometrizada del escantillón parietal lindado por sendos macizos contrafuertes desnudos, un conjunto dando fuertes contrastes entre el juego de la entrada y su armazón escueto de estribos grandes. En cuanto al mismo conjunto de la puerta, vemos como la entrada abovedada central tiene por marco un *alfiz*, quiere decir un rígido tipo de moldura trilateral en forma de la letra “U” puesta de revés con base cuadrada. El *alfiz* cordobés, al igual del motivo tepetzotlano neoplateresco, no llega al suelo sino que termina a mediados de la altura de la puerta. Conforme a lo dicho por Chueca, es el resultado de una “transcripción renacentista de un invariante hispanomusulmán: el *alfiz*, [dando una] proporción achataada del medio punto del arco” de la puerta.¹⁹

Encima del *alfiz* cordobés hay una arquería cegada de arcos entrelazados y este motivo correspondería generalmente a la crestería complicada que remata a la iglesia mexicana. En ambos casos el ojo del transeúnte estaría dirigido a aquel clímax “mal puesto” en el sentido de que se encuentra ese punto focal situado muy encima; dejando al foco visual bien alejado de la entrada —que debiera ser el punto “lógico” de todo énfasis visual o funcional. Hay más: a mediados de la Puerta de Al-Hakam II está colocado un *tejaroz* (característica de casi toda portada musulmana, igual que el *alfiz*), que es un alero resalido o tipo de cornisa apoyada por repisas enrolladas; en Tepetzotlán su contraparte formal va a encontrarse en el juego de cornisas quebradas que se extienden horizontalmente a cada lado del eje central de la portada-tapiz y que encierran la ventana con rosetón. Además se notará como existen en ambos casos, sea del siglo IX ó del XVIII, un sinfín de motivos menores verticales, colocados a ambos lados y encima de la menospreciada entrada hundida al fondo por el impulso desenfrenado vertical de las dos portadas, pródigas ambas en decoración plana y fijadas las dos dentro de rígidos encuadramientos geométricos basados en la repetición monótona de elementos pequeños sin sentido arquitectónico. En fin, no es arquitectura grávida sino fecundo cartón, piedra sin peso.

También Chueca ha tomado el ejemplo de la Puerta de Al-Hakam II como culminación y caracteriza así a la portada cordobesa:

En primer lugar [se impone] una estricta planitud, es decir un leve relieve [dado que] una decoración vigorosa y de fuerte modelado destruiría la limpidez geométrica del volumen cúbico [que queda destacado en los estribos colaterales]. Para que las formas prismáticas se impon-

¹⁹ Chueca Goitia, 1971, p. 137.

gan es menester conservar la tersura de sus caras. La exaltación del volumen lleva aparejada la fidelidad y respecto al plano que lo conforma. La decoración hispanomusulmana es una decoración absolutamente planista [y] todo se ordena en una rígida disciplina geométrica bajo la fija decisión del ángulo recto. Todo el ornato se sujeta en firmes encuadramientos como se encierra entre tapias la verdura en un jardín. En la composición decorativa de los lienzos planos estos encuadramientos o cuadraturas serán signo distintivo y diferencial e influirán en el desarrollo todo de la articulación del muro, acusando la horizontalidad y la proporción cuadrada. Bajo este aspecto no es preciso que destaquemos la importancia señaladísima del *alfiz* en toda la arquitectura española. Desde que Mohamad I reconstruye la Puerta de San Esteban de la mezquita cordobesa [año de 855] y Al-Hakam II enriquece luego y tipifica esta clase de portada y decora la portada del *mihrab* del mismo santuario, la suerte está echada y la arquitectura española seguirá de cerca o de lejos estos modelos.

El arco, bien sea de medio punto o de herradura, es elemento característico de toda la arquitectura hispanomusulmana; pero el afán de cuadratura lleva a encerrar el arco dentro del *alfiz*, y hasta es frecuente que por sus arranques corra un dintel [o *tejaroz*], quedando el arco verdaderamente aprisionado en un cuadrado. Dintel, arco, *alfiz* van formando una serie estratificada de elementos con falta de lógica tectónica por su redundancia y evidente pleonasma. Muchas portadas españolas adolecerán luego, a su vez, de esta redundancia. En estas puertas de la mezquita quedará también planteado el tipo de decoración suspendida española, —cuyo nacimiento puede obedecer a una causa práctica: aislar de las partes bajas [o terrestres] más sometidas al desgaste y más embarazosas.²⁰

Para ilustrar el mecanismo geométrico aplicado *a priori* que informa los principios compositivos fundamentales de tales conjuntos-fachada —todos aquellos síntomas del gran síndrome “arquitectura suspendida”— fiel a las lecciones de Chueca, se preparó un esquema lineal sacado de la Puerta de Al-Hakam II, figura 5. Encima del esquema dibujé las trazas del diseño, oculto ordenador de la misma portada, que consiste en otro escantillón *más*, subyacente e invisible, compuesto de un juego de líneas paralelas diagonales. Como vemos *in ictu oculi*, las intersecciones de cada cual de éstas determinaban la posición respectiva de todo elemento decorativo importante en el conjunto de la fachada islámica. El resultado es que se ve *exactamente* cómo obró el diseñador hispanomusulmán, quien obviamente se conformó a un proceso organizador de índole mecánica pura. El

²⁰ *Ibid.*, pp. 75-7.

fruto de este procedimiento geométrico y sencillo fue la “invención” de la portada-tapiz transhispánica. Nuestro dibujo también nos revela el mecanismo de este planismo transhispánico, pues es el fruto concreto de una arquitectura que nace de las nupcias ascéticas de la pluma, el tintero y una hoja de papel grande, unión fructífera que explica toda la naturaleza planiforme de aquellas portadas-tapiz intercaladas entre rígidos encuadramientos colindantes cúbicos. Aquí también tenemos el “sentido” de la repetición monótona característica de tales elementos “seudoarquitectónicos”, todos derivados deliberadamente de toda función relacionada con la distribución de pesos “reales”. En fin, tales “realidades” de pesos y de masas *no existen* en un dibujo plano hecho a pluma y tinta. Sea como fuere respecto a sus orígenes físicos y reales en unos ejercicios propios a la tabla de dibujar, los resultados son las características mismas de esa arquitectura suspendida, un modo trascendental de componer los edificios como si fueran “los castillos en el aire”, modo que dirigiera al ojo “hacia allá”, fuera de la base o los cimientos terrestres, y hacia arriba, nada menos fuera de todos los límites de la existencia mundana cargada de las leyes de la gravedad. Así el mecanismo pragmático de un arte de edificios místicos.

Bien, ahora para cerrar nuestra investigación debemos preparar en nuestra tabla un dibujo más, este segundo ejemplo va a derivarse directamente de la fachada-tapiz de la iglesia jesuita de Tepotzotlán, objeto de esta encuesta, figura 6. No debe sorprender que este otro dibujo nos revele el hecho de que la composición de la portada del edificio mexicano ochocentista, había sido basada en los mismos sistemas derivados *a priori* de escantillones geométrales superimpuestos, tan parecidos a aquéllos que, como nos reveló Chueca, habían sido implantados durante los siglos VIII y IX en las portadas de la mezquita cordobesa. Para concluir nuestros argumentos ya nos disponen a suponer que el ahora desconocido diseñador de la portada tepotzotlana pudiera ser de nacimiento andaluz, además de ser persona preparada y de formación técnica cordobesa (puede ser el mismo Lorenzo Rodríguez, diseñador del Sagrario Metropolitano).²¹ Y si fuera cordobés, entonces hubiera sido un hecho ubicuo de su vida, la impresión viva causada por tales conjuntos-portadas geométrales y planiformes de índole musulmana,²² la herencia omnipresente e inevitable de toda formación andaluza, adquirida en la “escuela” del vivir mismo.

²¹ Véase arriba, nota 1.

²² Es el ambiente arquitectónico islámico que también va a explicar la anomalía de la torre-campanario aislada de Tepotzotlán, mencionado por Justino Fernández: en realidad, es una transcripción casi literal del *al-minar* (“minarete”) de la mezquita cordobesa, erigida por primera vez en 951 (Montequín, *op. cit.*, pp 27-8).

Sea como fuere, ahora sabemos precisamente cómo se proyectaba y cómo se trazaba tal arquitectura transhispánica: con la ayuda indispensable de una hoja plana y limpia de papel fino, encima de la cual se iba trazando un dibujo lineal fino, hecho a pluma y tinta. Hay más: ahora podemos imaginarnos la aplicación ensimismada con que los diseñadores diligentes irían cubriendo a lo "*horror vacui*" toda la superficie de sus hojas, rellenándolas con todos aquellos motivos arquitectónicos de suerte seudoclásica y con los indispensables elementos iconográficos individuales revelando el programa dogmático, que iban a situar uno por uno dentro de las series minuciosas de áreas y zonas encuadradas. En fin, todas aquellas fueron *predeterminadas* en su colocación, todo conforme a *un trazado tipo escantillón*, determinado a su vez por el empleo tradicional de la práctica artesanal. En resumen, los instrumentos conceptuales innatos al diseñador-geómatra transhispánico, le hubieran orientado por su naturaleza a una instrumentación arquitectónica que se basaba en el uso de ciertos instrumentos predeterminados por la naturaleza de su tarea: la tiralíneas, el triángulo y las reglas rectas para trazar líneas finas. Y he aquí la ironía latente en aquella fachada-tapiz de Tepotzotlán: dedicada a la propagación de las verdades eternas del *Verbum* de la religión cristiana, ¡era fundada en una gramática arquitectónica de derivación islámica!



Figura 1. Fachada de la iglesia del Seminario de San Martín. Tepozotlán, 1760-2.

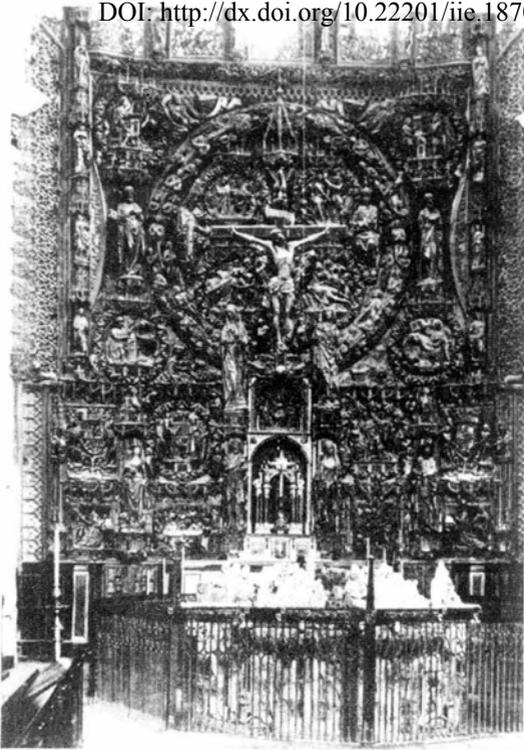


Figura 2. Gil de Siloe, Retablo mayor de la Cartuja de Miraflores (Burgos). 1496-9.

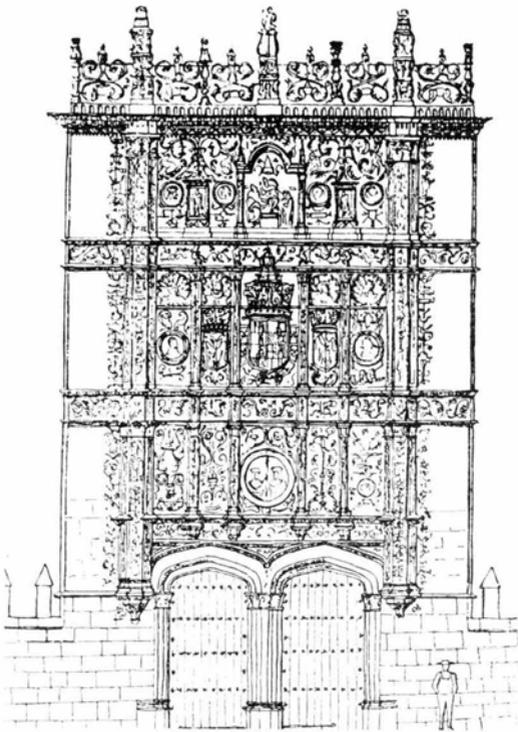


Figura 3. Fachada-portada plateresca de la Universidad de Salamanca. 1525-30 (dibujado según N. Pevsner, 1963).

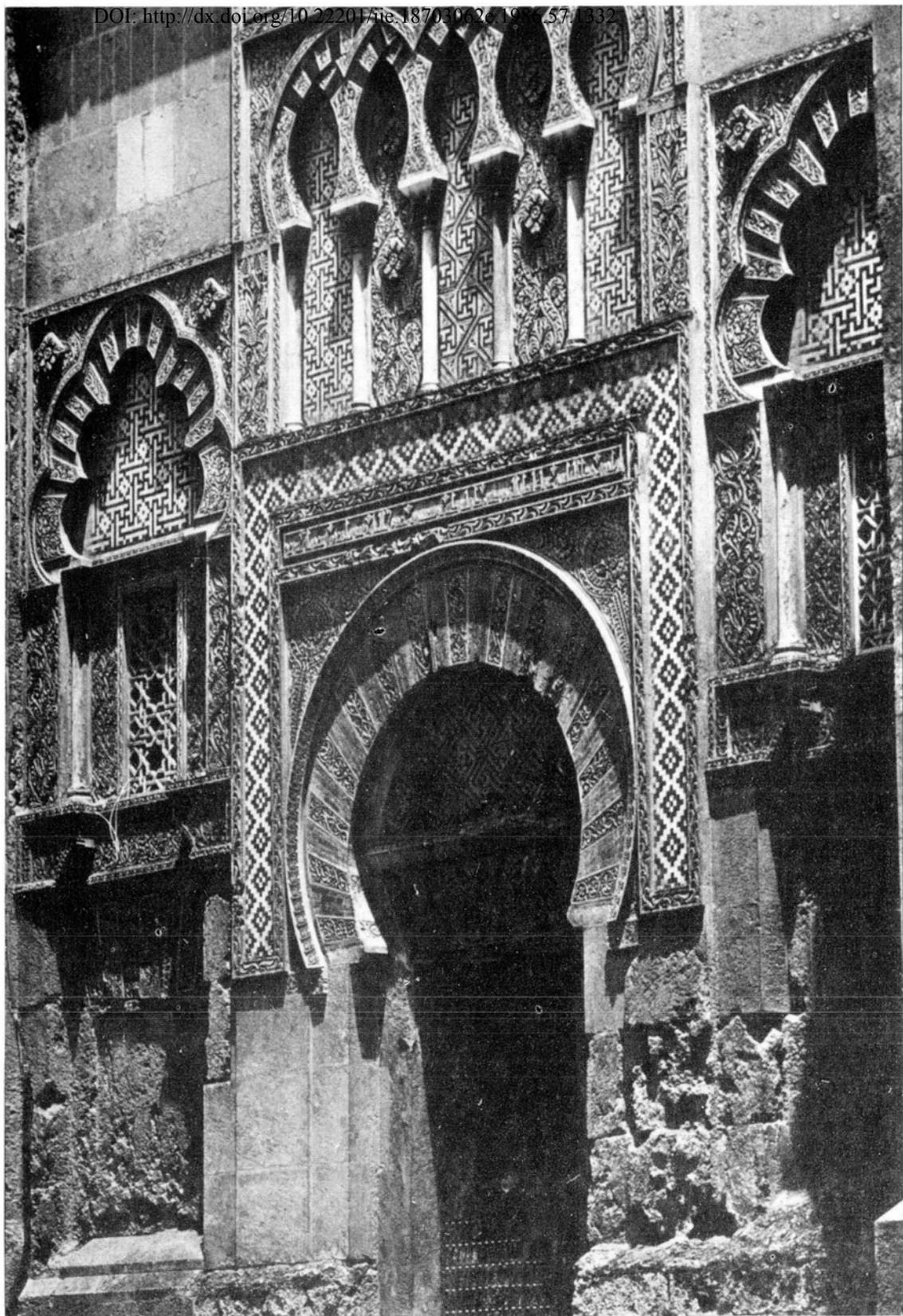


Figura 4. Fachada-portada islámica: la "Puerta de Al-Hakam II" de la Gran Mezquita de Córdoba. 960-75.

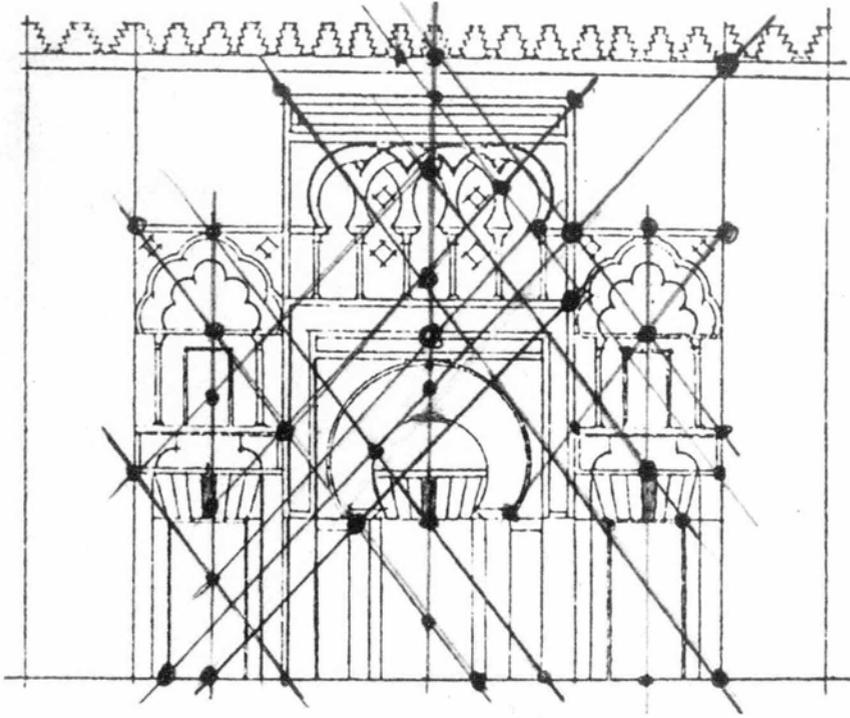


Figura 5. Dibujo esquemático del diseño-escantillón de la Puerta de Al-Hakam II (según Chueca, 1971).

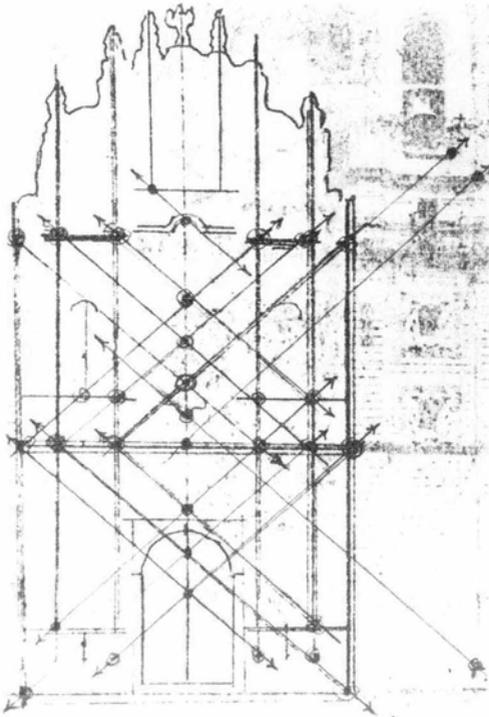


Figura 6. Dibujo esquemático del diseño-escantillón oculto de la fachada de la iglesia de Tepotzotlán, revelando los juegos de líneas diagonales paralelizadas que habían predeterminado la colocación de todo elemento decorativo de la fachada-tapiz.