

A partir del poema "Lázaro" de Luis Cernuda, se presenta la reconstrucción verbal de una experiencia en primera persona -"insitu"- de un caso excepcional del barroco sevillano, la capilla San José, construida en el siglo XVIII por el gremio de carpinteros de lo Blanco. El paso del tiempo, el desgaste de su constitución material, su carne quemada, su piel tatuada revestida con sobrecargados ropajes y evanescentes máscaras, junto con las luces, y especialmente las sombras, de esta "gruta dorada", evidencian la posibilidad que tiene la arquitectura de encarnar una "imagen del mundo".

Rubén Muñoz es arquitecto por la Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile. Doctor en Arquitectura por la ETSA de la Universidad de Sevilla, España. Docente del Dpto. Diseño y Teoría de la Arquitectura, Universidad del Bío-Bío, Concepción, Chile [rnr@ubiobio.cl]



UNA SOMBRA DONDE EL ALMA SE COPIA INMENSA

CAPILLA DE SAN JOSÉ, GREMIO DE CARPINTEROS DE LO BLANCO, S. XVIII, SEVILLA

por Rubén Muñoz Rodríguez

Colección *IN SITU* XXXIII

© Rubén Muñoz Rodríguez, fotografías

© Rubén Muñoz Rodríguez, del texto

© Jose Quintanilla, Valeria Razeto y Ninna Feijó, de la edición

Santiago, Chile, 2016

www.coleccioninsitu.com

Después de retirada la piedra con trabajo,
porque no la materia sino el tiempo
pesaba sobre ella,
oyeron una voz tranquila
llamándome, como un amigo llama
cuando atrás queda alguno
fatigado de la jornada y cae la sombra.
Hubo un silencio largo...

Quise cerrar los ojos,
buscar la vasta sombra,
la tiniebla primaria
que su venero esconde bajo el mundo
lavando de vergüenzas la memoria.
Cuando un alma doliente en mis entrañas
gritó, por las oscuras galerías
del cuerpo, agria, desencajada,
hasta chocar contra el muro de los huesos
y levantar mareas febriles por la sangre...

Una rápida sombra sobrevino.
Entonces, hondos bajo una frente, vi unos ojos
llenos de compasión, y hallé temblando un alma
donde mi alma se copiaba inmensa,
por el amor dueña del mundo.

Vi unos pies que marcaban la linde de la vida,
el borde de una túnica incolora
plegada, resbalando
hasta rozar la fosa, como un ala
cuando a subir tras la luz incita.
Sentí de nuevo el sueño, la locura
y el error de estar vivo
siendo carne doliente...

Así rogué, con lágrimas,
fuerza de soportar mi ignorancia resignado,
trabajando, no para mi vida ni mi espíritu,
mas por una verdad en aquellos ojos entrevista ahora.
La hermosura es paciencia.
Sé que el lirio del campo,
tras de su humilde oscuridad en tantas noches
con larga espera bajo tierra,
del tallo verde erguido a la corola alba
irrumpe un día en gloria...



En un intento de aproximarse a la representación de una experiencia sin perder lo central de su substancia -recordemos que la arquitectura se experimenta con todos los sentidos del cuerpo-, la reconstrucción verbal de este episodio arquitectónico, encontró su representación más exacta en la poética aproximación de Luis Cernuda al relato de la resurrección de Lázaro. La escritura permitiría una forma de apropiación y recreación de la realidad vivida. Ejercitar la memoria, transcribirla proyectándola, no estaría tan lejos de algunas lógicas propias del ejercicio proyectual.

Construida por un gremio de carpinteros bajo la advocación de otro carpintero, hecha de tiempo y oficio, en proceso de destrucción y reconstrucción, la capilla de San José constituye una prueba de que “la hermosura es paciencia”.

Si se pudiera hablar de una arquitectura de la compasión, esta “gruta dorada” cabría dentro de esta categoría con el adjetivo de extravagante. La “oscura belleza” de su piel tatuada revestida con sobrecargados ropajes y evanescentes mascaradas doradas, es evidencia de una de las virtudes más altas a las que -a mi parecer- puede aspirar la arquitectura, construir una representación verídica de una “imagen de mundo”, encarnándose como materia de experiencia “una verdad por aquellos ojos entrevista”.

“Tras su humilde oscuridad”, “sentí de nuevo el sueño, la locura y el error de estar vivo siendo carne doliente”, por un instante la muerte no nos puede tocar, como a Lázaro, quien al salir de su gruta mortuoria -según el relato de Rilke-, “se levanto vacilante hacia la luz del día / y vio cómo tuvo que conformarse de nuevo / con esta vida aproximada e imprecisa.”



José de Ribera. La Resurrección de Lázaro, 1616. Museo nacional del Prado, Madrid.



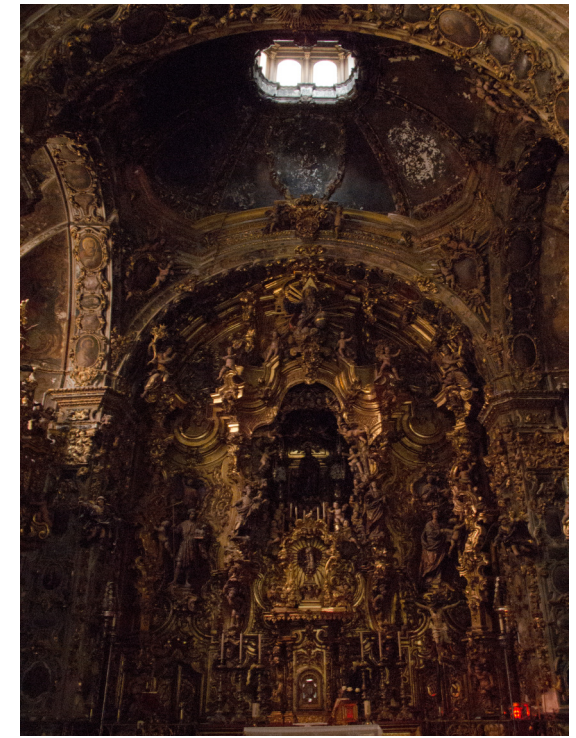
PORQUE NO LA MATERIA SINO EL TIEMPO PESABA SOBRE ELLA ¹

Existen “lugares donde se calma el dolor”, nos recuerda Cesar Antonio Molina, paisajes que se corresponden con nuestros pasajes más íntimos. Han pasado algunos años y aún conservo con nitidez la memoria de un encuentro. Deambulaba por el casco histórico sevillano, fue al “caer la sombra”, cuando “fatigado de la jornada”, seguí una voz que me llamaba. Me encontré, fuera de lugar, una puerta y una columna impostadas en una esquina que me condujeron al interior de un espacio moldeado en el siglo XVIII por el gremio de carpinteros de lo Blanco, la capilla de San José.

El encuentro con esta obra me fascinó de inmediato. Para mi sorpresa, me encontraba en las antípodas de mis herencias estéticas más arraigadas. Cómo era posible sintonizar con un espacio tan distante de la ascética desnudez, de la dogmática sinceridad tectónica, de los silencios albos entre los que mi memoria rumiaba en aquellos días². Me encontré atónito frente a una voluptuosa masa dorada del más dramático claroscuro barroco.

¹: Este texto, circunscrito al ámbito de los imaginarios de las lógicas simbólicas, forma parte de la investigación en curso sobre las Lógicas Projectuales en Arquitectura, Proyecto DIUBB 150602 2/R.

²: Mi primera visita a esta obra fue pocos días antes de defender mi tesis doctoral sobre “La iglesia del monasterio benedictino de Las Condes: La luz como generatriz del espacio moderno litúrgico”, leída el 10 de marzo de 2014 en la ETSA de la U. de Sevilla, España.



UNA VERDAD EN AQUELLOS OJOS ENTREVISTA

Conscientes de las distancias entre la ciencia y el arte como formas de aproximación al conocimiento, por su propia naturaleza, la experiencia arquitectónica pareciera distanciarse de la objetividad propia de la práctica científica de corte más positivista. Al respecto, cabría considerar lo planteado por Andrei Tarkovski, cuando señala, si “el conocimiento científico y frío de la realidad es como un ir avanzando por los peldaños de una escalera sin fin, el conocer artístico recuerda un sistema infinito de esferas interiormente perfectas, cerradas en sí mismas. Las esferas pueden complementarse o contradecirse mutuamente, pero en ningún caso puede una sustituir a la otra..., dan testimonio de que el hombre es capaz de conocer y de expresar de quien es imagen”, reclamando como finalidad para el arte “conmoverle en su interioridad más profunda”, constituyendo “un juicio perfecto y pleno de la realidad”⁵.

⁵: Tarkovski, Andrei, Esculpir en el tiempo: Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine, Rialp, Madrid, 2008 (1988), p. 62, 63, 67.



En ella revisité la dionisiaca capilla construida por Le Corbusier en Ronchamp, otra gruta, deudora de la arquitectura megalítica del dolmen y la caverna. En ella rememoré la modesta capilla lateral de una parroquia barroca de un pueblo andaluz donde transcurrió mi infancia, un espacio de calma, donde “cerrar los ojos, buscar la vasta sombra, la tiniebla primaria”, una experiencia que probablemente constituye el inicio de este encuentro, “un lugar donde se calma el dolor”. La escala doméstica, la profundidad de sus sombras y la indefinición de sus gruesos límites, serían algunos de las propiedades compartidas por los casos nombrados, permitiendo una apertura a la representación de las memorias más inasibles de los imaginarios de sus habitantes, “una sombra donde el alma se copia inmensa”.

Con el tiempo constaté que mi experiencia era compartida. Esta capilla de escala doméstica, con su puerta descentrada, con su sencilla nave, su bóveda y su pequeña cúpula, con sus maderas de tonos dorados, sus policromías gastadas, sus esculturas, pinturas y retablos, es uno de los lugares más queridos por el pueblo sevillano para ofrecer sus exvotos.

Su arquitectura, nombrada monumento nacional en 1912, ha sufrido varios intentos de destrucción, desde las reformas urbanísticas que proponían ampliar la calle (1868, 1906 y 1913) hasta el incendio durante las revueltas de la proclamación de la República (1931), sobreviviendo sólo gracias a la aclamación popular³. Su cuerpo gastado -por el peso del tiempo-, su carne quemada, apenas oculta “el muro de sus huesos” de esta “oscura galería” donde los gritos y susurros de “las entrañas de las almas dolientes” encuentran sosiego en la precariedad de esta arquitectura herida, de este lugar donde “rogar con lágrimas” y “lavar de vergüenzas la memoria”. Lejos de la asepsia de buena parte de la arquitectura contemporánea, los estragos del tiempo han dejado sus huellas en la materia, cargando de memoria y humanidad su arquitectura.

3: Ver al respecto: Hernández Núñez, Juan Carlos, “La capilla de san José: El broche de oro del barroco sevillano”, Boletín Ben Baso, 25, mayo 2016, pp. 6-9. El hecho de que su declaratoria fuera anterior a la Catedral, los Reales Alcázares o a la colegial del Salvador de Sevilla, daría cuenta del carácter singular de esta obra.



LA TINIEBLA PRIMARIA DONDE MI ALMA SE COPIABA INMENSA

Esta capilla, se entroncaría con uno de los imaginarios arquitectónicos más primitivos, la caverna, la que junto al dolmen o el menhir, constituyen una de las primeras operaciones proyectuales, consistentes en modificar el mundo natural transfigurando la naturaleza en arquitectura.

Sus límites emergen de la oscuridad, como los pliegues de las túnicas de la "Resurrección de Lázaro" en la gruta interpretada por José de Ribera en 1616. En esta escenográfica arquitectura, la luz desciende a través de medidos vanos, de pequeñas perforaciones a veces ocultas, revestidas, realzando las aristas, los encuentros, las intersecciones, las protuberancias de sus límites, atiborrados de objetos, cuadros, reliquias, forrados por relieves de madera contorneadas, de brillos dorados, de reflejos de algunos espejos ocultos entre sus saturados altares. La luz se desvanece por sus retablos dorados descendiendo hacia la oscuridad más profunda, e invitando al mismo tiempo a ascender hacia ella, "resbalando hasta rozar la fosa, como un ala cuando a subir tras la luz incita."



La profundidad horadada de esta "tiniebla primaria", de esta evanescente gruta dorada, de este lugar donde la mirada se pierde, desenfocada, hacen de este interior un lugar que, distanciándose de toda comprensión fácil, rehúye a ser descifrado. En su arquitectura, cabría aplicar la tesis de Pallasmaa hacia la recuperación de la experiencia háptica, suprimiendo la visión enfocada, al igual que "la pintura barroca abre la visión con límites desdibujados, focos tenues y múltiples perspectivas, ofreciendo una invitación clara y táctil y tentando al cuerpo a viajar por el espacio ilusorio..., las sombras profundas y la oscuridad son fundamentales, pues atenúan la nitidez de la visión, hacen que la profundidad y la distancia sean ambiguas e invitan a la visión periférica inconsciente y a la fantasía táctil."⁴

Este espacio primario, arquetípico, a pesar de las insalvables distancias, me permitió revivir la memoria de otros lugares muy queridos. En ella encontré la oscuridad negra de algunas iglesias románicas desperdigadas por Cataluña, rasgadas en un radical claroscuro por pequeñas perforaciones de luz orientadas.

4: Pallasmaa, Juhani, Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pp. 34, 47.