

LA VISION ARQUITECTONICA DE MANUEL TOUSSAINT

P O R

R A U L F L O R E S G U E R R E R O

HACE años que algunos arquitectos sostienen la tesis de que solamente los que ejercen esta profesión pueden hacer una *verdadera* crítica de la arquitectura. Esta tesis es tan absurda como la de aquellos que afirman que sólo un pintor está capacitado para criticar la pintura, un escultor la escultura, un músico la música y un bailarín la danza. Esta corriente de opinión está fincada en un sentimiento de impotencia teorizante de algunos arquitectos contemporáneos, impotencia que no es sino el producto de una especialización profesional excesiva y un consecuente alejamiento del terreno intelectual en donde se realizan las lucubraciones intelectuales sobre arte, tan importantes para definir los movimientos artísticos en el pasado y las realizaciones verdaderamente trascendentales de la actualidad.

Bernard Berenson —que sin ser pintor es innegablemente un crítico excelente de pintura— ha definido claramente la posición del crítico o historiador de la obra de arte, posición que no es la del creador, ni la del catador común de ésta: “El crítico e historiador de la obra de arte, participando de las actividades tanto del artista como del erudito, debería comenzar comportándose intuitivamente en relación a ella, gozándola espontáneamente... Solamente después de ello está llamado a analizarla e interpretarla, escudriñarla y valorarla por sus efectos, tanto morales o culturales como artísticos.”¹

1 B. BERENSON. *Estética e historia en las artes visuales*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, N° 115. Ed. F. de C. E. México, 1956.

De acuerdo con esto el historiador del arte, de cualquier arte, es alguien específicamente distinto al creador. Y en el caso de la Arquitectura —arte, pese a todos los teóricos estrictamente funcionalistas e independientemente de su aspecto constructivo— no sólo es el arquitecto quien ha de juzgar de los valores estéticos de las obras que se admiran, sino más bien el Historiador de la Arquitectura quien, además de experimentar personalmente sus valores como tal, es decir, de “vivirla”, ha encauzado sus estudios a explicarse no solamente el *cómo* se hace la arquitectura, sino *por qué*, *para qué* y respondiendo a *cuáles* circunstancias históricas artísticas y culturales se han hecho y se hacen determinadas obras y si en realidad éstas han resuelto los problemas funcionales, sociales, psicológicos y artísticos que entraña la compleja creación de los edificios analizados.

Sirvan estas líneas para justificar el deslinde entre la actitud teórica del arquitecto y la del historiador de la Arquitectura, deslinde que, por otra parte, ha existido siempre. Los arquitectos han tomado la palabra para decirnos cómo debe hacerse la buena arquitectura, según ellos, desde Vitrubio hasta Le Corbusier. (Leonardo lo hizo con la pintura pero en cuanto se lanzó al terreno de la apreciación crítica cayó en el apasionado y común extremo de considerar al arte que practicaba como el arte por excelencia, esgrimiendo para ello argumentos que ninguna validez tienen en el terreno de la crítica.) Pero es evidente que la comprensión rotunda de la arquitectura se debe fundamentalmente a sus historiadores, a sus críticos, puesto que, gracias a sus recursos intelectuales, han podido explicar con más profundidad (cuando menos más allá de la escueta descripción de las formas, de la fiel explicación de los avances técnicos y la postulación de los factores que los arquitectos consideran indispensables para la obtención de una buena obra arquitectónica) las razones de ser de tal o cual escuela, de tal o cual tendencia estética y las implicaciones y significados culturales de aquellos edificios que han sido, eso sí, una afirmación implícita del pensamiento del arquitecto creador en un momento determinado de la historia. Estoy seguro de que nuestro tiempo no tendría la comprensión que tiene de la arquitectura del pasado sin un Ruskin, sin un Worringer, sin un Emile Male, o sin los escritos de un Weisbach, de un Otto Schubert o un Lampérez y Romea por discutibles que puedan ser, ni podría situar el giro fundamental de la Arquitectura moderna, consecuencia última de la Revolución Industrial, sin un Beltcher, sin un Geoffrey Scott, sin un Giedion. Ellos, historiadores de la Arquitectura, enfrentándose al problema polifacético planteado por los archi-

tectos en sus edificios y estudiando, analizando, sintetizando y explicando con su prosa las relaciones entre los escritos especializados de los arquitectos y sus obras, entre la sociedad y el momento en que se producen, han creado la trascendencia histórica de la arquitectura, dándole una forma consistente y universalizando la posición teórica, pragmática, —y limitada a influir en los directamente interesados— de Vitrubio o de sus continuadores renacentistas, Alberti Vignola y Serlio; del incansable arqueólogo Viollet-le-Duc; de los modernos teóricos como Guadet —inabordable para aquellos que no sean especialistas— o los aventurados descubridores —más bien fijadores— de las bases de un mundo arquitectónico aún sin horizontes visibles como Le Corbusier, Gropius y ese coloso de la teoría y la acción creadora contemporánea que es Frank Lloyd Wright.

* * *

Las líneas anteriores no han servido sino para definir la importancia que tiene la actividad intelectual de los Historiadores de la Arquitectura, ante los embates de algunos arquitectos, no sólo de México sino de Europa y los Estados Unidos, en contra de la evidente e indiscutiblemente positiva labor de los primeros. Arquitectos que no se han significado ni por su obra ni por su teoría, sino simplemente por sus aparatosas, si bien impotentes, llamadas de atención a su balbuceante intento por convertirse, por tan triste medio, en supuestos “críticos verdaderos y únicos de la arquitectura”. Sin embargo, no debe tomarse lo anterior como una exaltación del Historiador de la Arquitectura en detrimento de la actitud que como tal pueda adoptar en un momento dado el arquitecto mismo, pues sería caer en el otro extremo. Arquitectos hay actualmente que, conducidos en principio por su profesión, han llegado al terreno de la historia y la interpretación de la Arquitectura revestidos de una capacidad intelectual evidente que les permite ahondar en el estudio —muchas veces erudito— de todas las circunstancias que contribuyen a la realización de un estilo, a la afirmación de una tendencia, a la creación de obras ejemplares. Tal es el caso de un Bruno Zevi en Europa, de un George Kubler en América. Sin embargo, creo que su papel de Historiadores de la Arquitectura es independiente de su actividad como profesionales. Este tipo de crítica que participa intelectualmente del carácter creativo del artista y del receptivo del público es en realidad —y ha sido desde hace muchos años— el crisol depurador de los valores estéticos que han conmovido a

la humanidad (y, en el caso de la Arquitectura, que han sido el fiel testimonio de todo un modo de vida) a través de su historia.

* * *

Tal fue Manuel Toussaint, historiador y crítico del arte de México, quien dedicó toda una vida a descubrir y revelar la significación del Arte colonial en un tiempo en que éste era apenas considerado digno de ocupar un lugar insignificante en el panorama del Arte Universal. A él se debe el encauzamiento de esos primeros intentos de Revilla, de Baxter, de Romero de Terreros, por patentizar la indiscutible calidad estética, el carácter diferencial de un arte que de Colonial no tiene sino el nombre en sus manifestaciones más perfectas. A él se debe también el que la venda de los prejuicios, que cubría los ojos de aquellos que veían en la palabra Colonial un símbolo de bastardía y de servil sometimiento al arte de la Metrópoli, se haya levantado y actualmente puedan ampliar su campo de estudio y de goce estético hacia horizontes considerados, antes, pocos alentadores en este sentido.

Pero ¿cuál es la visión arquitectónica de Manuel Toussaint? Es, desde luego, la de un historiador del arte. La arquitectura es para él algo que tiene vida propia, perdurable, secular; algo que está más allá de la disposición armónica de una fachada, el ritmo inalterable de unos arcos y la colocación bien lograda de una cúpula; algo, en fin, que trascendiendo los límites del nombre o de la personalidad del artista o del arquitecto creador, es el grandioso testimonio de la manera de ser y de actuar, de sentir y de pensar, de todo un pueblo.

La vida colonial, en todas sus facetas: religiosas, ideológicas, políticas, sociales, puede ser reconstruida con sólo analizar los edificios que se erigieron en la Nueva España, con sólo leer esa historia escrita en las piedras de cientos de monumentos por la voluntad rectora de los frailes, de los encomenderos, de los clérigos teólogos y de los grandes señores, y con el sudor de los indígenas a ellos sometidos por la jerárquica estructura social del virreinato. Manuel Toussaint lo ha probado con sus escritos. El lector puede *vivir* una casa del siglo XVI gracias a sus cuidadosas y perfectas descripciones; esas casas acogedoras que sustituyeron, al avanzar el siglo, a las sobrias y fortificadas casas de los conquistadores, casas ante las cuales se podía hablar ya de “una portada que es una bella pieza arquitectónica”. “Entremos a la casa”, indica don Manuel. “No es sino un patio rodeado de amplios corredores arriba y de piezas

en los dos pisos. En el bajo gran parte ocupan las bodegas; está, además, la cuadra... Subimos y nos hallamos ya en la casa, en el hogar..." Y con Toussaint percibimos todo el ambiente y el carácter de estas desaparecidas construcciones, ni extremadamente suntuosas ni tampoco pobres, en que se desarrolla la vida de las aristocráticas o burguesas familias coloniales. Su lenguaje conciso tiene la virtud de presentar a la imaginación una planta, un alzado y unos cortes verbales que definen la disposición de los elementos arquitectónicos que componen el edificio descrito.

Y cuando de los grandes conventos mexicanos se trata, ninguna descripción mejor que las líneas de Manuel Toussaint. "Desarrollar ante los ojos del lector el aspecto general y los detalles de cada sitio visitado" es su intento. Con unas cuantas palabras están descritas las fachadas, recreado el abierto espacio del atrio, visualizado el claustro, percibida la grandiosidad especial de los amplios interiores de los templos del siglo xvi. En no más de una página de "Historia del Arte Colonial" está perfectamente trazado el croquis ideal de estos conventos grandiosos del primer siglo colonial, con todos sus componentes arquitectónicos dispuestos, casi siempre, de manera semejante según la "traza moderada" sugerida por el virrey Antonio de Mendoza.

Es tanta la virtud descriptiva de sus líneas que, aunque los monumentos no existan, la mente puede reconstruirlos puesto que Toussaint proporciona los medios imaginativos a partir de los planos, torpemente dibujados, de la época. Tal lo hace con la primitiva Catedral de México (desaparecida desde el siglo xvii) con tal riqueza en los detalles —basados en relaciones fidedignas— que pareciera haber sido colaborador de Arciniega en el momento de concebir el edificio. Es así que está informado al detalle de la parte de la obra que correspondió a cada uno de los maestros de cantería, de carpintería, de herrería, y sabe también lo que éstos han percibido por su trabajo.

En su insuperable obra sobre *La Catedral de México y el Sagrario Metropolitano*, culminación de años de estudios acuciosos, que se iniciaron con una publicación sobre la Iglesia Mayor de México en 1917 y tuvieron el primer gran logro en el tomo que se le dedica en las *Iglesias de México* de 1924, nada de lo que se refiera al edificio, en todos los órdenes, ha escapado a sus ojos y ha dejado de ser registrado por su pluma. El mismo así lo considera al escribir: "Podemos afirmar, sin jactancia, que ningún problema fundamental, relativo a nuestro templo máximo, queda en la sombra." Algunos párrafos son tan vívidos que pudie-

ran tomarse como un informe del arquitecto sobre su obra magna: “Desde 1581 a 1615 se habían levantado los muros que circunscriben el templo a más de la mitad de su altura, así como los que separan las capillas. Faltaban los de la fachada principal. Estaban construidos todos los pilares, algunos hasta sus capiteles y otros a su segundo tercio y se habían cerrado ocho bóvedas: dos sobre los vestíbulos de las puertas del lado norte, dos sobre la sala capitular y cuatro sobre las capillas inmediatas, en cada nave, a la sala capitular y sacristía.” Naturalmente es a Toussaint a quien se debe el exacto croquis histórico-constructivo de la Catedral de México publicado en el cuerpo de la gran monografía.

¿Y acaso no forma parte de su visión arquitectónica la importancia que, con justísima razón, le confiere a la traza? “Debemos tener presente —dice al respecto— el concepto de *autor* de un edificio. En la época colonial el primer paso para edificar un monumento estaba radicado en la confección de la *traza*. La traza es el plano, así se trate de una pequeña capilla como de una ciudad. Es de la traza de lo que depende todo el monumento. La traza determina cómo han de ser los muros, los soportes y en consecuencia la techumbre. Pueden ocurrir ciertas variaciones más tarde pero la traza es lo que da el carácter, la época, el estilo al monumento.”

También forma parte de esta peculiar visión arquitectónica de Manuel Toussaint el hincapié que hace a veces sobre el funcionamiento de una planta, es decir, sobre las necesidades de circulación que establecen la forma de un edificio, como sucede cuando nos explica la disposición de las puertas a un lado de los conventos de monjas “que llegan a constituir una categoría arquitectónica”: “La solución —dice— es perfecta: se edifica un templo de una sola nave para que ocupe menos espacio y su eje principal se traza paralelo a la vía pública, con lo cual se logra darle iluminación perfecta y permitir el libre acceso de los fieles sin molestar en lo mínimo a las hijas de Dios que habitan el monasterio.”

Igualmente que como lo hace en el caso de los conventos del siglo XVI, Toussaint, en unas cuantas líneas, traza en la imaginación del lector la planta ideal de esa otra “categoría arquitectónica” que constituyen las parroquias: “iglesias con planta de cruz latina y vigoroso crucero en cuyo centro se yergue la cúpula, con o sin tambor; a los pies la portada, entre dos torres; al lado del templo otra portada y en los huecos que forman los brazos y el cabo de la cruz, la sacristía, las oficinas parroquiales, o sea el cuadrante, el bautisterio y capillas en que existe la sede de múltiples cofradías.” Texto, éste, que da una idea de la facilidad que

Manuel Toussaint tiene para expresar con la palabra lo que los arquitectos expresan con el lápiz con resultados igualmente felices y claros. Tal vez sea debido a esta facilidad que casi nunca se preocupó por ilustrar sus libros con abundantes plantas arquitectónicas, puesto que los especialmente interesados podrían consultarlas en otra parte.

Uno de los aportes más valiosos de Manuel Toussaint para la comprensión cabal del Arte de la Nueva España, lo constituyen su sistematización del proceso evolutivo del estilo Barroco en México. Sus acertados esquemas verbales definen nítidamente la imagen arquitectónica de los edificios ejemplares de lo que él designa como Barroco Sobrio, Barroco Rico y Barroco Exuberante. En cuanto al Churrigueresco, él lo ve como un estilo distinto al Barroco propiamente dicho, puesto que “no sólo no es constructivo, sino que puede jactarse de no serlo cuando llega a sus expresiones de apogeo... Técnicamente cambia el soporte habitual del Barroco, o sea la columna, bien salomónica o cilíndrica, pero cubierta de ornatos, por el *estípite*, un soporte de sección cuadrada o rectangular formado por múltiples elementos: pirámides y prismas truncados, paralelepípedos, cartones sobrepuestos, medallones, guirnaldas, ramos, festones. Todo el adorno está esculpido a base de vegetales sobre fondos geométricos...” Si bien no existe profundidad interpretativa, en estas descripciones están dados los elementos necesarios, las bases formalistas del estilo más significativo de la Nueva España a partir de las cuales es posible ahondar en el significado de este arte que haría intuir, al mismo Toussaint —el primero— la íntima relación que en aquella época existió “entre la vida del arte y la vida del pueblo”, relación que transformó a las formas barrocas en manifestación espléndida del latente nacionalismo mexicano.

Claro está que la visión arquitectónica de Manuel Toussaint se afina ante las obras de los célebres arquitectos de la Academia de San Carlos: Tolsá, Ortiz de Castro, Costansó, Castera. Y es así que él, biógrafo de la Catedral desde sus orígenes, está capacitado como ninguno para elogiar “la armonía y las excelentes proporciones del proyecto de Damián Ortiz de Castro para terminar las torres”, y “el buen gusto innegable y un sentido de la proporción, de la escala, sin el cual no puede existir la buena arquitectura” de Manuel Tolsá, al “unificar y ennoblecer el aspecto exterior del templo” con la cúpula, el cuerpo central de la fachada con sus esculturas, los ramates y las balaustradas. Y también lo está para decir de la obra de Castera en la iglesia de Loreto, con ese descriptivo esquematismo de su prosa: “La portada muy sobria; los campanarios

humildes, agobiados por el gran domo que se distingue desde cualquier punto de la ciudad; en los ángulos del crucero, afuera, portadas ciegas pero rebosantes de proporción y buen gusto.”

Como crítico e historiador de la Arquitectura Manuel Toussaint puede darse el gusto —y lo hace— de defender el genio del artista en contra de la incomprensión del *funcionalista* de aquel tiempo representado por el ingenieril Constansó, quien evidioso de los favores que el Virrey dispensaba a Castera, lanzó a éste el cargo de que no sabía dibujar y había contratado a un estudiante de la Academia para que diera forma a sus ideas constructivas: “Tomar un dibujante a sueldo —cito por última vez a Toussaint— en eso Castera se adelantó a su época y casi se colocó en la nuestra. Además, los autores de los grandes monumentos del siglo XVIII ¿sabían dibujar geoméricamente? ¿Lorenzo Rodríguez, Guerrero y Torres, el autor de Tepotzotlán, eran hábiles dibujantes? No.² Su espíritu concebía la creación y el dibujo lo monteaban en la misma piedra. Bien mirado el caso y sin apasionamiento ninguno, la única censura que se le puede hacer al arte neoclásico, aparte de haber destruído inestimables joyas barrocas, es que ostenta exceso de dibujo y falta de espíritu. Las reglas académicas, marcando toda la secuela de la composición, sujetándola a cánones fijos, podían producir obras aceptables y correctas, pero no geniales: ¡le habían cortado las alas a la imaginación sobre un restirador de dibujo!”

He aquí, pues, algunos aspectos de lo que yo considero la visión arquitectónica de Manuel Toussaint, esbozados gracias a la referencia a una mínima parte de sus numerosos escritos. Si no ha sido lo suficientemente clara ello debe atribuirse a la deficiencia del discípulo comentarista y no a la capacidad descriptiva del maestro desaparecido, quien permanecerá siempre, no lo dudemos, como uno de los pilares más sólidos de ese gran edificio que constituye la Historia del Arte de México.

2 Cuando menos no tenemos ningún testimonio concreto.