

El Señor de los Rayos Nuevas formas para una antigua iconología

The Lord of Lightning New Forms for an Ancient Iconology

J. Jesús López García
Universidad Autónoma de Aguascalientes
jesus.lopez@edu.uaa.mx

DOSSIER

Resumen

En la década de los cincuenta del siglo xx, años antes del Concilio Vaticano II, comenzó en Aguascalientes, México, una nueva era de edificación religiosa, en la que se emplearon medios constructivos actuales y mecanismos de significación plástica modernos; con ello, en materia arquitectónica, en la diócesis se estableció un nuevo paradigma: geometrías y configuraciones novedosas. Dentro del acervo resultante, el templo del Señor de los Rayos tiene una connotación especial por desapegarse de la tendencia sin ornamentos iconográficos; por el contrario, apeló a la iconología a través de una portada que, aún apartada de la composición tradicional de cuerpos y calles, remite directamente a imágenes ancestrales del repertorio cristiano en una composición escultórica sobrepuesta, resultando en un edificio desconcertante y único en Aguascalientes, rupturista y paradójicamente tradicional también.

Palabras clave: Señor de los Rayos, antigua iconología, forma nueva, Aguascalientes

Fecha de recepción: 3 de febrero de 2022

Fecha de aceptación: 4 de mayo de 2022

DOI: 10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83154

Abstract

In the mid twentieth century, years before the Second Vatican Council, a new era of religious construction began in Aguascalientes, Mexico, using current construction methods and modern mechanisms of plastic significance. Establishing a new paradigm in the diocese in architectural matters. Innovative geometries and configurations, and within the resulting collection, the temple of the Lord of the Lightning has a special connotation for detaching itself from the trend without iconographic ornaments, and on the contrary, appealing to iconology through a cover that is still far from the

traditional composition of bodies and streets, refers directly to ancestral images of the Christian repertoire in a superimposed sculptural composition, resulting in a disconcerting and unique building in Aguascalientes, groundbreaking and paradoxically traditional as well.

Keywords: *Lord of the Lightning, Ancient Iconology, New Form, Aguascalientes*

Introducción

El presente artículo es uno de los resultados de la investigación “Constructores de la modernidad arquitectónica en Aguascalientes”, trabajo realizado en la Universidad Autónoma de Aguascalientes que forma parte de un macroproyecto sobre la modernidad arquitectónica.

Podemos afirmar que los constructores que intervinieron en la modernidad industrial aguascalentense, iniciada desde fines del siglo XIX y consolidada a mediados del siglo pasado, tuvieron, con su desempeño y su acervo construido, un impacto directo en la economía local, en la expansión urbana y en las condiciones de la formación y la asociación gremial de arquitectos e ingenieros. La actuación de esos constructores trasciende las tareas de la proyección de inmuebles y su edificación bajo premisas, procesos constructivos y materiales modernos y se manifiesta en la constitución misma de la modernidad local en sus diferentes dimensiones.

De forma metodológica, en el primer año se desarrolló la primera etapa que consistió en el acopio de información, el análisis y posterior interpretación de registros y documentos en que se apoya la investigación de constructores —maestros de obra, ingenieros civiles y arquitectos— y obras enmarcadas en una estructura geográfica y temporal. En esta fase se obtuvieron los primeros resultados para ratificar que estos expertos en la construcción fueron los que pergeñaron el movimiento arquitectónico moderno en la ciudad aguascalentense.

A principios del siglo XX encontramos la presencia del ingeniero civil y arquitecto Camilo Enrique Pani Arteaga y el maestro de obras Refugio Reyes Rivas; para los años treinta destacan el ingeniero Luis Ortega Douglas, el constructor Jesús Urzúa Quevedo y el maestro de obras Sabino Anaya Pacheco. A partir de los cuarenta, identificamos las primeras obras modernas, como el edificio del Sindicato Ferrocarrilero (1938-1941) del arquitecto Francisco M. Treviño, y el edificio González Vaca (1940) del ingeniero José Flavio Madrigal Rodríguez, así como los profesionales Gustavo Talamantes Jr. y Salvador Leal Arellano, entre ingenieros civiles, y los arquitectos Humberto León Quezada y, particularmente, Francisco Aguayo Mora, autor del templo del Señor de los Rayos.

En este sentido, dicho templo —primera obra moderna religiosa católica que se erigió en la ciudad de Aguascalientes— reviste una vital importancia que merece ser analizado y explicado en el contexto de la modernidad arquitectónica.

El templo del Señor de los Rayos antecede en pocos años a la convocatoria que en 1962 realizó el papa Juan XXIII para iniciar los trabajos del Concilio Vaticano II. El edificio, cuya primera piedra se colocó el 29 de enero de 1956, tiene en sus contenidos plásticos y esquemáticos

una afinidad implícita con el fin de adaptar o actualizar los modos eclesiásticos a las necesidades y experiencias de su tiempo, la era de la modernidad.

El edificio atiende en su obra física al deseo de dar un aliento nuevo a la Iglesia y a establecer una interlocución con la contemporaneidad, por cierto, no tan apegada, al menos en su portada, a las convenciones de las tendencias del Movimiento Moderno que en arquitectura se decantaban por las líneas rectas y los perfiles nítidos.

El Señor de los Rayos es tanto tradicional como singular; tradicional en su esquema lineal que jerarquiza el presbiterio, pero al mismo tiempo dando pie a una portada particular, ajena a la composición de cuerpos y calles como soporte de una iconología canónica. Su imagen diferente y hasta agresiva alude a la Pasión de Jesucristo de una manera descarnada y paralelamente contemporánea, fragmentario como se percibe al mundo desde el inicio de la segunda mitad del siglo xx.

El resultado es la conjunción de una obra en nave sencilla con procesos modernos de construcción y una portada de plástica notable que usa al concreto en bruto como soporte de una iconología típica, pero bajo un enfoque actual. La unión de arquitectura y escultura no es totalmente armoniosa, sino que manifiesta la tensión, por medio del choque entre lo ortogonal del edificio y lo orgánico de su portada escultórica; no obstante, en ese aspecto, buscado o no, se refleja también la rigidez entre la institucionalidad milenaria de la Iglesia católica y la

Imagen 1. Templo del Señor de los Rayos. Fotografía: Nefertary Guadalupe García Esparza (NGGE).



contemporaneidad cada vez más secularizada, dispersa y alejada de cartabones.

La tradición arquitectónica religiosa en Aguascalientes

Sobre la arquitectura piadosa católica en Aguascalientes no es superficial hablar de una tradición, pues el género religioso en la ciudad tiene poco más de cuatro siglos de desarrollo y ello, además, proveniente de maneras de construir estos edificios, de centurias de un proceso sin más sobresaltos que el paso de los años.

El arribo de los primeros colonos a la región trajo consigo un bagaje constructivo procedente de Europa que atravesó el océano sin la mediación de los experimentos arquitectónicos realizados al sur del virreinato, donde la población nativa tan grande exigía nuevas adaptaciones del programa edificatorio. Por el contrario, Aguascalientes —originalmente Villa de la Asunción, en 1575—¹ fue fundada como tantas ciudades, villas y pueblos de la mitad norte del territorio de la Nueva España en los siglos XVI y XVII, en páramos poco habitados, donde la construcción desde cero se realizó mediante los cánones entonces conocidos por esos colonos.

En el caso de Aguascalientes, los edificios sólidos dedicados al culto no manifestaron en el siglo XVII sino la reciedumbre de una arquitectura simple, de escaso ornamento, que hizo su aparición en las iglesias del XVIII, siglo tardío para el desarrollo del estilo barroco que, sin embargo, arraigó con fuerza en el gusto y el carácter de la antigua villa.

El barroco en los primeros templos de Aguascalientes fue sobrio y de composiciones hasta cierto punto primarias. La villa, en su inicial siglo de existencia, se debatió por la continuidad de su asentamiento ante una precariedad derivada de un clima semidesértico de suelo pobre y pocas lluvias, aunque necesaria su presencia para el resguardo de las caravanas cargadas de plata que, procedentes de la vecina Zacatecas, se dirigían a la Ciudad de México.

Ya en el siglo XVIII, logrado el equilibrio de su subsistencia, el asentamiento logró una estabilidad que le permitió explorar una mayor elaboración o, mejor dicho, en la ornamentación de su construcción religiosa. Al independizarse el virreinato de la metrópoli española, Aguascalientes finalmente dio el paso a una vida económica y política independiente de las ciudades vecinas más grandes. Su arquitectura también experimentó una mayor profusión constructiva y una apertura creciente a nuevas modalidades edilicias.

El barroco fue incipientemente acompañado del neoclasicismo a fines del siglo XVIII y a principios del XIX, pero hacia la mitad de ese último siglo, las variantes del eclecticismo y de diferentes modalidades “revivalistas” también fueron asimilándose al paisaje urbano de la villa devenida en ciudad y, poco después, en capital de un nuevo estado de la federación.

¹ Alejandro Topete del Valle, *Aguascalientes. Guía para visitar la Ciudad y el Estado* (Aguascalientes: Ed. del autor, 1966), 44.

Con todo ello, además de la introducción de la construcción con acero a fines del siglo XIX y el cemento a principios de 1900,² en cuanto a su utilización en la pavimentación y embanquetado de las calles, los edificios siguieron desarrollándose a lo largo de los primeros tres tercios del siglo XX bajo las mismas pautas de ordenamiento espacial con base en naves bien definidas, tan solo experimentando en el perfil en alzado de esos espacios. De esta manera la tradición se daba la mano con la modernidad constructiva.

Tal vez lo más significativo fue el desvanecimiento paulatino, desde fines del siglo XIX, de las “portadas” religiosas de los templos, tomadas por composiciones iconológicas apegadas a una liturgia precisa. Desde el neoclasicismo, la arquitectura tuvo preponderancia sobre la composición escultórica ornamental e iconográfica propia del barroco; en Aguascalientes, desde el pequeño templo de San Juan Nepomuceno hacia el límite del siglo XVIII. Ese fenómeno fue paulatinamente llevándose a cabo a través del siglo XIX con los edificios eclécticos y culminando la operación a mitad del XX, cuando las portadas cedieron su lugar a las fachadas derivadas de la sección de las naves resueltas en las modalidades permitidas por la técnica moderna.

Todo lo anterior continuó su curso, con la excepción notable del templo del Señor de los Rayos que, de manera inesperada y atrevida, retoma el papel iconológico de la portada religiosa adosada a una construcción independiente en su composición, pero bajo lineamientos plásticos abiertamente contemporáneos. Por ello, el templo del Señor de los Rayos es, al mismo tiempo, un edificio religioso tradicional y completamente vanguardista —para el ámbito arquitectónico local— pues en un solo inmueble fusiona en la obra de los autores, arquitecto y escultor, dos concepciones a la vez moderna y arcaica en la aproximación al fenómeno espacial y urbano de la fe católica en la segunda mitad del siglo XX, justo antes de los tiempos del revolucionario Concilio Vaticano II, marco en que el Señor de los Rayos puede manifestarse como una violenta vuelta al pasado de las representaciones religiosas o como un salto provocativo hacia el futuro.

La tradición de las imágenes y de los esquemas

El uso de las imágenes como un referente metafísico de las revelaciones religiosas no es privativo del catolicismo. Es un fenómeno que data del paleolítico en que la representación del mundo sensible se podía manifestar de tal manera que aquello reconocible pudiese transmitir referencias más allá de su propia objetividad visible. Así, las “Venus” paleolíticas no solamente representaban a la mujer, sino que personificaban a la fertilidad y a la abundancia, ambas situaciones que escapaban del control de las comunidades prehistóricas y que, por tanto, acudían a esas imágenes lo mismo como evocación que como deseo.

2 La utilización del cemento en la pavimentación y embanquetado de las calles se dio a partir de la primera década del siglo XX en la ciudad de Aguascalientes. Ver: Alejandro Vázquez del Mercado, “Informe de Gobierno”, *El Republicano*, 16 de septiembre de 1909, sección Obras Públicas.

Evocación y deseo se convirtieron luego en modelo y plegaria, y es cuando las imágenes ganan en profundidad representativa y en abstracción. Así, el simbolismo de las religiones encontró en las imágenes un potente vehículo, sintético y conciso con base en la repetición. Esta representación icónica no solo se circunscribe a la reproducción de modelos, sino que se ayuda en buena medida en representaciones de formas que envuelven el espacio sacralizado y junto a él se potencia aún más el poder evocativo, se refuerza el deseo, se norma al modelo y se apoya la plegaria.

Entendemos como esquemas los dispositivos de formas y espacios que se encadenan para lograr un efecto arquitectónico, que puede ser funcional, estructural, de percepción o todo lo anterior. Los esquemas de la arquitectura refuerzan de manera abstracta, pero poderosamente, a la imaginería iconográfica, o bien pueden debilitarla al ser solamente un contenedor funcional o estructural. Las plantas basilicales o de naves simples recrearon la imagen de la cruz en sus modalidades latina o griega, desde la Alta Edad Media hasta la primera mitad del siglo xx; no obstante, ello comenzó a ponerse en crisis desde inicios del siglo pasado, con una dinámica social, demográfica y urbana cada vez más intensa en sus cambios, a tal grado que la secularización de todas las comunidades, aún de las más tradicionales, empezó a socavar el conocimiento y la representación iconográfica tradicional.

Al respecto, Vattimo comenta que “[...] el término secularización indica, antes bien, que, de un lado ya no se trata de la religión en su forma originaria [...] pero por otra parte, la mitología poética que ha de sustituirla hereda a su modo la tarea y los contenidos que eran propios de la religión”.³ Sin embargo, en el caso del Señor de los Rayos, los contenidos persisten pero esta vez con una estructura estética alejada de la “forma originaria” de la religión.

Las imágenes del mundo moderno son inmensas en su número, su intensidad es además tal que las representaciones iconográficas de la tradición se ven ahora disminuidas en su impacto, por lo que desde hace ya más de un siglo han recurrido a mecanismos no tradicionales de expresión, buscando en esas nuevas formas una manera de transmitir su lenguaje ancestral en una óptica distinta.

Por otra parte, el esquema del edificio sigue estableciendo la relación lineal entre asamblea y presbiterio de la tradición cristiana —el esquema concéntrico aún estaría a 13 años de ser implementado en el templo de Nuestra Señora de la Asunción de 1969, en el fraccionamiento Jardines de la Asunción en la ciudad de Aguascalientes—, pero el sistema constructivo de la estructura de concreto armado es implícitamente moderno.

La estructura de la nave central está compuesta de columnas y losa de concreto, en suspenso esta última desde armaduras de alma abierta atirantada para aligerar la techumbre. Aguayo Mora resolvía la estructura y la construcción general de sus edificios haciendo honor a la economía de medios defendida por el Movimiento Moderno, dependiendo

3 Gianni Vattimo, *Más allá de la interpretación* (Barcelona: Paidós, 1995), 108.



Imagen 2. Vista desde el campanario de las naves lateral, central y estructura de la losa. Fotografía: NGGE.

de los recursos disponibles para sus diversos encargos podía experimentar con sistemas novedosos, o bien, resolver sus planteamientos con una lógica técnica sencilla como en el caso del templo donde se aprecia la ligereza del conjunto desde la ingravidez de su cubierta y la sencillez de sus paramentos.

Así se sostiene la afirmación de que es este templo del Señor de los Rayos un edificio que une lo tradicional con la modernidad, lo que es cierto tanto en su esquema arquitectónico como en la composición de su fachada, donde la violencia de la fragmentación está englobada en los vacíos y oquedades de una estructura de concreto armado.

De esta manera, el templo se presenta al público como un choque a su percepción; las partes deliberadamente separadas de su todo unitario que, sin embargo, convergen en su modelo ya de vuelta ensamblado y la proximidad de los cementerios que abona, al mismo tiempo, a las sensaciones de tranquilidad o de desasosiego; pero es en ese golpe visual, en ese choque de la percepción, donde se manifiesta la fuerza de la imagen de la iglesia, un edificio de portada de líneas tortuosas, de íconos agresivos que expresan la fragilidad del ser humano.

En su fachada oriente se aprecian el campanario acompañado de elementos de concreto que hacen eco al perfil de la portada. Se distingue la diferencia de alturas entre la nave central y las laterales de escala íntima cuyo nivel continúa a lo largo del volumen de las criptas. Salvo el remate de trazos agudos que continúa la torre del campanario, el resto de la composición muestra la volumetría general del conjunto de ángulos rectos, de acuerdo con las pautas de la arquitectura adscrita al Movimiento Moderno. La diferenciación en posición, disposición y dimensiones de los vanos sugieren, desde este lado, la manera en que la nave de la iglesia y las dependencias subsidiarias resuelven sus escalas, proporciones y entradas de luz.



Iconografía y ruptura

La fuerza de las imágenes iconológicas radica en su poder de expresar de golpe lo que no puede ser manifestado por las palabras, y es que la precisión del lenguaje poco puede hacer ante lo inefable del ámbito espiritual, pero para que esas imágenes produzcan un mensaje o un significado, se requiere entender su codificación.

Entonces, la iconografía católica no solamente se remite a las imágenes que se disponen en el espacio sacralizado, sino que también ese ámbito manifiesta un carácter iconográfico. Lo anterior se ha visto comprometido por la secularización creciente del mundo contemporáneo. De ahí que los espacios sacros se han vuelto muchas veces programáticos, dejando de lado los aspectos metafísicos de su constitución en aras de obtener una funcional sensación de eficiencia moderna.

Es así como la modernidad arquitectónica se interesó por el género religioso como un campo de experimentación espacial, constructiva y plástica, sin interesarse mucho por los aspectos de representación de símbolos y significados que le eran inherentes. A ello se sumó el incremento de una población crecientemente alfabetizada que en la iconología tradicional ya no encontraba las "lecturas" que antes se le manifestaban en un lenguaje codificado no escrito.

Muchos de los templos modelo de la modernidad fueron esa clase de ejercicio arquitectónico no sujeto a las convenciones de la representación de la metafísica religiosa tradicional. San Francisco de Asís (1943)

Imagen 3. Fachada lateral oriente: portada, naves, campanario y criptas. Fotografía: NGGE.

en Belo Horizonte, Brasil, de Oscar Niemeyer; Notre Dame du Haut (1955) en Ronchamp, Francia, de Le Corbusier; o la Catedral de Cristo (1981) en Garden Grove, California, de la firma Philip Johnson/John Burgee, son expresiones de la crisis iconográfica y arquitectónica de los templos católicos —de hecho el edificio de Johnson fue primero sede de una iglesia reformada— en su propia búsqueda de nuevos modelos edilicios para representar a la religión en el mundo contemporáneo.

En ellos, la planta de cruz se desvanece o desaparece por completo disipándose con ello la imagen de un objeto, la cruz, que en el “[...] cristianismo se identifica sobre todo con la crucifixión de Cristo, e indica el polo desde el que Cristo contempla a los hombres”.⁴ A la par, la concepción de la portada se diluye en el tratamiento de fachadas sin una organización jerárquica y con una estructura compositiva bien definida.

La disposición de la iconografía queda igualmente en suspenso, pues de nuevo la transmisión de mensajes en una comunidad alfabetizada ya no se da de manera primordial mediante un sistema iconológico tradicional. A ello, el creciente retiro de imágenes, que se agudizaría tras las determinaciones del Concilio Vaticano II, le circunscribiría a una inclusión mínima en los recintos sacros, aunque la devoción popular en muchos sitios vuelva a restaurar la inclusión de algunas imágenes.

Y no es solamente una cuestión de la devoción popular la que, de alguna manera, establece una y otra vez la inclusión de imágenes en toda clase de edificios, incluso aquellos comerciales que presentan los logotipos de sus empresas; los religiosos son los más propicios para hacerlo, pues el simbolismo manifestado en imágenes pictóricas, escultóricas y arquitectónicas tiene el poder de dar voz a lo inefable o a aquello que no puede transmitirse de una manera precisa a través del lenguaje escrito o hablado, al final lo que se transmite a través de imágenes de esos tipos es también impreciso y evanescente transmisible apenas como un soplo a los más recóndito del ser humano en cada persona.

En contraparte, la modernidad arquitectónica se manifiesta como una experiencia de ruptura en ocasiones total frente a la tradición. Es la culminación de los postulados ilustrados manifiestos en el neoclasicismo, pero aun con ello ha tratado de conciliar la cotidianidad secular con el misticismo ancestral. Sus resultados no han sido definidos en un nuevo canon, pues su carácter experimental y revolucionario es contrario a las convenciones, pero a cambio han surgido propuestas interesantes como el templo del Señor de los Rayos, donde lejos de exponer una iconología a manera de dispositivo ornamental antepone una composición de piezas de gran formato que impide al espectador el voltear a otro lado y, una vez captada su atención la desnudez de elementos en reducido número, invita a la reflexión.

El campanario y las bóvedas de las criptas son un excelente ejemplo de la austeridad de la propuesta arquitectónica en donde en una vista desde la cubierta con base en sucesiones paralelas de bóvedas de medio punto en un volumen que se interna en el Panteón de la Cruz.

4 Ramón Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión* (Barcelona: Acantilado, 2014), 503-504.

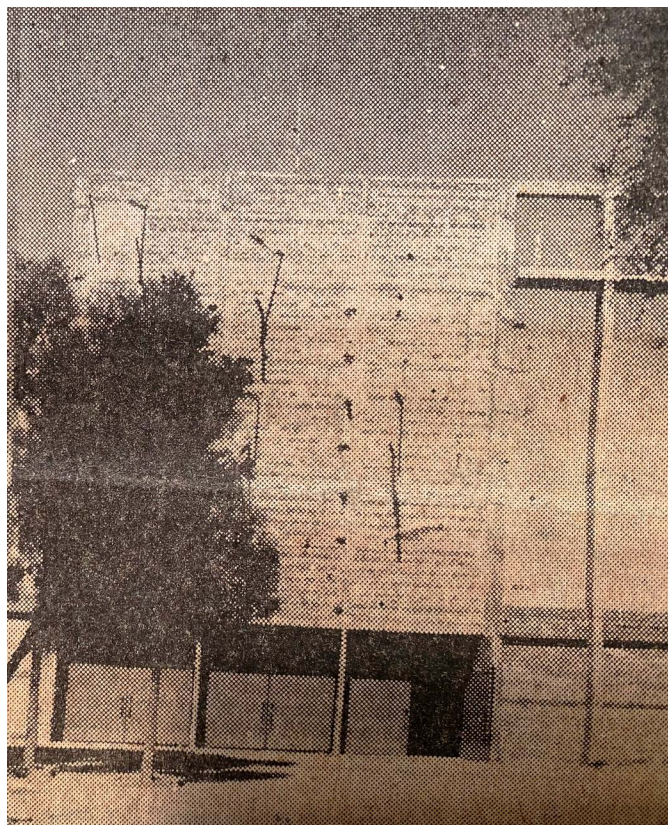
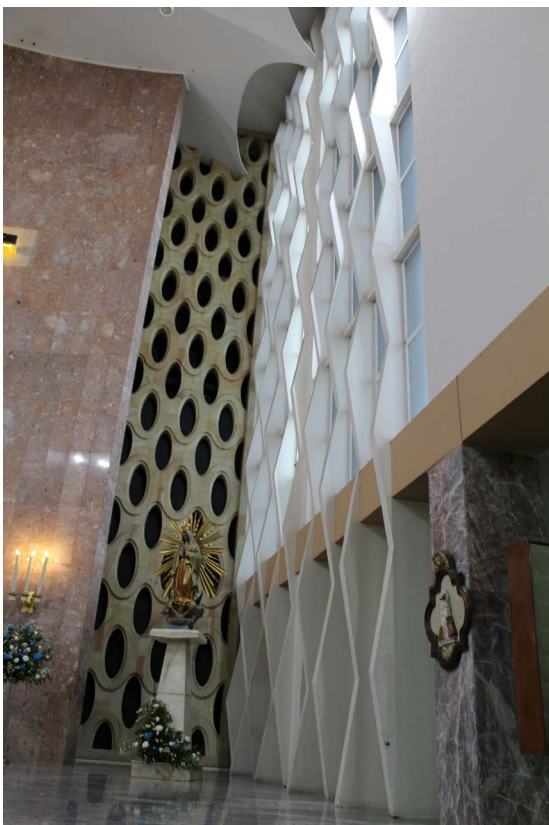


El arquitecto Francisco Aguayo Mora, uno de los primeros arquitectos profesionales modernos afincados de manera permanente en la ciudad de Aguascalientes, tenía como una de las características de su oficio arquitectónico la experimentación con diversos sistemas constructivos que transcurrían desde los de entonces más vanguardistas a los más tradicionales, fusionando ambos casos, muchas veces, en el mismo edificio.

Imagen 4. Vista del campanario y bóvedas de las criptas. Fotografía: NGGE.

El Señor de los Rayos en Aguascalientes

El templo del Señor de los Rayos en la ciudad de Aguascalientes se encuentra en lo que era, hasta hace pocas décadas, el poniente de la ciudad, en las inmediaciones de dos cementerios. El proyecto arquitectónico es de la autoría del arquitecto aguascalentense Francisco Aguayo Mora, quien dispuso en una sencilla planta basilical un programa arquitectónico convencional empleando concreto armado y creando un interior con interesantes vidrieras celosías que acompañan al retablo y de las que modulan la entrada de luz desde el exterior. Estas funcionan como cortaluces que hacen más dramática la entrada de luz de la aurora y del crepúsculo, con lo que se potencia el color tinto del retablo y se agudiza el claroscuro de la celosía de mármol claro que articula al retablo con los paramentos transversales de la nave. Como elementos arquitectónicos, las celosías y el plafón son los únicos que rompen en el interior del templo la severidad de su planta y alzado, a la vez que sirven para centrar la atención de los visitantes en el presbiterio.



Lo que llama la atención del templo es su articulación formal y espacial con una portada escultórica que, en un entramado de vacíos orgánicos enmarcados por formas geométricas, acoge la imagen de Cristo crucificado, rodeado por las figuras de sus pies y manos con las heridas de los clavos de la cruz y, como remate en un triángulo vacío, el ojo de Dios.

El simbolismo de esos elementos, además de ser referencia directa a los estigmas de la crucifixión, posee en la ausencia de la cruz el discurso de la superación del sufrimiento, hecho expresado por ese instrumento terrible pues, como comenta Raymond E. Brown, la “[...] crucifixión es tortura y su inevitable fin es la muerte”.⁵

Tras esa escultura sobrepuesta a la fachada del templo, se adivina la forma de la cruz que se encuentra por otra parte en la imagen del Cristo crucificado.

Esto en alusión al Señor de los Rayos, originalmente Señor del Rayo —en singular—, imagen proveniente del siglo xvi tallada en Pátzcuaro, Michoacán, que en su peregrinar durante la evangelización de una parte del actual estado de Jalisco fue alcanzada por un rayo que dañó solamente de manera parcial a la cruz, dejando intacta a la figura de Cristo; Cristo despojado de su cruz por un rayo. Por lo anterior el Cristo

Imagen 5. Retablo, celosía y ventanal. Fotografía: NGGE.

Imagen 6. Fachada primigenia con la cruz antes de la superposición de la portada. Fuente: Armando Mendoza.

5 Raymond E. Brown, “Crucifixión”, en: Kathleen Martin (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Colonia: Taschen, 2011), 744.



Imagen 7. Cristo crucificado, sin cruz.
Fotografía: NGGE.

de la escultura en el templo de Aguascalientes está flotando frente al óculo de la fachada, su cruz en segundo plano y sobre su cabeza los siete rayos que coronan a la imagen original.

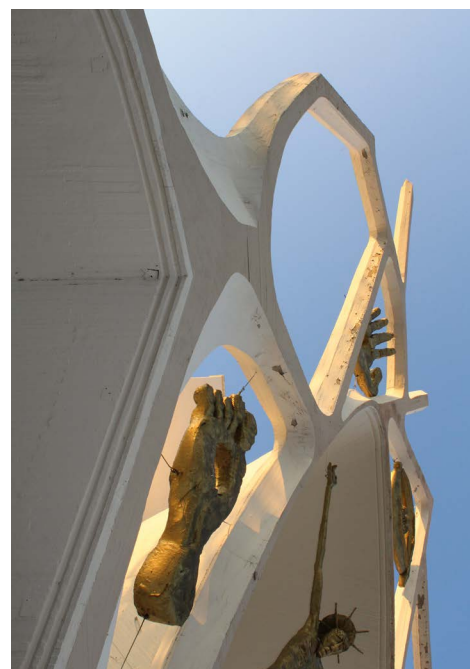
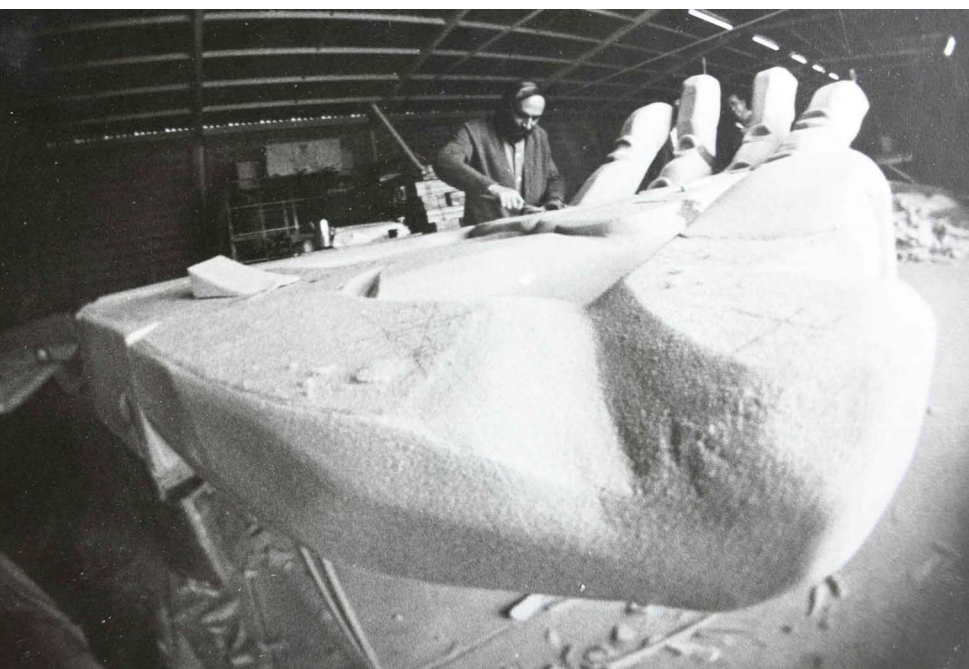
El violento impacto eléctrico de un rayo —hecho eco en el sonido del trueno— establece ya de inicio una posible interpretación violenta del tema iconológico. La caída o elevación de un rayo sugiere la dispersión fulminante, de esa manera, el epicentro del rayo es el Cristo crucificado, sin la cruz, y los elementos que se ven dispersados por su efecto son las partes corpóreas que en el cristianismo poseen una connotación alegórica y filosófica superior.

Sobre el símbolo de la cruz, presente en toda la iconografía cristiana, en las plantas de sus iglesias y presidiendo la composición de las portadas, se encuentra ahora casi oculta en este templo. Al respecto Ramón Andrés comenta: “La cruz crística, símbolo cósmico, transmite la redención y la justicia, es el Verbo y la salvación, y alude a los cuatro ríos del Paraíso, al espacio en que gobierna el Hijo de Dios. Árbol de la Vida (*lignum vitae*), está erguida en el centro de la verdad, y bajo su sombra la humanidad se ampara y descansa [...] La cruz describe los brazos abiertos con los que Cristo acoge”.⁶

Buscando las alegorías de los elementos que componen a la portada, podemos partir naturalmente de la carga simbólica cristiana que además reverbera en toda la liturgia religiosa. Pero iniciando de la calidad hasta cierto punto “primitivista” de esa composición; la presencia especialmente remarcada de manos, pies y el ojo merecen igualmente de manera especial un enfoque interpretativo de orígenes más arcaicos.

Las manos, como parte fundamental de la acción de transformación del hombre sobre su entorno, es común en “[...] las religiones de todo el mundo, la Mano de Dios denota la agencia suprema e inexorable. Como instrumentos primarios de la creatividad, las manos del *homo faber* imitan la conformación mítica de la materia en seres distintos

⁶ Andrés, *Diccionario de música, mitología, magia y religión*, 504.



realizada por deidades que tallan, modelan, esculpen, tejen y forjan la creación. Las manos significan el alcance soberano y cosmogónico de la consciencia [...]"⁷

De la misma manera, lo comentado sobre las manos se convierte en una referencia directa al quehacer del escultor, del arquitecto y de todos aquellos involucrados en la obra, pues finalmente el edificio muestra en sus formas las huellas de su fábrica.

Los pies son por su parte el soporte que une al ser humano con el mundo. Por ello, el pie "[...] es emblema del ser material, pero también puede sugerir el movimiento secuencial por el camino espiritual, sacralizado en las peregrinaciones de todas las grandes religiones".⁸ No muy alejado lo anterior del camino que andan quienes visitan a sus difuntos en los contiguos cementerios de Los Ángeles y de La Cruz, donde además ese apego del pie por el suelo en que se producen las inhumaciones establece una imagen intensa.

Es así como, inmersa en este mundo moderno, la cruz en la portada del Señor de los Rayos desaparece parcialmente; Cristo muestra su voluntad de acoger, pero desnudo de ella, presentándose frágil y en suspenso enmarcado en una trama que parece ingravida, tal es la imagen de la portada que aun siendo cruda con puntas agresivas sobresaliendo de un aparente caos, manifiesta su fragilidad dispersa.

El Sagrado Corazón del que pende una gota de sangre se antepone a la silueta de la cruz que ocupa un plano secundario. El corazón como símbolo de la vitalidad también es "[...] asiento de todas las emociones,

Imagen 8. El escultor González trabajando en una de las manos de la portada en fibra de vidrio. Fuente: Archivo Histórico Guillermo González.

Imagen 9. Escultura del pie izquierdo. Fotografía: NGGE.

7 Kathleen Martin (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Colonia: Taschen, 2011), 380.

8 Michelle Arnot, "Foot Notes", en: Kathleen Martin (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Colonia: Taschen, 2011), 424.



Imagen 10. Escultura del corazón. Fotografía: NGGE.

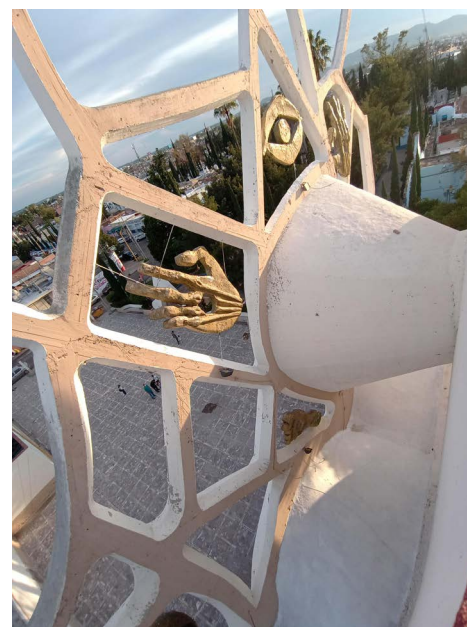
positivas y negativas, [es a la vez] el punto de contacto para el odio o el amor, la envidia o la compasión, el miedo o el valor, la pena más honda o la alegría más intensa”.⁹ Esta polaridad entre valores y sensaciones opuestos es simbolizada por el impulso y la contracción en los dos ventrículos cardíacos, sístole y diástole operativas que son las fuerzas de explosión e implosión que mueven al mundo. En el corazón de la portada, se adivina su silueta apenas por dos curvas contrapuestas, significando la oposición de dos fuerzas, situación que por sí misma sugiere un interminable juego de dicotomías.

El ojo es el medio que la percepción emplea para establecer sus procesos de juicio más agudos. En la creencia helénica el ojo no solo lo recibían las imágenes del exterior, sino que también alojaba en los objetos sobre las que esas imágenes se producían la luz necesaria para que ese fenómeno se desarrollase. Como comenta Marshall, “[...] la leyenda afirma que la humanidad desciende de las lágrimas de Dios. El ojo conserva esta aura mágica brillando, centelleando, fulminando, irradiando. El ojo recibe y emite luz, mira hacia fuera y hacia dentro, es el espejo del alma y una ventana al mundo, revelando y percibiendo, viendo el trasfondo de las cosas y la verdad de ellas”.¹⁰

El ojo además insertado en el triángulo adquiere una relevancia simbólica mayor, pues esa figura a la que la escuela pitagórica concedió a su relevancia geométrica y matemática una connotación igualmente mística es símbolo de estabilidad, equilibrio y elevación, presente en objetos abstractos del pensamiento lógico como el *tetraktys* o a las cualidades sermocinales de la elocuencia representadas por las tres vías del *trivium*.

9 Hans Biedermann, “Dictionary of Symbolism”, en: Kathleen Martin (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Colonia: Taschen, 2011), 394.

10 Bruce Marshall, “The Human Body: The Eye, Window to the World”, en: Kathleen Martin (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas* (Colonia: Taschen, 2011), 352.



Con estos elementos de iconología simple, pero a la vez universal, la portada parece cobrar una vida propia, independiente del edificio, o tal vez separada, desarticulada, desmembrada o escindida de lo que por sí mismo sería un reflejo espacial de la composición escultórica.

La relación de la portada escultórica sostiene así un diálogo tenso con el edificio al que antecede. Este último de trazo ortogonal severo y preciso, se desdibuja detrás de su portada añadida a posteriori, de perfil difuso y formas aparentemente caprichosas.

La modernidad racional se mantiene detrás de una espiritualidad que emerge y se presenta de manera misteriosa e inesperada. Todo ello posiblemente en la concepción del escultor, pues la portada intempestiva y desgarrada precede a un espacio interior ortogonal y equilibrado; la mar en calma tras la tempestad.

El conjunto está edificado de acuerdo con la simplicidad constructiva de los procesos y materiales modernos; reproduce el fenómeno de los inmuebles religiosos del barroco novohispano donde una construcción sencilla de ángulos rectos y de espacialidad tradicional era presentada con abigarradas portadas donde la profusión de formas hacía eco al "horror al vacío", mismo vacío que podía adivinarse en las plantas de cruz latina sin más.

Al fondo, el espacio de la nave central, con una de las naves laterales, remata con el presbiterio cuyo retablo recubierto en mármol tinto se acompaña en sus laterales con una celosía de líneas ondulantes del mismo material, lo que complementa la composición del plafón de líneas curvas y de los grandes ventanales laterales que emplean también una celosía a manera de cortaluces zigzagueantes.

El cambio de escala entre las naves laterales y la central es un recurso que el arquitecto Francisco Aguayo Mora utilizó en varios templos y capillas, con lo que reducía el papel de las naves laterales a una función

Imagen 11. Escultura del ojo en fibra de vidrio trabajada por Guillermo González. Fuente: Archivo Histórico Guillermo González.

Imagen 12. Detalle de la integración de la portada con el templo. Fotografía: NGGE.



Imagen 13. Naves principal y lateral.
Fotografía: NGGE.

de deambulatorio, resaltando con ello la altura de la nave principal y su remate de manera más dramática sin necesidad de renunciar al ángulo recto, solo mitigando su severidad con un plafón sobrio de ligeros alabeos.

Es así como el Señor de los Rayos tiene esa misma característica donde lo ortogonal del edificio tiene su contrapunto en lo orgánico de su fachada, una unión compleja que, por lo mismo, no puede sino suscitar diversas interpretaciones, toda vez que el contexto social y cultural de Aguascalientes entre 1956 y 1962, en que se llevó a cabo la obra, era una ciudad de fuerte personalidad conservadora, acostumbrada a una arquitectura religiosa tradicional que, sin embargo, empezaba a ver en las formas modernas de la arquitectura expresiones más contemporáneas para experimentar la espacialidad espiritual. A ello se contraponen la portada atormentada de este templo que puede traducirse lo mismo como una mirada contemporánea al barroco del pasado o bien como un atisbo de aire barroco al futuro.

Formas sobrias y rectas en la arquitectura, trazos mixtilíneos casi titubeantes en la escultura, edificio y portada en claves diferentes para manifestar el mismo hecho religioso como se presenta el catolicismo en el siglo xx y lo que llevamos de este xxi. Al artificio barroco en sus variantes novohispanas en que la exuberancia escultórica usaba al edificio como su soporte, en el Señor de los Rayos sucede de igual manera, solo que sus formas son ahora torturadas y alejadas de las convenciones de la tradición en la representación iconográfica.

Hacia la salida del templo sobre la que se aprecia el ajuste de la fachada del edificio paralelepípedo con la portada a través de un óculo sobre el que en el exterior se dispone al Cristo crucificado. El muro que pende sobre el acceso muestra su estructuración con una retícula de concreto, que sirve como marco para diferentes representaciones pictóricas y como guía para la cruz negra mencionada con el vano circular en su crucero. Esta composición con seguridad fue practicada a posteriori, una vez terminada la portada, muchos años después de la hechura del templo.

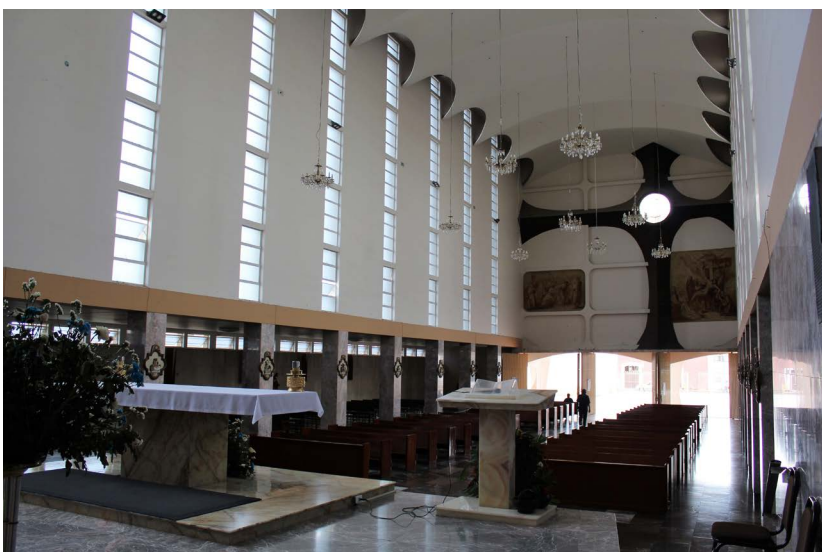


Imagen 14. Vista desde el presbiterio hacia la salida del templo. Fotografía: NGGE.

Artífices del templo y su portada

Francisco Aguayo Mora (1912-1995) diseñó el templo del Señor de los Rayos. Fue un arquitecto polímata, con vasto conocimiento en la cultura y en las artes, talla en madera y en piedra, fotografía, astronomía, cálculo estructural y en la arquitectura. Desde su titulación en 1940, Aguayo se introdujo en su profesión, primero en Ciudad de México y, posteriormente, en 1942, en la ciudad de Aguascalientes, donde se dio cuenta de que el desarrollo arquitectónico y la construcción en general estaban dominados por maestros de obra e ingenieros civiles; salvo los arquitectos Humberto León Quezada y Fernando Vázquez Tapia de reciente titulación en los cincuenta, solamente arquitectos foráneos visitaban la ciudad, como en el caso de Carlos Contreras Elizondo y Roberto Álvarez Espinosa.

Así las cosas, Aguayo Mora inició su fructífera carrera desarrollándose como director de Obras Públicas Municipales, delegado del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE) y como profesional independiente. Dentro de sus principales obras podemos mencionar: Gasolinera Medrano (1945-1946), Edificio La Primavera (1950), Residencia en Av. Madera núm. 258 (1951), Seminario Diocesano (1953), Óptica Matute (1955), Medrano Courts (1955), Templo del Señor de los Rayos (1956), Capilla en la Congregación El Milagro (1956), Capilla en Juachi, Jalisco (1959), Templo de la Divina Providencia (1963), Parroquia Santa Elena de la Cruz en Río Grande, Zacatecas (1965), Capilla de la Clínica de Guadalupe (1969), Hogar de la Niña (1974), Capilla de la Casa de Jesús (1981) y anteproyecto de una capilla en Los Pocitos, en el municipio de Jesús María, Aguascalientes (1990), entre otros múltiples proyectos.

Guillermo González (1929-2013) fue el artista plástico que diseñó la portada del templo del Señor de los Rayos, denominada como "La



Imagen 15. El arquitecto Francisco Aguayo Mora. Fuente: Archivo Familia Aguayo Vivanco.

inmensa misericordia de Dios hacia los hombres de todo el mundo”.¹¹ Para 1950, paralelo a estudiar arquitectura, realizó sus pinitos en esta disciplina con el arquitecto Mario Pani Darqui, a la vez que experimentó con el grabado, lo que le permitió, al término de dos años, llevar a cabo Viacrucis, su primera exposición en 1952.

Para 1958, el trabajo con la pintura al óleo le permitió exhibir su obra en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Xalapa, Veracruz, en donde desde esa fecha hasta 1961 impartió cátedra. Su vuelta a la Ciudad de México le permitió integrarse al CAPFCE para desarrollar “[...] murales en alto y bajo relieve y mosaicos venecianos para escuelas primarias en diferentes estados como Hidalgo, Durango y Aguascalientes, ciudad donde realiza la construcción de la [portada] del ‘Templo del Señor de los Rayos’”.¹²

Dada su inquietud con la escultura, González albergó el interés de llevar a cabo una serie de obras en su casa con el propósito de exponerlas en el interior de la República; sin embargo, a raíz de que la toxicidad de la fibra de vidrio, material propuesto para realizarlas, tanto su esposa Edna como él, acordaron trabajar en otro lugar.

Por otro lado, a raíz de su inserción en el CAPFCE, González y “Chito” Bernal coincidieron en Ciudad de México, ya que ambos trabajaban en dicho Comité, por lo que, a partir de esa amistad, González le platicó a Bernal su proyecto, acordando realizarlo en Aguascalientes. Una vez que González se trasladó a la ciudad aguascalentense, Bernal lo presentó a las autoridades eclesiásticas para llevar a cabo una serie de esculturas que estarían expuestas en una portada. El templo escogido para ello fue el Señor de los Rayos.

Una vez aceptada la propuesta, González se dio a la tarea de trabajar en el proyecto presentándolo tiempo después a través de unos croquis y una maqueta. El clero quedó ampliamente satisfecho, por lo que inició con las esculturas en un espacio proporcionado por el sacerdote encargado del templo, tal y como se muestra en las imágenes 8 y 11. Una vez concluida la portada con sus esculturas, fue inaugurada en 1970, a decir de la señora Edna Hidalgo.¹³

El crédito de la precisa fábrica de la portada le corresponde a J. Jesús Bernal Díaz “Chito” (1933-2002), excelente constructor hidrocálido, quien trabajó en la Dirección de Obras Públicas del Municipio de Aguascalientes en 1950; en la Dirección de Catastro del Gobierno del Estado de 1951 a 1953; en la Jefatura de Zona de Aguascalientes del CAPFCE, desde 1954 hasta 1984, como ayudante del jefe de Zona, subjefe de Zona en Aguascalientes y jefe de la Sección de Construcción; en la Dirección de Planeación del gobierno del estado como jefe de Proyectos

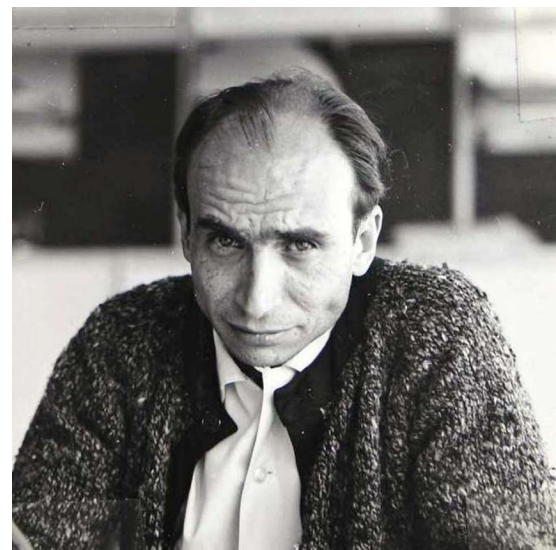


Imagen 16. El artista plástico Guillermo González. Fuente: Archivo Histórico Guillermo González.

11 “El Templo del Señor de los Rayos nos recuerda la misericordia de Dios en imponente escultura”, *Momento*, 21 de mayo de 1978, Sección Sociales.

12 Archivo Guillermo González, “Guillermo González”, Disponible en: <https://archivoguillermogonzalez.com/Bio> [consulta: 25 de enero de 2022].

13 Entrevista con la señora Edna Hidalgo Manterola, esposa de Guillermo González, el jueves 27 de enero de 2022, quien generosamente me proporcionó información sobre su cónyuge y detalles de las esculturas y portada del templo del Señor de los Rayos.

entre 1960 y 1966; jefe de Zona en Chiapas (1968-1970); desde 1991 hasta 1998 laboró en el INFONAVIT, Delegación Aguascalientes, en donde se desempeñó como encargado de supervisión y control de obra. Desde 1952 hasta 1984 fungió como asociado del arquitecto Francisco Aguayo Mora.¹⁴

De esta manera, la tríada de profesionales se conjuntó para diseñar y construir el singular Templo del Señor de los Rayos, con la participación y el ahínco que tuvo el sacerdote Juventino Díaz Morones para levantar la primera iglesia moderna en Aguascalientes a partir del 29 de enero de 1956.¹⁵

Epílogo

La dispersión y la tensión como argumento compositivo y la “resurrección” de la escultura monumental antepuesta al edificio como artificio de origen barroco como fue la usanza novohispana son parte del Señor de los Rayos en la ciudad de Aguascalientes, en las inmediaciones de dos cementerios. El templo remite por último a los primeros espacios sacralizados por el cristianismo: las viejas catacumbas romanas.

Así, anclado en tradiciones tan diferentes en el tiempo como la paleocristiana y la barroca, el Señor de los Rayos es una obra que al mismo tiempo establece una narración de nuestro tiempo, diverso, disperso y torturado. El Rayo, que destruye y purifica, lega en la portada una serie de vanos por las que se manifiesta la luz, contra la que se recortan los fragmentos de un cuerpo destrozado.

A la mesura y neutralidad del edificio moderno de la iglesia, eco de la racionalidad y austeridad de las naves tradicionales, se le antepone una portada, como fue común en el barroco, pero en este caso particular, la violencia del Rayo se hace eco en la intensidad de una escultura actual, figurativa, pero al mismo tiempo manifestación de una serie de abstracciones que conectan con la religiosidad de Aguascalientes con una visión de la contemporaneidad fragmentaria y fragmentada.

Con la introducción en la ciudad de edificios religiosos modernos, ajenos también a la idiosincrasia conservadora de la entidad, algunos de ellos de autoría y obra del arquitecto Francisco Aguayo Mora, fueron recibidos en su conjunto con la anuencia de la jerarquía católica local y de la población en su conjunto. Al paso del tiempo, como todo edificio religioso católico en una comunidad aún devota, ha logrado reafirmar su presencia ante ella, al margen de toda opinión plástica.

Reflejo de las pausas, los huecos, la multiplicidad, las diferencias y la dispersión característicos de nuestra época, el Señor de los Rayos ofrece una nave apegada a la composición racional, pero su cara visible en portada exhibe aquellas características en fragmentos en que cada uno de ellos sostiene precariamente una composición unitaria. Aun así,



Imagen 17. El constructor J. Jesús Bernal Díaz “Chito”. Fuente: Archivo Familia Bernal Martínez.

¹⁴ Los datos sobre J. Jesús Bernal Díaz se deben a la amabilidad del arquitecto Israel Arturo Bernal Martínez, quien compartió la información de su abuelito.

¹⁵ Mario Mora Barba, “La Primera Iglesia Moderna. El Señor de los Rayos”, *El Sol del Centro*, 1º de noviembre de 1962, Primera Sección.

siguen poseyendo sus facultades originales: “En las religiones de todo el mundo, la Mano de Dios denota la agencia suprema e inexorable”.¹⁶ Asimismo “el pie es emblema del ser material, pero también puede sugerir el movimiento secuencial por el camino espiritual”.¹⁷ El ojo que todo lo domina está dentro del triángulo, símbolo de la omnipresencia divina y al final todo converge en la centralidad del Cristo crucificado.

El Señor de los Rayos, con su escultura a modo de portada, de alguna manera converge con lo dicho por De Azúa: “Pero tarde o temprano la escultura regresará a su espacio, que es el que dicta la arquitectura, y será de nuevo inconcebible un espacio habitable que no repose sobre un programa escultórico, aunque para conseguirlo los escultores tengan que inventar de nuevo la arquitectura [...]”.¹⁸

El templo del Señor de los Rayos, cuyo edificio es reclamado por la preeminencia del conjunto escultórico de su portada, tiene una vivencia muy diferente en su parte externa y en su ámbito interno; los espacios poseen una espacialidad casi escindida, lo que puede interpretarse como una rotura en el mismo templo entre su afuera y su adentro, o bien como una especie de prueba a quien quiere trasponer los límites de sus convulsas formas exteriores para encontrarse en un remanso de mesura en su interior, lo que fuese de ambas posibilidades o aún más no descritas, lo cierto es que a la usanza de los templos barrocos novohispanos, el edificio adjunta a la preeminencia de la línea recta y la austeridad constructiva, una portada extrema y dinámica, de perfiles difusos y composición inesperada, cargada de significado iconológico, lo que le aparta del resto de los templos locales de su tiempo e incluso de los realizados en los cien años anteriores, para hermanarlo de manera extraña con los realizados en el siglo XVIII.

Se visite el templo o no, su portada da cuenta por sí misma de una visión litúrgica precisa, su importancia atañe no solamente a su arquitectura y a su escultura, sino que también manifiesta su voluntad de “hablar” al gran público sobre la postura del templo frente a la cotidianidad que suele pasar de largo frente a los recintos religiosos, en este caso el desasosiego y la manera intempestiva de expresarse el edificio provoca toda clase de reacciones, de actitudes y sensaciones que pueden escapar fácilmente a la etiqueta de lo “indiferente”.

La modernidad ya era algo deseado por la población aguascalentense a mediados del siglo pasado, pero el Señor de los Rayos no solamente era moderno, sino que también era crítico y de alguna manera también daba visos a una estética apegada al libro de las Revelaciones: críptico, pero también dramático, violento y al mismo tiempo promotor de una estética cruda que a la vez es moderna y arcaica.

16 Martin (ed.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, 380.

17 Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes* (Barcelona: Anagrama, 2002), 424.

18 De Azúa, *Diccionario de las Artes*, 145.

Referencias

- ARNOT, Michéle. "Foot Notes". En: Kathleen Martin (ed.) *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen, 2011.
- ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- BIEDERMANN, Hans. "Dictionary of Symbolism". En: Kathleen Martin (ed.) *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen, 2011.
- BROWN, Raymond E. "Crucifixión". En: Kathleen Martin (ed.) *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen, 2011.
- BRUCE Marshall. "The Human Body: The Eye, Window to the World". En: Kathleen Martin (ed.) *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen, 2011.
- DE ARZÚA, Félix. *Diccionario de las Artes*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- "EL Templo del Señor de los Rayos nos recuerda la misericordia de Dios en imponente escultura", *Momento*, 21 de mayo de 1978, Sección Sociales.
- MARTIN, Kathleen (ed.) *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Colonia: Taschen, 2011.
- MORA Barba, Mario. "La Primera Iglesia Moderna. El Señor de los Rayos", *El Sol del Centro*, 1º de noviembre de 1962, Primera Sección.
- TOPETE del Valle, Alejandro. *Aguascalientes. Guía para visitar la Ciudad y el Estado*. Aguascalientes: Ed. del autor, 1966.
- VATTIMO, Gianni. *Más allá de la interpretación*. Barcelona: Paidós, 1995.
- VÁZQUEZ del Mercado, Alejandro. "Informe de Gobierno". *El Republicano*, 16 de septiembre de 1909, Obras Públicas.

J. Jesús López García

Universidad Autónoma de Aguascalientes
jesus.lopez@edu.uaa.mx

Doctor en Arquitectura por la Universidad de Colima. Profesor-investigador con 36 años de experiencia profesional. Ha realizado ponencias en los ámbitos local, nacional e internacional. Ha publicado libros, artículos y capítulos sobre temas de historia de la arquitectura moderna, patrimonio arquitectónico y conservación de sitios y monumentos. Formación de recursos humanos: licenciatura, maestría y doctorado. Perfil PROMEP. Líder del Cuerpo Académico de Estudios Arquitectónico-Urbanos. Pertenece al SNI (Nivel II) del CONACYT. Desde 2013 publica la columna semanal "Sobre...Arquitectura" en el periódico *El Heraldo de Aguascalientes*.



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=773782604007>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

J. Jesús López García

**El Señor de los Rayos. Nuevas formas para una antigua
iconología**

**The Lord of Lightning. New Forms for an Ancient
Iconology**

Academia XXII

vol. 13, núm. 25, p. 102 - 122, 2022

Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de
Arquitectura,

ISSN-E: 2594-083X

DOI: <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2022.25.83154>