

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Historia

El Carmen de Celaya (1802-1807) producto de la arquitectura ilustrada

Tesis para optar por el grado de Licenciado en Historia que presenta

Isabel Cervantes Tovar

Asesor de tesis: Dr. Eduardo Báez Macías

México, D. F., Ciudad Universitaria, 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A través de estas líneas deseo expresar mi agradecimiento a quienes de una forma u otra me han apoyado, no sólo en la preparación de la presente investigación, he tenido la fortuna de contar con apoyos incondicionales desde el momento de iniciar mi licenciatura.

Mi vida se ha desarrollado principalmente en dos instituciones, la **Universidad Nacional Autónoma de México** y el **Instituto Mexicano del Seguro Social**, lugares que han sido las casas que me abrigaron y me apoyaron a las que debo mi reconocimiento y gratitud. Este trabajo es un producto realizado en la primera de estas instituciones, por ello iniciaré estas líneas mencionando a quienes provienen de ella.

Agradecimientos

Al Dr. **Eduardo Baéz Macías** director de este trabajo y uno de mis primeros profesores en la Facultad de Filosofía y Letras. Sus seminarios despertaron en mí el interés por el estudio del arte del siglo XIX. La calidez de su trato y su apoyo incondicional me brindaron el ambiente propicio a lo largo de esta tarea.

A la Dra. **Alejandra González Leyva** quien me orientó al inicio de la presente investigación, de quien aprendí la riqueza del arte novohispano y occidental.

Agradezco de manera especial a los lectores de este trabajo. El Dr. **Tarsicio García Díaz**, que gracias a la invitación que me hizo para formar parte del Seminario de Independencia Nacional del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, me abrió las puertas de uno de los periodos más importantes de nuestra historia. Esta oportunidad me permitió relacionar de manera contundente los procesos históricos con el arte.

A la Dra. **Marcela Corvera Poiré** por sus apreciables acotaciones y su paciencia. A la Dra. **Cristina Ratto Cerrichio**, quien me orientó y me hizo valiosos comentarios para enriquecer este trabajo. Al Dr. **Fernando Pineda Gómez**, que no solo me apoyo con sus enseñanzas y orientaciones. Como arquitecto a cargo de las obras de restauración de El Carmen tuve la oportunidad de viajar a Celaya en su compañía, para entrevistarnos con el arquitecto que lleva a cabo las obras en el sitio. A todos ustedes gracias por su tiempo y dedicación.

A la Mtra. **Margarita Bosque Lastra**, su trabajo y amistad han sido unas de las muchas riquezas que he recibido del Seminario de Independencia Nacional. A los investigadores y compañeros del Seminario mi reconocimiento y gratitud. Su apoyo, compañerismo y confianza me hacen valorar el trabajo en equipo. Miembros del Seminario y queridos amigos son **Hugo Martínez Saldaña** y **Emmanuel Rodríguez Baca** con quien he compartido alegrías y tristezas, inquietudes y sobresaltos y quienes siempre han tenido palabras de aliento para fortalecerme e impulsarme.

A la Dra. **Ramona Pérez Bertruy** quien me invitó a colaborar en el Seminario de Patrimonio Urbano y Arquitectónico Nacional del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. De quien reconozco la pasión y profesionalismo por lo que realiza, además de manifestarle mi gratitud por su amistad.

A mi correctora de estilo **Blanca Isabel Almaguer Cervantes** por su amor e infinita paciencia. Sus consejos y comentarios me brindaron la calidez de hija y el apoyo de su conocimiento.

A las instituciones que me abrieron sus puertas y a las personas que facilitaron mi labor. El padre **José de Jesús Orozco** responsable de Archivo Carmelita de San Joaquín, del Distrito Federal. Al Lic. **Oscar Leonel Méndez Beltrán** Jefe del Centro de Documentación e Información del Patrimonio Inmobiliario Federal y Paraestatal del Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal.

A mi familia, mis hijos **Blanca Isabel** y **Fernando** a quienes agradezco su presencia en mi vida, dándole sentido y amor. Sus palabras de aliento y confianza me nutrieron cada día.

A mis hermanos **Antonio** y **Carmina**, de quienes siempre he tenido apoyo incondicional y cariño. Una de las bendiciones más grandes que me ha dado la vida es que ustedes sean mi familia.

A mis amigas, la C. P. **Ma. Dolores Rodríguez Villanueva**, alguna vez te dije "Has sido desde que te conozco un apoyo incondicional como compañera y jefa, pero la mayor de las bendiciones es contar con tu amistad". Este es el momento para reiterarlo.

A la Mtra. **Gabriela Martínez Vázquez** quien marcó de manera contundente mi vida. Su apoyo y amistad me dieron el sustento para enfrentar los cambios más amplios y auténticos de mi existencia.

No es posible mencionar a todas y cada una de las personas que han dejado una huella en mí, la mayoría amigos, tanto en la UNAM, el IMSS y en mi vida personal. Deseo agradecer los momentos que hemos compartido y las acciones que han tenido para conmigo.

Índice

Introducción	7
Capítulo 1. Análisis historiográfico sobre la conformación del término neoclásico y la arquitectura del Carmen de Celaya, en la visión de los historiadores de los siglos XIX y XX	13
1.1 Primeras referencias historiográficas generales.....	15
1.2 Hacia una definición del término neoclásico.....	20
1.3 La crítica de arte durante el siglo XIX.....	24
1.4 La crítica de arte durante el siglo XX.....	26
1.5 La historiografía de la arquitectura del Carmen de Celaya.....	36
1.6 Influencia Francesa o Italiana	37
1.7 Influencia Neoclásica.....	41
1.8 El Carmen no clasificada, sólo considerada.....	43
1.9 Exaltaciones.....	44
1.10 La fortuna crítica de Tresguerras	46
Capítulo 2. Sinopsis del contexto histórico de la iglesia del Carmen de Celaya	59
2.1 Celaya dentro del Bajío.....	59
2.2 Época prehispánica	60
2.3 El territorio durante la Conquista.....	61
2.4 Fundación de Celaya.....	62
2.5 Los carmelitas en Celaya.....	65
2.6 Primer conjunto conventual	68
2.7 La segunda etapa constructiva	70
2.8 La tercera etapa constructiva.....	72
2.9 La obra de Tresguerras.....	77
2.10 El Carmen durante el siglo XIX.....	83
2.11 El Carmen tras la Guerra de Reforma	87
2.12 Las intervenciones del siglo XX hasta nuestros días	105

Capítulo 3. El Carmen de Celaya como producto de la arquitectura ilustrada	133
3.1 El Carmen de Celaya	133
3.1.1 Planta de la iglesia	133
3.1.2 Espacio interior	134
3.1.3 Espacio exterior	142
3.2 Ilustración en la arquitectura	156
3.3 Academias	158
3.4 “criollismo”	160
3.5 Reflexiones	162
Conclusiones	176

Introducción

El objeto de esta investigación es la iglesia de Nuestra Señora del Carmen en Celaya Guanajuato, construida por el arquitecto Francisco Eduardo Tresguerras entre 1802-1807. Me interesé en el tema al descubrir la relación de los acontecimientos sociales con el arte novohispano, en sus espacios y ornamentaciones. Mi interés sobre el Carmen de Celaya me llevó a diversas lecturas, en que me percaté de que a pesar de ser una obra multicitada, no existía un trabajo que abordara los aspectos que me eran relevantes.

Las principales temáticas que toco a lo largo de la presente, parten de una revisión historiográfica centrada en el término neoclásico. Otro de los aspectos que me interesa revisar sobre el templo carmelita son las causas e intenciones que originaron su factura.

Los cuestionamientos que planteo me llevan a concebir una investigación que pretende analizar observaciones e integrar reflexiones de estudiosos de la Historia del Arte sobre la temática que me ocupa. En el análisis de una obra de arte es importante el estudio de la producción y vida de su autor. Sin embargo me interesa señalar que la obra más conocida del arquitecto es el objeto de estudio de este análisis y sobre ella concentro mi investigación.

Descubrí que la obra es producto de una alta religiosidad y conservadurismo, de una región donde se amalgamaron la integración cultural y el sustento económico, que también dieron origen al movimiento independiente. Me percaté también de que su factura respondió a los intereses de los diversos

grupos sociales de la región: españoles, criollos e indígenas de origen chichimeca.

La metodología manejada transitó por múltiples caminos en la búsqueda de vías acordes con las finalidades propuestas. La utilización de fuentes primarias fue vital. Los principales archivos que consulté fueron el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, el archivo del convento carmelita de San Joaquín en el D. F., el Archivo Histórico de Guanajuato, el Archivo de Documentos y Fondos en la Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos, el archivo del Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal, así como los archivos de Obras Públicas y Catastral de Celaya.

El estudio directo de la obra fue fundamental, de igual manera revisé otras edificaciones que tenían relación con el Carmen de Celaya, a fin de observar similitudes y diferencias entre ellas. Fuentes de apoyo e importante reflexión fueron, sin duda, las tesis relacionadas con el tema de estudio.

La revisión historiográfica fue posible gracias a los acervos de las bibliotecas Nacional, Central y Samuel Ramos, todas ellas a cargo de la UNAM; del Instituto Nacional de Antropología e Historia, de la Casa de Cultura de Celaya, del Archivo Histórico del Estado de Guanajuato y de la Universidad de Guanajuato.

Revisé también las publicaciones periodísticas referentes al Carmen de Celaya y al arquitecto Tresguerras. Fueron fundamentales, por otro lado, los comentarios y relatos de viajeros que describieron el conjunto conventual en

diversas épocas. Muchos de ellos más que una mera opinión, fueron el punto de referencia para el conocimiento y aceptación de la obra de Tresguerras. Entre éstos destaca la descripción de Manuel Payno en *El Museo Mexicano*.

Con la intención de integrar la información de manera más clara, el hilo conductor que seguí parte de lo general hacia lo particular. Dividida en tres capítulos, presento en cada uno de ellos la información cronológicamente.

En el primer apartado, realizo un análisis historiográfico referente al término 'neoclásico' y a la arquitectura del Carmen de Celaya, partiendo de la visión de los autores que se han ocupado de las formas arquitectónicas producidas en los últimos años del siglo XVIII y la primera década del siglo XIX en la Nueva España. Para una mejor comprensión de éstos, no he pasado por alto la mención de las primeras plumas que durante el virreinato sentaron las bases de la historiografía novohispana.

Además, en este mismo capítulo integro a los autores que durante los siglos XX y XXI realizaron observaciones sobre las temáticas que me ocupan. Esta revisión historiográfica forma parte de lo que he llamado la fortuna crítica del templo y su arquitecto.

Cabe mencionar que muchos de los autores que trato en el presente estudio, han señalado problemas y puntos dignos de análisis, que han quedado en el olvido y en la actualidad resurgen aunque un tanto empolvados. Estas visiones son y fueron valiosas por el momento en que se realizaron, y a pesar del tiempo siguen vigentes ante los cuestionamientos que enfrenta el análisis del arte.

Aunado a lo anterior y con la intención de realizar un trabajo integral, me interesó revisar la forma en que fue conformado el término 'neoclásico', categoría con la que ha sido etiquetada la iglesia. Analicé también el peso que tiene el clasificar dentro de un estilo las formas arquitectónicas y los problemas que esto representa. Así mismo, es un punto de análisis en el presente trabajo, la interpretación de la presencia de elementos clásicos y la influencia de la arquitectura francesa, que en mayor medida fueron los argumentos descriptivos repetidos por quienes se han ocupado del templo.

A lo largo del segundo apartado desarrollé el tema de la conformación de Celaya en el Bajío y la llegada de los carmelitas a esta localidad. Más adelante, para entrar en materia, me ocupé de la primera fundación y de las etapas constructivas por las que ha pasado el conjunto conventual de El Carmen. Este proceso inicia en 1597 y continúa hasta el momento, gracias a los trabajos de restauración a los que actualmente ha sido sometida la iglesia.

El último capítulo es al que, en mayor medida, responde el nombre de la presente investigación. Por demás ambicioso, muestra el proceso de difusión de la ilustración en la Nueva España. En él reviso los acontecimientos suscitados desde la subida al trono de la dinastía Borbón y la introducción de los síntomas de la ilustración en la sociedad novohispana.

Razón por la que en El Carmen de Celaya realicé el ejercicio de mostrar los acontecimientos históricos en sus formas y espacios. Tomando en cuenta que toda obra artística es producto del momento histórico en que es producida.

Sin dejar de lado las causas e intenciones de las que ha sido objeto, reviso cada una de las dependencias y espacios que conforman el templo, privilegiando la integración de elementos en un nuevo juego de combinaciones.

Las novedosas soluciones arquitectónicas de Tresguerras responden tanto a situaciones sociales como personales del autor, conjugadas con finalidades establecidas tanto por el arquitecto como por los carmelitas. El trabajo del celayense no sólo fue diferente dentro de su propia labor profesional, de igual manera difería de las soluciones empleadas con anterioridad en la Nueva España.

Considero que la iglesia del Carmen habla, a quien desee escucharla, sobre los motivos, gustos e intenciones de quienes participaron en su factura: los carmelitas, el arquitecto Tresguerras y todos aquellos que levantaron sus voces a favor y en contra de su construcción. Por ello sus formas y elementos ofrecen una lectura interesante. Razones por las que en el presente trabajo se han establecido aspectos medulares de investigación mismos que no han sido abordados anteriormente.

Capítulo 1. Análisis historiográfico sobre la conformación del término neoclásico y la arquitectura del Carmen de Celaya, en la visión de los historiadores de los siglos XIX y XX

*Si son tus obras, las que me enardecen
Y en su alabanza mi amistad no influye
La justicia sola es la que contribuye
A los elogios que ellas se merecen*

*Fray Mariano de la Concepción*¹

Con el objeto de revisar el concepto de estilo neoclásico en la historiografía mexicana y develar cómo fue interpretado en su momento, la presente investigación aborda los primeros escritos que lo mencionan. Para seguir esta pista o hilo conductor, se requiere una completa revisión historiográfica. Es necesario adentrarse en el universo de la memoria escrita para explicar el andamiaje del momento en que se crea y rearmar los factores que estuvieron presentes a lo largo de dichos escritos.

Por ello, no es suficiente revisar la historiografía del siglo XIX. Es necesario retroceder en el camino para reconocer —en la medida de lo posible— los procesos que antecedieron durante los años novohispanos. Como señala Federico Fernández², es necesario dar voz y lugar a escritores anteriores a fin de ampliar nuestro estudio en el tiempo. El estudio abarca, por tanto, autores que consciente e inconscientemente definieron con sus comentarios, ideas, visiones, gustos y aun con su rechazo al estilo neoclásico.

¹ Fray Mariano de la Concepción, en Francisco Eduardo Tresguerras, *Ocios literarios*, prologado por Francisco de la Maza, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México XII, Imprenta Universitaria, 1962, p.190.

² Federico Fernández Christlieb, *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México, antecedentes y esplendores*, México, UNAM, 2000, p. 13.

En las líneas de los primeros autores novohispanos se perciben conceptos, ideas y formas que provienen de los paradigmas clásicos. Estos modelos han estado latentes desde su concepción, pero han sido interpretados según el tiempo y lugar en que se retomen. Razones por la que considero que las formas clásicas —en escultura, pintura o arquitectura— han sido los cánones que han estado presentes a lo largo del tiempo de una forma u otra. En ocasiones esta presencia ha sido palpable directamente y en otras de manera encubierta, unidas al actor y amalgamadas al contexto social.

Es por ello que quienes se ocuparon de plasmar impresiones y gustos personales sobre las artes plásticas desde el inicio del periodo virreinal se apoyaron continuamente en los modelos conocidos y aceptados por el gusto del momento: el Renacimiento. Estos autores —entre ellos estudiosos, frailes, políticos y viajeros— dieron a conocer al mundo las maravillas que encontraron en la Nueva España, siendo quienes marcaron las primeras líneas historiográficas novohispanas.

Dichos escritores son claro ejemplo de una elemental crítica de arte que responde al momento en que es producida. Entre sus líneas encontramos el gusto por los modelos clásicos, el contexto histórico y aun, su gusto personal. El recurso de la comparación utilizado en los trabajos de los siglos XVI a XVIII permanecerá a lo largo de los años. Ella es el elemento indispensable en la incipiente “crítica de arte” del siglo XIX y que con el tiempo tomó fondo y forma la crítica de arte actual. La forma de abordar un tema durante los años novohispanos es, sin lugar a duda, el paradigma que muchos de los autores del

siglo XIX siguieron, especialmente en lo referente a la concepción ideal, la búsqueda del modelo o las formas que consideraban perfectas.

En resumen, los trabajos producidos a lo largo del periodo virreinal son el hilo conductor hacia la historia del arte de los siglos XIX y XX. Transitar entre sus líneas permite identificar cómo cada autor aporta con su trabajo el vehículo para la comprensión de que el artista no es el único origen de la obra.

1.1 Primeras referencias historiográficas generales

Los modelos clásicos latentes a lo largo del devenir histórico cobran nueva fuerza durante el Renacimiento. Su reinterpretación conlleva a las sociedades a un movimiento en el que la cultura y las artes manifiestan nuevas formas de referir los paradigmas de la Antigüedad Clásica.

Al inicio del periodo novohispano el movimiento renacentista permeaba a la sociedad virreinal. La literatura no estaba exenta de ello, por eso autores como Cervantes de Salazar en sus *Diálogos* publicados en 1554³ utiliza referencias a modelos griegos y latinos cuando realiza comparaciones entre la Nueva España con Venecia y la Metrópoli.

Dentro de la misma tónica y temática en 1598 Cristóbal Gutiérrez de Medina⁴ y Bernardo de Balbuena⁵ en 1604 ofrecen trabajos en los que se perciben los modelos que eran del gusto general de la sociedad del siglo XVI.

³ Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554, tres diálogos latinos*, México, Editorial Trillas, 1986.

⁴ Cristóbal Gutiérrez de Medina, *Viaje del virrey Marques de Villena*, México, UNAM, Instituto de Historia, Imprenta Universitaria, 1947.

⁵ Bernardo de Balbuena, *Grandeza Mexicana*, México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1974.

De este último autor, el poema en tercetos a la ciudad de México formados por endecasílabos, *Grandeza Mexicana* plasma los conceptos que para el autor señalan belleza y perfección. Su obra, apoyada en metáforas, sugiere que las construcciones de la Nueva España fueron elaboradas con materiales del Peloponeso por los dioses del Olimpo.

Más adelante, el brigadier Arias de Villalobos⁶ publica su trabajo *México en 1623*, obra compuesta por gran cantidad de canciones, poemas, romances, sonetos y relatos en los que describe la conquista y exalta las bellezas de la ciudad comparándolas con modelos españoles y clásicos, en versos como el siguiente:

Roma del Nuevo Mundo, en siglos de oro;
Venecia, en planta, y en riqueza Tiro;
Corinto, en artificio; Cairo en giro,
En ley antigua, Esparta; en nueva, Toro

Los primeros autores que se ocupan de relatar y describir las bellezas que observaron en la arquitectura de las ciudades virreinales, representan la historiografía del siglo XVI.

Los temas de los que se ocupan las plumas sucesivas señalan interés por el origen, actividades, construcciones, fiestas y guadalupanismo, mostrando una fuerte conexión entre los autores y el territorio. El incipiente orgullo criollo se

⁶Arias de Villalobos, "México en 1623", en García, Genaro, *Documentos inéditos o muy raros par la historia de México*, México, Porrúa, 1975.

percibe a través de sus trabajos, son autores que poco a poco dejan de comparar con la Metrópoli.

Entre los motivos que sustentaron la identidad individual y colectiva, la Virgen de Guadalupe fue de las más aceptadas y constantes a lo largo de los años novohispanos. Su devoción fue abrazada por un amplio sector de la población, así representó “para las clases populares...Nuestra Señora de Guadalupe y para las indígenas, Guadalupe Tonatzin,”⁷ otorgando la fuerza de lo propio.

Por su parte, Carlos de Sigüenza y Góngora, en su obra *Glorias de Querétaro*⁸ (1680) muestra arraigo al territorio, con lo que incluye una novedosa temática en las obras novohispanas. Característica que ha sido considerada como síntoma de un incipiente criollismo. Al respecto, David Brading⁹ señala que las temáticas relativas a “la exaltación del pasado azteca, la denigración de la Conquista, el resentimiento xenofóbico en contra de los gachupines y la devoción a la Guadalupana” heredaron en su mayoría el vocabulario ideológico del criollismo mexicano, utilizado inicialmente por este grupo y poco a poco adoptado comúnmente por la población.

Posiblemente una de las primeras obras que se ocupa de mostrar al mundo la ciudad capital de la Nueva España y el pasado prehispánico fue

⁷ *Nación de Imágenes, La litografía mexicana del siglo XIX*, México, Museo Nacional de Arte, INBA, Banamex, Grupo ICA, 1994, p. 100-101.

⁸ Carlos Sigüenza y Góngora, *Glorias de Querétaro*, México, Colección Libros Raros y Curiosos, 1680.

⁹ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, Colección Problemas de México, 1973, p. 15.

escrita en 1698 por fray Agustín de Vetancurt.¹⁰ En ella el franciscano equipara la construcción de la ciudad mexicana en medio de un Valle, con la de Venecia que se encontraba en una laguna, lo que demuestra la pervivencia de los modelos occidentales.

La obra *Grandeza Mexicana* de Balbuena publicada en 1603, casi un siglo antes que la obra de Vetancourt, señala de igual manera la gestación del valor de lo propio. Proceso que casi cien años después de Vetancourt mostraba ya un sólido clímax en los trabajos de Juan Manuel de San Vicente¹¹ de 1768 y del poblano Juan de Viera¹² de 1777. Autores permeados de los modelos clásicos que abordan temáticas como los emperadores mexicas, edificios religiosos, funerales de virreyes, mercancías y productos, además de la leyenda guadalupana, son muestra palpable del proceso criollo que se gestó a lo largo de muchos años.

Un cambio importante se manifiesta en la narración española de fray Francisco de Ajofrín¹³ que en 1763 realiza un viaje de Castilla a la Nueva España en compañía de Fermín de Olite. Su *Diario de viaje a la Nueva España*, no muestra ya el asombro de los cronistas y viajeros del siglo XVI y XVII. En este trabajo resalta la hermosura de los edificios de la ciudad de México

¹⁰ Agustín Vetancurt, et. al., "Tratado de la ciudad de México y sus grandezas que la ilustran después que la fundaron españoles", *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780), tres crónicas*, México, CONACULTA, 1990, p. 45.

¹¹ Juan Manuel de San Vicente, "Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significado por sus esenciales partes, para bastante conocimiento de su grandeza", 1768, en Agustín Vetancurt, *op. cit.*

¹² Juan de Viera, "Breve compendiosa narración de la ciudad de México corte y cabeza de toda la América septentrional", en Agustín Vetancurt, *op. cit.*, p. 187.

¹³ Francisco de Ajofrín, *Diario de viaje a la Nueva España*, México, Secretaría de Educación Pública-Cultura, 1986.

comparándolos con los europeos en un tono menos cargado de efectos literarios.

De los viajeros que llegaron a la Nueva España durante el siglo XVII destacan el inglés Thomas Gage que señala nuevamente que la ciudad, "una de las más hermosas de todas las Indias,"¹⁴ se encontraba asentada sobre agua a semejanza de Venecia. Por su parte, el italiano Juan Francisco Gemelli Carreri, en 1697 en un tono mesurado e imparcial, describe todo lo que le parece sorprendente. Éste, en pocas ocasiones, plasma apreciaciones personales para señalar aspectos de la Nueva España que considera dignos de elogio y que invariablemente contrasta con modelos de occidente o de su tierra natal.¹⁵

Desde la época virreinal hasta la actualidad, tanto en la entonces Nueva España como en Europa, los comentarios realizados por el barón de Humboldt, asentados en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, han sido referencia indispensable para abordar la sociedad que encontró en los últimos años del periodo virreinal. En ella, el viajero prusiano se remite constantemente a las obras europeas como punto de partida.

En referencia al tema de esta investigación en 1843 sale a la luz en *El Museo Mexicano*,¹⁶ quizá el primer artículo sobre Tresguerras y la iglesia del Carmen. Su autor, Manuel Payno —viajero mexicano—, describe la iglesia a

¹⁴ Thomas Gage, *Viaje por la Nueva España y Guatemala*, Madrid, Ediciones de Dionisia Tejera, 1987, p. 13.

¹⁵ Juan Francisco Gemelli Carreri, *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, trad. José María de Agreda y Sánchez, México, Biblioteca Mexicana de Libros raros y curiosos, Ediciones Xochitl, 1946.

¹⁶ *El Museo Mexicano*, T. 2, México, impresión Ignacio Cumplido, 1843.

partir de sus columnas, sin llegar a nombrarlas dentro de alguna forma constructiva.

En conjunto, estos autores marcaron la pauta retórica sobre las formas descriptiva, narrativa e ideológica, que luego proseguirían otros escritores. Por ello, examinar y valorar los trabajos mencionados permite reconocer tres aspectos fundamentales que al momento perviven. En primer lugar la temática: hacer objeto de estudio un lugar, localidad o construcción. Segundo, ocuparse de definir y resaltar aspectos que a los ojos del estudioso son interesantes. Y tercero, la comparación bajo modelos occidentales (el arte clásico y las ciudades europeas).

Es por ello que entre las líneas de estos autores se encuentran las primeras pautas para la crítica de arte. Transitar a lo largo de los trabajos de los autores mencionados y de quienes les antecedieron es reconocer cómo se fue construyendo esta labor. Una de las finalidades del presente estudio es precisamente reconocer y valorar los trabajos de cada autor, que son algunas de las bases para lo que actualmente se realiza.

1.2 Hacia una definición del término neoclásico

Es bien conocido que la estética clásica —cuyos momentos claves y muy diferentes fueron la Grecia y Roma Antiguas, el Renacimiento y la Ilustración— ha permeado el arte a lo largo de los tiempos. En México, como en otras regiones occidentalizadas, el neoclasicismo retomó a la estética clásica con el

afán de señalar diferencias y distancias con lo producido en el momento que inmediatamente le antecede, con la intención de marcar una separación ideológica de superioridad.

Entonces el surgimiento del neoclásico se mostró como la diferencia culta y elevada frente a las anteriores producciones, partiendo de que las formas clásicas eran la representación del arte perfecto y eterno. Como lo señala Justino Fernández “la batalla del movimiento neoclásico contra el arte barroco fue cabal y completa, no sólo lo reputó de mal gusto, sino de extravagante, producto de desvaríos, ridículo, desarreglado, disparatado y reprobado por la buena arquitectura”.¹⁷

Los defensores del neoclasicismo argumentaron que sus formas eran sencillas, hermosas y puras, sinónimo de buen gusto, palabras que no ofrecen amplias posibilidades de análisis. Lo primero sería preguntarnos qué nos dice cada una de ellas, cuántas son calificativas y así mismo cuántas son apreciaciones personales que a los ojos de otro espectador posiblemente difieran.

Sobre lo anterior es pertinente aclarar que lo que se busca no es descalificar lo que se ha mencionado generación tras generación, sino señalar la riqueza y el origen de lo mencionado con anterioridad para el cabal entendimiento de los trabajos realizados en torno a la crítica de arte. Con esto se pretende marcar los puntos sobresalientes y trabajar en la construcción de una crítica de arte que responda a las necesidades actuales, y posiblemente señalar

¹⁷ Justino Fernández, *Estética del arte mexicano, Coatlicue, el Retablo de los Reyes, el Hombre*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 1972, p. 217.

un parteaguas para el acopio de elementos dignos de retomarse, a fin de integrarlos a las presentes investigaciones.

Considero que para valorar y defender cualquier objeto de estudio hay que conocerlo, por ello estudiar en este caso la construcción del término neoclásico nos lleva a explorar el contexto en que se forjó. El resurgimiento de los modelos clásicos dentro del neoclasicismo representó el cambio hacia la modernidad. El pasado desaparecía casi de golpe, la lucha no sólo se libró al dejar de producir obras en las que las formas mixtilíneas y los roleos estuvieran presentes. La lucha se dirigió hacia la total desaparición de las formas barrocas, por ello infinidad de retablos y fachadas fueron destruidos y reemplazados por trabajos con líneas neoclásicas.

La disputa no sólo se centra en la presencia o desvanecimiento de formas constructivas, sino que es síntoma de procesos, de acontecimientos que se gestaron principalmente a lo largo del siglo XVIII y que llegaron a un punto álgido hacia el último tercio del mismo. Era además, en alguna medida, el enfrentamiento entre religión y ciencia.

Las acciones llevadas a cabo por la corona señalan un parteaguas contundente en su relación con la Iglesia. Como gobierno absolutista se reserva el poder de decisión¹⁸ por ello desliga la actividad religiosa de la política, limitando la acción de las órdenes religiosas¹⁹.

¹⁸ Federico Fernández Christlieb, *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México, antecedentes y esplendores*, México, UNAM, 2000, p. 65.

¹⁹ David Brading. *Apogeo y derrumbe del imperio español*. trad. Rossana Reyes Vega, México, Clío, La antorcha encendida, 1996, p.17.

La iglesia enfrenta las consecuencias del distanciamiento y nulo apoyo del gobierno, sintomatología del proceso ilustrado que se manifiesta en la sociedad novohispana; como la disminución de la alta religiosidad, especialmente entre la elite criolla, indicio que fue palpable en las artes.

El desarrollo económico logrado durante el siglo XVIII elevó las expectativas sociales. El repunte se manifestó en “la política administrativa, la educación, la utilidad, las ciencias modernas, la industria, el comercio y el progreso.”²⁰ Federico Fernández señala que Europa y el mundo clásico van a ser un referente constante a lo largo de los siglos XVII y XVIII²¹.

En la sociedad novohispana se conjugaron conocimientos que provenían de las culturas clásicas y de la tecnología novedosa de la Europa del siglo XVIII. Ejemplo de ello son las técnicas para edificar en un suelo fangoso y sísmico como el del Valle de México; así como la simetría y proporción clásicas presentes en los trabajos de arquitectos como Miguel Custodio Durán y Pedro de Arrieta. Así como la máquina para apagar incendios²², utilizada por Guerrero y Torres²³ y las técnicas aplicadas en sus plantíos para el control de plagas,²⁴ son ejemplo del conocimiento científico de la época.

²⁰ *Ibid.*, p. 220.

²¹ Federico Fernández Christlieb, *op. cit.*, p. 51.

²² Máquina fácil, para apagar cualquier incendio, sacada del Tomo I de la Real Academia de las Ciencias de París a fox. 259, núm. 38, acomodada con materiales de esta Ciudad de México y examinada en pequeño, como se dirá al fin. Dada a luz por Don Francisco Antonio Guerrero, maestro mayor de las obras del Real palacio, a beneficio del Público. Años de 1782, en Ignacio González-Polo, “Un raro impreso del arquitecto Guerrero y Torres” sobretiro de *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, México, No. 6, jul-dic, 1971, p. 154-155.

²³ Roberto Moreno “Ensayo bibliográfico de Antonio León y Gama”, en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, T. II No. 1, enero-junio 1970, en Martha Fernández, “El Neóstil y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, No. 64, 1993, p. 32

²⁴ Ignacio González-Polo, “Un raro impreso del arquitecto Guerrero y Torres” sobretiro de *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, México, No. 6, jul-dic, 1971, p. 151.

1.3 La crítica de arte durante el siglo XIX

En el presente apartado se muestra el pensamiento decimonónico de quienes se ocuparon de la Historia del Arte en torno al estilo neoclásico. Esto, no con la finalidad de reiterar información, sino de analizar el hilo conductor del mencionado pensamiento, recogiendo la explicación y argumentación con que se forjó dicho estilo.

En México, durante el siglo XIX, los primeros críticos de arte eran escritores, poetas, políticos o periodistas. Al ocuparse de la crítica de arte se enfrentaron a la tarea de analizar y describir la producción realizada a lo largo de grandes periodos.

En los últimos años del siglo XIX la mirada retrocede al pasado, nostalgia que busca en las obras un discurso que hablará de momentos de gloria. A partir de entonces las interpretaciones van a verse en discursos permeados de apreciaciones personales que señalan aciertos o desatinos, sin marcar una referencia metodológica o apego a tratados arquitectónicos.

Abogado y político, José Bernardo Couto, en 1862 en su *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*,²⁵ delimita el periodo en que se produce el arte virreinal: desde la Conquista hasta los trabajos realizados por Tresguerras. De igual manera señala que en el periodo colonial y durante el siglo XIX se empezó a formar la nacionalidad mexicana.

²⁵ José Bernardo Couto, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien de México, 1995, p. 27.

Por su parte, Manuel Revilla²⁶, en 1893 en su obra *El Arte en México, en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, es partidario de las formas clásicas sobre cualquier otra forma arquitectónica. Las considera, al igual que otros autores, como el último modelo constructivo de los años virreinales. Señala el inicio de la arquitectura novohispana a partir de formas rudas, toscas y recargadas. Ciclo que finaliza con la aparición de líneas y rasgos de corrección, sencillez y sobriedad, en los que reviven las formas clásicas.

Por ello la denomina 'arquitectura greco-romana'. Sin embargo él mismo la llama 'estilo Renacimiento'. Esto es un claro ejemplo de la utilización indistinta de dos nombres diferentes para una misma producción arquitectónica, que a la postre han provocado confusiones en la historia del arte.

Para el autor la producción realizada en Nueva España recorre un camino ascendente, en el que el orden y la perfección van de la mano, y en donde el arte virreinal supera al precortesiano, culminando con el 'greco-romano'. Por ello, dentro de estas consideraciones ubica en la cúspide los trabajos realizados por los arquitectos Tolsá y Tresguerras.

Revilla no deja de reconocer que entre ellos existen similitudes al ocuparse de la misma labor; sin embargo marca diferencias entre sus producciones:

Tolsá es más severo, elegante y grandioso; Tres Guerras sabe expresar mejor la gracia y gusta más de lo atrevido; falta á veces á éste el buen gusto, aquél incide en cambio, con

²⁶ Manuel G. Revilla, *El Arte en México, en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893, p. 45.

frecuencia en lo pesado, ambos, con todo, son insignes arquitectos; y si el uno obtiene constantes aplausos, el otro alcanza duradero renombre²⁷.

Esta descripción ejemplifica la forma en que era abordada la crítica del arte, representando el bagaje dentro del discurso de quienes se ocuparon inicialmente del análisis y crítica del arte.

Para quien se ocupa de la historia del arte su labor no es fácil, pues sus antecesores señalaron caminos que respondían a la escuela positivista que se limitaba a marcar y clasificar. Por ello, es importante apuntar que el 'nombre' con que es señalada una obra o catalogación preestablecida, obedece más a las apreciaciones personales del crítico de arte bajo una óptica estética y comparativa personal.

1.4 La crítica de arte durante el siglo XX

Dentro de la crítica de arte realizada durante el inicio del siglo XX varios autores coinciden en sus apreciaciones. Esto debido a que ejercían influencia unos a otros, porque se alimentaban de los mismos escritores, además de que al momento en que realizaban sus publicaciones había una distancia mínima de tiempo.

La visión de Federico Mariscal quedó plasmada a lo largo de las conferencias que dictó entre octubre de 1913 y julio del siguiente año,

²⁷ *Ibidem.*

publicadas bajo el nombre *La Patria y la Arquitectura Nacional*. En ellas el autor apunta que la producción arquitectónica nacional se conformó a lo largo de los tres siglos del periodo virreinal, llamándole a este periodo 'mexicano', mismo que concluye con lo que él denomina renacimiento puro²⁸. Dentro del 'renacimiento puro' señala solamente la obra de Tolsá y de alguno de sus alumnos, en estas formas arquitectónicas percibe un acercamiento al 'estilo clásico'.

La utilización indistinta de los nombres que denominan diferentes formas constructivas es una de las principales características que se percibe a lo largo de los trabajos de autores de principios del siglo XX. En 1916, Manuel Romero de Terreros²⁹ utiliza los términos 'Renacimiento español o Plateresco' para la arquitectura realizada durante el siglo XVI, situación que sustenta la anterior apreciación.

Sólo seis años después, Romero de Terreros, muestra importantes cambios en la crítica de arte. Para entonces considera que el greco-romano se caracteriza por ser una forma constructiva fría y árida, que en España se conoce como 'herreriano'. En su *Historia sintética del arte colonial de México*³⁰, publicada en 1922 señala que el purismo clásico llegó a la Nueva España importado de Francia e Italia por los Borbones, en una reacción contra el churrigueresco, a la que llama 'neo-clásico' o 'Renacimiento'.

²⁸ Federico Mariscal, *La Patria y la Arquitectura Nacional*, México, Impresora del Puente Quebrado, 1914, p. 56.

²⁹ Manuel Romero de Terreros, *Arte Colonial, apuntes reunidos por Manuel Romero de Terreros*, pról. Luis Vázquez Torne, México, Imprenta de J. Balleca, 1916-1921.

³⁰ Manuel Romero de Terreros, *Historia sintética del arte colonial de México (1521-1821)*, México, Porrúa Hermanos, 1922, p. 13.

Retoma el nombre utilizado antes por Revilla, la diferencia es que integra el concepto greco-romano en el término clásico construyendo el neo-clásico. Romero de Terreros es quizá el primer autor que utiliza para la arquitectura mexicana el nombre con el que actualmente se le conoce, al denominar a esta forma constructiva neo-clásico. No obstante, persiste en el autor la denominación indistinta de este estilo bajo el nombre de 'Renacimiento'.

Por otra parte, intelectuales como Jesús T. Acevedo³¹ en su obra *Disertaciones de un arquitecto*, publicada en 1920, evita señalar dentro de un estilo a esta arquitectura. Tan solo se ocupa de establecer las diferencias y semejanzas que percibe, apartándola del Renacimiento y los conceptos clásicos para vincularla con la arquitectura francesa y el estilo 'Luis XVI'.

Un año después, Francisco Díez Barroso en su obra *El arte en Nueva España* expresa las múltiples clasificaciones que encuentra en la producción arquitectónica realizada en nuestro territorio. De ésta, es importante señalar que el academismo que reconoce a partir de la entrada de los Borbones a España se traduce en la presencia de tendencias 'rocailles' y pseudo-clásicas³². Pobreza, frialdad, austeridad y carencia de ornamentación son las características por las que considera que estas obras son nulas de expresión al compararlas con las que fueron producidas dentro del ambiente novohispano.³³

En innumerables ocasiones la utilización del estilo neoclásico como ideal formó parte de las descripciones o narraciones de los textos dedicados a la

³¹ Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México, Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos, Ediciones México Moderno, 1920.

³² Francisco Díez Barroso, *El arte en Nueva España*, México, 1921, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 228.

crítica de arte. Su aparición estuvo amalgamada en ocasiones al rechazo de quienes defendían las formas constructivas predominantes del siglo XVII y principios del XVIII³⁴, culpándola de la destrucción de obras anteriores.

Entre ellos, Gerardo Murillo en 1924 en su obra *Iglesias de México*, obra en seis tomos, establece comparaciones extremistas entre el 'árido' neo-clásico y los 'furiosamente ornamentales' plateresco, barroco y churrigueresco³⁵. Posiblemente sea el primer autor que considera diferentes intenciones en una obra, al designar la 'seudo-clásica' o 'seudo-clásica francesa'. Murillo es un apasionado artista cuyo legado referente a este tema se traduce en argumentaciones a partir de gustos y rechazos personales. Esto lo lleva a señalar decadencia en las formas constructivas que censura.

Tomando en cuenta que el arte es producto de la confluencia de los procesos mencionados, me parece, sin lugar a dudas, resultado del momento en que se realiza. Es por ello que el arte representa el momento de su factura. Sin embargo, al ser el arte constancia histórica, considero que no es posible señalar como decadente a alguna forma artística.

Por su parte, el segundo tomo de *Iglesias de México*, escrito por Manuel Toussaint contiene importantes reflexiones sobre la temática que nos ocupa. Toussaint denomina 'greco-romano' a la arquitectura que muestra formas clásicas. Por ejemplo considera que las esculturas de la catedral metropolitana eran "demasiado siglo XVIII francés influenciadas acaso por el Bernini"³⁶; de igual manera las relaciona con el estilo 'Luis XVI' en el que destaca

³⁴ Gerardo Murillo, *op. cit.*, Tomo 3, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, Tomo 1, p. 1.

³⁶ Gerardo Murillo, *op. cit.*, Tomo 2, p. 38.

características como festones de vigoroso relieve, guirnaldas de encina, tiestos, y casetones; los cuales considera son aportaciones greco-romanas³⁷.

En el último de estos tomos, Murillo hace correcciones a errores cometidos en los primeros volúmenes. En un lapso de tres años entre la publicación del primero y el sexto, cambia de opinión y reconoce fallas por desconocimiento.

El trabajo de Toussaint aporta grandes avances para la crítica de arte, se aparta de la adjetivación y señala elementos que caracterizan las formas constructivas. Su trabajo disminuye significativamente los calificativos y apunta a una problemática que hasta el momento perdura, “lo difícil y peligroso que es hablar de estilos en la arquitectura del virreinato”³⁸. De igual manera establece la necesidad de emplear un sólo concepto para denominar las obras; en el caso del trabajo de Tolsá las delimita como ‘neo-clásicas’ y no Renacentistas.

Para 1929 Romero de Terreros en su trabajo *El Arquitecto Tresguerras (1745-1833)*, resalta el “renacimiento de formas neoclásicas” en los últimos años del siglo XVIII y principios del siguiente³⁹. Con ello marca la aceptación de un solo término para una forma constructiva. De esta manera vemos cómo cambió la crítica de arte en la conformación de una expresión.

En 1934 el periodista Silvestre Baxter en su obra *La Arquitectura Hispano Colonial en México*⁴⁰, se apoya en la mayoría de los conceptos aportados años antes por Revilla. Ante la presencia de formas clásicas en la producción

³⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁸ *Ibid.*, p. 9-10

³⁹ Manuel Romero de Terreros, *El Arquitecto Tresguerras (1745-1833)*. 2a. ed., México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía, 1929.

⁴⁰ Silvestre Baxter, *La Arquitectura Hispano Colonial en México*, México, 1934.

arquitectónica utiliza igualmente el concepto 'greco-romano'. No obstante, la crítica de arte que realiza es imprecisa y sanciona los trabajos que en su factura presentan elementos clásicos: "altares sin vida, de afectada forma clásica"⁴¹. A pesar de que estas formas constructivas las trabajó Tresguerras, a él y a su obra, le otorga los mayores elogios⁴².

Baxter sigue el modelo de Revilla. Sin revisar lo publicado posteriormente omite tomar en cuenta importantes aportaciones que lo alejarían de algunas imprecisiones. Pasa por alto los trabajos de Mariscal, Romero de Terreros, Murillo y Toussaint, razón por la cual es posible que a lo largo del texto se encuentren contradicciones, pues indistintamente habla de 'influencia persa' en las cúpulas y de 'Libre Renacimiento' y 'greco-romano'.

Uno de los aciertos del periodista que vale la pena señalar, es la diferencia que encuentra entre la producción arquitectónica de la Metrópoli y la Nueva España. En ello no sigue el discurso de Revilla, que opinaba lo contrario. El trabajo de Baxter ha dado lugar a infinidad de correcciones y señalamientos, acertadamente Toussaint comenta esta publicación en español en 1934.

La responsabilidad y la fuerza de 'nombrar' bajo un estilo, fue uno de los múltiples aspectos que llevaron a reflexionar a Jesús T. Acevedo. Este arquitecto de enorme visión señaló, "profeso horror por las clasificaciones en arte"⁴³; con ello el autor manifiesta su rechazo en el manejo de adjetivos, que como él lo llama, el *gross public* pretende distinguir a los artistas⁴⁴.

⁴¹ *Ibid.*, p. 29.

⁴² *Ibid.*, p. 160.

⁴³ Jesús T. Acevedo, "Ventajas e inconvenientes de la carrera de arquitecto", *op. cit.*, p. 112.

⁴⁴ Jesús T. Acevedo, "Apariencias Arquitectónicas", *op. cit.*, p. 49.

El positivismo ofreció las pautas para las clasificaciones dentro de la crítica de arte. Llevó a los estudiosos a ubicar cada obra bajo una etiqueta. Por esta razón los estilos o apelativos con los que generalmente se les conoce fueron conformados como tal, mucho después de que la forma plástica se produjera. Por lo que la etiqueta responde al momento histórico en que se integró.

En este punto me interesa asentar lo que menciona Gombrich⁴⁵ respecto a la utilización de los términos estilísticos. Este autor propone solamente su utilización para referir sin ensalzar o condenar, es decir otorgar un nombre neutro que solo defina y se ocupe para identificar estilos o épocas, con la intención de usar el término como una herramienta.

Para los críticos y estudiosos de la segunda mitad del siglo XX no fue una preocupación la clasificación de las obras. Ellos se dieron a la tarea de profundizar sobre lo que ya se había dicho, realizando análisis críticos en la inagotable labor de los estudios del arte.

Sin sancionar la etiqueta neoclásica, Francisco de la Maza⁴⁶ considera que en dos ocasiones se ha acudido a la razón, en el Renacimiento y en la Ilustración, momentos en los que “se han vuelto los ojos al mundo clásico”. De la Maza aprecia la permanencia barroca sobre la neoclásica⁴⁷ y señala como la expresión arquitectónica neoclásica se enfrenta a la utilizada cotidianamente a lo

⁴⁵ Ernst Hans Gombrich, *Norma y forma: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 185-186.

⁴⁶ Francisco de la Maza, *Del neoclásico al art-nouveau y Primer viaje a Europa*, México, SepSetentas No. 150, 1974, p. 12-13.

⁴⁷ Francisco de la Maza, et. al., *Cuarenta siglos de la plástica mexicana*, México, Editorial Herrero, 1970, p. 346.

largo de los años virreinales: la columna cilíndrica, contra la estípite y el frontón cerrado contra los remates ondulados, lo que denomina 'la razón contra el símbolo'.

Para Justino Fernández⁴⁸ los intereses de la antigüedad clásica resurgieron durante el Renacimiento, volviendo a manifestarse durante el movimiento neoclásico. Para él, el neoclásico simboliza nuevos anhelos: es el inicio de un eclecticismo entre ciencia moderna y tradición religiosa⁴⁹. El buen gusto y la perfección fueron vinculados con sus manifestaciones, desechando las formas extravagantes, dando paso a una nueva visión racionalista ligada a la antigüedad⁵⁰.

Dedicado especialmente a las obras constructivas del siglo XIX, el arquitecto Israel Katzman⁵¹ sostiene que el racionalismo al que se atribuyen las formas neoclásicas elevadas por Tolsá y Tresguerras se mantuvo presente en construcciones posteriores, obras que no necesariamente son consideradas neoclásicas.

Por su parte, Elisa Vargaslugo⁵² propone que a su llegada a México, el neoclásico fue recibido por un grupo de vanguardia que lo apoyó y continuó a partir del trabajo de los profesores españoles. Los caminos por los que transitó este estilo se caracterizaron de laicidad y un sistema artístico-científico que liberó al arte de los límites impuestos por la Iglesia.

⁴⁸ Justino Fernández, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, 1983, p. 136.

⁵⁰ Justino Fernández, *Estética del arte mexicano...*, *op. cit.*, p. 212.

⁵¹ Israel Katzman, *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, Memorias VII, 1963, p. 45.

⁵² Elisa Vargaslugo, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 329-331.

Por otro lado, la relación Francia-neoclásico ha sido una amalgama que se ha repetido continuamente a lo largo de la crítica de arte, aseveración habitual que en pocas ocasiones ha sido sustentada. Me parece que señalan al estilo, neoclásico, y como una modalidad o variante del mismo, a la influencia francesa. Ejemplo de ello es evidente en el trabajo de Josefina Muriel *Fundaciones neoclásicas*, que clasifica a la iglesia de las Teresas en Querétaro como de "...estilo neoclásico, con gran influencia francesa"⁵³.

Jorge Alberto Manrique⁵⁴ considera que el neoclásico fue uno de los estilos internacionales de mayor fidelidad a los modelos europeos. No obstante, considero que el neoclásico facturado en nuestro territorio es legítimamente mexicano, producto del neoclásico europeo, adaptado a las construcciones de la Nueva España.

Por su parte, Sonia Lombardo⁵⁵ excluye la idea de que una evolución local de elementos o formas hayan dado lugar al neoclásico, y propone que las formas neoclásicas simplemente fueron aceptadas e interpretadas. De acuerdo con ella, se sucedieron cambios abruptos y presencias simultáneas entre barroco y neoclásico, sin la necesaria evolución, desaparición o secuencia de formas. Esto es una respuesta a la difusa e inventada continuación de formas entre el neóstilo y el neoclásico.

⁵³ Josefina Muriel, *Fundaciones Neoclásicas. La marquesa de Selva Nevada, sus conventos y sus arquitectos*, investigación de Alicia Grobet, México, UNAM, 1969, p. 108.

⁵⁴ Jorge Alberto Manrique, "Ambigüedad histórica del arte mexicano", *Del arte, Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1973, p. 137.

⁵⁵ Sonia Lombardo de Ruiz, *La ciudadela, ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de Historia del Arte 10, 1980, p. 78.

Después de haber sido llamada arquitectura “greco-romana” por Revilla, “renacimiento puro” o “estilo clásico” por Federico Mariscal, “Renacimiento” o “neo-clásico” por Romero de Terreros y ‘greco-romano’ por Toussaint, en sus orígenes el estilo neoclásico tiene como común denominador entre estos autores la referencia a los paradigmas de la Antigüedad Clásica. Quizá ellos tengan mayor apego en sus reflexiones a las normas clásicas.

Sin embargo, autores como Jesús T. Acevedo la vincula con la arquitectura francesa y el estilo ‘Luis XVI’, Diez Barroso resalta en ella la presencia de tendencias ‘rocailles’ y pseudo-clásicas y Gerardo Murillo la designa ‘seudo-clásica francesa’. Clasificaciones que integran una intención, y a decir de Gombrich, la intención implica una exclusión.

Gombrich,⁵⁶ propone solamente dos grandes estilos, el clásico y no clásico. En donde toda arquitectura que no muestre las formas clásicas será excluida. Sin embargo, tanto los autores que vinculan el neoclásicismo con la Antigüedad Clásica como los que refieren modelos franceses en sus líneas, mantienen en común un paradigma ideal, los modelos clásicos.

En este contexto los autores revisados con los “nombres” que se remiten a la arquitectura clásica, posiblemente llevan la intención de diferenciarla a *grosso modo*. Sin que en ello implique a cabalidad una clasificación.

No obstante, considero que algunos autores se acercan a establecer en el nombre los modelos utilizados para la obra que refieren, es decir, el paradigma del que fue tomado.

⁵⁶ Gombrich, *op. cit.*, p. 185-192.

Por lo que considero necesario reconocer que la clasificación responde a la descripción objetiva para uso universal. Así mismo, es posiblemente que esta manera de clasificar las formas sea una postura romántica de vincularse con el pasado, en la búsqueda de modelos gloriosos.

Actualmente el Arte necesita ser revalorado y comprendido como una manifestación impar, ya que en ella se conjugan autor, tiempo, espacio, forma, símbolo y contenido, entre otros. La crítica de arte nos ha llevado a conocer y comprender cómo cada obra ejecutada expresa infinidad de circunstancias, habla del momento en que fue realizado y de la mano que lo ejecutó.

Aun para quienes no son estudiosos de las artes visuales, la obra artística ofrece comunicación, habla de gustos, de sentimientos, de formas que producen placer. Así es que actualmente la crítica de arte busca nuevos formatos y caminos para entablar novedosas formas de dialogar con los objetos.

1.5 La historiografía de la arquitectura del Carmen de Celaya

La fortuna crítica del Carmen de Celaya ha llevado a esta iglesia a estar en la mira tanto de estudiosos, como del público en general, su construcción se lleva a cabo en momentos claves dentro de la historia del Bajío. Las características formales de esta obra han generado infinidad de comentarios, principalmente se le ha relacionado con conceptos tan dispares como la cultura Griega, el Renacimiento y las construcciones del Neoclasicismo francés.

Ello ha sido motivo de constantes reflexiones para los críticos de arte. En ocasiones han divagado en sus apreciaciones, la han encasillado bajo una etiqueta o la han comparado con otras obras que consideran de estilo neoclásico. Asimismo, han pasado por alto aspectos sociales, políticos e ideológicos prevalecientes durante el periodo de su construcción.

A la fecha no se ha realizado un estudio de la iglesia del Carmen de Celaya en el que se deje de lado las muchas aclamaciones de las que ha sido objeto y en la que se lleve a cabo una revisión historiográfica del templo. Resulta interesante conocer lo que se ha mencionado al respecto sobre esta obra, y de cuántas y de qué otras formas se le ha denominado.

En principio, cabe mencionar que la iglesia del Carmen de Celaya fue desligada de toda intención europea por Silvestre Baxter, quien destaca la belleza de la cúpula y percibe en ella formas de estilo ‘persa’⁵⁷. Sin señalar cuáles son las razones para tal aseveración, omite referir o compararla con alguna obra realizada en ese país. Sólo menciona que “los azulejos amarillo y verdes producen el efecto de oro luminoso y verdusco”.

A continuación se presentan diversos términos con que ha sido designada la obra a través del tiempo, vinculándola con distintos estilos artísticos.

1.6 Influencia Francesa o Italiana

La introducción de las modas francesas y el culto a la razón a fines del siglo XVIII en la Nueva España fueron manifestaciones registradas por autores

⁵⁷ Silvestre Baxter, *op. cit.*, p. 166.

como Mariscal⁵⁸. Éste reconocía influencia francesa en las producciones de fines del periodo virreinal por la “ semejanza de sus formas”.

Los modelos europeos comúnmente eran utilizados en la Nueva España. Sin embargo, la obra de Tresguerras se inserta en discusiones cuando sus detractores lo acusan de haber copiado obras occidentales y no ser el artista original de El Carmen de Celaya. El arquitecto escribe a un amigo una carta en la que le comenta las descalificaciones de las que ha sido objeto, llamando a quienes las pronunciaron, arquitectos de chupa larga; señala a: Paz, Zapari, García y Ortiz⁵⁹.

He tratado de establecer a qué personas se refiere en su carta, existen dos posibilidades de que la persona a la que menciona de apellido Zapari sea José Zapari que edificó en 1852 el museo de la Ciudad de Veracruz o a Juan Zapari, arquitecto que construyó en 1861 el Teatro Ocampo en Morelia, Michoacán. El arquitecto de apellido Ortiz más reconocido de ese momento fue José Damián Ortiz, del que posiblemente hable el celayense; conjeturas que solo obedecen al tomar en cuenta que son arquitectos que le fueron contemporáneos.

Tresguerras comenta, en el documento en cuestión, que lo acusaban de haber traído los planos de Roma⁶⁰ y copiado el interior de Santa Genoveva de París para la construcción del Carmen de Celaya. Sobre lo anterior me interesa señalar que nuestro arquitecto nunca visitó Europa, además de que es interesante mencionar que la iglesia de Santa Genoveva de París, conocida

⁵⁸ Federico Mariscal, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁹ *El Museo Mexicano, op. cit.* p. 19

⁶⁰ La carta de Tresguerras menciona escuetamente las acusaciones, sin ofrecer mayor detalle.

actualmente como el Panteón fue edificada en 1764 por Soufflot. En ella es posible encontrar similitudes con la obra celayense, como el frontón en la portada principal y la cúpula del crucero. No obstante, Baxter exaltó y defendió tajantemente la obra del arquitecto y —retomando las palabras del celayense— les recordó que trabajos semejantes existían en el Vaticano, en San Pablo de Londres y en muchos otros edificios⁶¹.

Sobre estas acusaciones Romero de Terreros reconoce que los rivales del artista alimentaban sus comentarios por la “ira y la envidia”⁶². Independientemente de los motivos que llevaron a los detractores a descalificar al autor del Carmen, sus comentarios nos hablan de que en su momento la obra causó polémica. Se establecieron comparaciones con el arte italiano y francés, pues la obra recordaba a la arquitectura europea.

Tresguerras reconoce que sus modelos y las obras que consultaba estaban relacionadas y tomadas de Europa. En sus cartas admite ser lector de Ponz. Otro indicio de esto lo encontramos en su testamento, donde enlista los libros que le eran de gran valía, todos ellos relacionados con la arquitectura del viejo continente. María Concepción Amerlinck al respecto comenta que “Tresguerras nunca tuvo empacho en reconocer que se inspiraba en grabados y estampas de su propia colección...”⁶³.

Por su parte, Justino Fernández concibe como original la obra de Tresguerras, al conjugar clasicismo y barroquismo, en la que percibe influencia

⁶¹ Baxter, *op. cit.*, p. 154-155.

⁶² Manuel Romero de Terreros, *El Arquitecto...*, p. 336.

⁶³ Ma. Concepción Amerlinck, “Un grabado desconocido de Francisco Eduardo Tresguerras” en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, No. 4, 1980, p. 50.

francesa. Contrariamente a otros comentarios, Baxter⁶⁴ sostiene que el trabajo realizado por Tresguerras proviene de la tradición artística de la ciudad de México y no de Europa.

Dentro de esta línea José Bernardo Couto⁶⁵ se manifiesta moderado en sus apreciaciones con respecto al Carmen de Celaya, indicando que hay quienes la consideran 'clásica' y quienes ven en ella influencia francesa, sin ofrecer una opinión personal. Su inclinación clasicista lo lleva a señalar que las obras realizadas en los primeros años del siglo XIX fueron el máximo peldaño en la historia del arte virreinal.

Como se percibe, son varios los autores que apuntan influencia francesa en obras como el Carmen de Celaya y en otras más realizadas simultáneamente o en tiempo cercano. A lo largo de esta investigación he percibido que en sus apreciaciones algunos de los autores resaltan la aparición de las formas francesas en la arquitectura novohispana. Me parece que para ellos, son marcadamente diferenciales estas obras en comparación con las obras barrocas, sobre todo tomando en cuenta el poco tiempo entre la realización de obra neoclásicas y las barrocas.

Su experiencia y el entrenamiento de su mirada, observaron procesos, influencias y elementos que nos dieron pautas para entender tanto el periodo que estudiaban como el tiempo en que ellos trabajaron. Así mismo, considero que a pesar de que el siglo XVIII novohispano fue un siglo que poco a poco fue recibiendo las influencias francesas en los ámbitos culturales, sociales,

⁶⁴ Baxter, *op. cit.*, p. 151.

⁶⁵ Couto, *op. cit.*

filosóficos, etcétera, fue hasta que los modelos franceses se interpretaron en la arquitectura novohispana, que estos autores señalaron que la cultura francesa había permeado a la sociedad.

1.7 Influencia Neoclásica

La influencia neoclásica —que se ha presentado en diversos momentos a lo largo de la historia— consiste en el reconocimiento de las concepciones y formas clásicas como modelo de referencia. Durante el siglo XVIII se inicia la utilización del concepto de “culturas clásicas” para referirse a la griega y romana, cuya utilización denotaba perfección. Una nueva recuperación de la obra *De architectura* de Vitruvio dio lugar a las ideas que señalarían el camino hacia el neoclásico⁶⁶.

Las formas constructivas realizadas hacia los últimos años del siglo XVIII, que actualmente se reconocen como neoclásicas, durante el tiempo de su factura y todavía unos años más tarde —quizá la primera mitad del siglo XIX⁶⁷— simbolizaron ‘buen gusto’. Así califica Justino Fernández el trabajo de Tolsá en la Catedral Metropolitana⁶⁸. El ‘buen gusto’ fue distintivo y representó dentro del territorio mexicano (especialmente entre pensadores y críticos) una actitud política: hombres de ‘mente moderna’ contra las ‘mentes tradicionalistas’⁶⁹.

⁶⁶ Fernández Christlieb, *op. cit.*, p. 22-30.

⁶⁷ Manuel Payno señaló que Tresguerras era un genio enérgico y despreocupado para dejarse dominar por el mal gusto reinante en aquella época, *El Museo Mexicano*, T. 2, *op. cit.*, p. 16-17.

⁶⁸ Fernández, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁹ *Celaya, un camino...un destino*, Comité Celaya IV Centenario 1970.

La crítica de arte como se ha mencionado se encuentra permeada del gusto o rechazo personal. Éste se origina en innumerables ocasiones a partir del pensamiento resultado de una postura política que se hace evidente en los comentarios o críticas de arte realizados por los autores de quienes nos ocupamos. No es casual que el arte que defiende Lucas Alamán sea el barroco y el positivismo sea la escuela que influye la obra de Ignacio Manuel Altamirano; sobre ello me parece interesante reconocer filiación política o corriente de pensamiento de quienes se ocuparon de la crítica de arte durante el siglo XIX y XX.

Como lo menciona Brading, “conservadores como Alamán y Joaquín García Icazbalceta defendían denodadamente la herencia española de México, loando a la vez a Cortés y a los misioneros mendicantes”⁷⁰.

A pesar del tiempo no es posible omitir la manera en que el neoclásico fue estigmatizado debido a que su introducción originó destrucción, incluso hubo quienes admitieron una relación neoclásico-liberal, barroco-conservador. Fernández Christlieb reconoce “la filiación de los liberales por el decorado clásico”, lo que originó que “las piquetas y los mazos se lanzaran contra aquellos símbolos de la fe católica, contra los dorados retablos de las iglesias, contra los santos colocados en las fachadas y, en fin, contra todo el arte barroco”.⁷¹

⁷⁰ David A. Brading, *Mito...*, p. 124.

⁷¹ Fernández Christlieb, *op. cit.*, p 112.

1.8 El Carmen no clasificada, sólo considerada

Así como el Carmen de Celaya ha sido delimitada bajo diferentes etiquetas, de igual manera ha generado comentarios que no la señalan bajo un nombre específico. Son apreciaciones que en su referencia la exaltan y en ocasiones le adjudican un simbolismo. Así, para Silvestre Baxter es “una obra maestra en su género”⁷², por su grandiosidad y exquisita belleza

De igual manera la iglesia del Carmen ha sido mencionada por infinidad de autores que no la clasifican. Entre ellos Manuel Revilla⁷³ y José Bernardo Couto⁷⁴, ambos coinciden al pensar que el periodo del arte novohispano concluye con los trabajos de Tresguerras.

Otros más, son los comentarios hechos por el viajero alemán Alejandro de Humboldt en su *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*. La visita de día y medio que realizara a Celaya se encuentra referida en publicaciones como *El Museo Mexicano, Celaya, un camino...un destino*⁷⁵ y *Biografías*⁷⁶.

Rodríguez Frausto⁷⁷ comenta que Humboldt había comparado la obra con algún templo español. No obstante, el mismo arquitecto celayense refiere que “no hubo tal cosa con el Sr. Humboldt, prusiano protestante con quien concurrí,

⁷² Baxter, *op. cit.*, p. 166.

⁷³ Revilla, *op. cit.*, p. 44. (a pesar de que consideraba la última etapa del arte virreinal como superior y ser partidario de las formas clásicas, Revilla se limita a mencionar las obras realizadas por Tresguerras, sin ningún tipo de resalto; reconocía como mejores los trabajos del valenciano.)

⁷⁴ Couto, *op. cit.*, p. 128-129.

⁷⁵ *Celaya, un camino...un destino*, Celaya, Comité Celaya IV Centenario 1970.

⁷⁶ Jesús Rodríguez Frausto, “Tresguerras”, *Biografías*, Guanajuato, Órgano de divulgación del Archivo Histórico de Guanajuato, No. 92, 30 de octubre de 1959.

⁷⁷ *Ibidem*.

ni la obra estaba entonces en tal disposición que pudiese compararla”⁷⁸. El visitante alemán solo menciona: “la iglesia de los carmelitas de Celaya es de bella composición, adornada de columnas de orden corintio y jónico”⁷⁹.

1.9 Exaltaciones

Las exaltaciones de las que ha sido objeto El Carmen de Celaya a lo largo de los tiempos han estado permeadas de apreciaciones tanto de personajes que se han ocupado de la crítica de arte, como de viajeros y público en general.

Quizá en tono mesurado pero romántico Manuel Romero de Terreros fue de los estudiosos que no la clasificaron y señaló que el edificio “que se yergue majestuoso en Celaya” otorgó a su autor la celebridad de su nombre en todo México.⁸⁰ De igual manera hubo quienes se dieron a la tarea de sentar por escrito los elogios generales en versos de buena intención,⁸¹ sobre todo entre personalidades locales y regionales.

Así es como Rafael Zamarroni Arroyo en *Narraciones y Leyendas de Celaya y del Bajío*⁸² apunta que la construcción de la iglesia del Carmen le abrió a su autor las puertas de la fama porque “su grandiosidad y belleza arquitectónica arrebataron el aplauso universal”. De igual manera la publicación celayense de la revista *Centenario* menciona: “Más apenas el Carmen se

⁷⁸ *El Museo Mexicano, op. cit.*, T. 2, p. 19.

⁷⁹ Alejandro de Humboldt, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, S. A., 1966. p. 162.

⁸⁰ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 332.

⁸¹ *Ibid.*, p. 337.

⁸² Rafael, Zamarroni Arroyo, México, *Narraciones y Leyendas de Celaya y del Bajío*, 1960, p. 181.

levantó espléndidamente en una de las más lindas llanuras de México, vinieron a besarlo las brisas balsámicas de la sierra de Guanajuato y arrebató los aplausos universales....corona de Celaya”⁸³.

No quedaron atrás las loas de viajeros como Manuel Payno que en 1843 escribió “Heme ya extasiado ante la fachada del Carmen, extasiado verdaderamente, porque excepto la Catedral de México, no había visto otro edificio en el cual se pudiera reconocer la verdadera elegancia del arte”⁸⁴.

Otros visitantes del Carmen fueron Maximiliano de Habsburgo, que al escuchar misa en el recinto aprovechó para elogiar su grandiosidad y belleza⁸⁵ y Joel R. Poinsett, quien en su camino hacia las minas de Guanajuato el 17 de noviembre de 1822, reconoce la labor de Tresguerras y refiere su obra como la “magnífica iglesia contigua al convento del Carmen”⁸⁶.

Es necesario reconocer los motivos de quienes escribieron estas palabras, ya sea por el vínculo afectivo de lugareños o la posibilidad de dar a conocer la obra a través de una publicación. Hay que considerar que la misma responde ya al nacionalismo del siglo XIX, en la que se conjugan características como, el ser una obra edificada en territorio nacional y estar realizada por un artista mexicano.

⁸³ *Datos biográficos de algunos hombres notables originarios o vecinos de la ciudad de Celaya*, Guanajuato, Celaya, Folletín de "Centenario" expresado por el H. Ayuntamiento, 1921, p. 31.

⁸⁴ *El Museo Mexicano*, op. cit., T. 2, p. 16.

⁸⁵ Luis Velasco y Mendoza, *Historia de la ciudad de Celaya*, Imprenta “Manuel León Sánchez”, T. 3, p.75-76.

⁸⁶ Joel R. Poinsett, *Notas sobre México*, trad. Pablo Martínez del Campo. Prólogo y notas de Eduardo Enrique Ríos, México, 1950, en Jesús Rodríguez Frausto, op. cit., No. 95, 30 de enero de 1960.

1.10 La fortuna crítica de Tresguerras

La bonanza guanajuatense otorgó el ambiente propicio para la producción de magníficas obras durante los siglos XVIII y XIX, obras suntuosas tanto por los materiales, la producción arquitectónica y la contratación de reconocidos arquitectos. En el Bajío surgieron edificaciones que remiten a procesos sociales, económicos e ideológicos, y que son consideradas construcciones paradigmáticas, tanto del barroco como del neoclásico.

Las obras arquitectónicas realizadas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII y los primeros años del XIX han sido clasificadas bajo un estilo por los estudiosos del arte de los siglos XX y XXI. Clasificaciones que responden a la presencia de elementos y no necesariamente a la corriente de pensamiento del constructor. Cabe recordar que no necesariamente un artista considerado bajo una corriente artística responderá a una construcción semejante y viceversa, es decir, la factura responde al momento histórico y no únicamente al pensamiento y acción del artista.

Una sencilla mirada a los arquitectos que trabajaron en el mencionado periodo ofrece infinidad de lecturas. Por ejemplo, hablar de Lorenzo Rodríguez, Francisco Guerrero y Torres, Manuel Tolsá y Francisco Eduardo Tresguerras otorga múltiples opciones de análisis. En cada caso, el constructor proyecta en su trabajo la imaginación. A partir de la crítica que se realiza al artista y a su obra, se forma la fortuna crítica; punto de reconocimiento para ambos.

Sobre la mítica figura de Tresguerras se han escrito infinidad de líneas, existen publicaciones en las que se han realizado todo tipo de comentarios. No podemos olvidar que lo escrito en torno al arte durante el siglo XIX y los primeros años del XX es producto de plumas de periodistas, políticos, literatos y muchos aficionados, pocos en realidad dedicados a la Historia del Arte. Quizá sus líneas fueron la causa de que al celayense se le confiaran infinidad de obras y proyectos con los cuales nunca tuvo relación.

Obras que le son atribuidas y que no realizó, son el Palacio del Conde de Rul en la ciudad de Guanajuato y la iglesia de las Teresas en Querétaro, que de igual manera le fue adjudicada a Tolsá. Sobre ello, Josefina Muriel en su libro *Fundaciones Neoclásicas*⁸⁷, precisa cómo fue ejecutada la construcción: Tolsá diseñó y realizó los planos y uno de sus discípulos, Ortiz, dirigió la obra.

Tresguerras sólo llevó a cabo la decoración de la iglesia y la pintura interior⁸⁸. Cuando el celayense recibe el encargo de la construcción de El Carmen de Celaya, fue objeto de agresiones por parte de algunos arquitectos que lo consideraban incapaz de realizar el encargo. La controversia entre el artista y estos arquitectos se conoce porque fue ventilada en los periódicos locales y en su correspondencia personal. Posiblemente frases de Tresguerras como: "Ortiz echado con desaire de la obra de las Teresas de Querétaro"⁸⁹ dieron la pauta para que se le considerara el arquitecto ejecutante de las Teresas de Querétaro.

⁸⁷ Muriel, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁸ Esta información coincide con lo mencionado por Romero de Terreros.

⁸⁹ *El Museo Mexicano*, *op. cit.*, T. 2, p. 19.

Gran cantidad de análisis, estudios y líneas se han escrito sobre Tresguerras, especialmente en el Bajío y en su natal Celaya, en contraste con el vacío en torno a su obra más conocida. Éstos repiten incansablemente los datos personales del artista y fragmentos de sus cartas —modalidad impuesta por Manuel Payno⁹⁰— que se refrendan sin aportar datos nuevos y verificables de su vida y obra.

Artículos que abordan la vida del arquitecto y que omiten referir su labor artística son innumerables, algunos ejemplos son: “Francisco Eduardo Tresguerras”⁹¹, “Un escrito autobiográfico de Francisco E. Tresguerras”⁹², “Un gran arquitecto mexicano, Francisco E. Tresguerras”⁹³, “Un aspecto olvidado, arrogancia y pasión de Tresguerras”⁹⁴, “La ruta de Tresguerras”⁹⁵, así como la revista *Celaya, un camino...un destino*⁹⁶, y una nota del *Periódico oficial de la ciudad de Guanajuato* de 1980⁹⁷. Posiblemente estas palabras fueron las que delinearon la fortuna crítica de la que goza, donde unos lo enaltecieron y otros lo censuraron.

⁹⁰ *El Museo Mexicano, op. cit.*

⁹¹ Enrique Fernández Ledesma, “Francisco Eduardo Tresguerras”, *Excelsior*, 8 de junio de 1958, habla solamente de Tresguerras.

⁹² “Un escrito autobiográfico de Francisco E. Tresguerras” en *Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, 1 de octubre de 1959.

⁹³ “Un gran arquitecto mexicano, Francisco E. Tresguerras” en *Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, 1 de octubre de 1959.

⁹⁴ Enrique Fernández Ledesma, “Un aspecto olvidado, arrogancia y pasión de Tresguerras”, en *Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, 1 de octubre de 1959.

⁹⁵ Carlos Obregón Santacilia, “La ruta de Tresguerras”, en *Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, 1 de octubre de 1959.

⁹⁶ *Celaya, un camino...*, *op. cit.*

⁹⁷ Periódico oficial de la ciudad de Guanajuato, No. 78, 28 septiembre 1980.

Ya durante el siglo XX, Tresguerras fue motivo de importantes investigaciones, entre ellas las de Romero de Terreros, Manuel Toussaint y Francisco de la Maza, quienes ofrecen en sus trabajos imparcialidad y claridad.

Para Romero de Terreros fue “el arquitecto más notable, porque se formó a sí mismo y porque tuvo más pericia o fortuna que Tolsá, en la cimentación y estabilidad de sus edificios”, y debido a que su labor embelleció las ciudades de Celaya y Querétaro⁹⁸. Mientas tanto, para Baxter fue el arquitecto más interesante dentro de la arquitectura mexicana, dotado de temperamento artístico y exuberante imaginación que caracterizó su labor de “alegría”⁹⁹. No obstante, como lo señala Toussaint, el entusiasmo que causó la figura del celayense en Baxter lo llevó a cometer algunos errores en su apreciación¹⁰⁰.

Por su parte, Manuel Toussaint se manifiesta imparcial al observar que la figura de Tresguerras es atrayente, tanto por su obra como por su espíritu inquieto y simpático. Este autor señala que la labor del arquitecto se transformó en leyenda porque luego de la edificación del templo “...toda cúpula parecida a la del Carmen de Celaya, toda torre con remates al parecer neoclásicos, toda portadita o ventana con frontón curvo, o toda construcción bonita, debía atribuírsele, y de hecho se le atribuye [según] esa manía de creerlo el único arquitecto del bajío”¹⁰¹. Para Ida Rodríguez Prampolini, por su parte, el mérito de

⁹⁸ Romero de Terreros, *El Arquitecto...*, p. 344.

⁹⁹ Baxter, *op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. XXV.

¹⁰¹ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1962, p. 226-227.

Tresguerras consiste en integrar al Renacimiento español una peculiar expresión de elegancia y distinción¹⁰².

Mientras que para Antonio Peñafiel¹⁰³ el trabajo de Tresguerras habla de modernidad, otros ven en él no sólo a un arquitecto, sino un “filósofo profundo”¹⁰⁴, como es designado por el autor anónimo de *Biografías de Personajes Distinguidos*, donde se lee: “de las propias palabras de Tresguerras [se desprende que] sabía apreciar en lo que valían las glorias humanas.” A mi parecer el valor de sus obras dentro del ‘Neoclásico’ es similar al de sus contemporáneos metropolitanos. Más aún, si éste hubiese sido académico de mérito como bien lo menciona Toussaint, el “bajío entero resonaría con los ecos de su triunfo”¹⁰⁵.

En un esfuerzo por rebatir la obra de Víctor Manuel Villegas, *Tresguerras arquitecto de su tiempo*¹⁰⁶, Ricardo Moreno saca a la luz, *Tresguerras vida y obra*¹⁰⁷. Villegas rechaza y descalifica acremente el trabajo del celayense, sin embargo, Moreno se empeña en sobreestimar su labor, ambos autores se olvidan de la imparcialidad.

Me parece que la exaltación tradicional con la que se aborda la figura de Tresguerras dio inicio con Payno. El mismo considera que la pintura del *juicio final* realizada en la capilla de los Cofrades, es una “obra maestra”¹⁰⁸. La enorme

¹⁰² Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 112.

¹⁰³ Antonio Peñafiel, *Ciudades coloniales y capitales de la República*, Vol. 4, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de fomento, 1908.

¹⁰⁴ *Biografías Personajes...*, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁵ Toussaint, *op. cit.*, p. 227.

¹⁰⁶ Víctor Manuel Villegas, *op. cit.*

¹⁰⁷ Ricardo Moreno, *Tresguerras vida y obras*, México, Secretaría de Educación Pública, DGETI, 1987.

¹⁰⁸ *El Museo Mexicano*, *op. cit.*, T. 2, p. 17.

cantidad de palabras y comentarios para ensalzarlo, han originado un misticismo alrededor de su persona.

Aseveraciones infundadas como la de Velasco y Mendoza, en la que señala que Tresguerras fue discípulo del pintor Miguel Cabrera¹⁰⁹, han originado graves errores. De igual manera, el artículo “Un escrito autobiográfico de Francisco E. Tresguerras” de autor anónimo, publicado en un suplemento del *Boletín Biográfico de la SHCP*, repite errores. Esta publicación menciona que el celayense estudió en la escuela de San Carlos donde fue discípulo de Cabrera¹¹⁰.

Es necesario reiterar que esto no fue posible. Miguel Cabrera (1695-1768) no impartió clases a Tresguerras (1759-1833), los años de actividad artística de uno y otro, no coinciden. El arquitecto contaba con 9 años de edad cuando el pintor falleció. Me parece pertinente reiterar que el celayense asistió a la Academia de San Carlos solamente durante un año, en calidad de oyente.

No obstante, tales declaraciones no se encuentran sustentadas. Sin embargo, causan mayor sorpresa a partir del comentario de Francisco de la Maza sobre la labor pictórica de Tresguerras, “como pintor, salvo su autorretrato, unas grisallas de San Francisco y Tercer Orden de Celaya y algunos paisajes, no pasó de un buen aficionado”¹¹¹. Es decir, si el celayense hubiese sido discípulo de Cabrera no lo hubiera callado, las pinturas del arquitecto no lo demuestran.

¹⁰⁹ Velasco, y Mendoza, *op. cit.*, p. 192.

¹¹⁰ “Un escrito autobiográfico de Francisco E. Tresguerras”... *op. cit.*, p. 2 y 4.

¹¹¹ Francisco de la Maza, “Dibujos y proyectos de Tresguerras”, en *Obras escogidas*, prólogo Elisa Vargaslugo, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Comité Organizador “San Luis 400”, 1992, p. 201.

Esta información se repite en el artículo “Un gran arquitecto mexicano, Francisco E. Tresguerras”¹¹²; en él se señala que en 1774, a la edad de quince años, Tresguerras asistió a la escuela de pintura ubicada en el lugar que anteriormente albergaba la Casa de Moneda, siendo el mismo local en el que impartía clases Miguel Cabrera. Sin embargo, el artículo no ofrece información clara, ni señala fuentes, además de que omite el nombre del autor.

Así como se le consideró discípulo de Cabrera, Rodríguez Frausto en sus *Biografías...*, señala a Tresguerras “uno de los precursores del Impresionismo en el mundo”¹¹³, una más de las asignaciones infundadas para el celayense. Sobre este punto es necesario señalar que Tresguerras fue discípulo de pintura de Rafael Ximeno y Planes (1761-1825).¹¹⁴ Lo anterior lleva a reconocer la madeja que se ha establecido alrededor de la figura del arquitecto que nos ocupa.

Investigaciones y lecturas insuficientes por parte de autores y biógrafos del arquitecto, además de repeticiones sin fundamento, impregnaron su figura de descuidos, mismos que deformaron el conocimiento sobre su trabajo y educación.

Manuel Payno en su artículo *El Museo Mexicano* fue quien dio la pauta de la manera en que se abordaría hasta el siglo XX la vida y obra del arquitecto, al introducir fragmentos de la correspondencia de éste. Fernández Ledesma¹¹⁵ al respecto dice “...Pareciera que entre ellos no existe otra forma de biografiar y

¹¹² “Un gran arquitecto mexicano, Francisco E. Tresguerras” en *Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, 1 de octubre de 1959, p. 1 y 4.

¹¹³ Rodríguez Frausto, *op. cit.*, No. 90, 30 de agosto de 1959 y No. 86, 30 de abril de 1959.

¹¹⁴ Armella de Aspe, Virginia, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fondo Cultural Banamex, 1993, p. 217

¹¹⁵ Fernández Ledezma, “Un aspecto olvidado...”, *op. cit.*, p. 3-4.

una y otra vez, los datos personales son repetidos, así como segmentos de sus cartas y poemas, varios más, en la carrera interminable de exaltaciones y adjudicaciones no han medido sus palabras y han otorgado al celayense, calificativos como ‘El Miguel Ángel de México’¹¹⁶. Fernández Ledesma a veinte años de haber publicado su *Galería de fantasmas*¹¹⁷, olvida que sus palabras son parte de la fortuna exacerbada del celayense.

Otro de los mitos recurrentes en torno a la figura del celayense fue su filiación ideológica. Numerosas publicaciones lo señalaron “fervoroso partidario de la emancipación de México”¹¹⁸, y afirmaban que “chorrea[ba] criollismo”¹¹⁹. Sin embargo, el haber realizado una obra que actualmente es considerada neoclásica, no implica que el autor fuese militante liberal, ni de formación ilustrada. En la continua carrera de exaltaciones y adjudicaciones el señalar que Tresguerras comulgaba con las ideas libertarias dista totalmente de la verdad.

Velasco y Mendoza, por otro lado, apunta que a partir de que Humboldt conversó con Tresguerras y algunos otros criollos durante su visita a Celaya en 1803, “se puede decir que nació en algunos celayenses el vehemente deseo de procurar días mejores para su Patria, haciéndola independiente”¹²⁰. Esto, sin embargo, es ir demasiado lejos, es fabricar una imagen, otorgar un peso decisivo a quien representaba con sus investigaciones el proceso ilustrado de

¹¹⁶ Baxter, *op. cit.*, p. 151.

¹¹⁷ Enrique Fernández Ledesma, “Arrogancia y pasión de Tresguerras”, en *Galería de fantasmas, años y sombras del siglo XIX*, México, Editorial México Nuevo, 1939.

¹¹⁸ “Un gran arquitecto mexicano...”, *op. cit.*, p. 1 y 4.

¹¹⁹ Fernández Ledesma, “Un aspecto olvidado...”, *op. cit.*, p. 3-4.

¹²⁰ Velasco, y Mendoza, *op. cit.*, p. 262.

una sociedad, y adjudicar acciones y pensamientos que claramente no albergaba Tresguerras.

El que fuera criollo no lo determina a sustentar una postura contraria a los gachupines y distante hacia las instituciones. Nacer en la Nueva España siendo hijo de peninsular, era diferente a sostener ideales de emancipación y defensa de los símbolos surgidos en su tierra¹²¹.

Por otro lado, la obra escrita del arquitecto ha permitido infinidad de apreciaciones, como son las de 'ilustrado', 'conservador', e 'inteligente'. Sin embargo, sus líneas nos dan la pauta para reconocer el pensamiento conservador del celayense. Esta postura ha sido ignorada por muchos autores, denominándolo 'ilustrado' por el hecho de que su obra arquitectónica fuera insertada bajo el rubro 'Neoclásico'.

Así, queda pendiente señalar por qué Tresguerras facturaba bajo estos cánones. En primera instancia esto se debe a las reglamentaciones constructivas impartidas y cuidadas por la Academia de San Carlos (1785). Otro aspecto que es importante señalar es el año que asistió a la Academia en calidad de oyente. A pesar de que se conoce la intención del celayense de obtener el nombramiento de arquitecto, no existe la certeza sobre la aprobación del proyecto¹²².

Por último se debe a que la moda que señalaba el gusto social y lo que vendía en ese momento eran las obras que rompían con los modelos barrocos,

¹²¹ Con ello me refiero al reconocimiento y salvaguarda del pasado indígena y el culto a la Virgen de Guadalupe.

¹²² Xavier Moyssén, "Un documento y un proyecto de Francisco Eduardo Tresguerras", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, IIE, No. 57, 1986, p. 185-186.

como lo consigna el mismo Baxter "...tuvo que abandonar sus proyectos artísticos y adaptarse a lo que él llamaba "la casi universal estupidez"¹²³.

El proceder y el pensamiento del celayense se encuentran ampliamente documentados en diversos artículos producto de investigaciones realizadas por Francisco de la Maza, trabajos como "La tumba de Tresguerras"¹²⁴, "Dibujos y proyectos de Tresguerras"¹²⁵, "Otra vez Tresguerras"¹²⁶, "En el segundo centenario de Tresguerras"¹²⁷, todos ellos publicados en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, así como en la obra *Ocios literarios*, donde sustenta por qué es posible considerar al celayense como 'barroco'.

Como lo dice De la Maza, se trataría de un 'barroco europeo'¹²⁸, ya que se inspira en las obras de los arquitectos Churriguera, Bernini, Borromini, Fontana y Maderno¹²⁹. Por ello, el autor considera que si el Carmen de Celaya hubiese sido edificada en Roma, sería una de las tantas iglesias barrocas de esa ciudad.

Tresguerras, considerado modelo del neoclásico, era congruente en acción y pensamiento: su obra era reflejo de su acción personal. Sin embargo, un aspecto que resalta y que pareciera incongruente es cómo un artista 'barroco'

¹²³ Baxter, *op. cit.*, p. 153.

¹²⁴ Francisco de la Maza, "La tumba de Tresguerras" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951, V. 5, No. 19, p. 105-118.

¹²⁵ Francisco de la Maza, "Dibujos y Proyectos de Tresguerras", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1951, V. 5, No. 19, p. 105-118.

¹²⁶ Francisco de la Maza, "Otra vez Tresguerras", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963, V8, Pte. 2, No. 32, p. 53-58.

¹²⁷ Francisco de la Maza, "En el segundo centenario de Tresguerras", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1960, No. 29, p. 9-44.

¹²⁸ Francisco de la Maza, *Obras...*, p. 17.

¹²⁹ De la Maza, "La tumba de Tresguerras", *op. cit.* p. 106.

realizaba obras “neoclásicas”¹³⁰. Primeramente, Tresguerras es producto de una sociedad altamente religiosa; apegado a las normas eclesiásticas concentra su labor dentro del Bajío bajo la influencia de lo aprendido durante su estancia en la Academia. Apoyado de autores y tratadistas de los que reconoce influencia es por mucho, autor de obras que entre líneas amalgaman el discurso de su autor. Sobre esto Amerlick resalta la “dicotomía entre lo tradicional y la vanguardia”¹³¹ en la obra del celayense.

De las apreciaciones que se han hecho recientemente sobre Tresguerras destacan las realizadas por Jaime Cuadriello. Este investigador considera que en el celayense se conjugan tanto el regionalismo, como su múltiple personalidad artística; por lo que es el primer artista nacional que “reflexiona sobre sí mismo y su quehacer profesional”¹³². Motivos que aunados a intereses científicos le permitieron forjarse como un “artista total”¹³³, lo que llama artista de vanguardia.

Tresguerras fue un artista que plasmaba en sus trabajos el clasicismo de los teóricos de los que se alimentaba, la ornamentación profusa de los modelos europeos y la subjetividad del hombre, que dentro de una sociedad conservadora, era ensalzada y alimentaba su orgullo. Estos factores indican acciones sociales y personales que dieron forma a sus trabajos, que no dejan de

¹³⁰ Es necesario apuntar que para el momento constructivo sólo era arquitectura considerada moderna y con buen gusto. La forma en que fue nombrada este tipo arquitectónico en los primeros años del siglo XX, “Neoclásico”, es desarrollada al inicio del presente capítulo.

¹³¹ Ma. Concepción Amerlinck, *op. cit.*, p. 52.

¹³² Jaime Cuadriello, “Tresguerras por sí mismo: un esbozo biográfico de la ilustración abajeña, 1759-1833”, en *Investigaciones 1991-1993*, presentación de Rita Eder, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, p. 12-13.

¹³³ Jaime Cuadriello, “Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas, El caso del estilo Luis XVI”, en *Manuel Tolsá, nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado*, coord. Elisa García Barragán, México-Valencia, UNAM, Generalitat Valenciana, 1998, p. 125-132.

llevar entre su aceptación, la novedad y el buen gusto que determinaba la sociedad del momento.

Considero que los procesos que enfrenta una sociedad no se presentan de manera homogénea, sino que atienden a factores como el tiempo, el espacio, los individuos y los objetos entre muchos otros, ya que en la interacción con otros factores —económicos, políticos y culturales— determinan la forma y el fondo del proceso. Esto no se trata de un juicio, mi intención es señalar apreciaciones personales que obedecen a una revisión historiográfica del arquitecto. Esto con base en aseveraciones de autores como Toussaint¹³⁴, que establecen la necesidad de un estudio imparcial y exhaustivo de la obra del celayense, que se aparte de los datos tradicionales.

Me parece que la fortuna crítica ha favorecido a Tresguerras y con ello a sus obras, no por nada tantos autores se han ocupado de él. Es así como su obra más reconocida, El Carmen de Celaya, le mereció recibir el nombramiento de maestro mayor de obras públicas de su tierra natal, el 13 de octubre de 1807¹³⁵.

Tresguerras es el hombre que, para su momento, como lo señala Israel Katzman¹³⁶, amalgamó formas arquitectónicas que en su construcción no eran novedosas, pero en la conjunción realizada por el celayense innovaron. Tresguerras es el hombre que a pesar de ataques y reconocimientos nunca

¹³⁴ Toussaint, *op. cit.*, p. 227.

¹³⁵ "Nombramiento otorgado a Don Francisco Eduardo Tresguerras por el Cabildo, justicia y regimiento de Celaya, como maestro mayor de obras públicas de la ciudad," Fulgencio Vargas, "Reliquias Valiosas", en Luis Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 358-359.

¹³⁶ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 1973.

negó sus fuentes de inspiración. Él consideraba un acierto el que su obra mostrara el mérito de parecerse a su modelo¹³⁷. Así, Tresguerras, gracias a la crítica de la que ha sido objeto, ha tocado los bajos terrenos del descrédito y las alturas que lo han señalado como el ‘Miguel Ángel criollo’¹³⁸.

¹³⁷ *El Museo Mexicano, op. cit.*, T. 2, p. 20.

¹³⁸ Fernández Ledesma, “Un aspecto olvidado...”, *op. cit.*, p. 3-4.

Capítulo 2. Sinopsis del contexto histórico de la iglesia del Carmen de Celaya

*Queriendo la romana arquitectura
ostentar en Celaya su grandeza,
por Tresguerras levanta con firmeza
un templo de magnífica estructura¹.*

2.1 Celaya dentro del Bajío

Celaya, llamada también "puerta de oro del Bajío", ha sido testigo de importantes acontecimientos sociales, políticos, culturales y económicos. Enclavada entre los actuales estados de Querétaro, Jalisco y Guanajuato, es lugar de tradición y arraigo, que por muchas razones se considera uno de los territorios donde surgieron ideales y procesos que transformaron la vida social y política del país.

Aun cuando Romero de Terreros afirmó que el Bajío es sinónimo de Independencia², a mi parecer la región ofrece una riqueza temática aún mayor. Por un lado están los hombres que protagonizaron la Guerra de Independencia, mientras que desde el punto de vista arquitectónico se pueden valorar construcciones como la Alhóndiga de Granaditas, el palacio de los Condes de Rul o la casa de los señores de la Canal.

Los procesos históricos que se gestaron en Guanajuato aportaron a la población infinidad de rasgos que definieron costumbres y expresiones

¹ Fray Manuel Navarrete en Francisco Eduardo Tresguerras, *Ocios literarios*, prologado por Francisco de la Maza, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México XII, Imprenta Universitaria, 1962, p. 13.

² Manuel Romero de Terreros, *El Arquitecto Tresguerras (1745-1833)*. 2a. ed., México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía, 1929, p. 1.

artísticas, hoy distintivas de nuestra nacionalidad³. Así, el arte novohispano de la región fue producto del acontecer económico, político y cultural de su tiempo. Ejemplo de ello es el objeto del presente estudio: la iglesia del Carmen de Celaya, obra realizada entre 1802-1807 por el arquitecto celayense Francisco Eduardo Tresguerras, edificada en antiguos territorios chichimecas, en los que durante los años de conquista, se estableció la Villa de Zalaya.

Han sido varias las líneas dedicadas a narrar tanto los episodios prehispánicos en las zonas abajeñas, como la conformación de la Zalaya novohispana desde su fundación. Dichas temáticas fueron especialmente abordadas por autores locales y regionales, movidos por el sentimiento e interés de ocuparse de la *matria*⁴ o de la propia región, y han sido complacidos con abundantes publicaciones. El resultado es una multiplicidad de lecturas a las infinitas vetas históricas de esta región. No obstante, en este estudio sólo se señalarán aquellas obras que permiten centrar y establecer el contexto histórico de la obra que me ocupa: el Carmen de Celaya.

2.2 Época prehispánica

Los hombres precolombinos de estas zonas, manejaban como ningunos el arco y la flecha, sabían tender trampas, correr como venados y atacar como fieras; comían vainas de mezquites, tunas, conejos, popochas, víboras y ratas; bebían

³ *Ciudades Guanajuatenses a la orilla del Milenio*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, H. Ayuntamiento de Allende, Centro de Investigaciones Humanísticas, 1996.

⁴ Término utilizado por Luis González y González para referirse al terruño o el lugar donde se nació, en "Suave *matria*", *Invitación a la microhistoria*, México, Clío, 1997, p. 171.

agua-miel y pulque. Conocidos genéricamente como chichimecas, estaban integrados por pames, guamares, guachichiles, tecuxes y otras naciones⁵.

La región chichimeca fue invadida a partir de mediados del siglo XV por los tarascos o purépechas y posteriormente por los mexicas⁶, que para ese tiempo habían extendido su dominio al actual estado de Querétaro. Conocidos genéricamente como otomíes⁷, fueron los pobladores de mayor permanencia dentro del Bajío.

Todos los pueblos que habitaron en estos territorios responden a influencias y correlación con algunas otras. Al igual que compartían creencias, ritos y organización, un elemento común que los caracterizó —a partir de la influencia con otros, como los mexicas— fue el pretendido origen divino⁸.

2.3 El territorio durante la Conquista

El avance de los conquistadores sobre el nuevo territorio se apresuro con el descubrimiento de minas de plata en el Bajío. Esta situación desató violentos enfrentamientos entre los habitantes locales y los expedicionarios.

Hacia 1570 los ataques chichimecas continuaban incrementado su ferocidad ante la presencia española, por lo que el virrey Almanza envió refuerzos comandados por el Alcalde Mayor de Guanajuato, Juan Torres de

⁵ Luis González y González, "Ciudades y villas del Bajío", en *Colmena Universitaria*, Guanajuato, año 9, núm. 48-49, mayo-agosto 1980, p 46.

⁶ Luis Velasco y Mendoza, *Historia de la ciudad de Celaya*, Imprenta "Manuel León Sánchez", T. 1, p. 40.

⁷ Jaime Enrique Jiménez,, *Crónica de Celaya*, tomo I, mayo 1971

⁸ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, T. 1, p. 49.

Lagunes, al frente de soldados e indios amigos en apoyo a Fernando de Tapia, Capitán General y Comandante Militar de las Fronteras Chichimecas⁹. El virrey tomó parte en los combates, ordenó que se respetara a mujeres y niños, y así mismo estableció protección a lo largo de las rutas con la construcción de presidios.

2.4 Fundación de Celaya

En colectividad los españoles pudieron organizar la necesaria defensa y reducir a los indígenas¹⁰, lo cual facilitó la fundación de villas. Celaya fue fundada en lo que actualmente se conoce como el barrio del "Zapote"¹¹, que era una pobre aldea de indios otomíes llamada "Nat-tah-hi", "en el mezquite"¹².

La licencia y facultad para que se fundara la villa de Zalaya por españoles, conforme a la traza que el alcalde Francisco de Sandi dejó hecha, fue emitida por el virrey Martín Enríquez de Almanza el día 12 de octubre de 1570¹³. De esa manera, fue nombrada Villa de Nuestra Señora de la Concepción de Zalaya¹⁴, del vascuence "tierra llana"; y tan sólo dos años después de su

⁹ *Ibid.*, p. 50-54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

¹¹ Berta López S., "Monografía del Municipio de Celaya," Universidad de Guanajuato, Archivo Histórico de Guanajuato, Dirección de Archivos y Fondos Históricos, Biblioteca Armando Olivares. En adelante AHG-DAFH-BAO, p. 4.

¹² Fulgencio Vargas, "Celaya", en *Planta Termoeléctrica Frank I. Gilmore*, Celaya, 1949, p. 6.

¹³ Ana María Mendoza, Ponce, "Estudio del medio físico, geográfico, económico y social de la ciudad de Celaya", Guanajuato, Universidad de Guanajuato, DAFH-BAO, 1960, p. 1-2.

¹⁴ Jorge Luis Alonso Martínez, *Ex-convento de San Francisco de Celaya, Guanajuato; origen, desarrollo y análisis arquitectónico*, Tesis para obtener el grado de licenciado en Arquitectura, Universidad de Guanajuato, Guanajuato, 2001, Cap. 1.

fundación se castellanizó a Selaya, nombre que con los años y con las Leyes de Reforma se transformó aboliéndole el término "de la Purísima Concepción".

Luis Velasco y Mendoza relata que se necesitaron reunir "treinta hombres casados que puedan juntarse y señalar Cabildo y parte donde se junte, desde el día de año nuevo en adelante"¹⁵; delinearon la villa, señalaron los sitios para la casa de cabildos, la iglesia, la plaza, los solares para los vecinos y los terrenos para ejidos. Bajo el mandato y sentencia del virrey Martín Enríquez de Almanza se otorgó el apoyo para su establecimiento "que se juntasen en ella a vivir y residir y hacer sus casas y asunto (sic) dentro de un año primero siguiente, so pena de perdimiento de las tierras y labranza que en el dicho término tuvieren"¹⁶. Don Martín de Ortega y su esposa¹⁷, encargaron la primera imagen de la patrona de la Villa a España el 25 de diciembre de 1577.

Los terrenos recibidos por parte de los vecinos tenían un costo de 20 mil pesos por solar¹⁸, que se comprometieron a pagar en dos exhibiciones a la Corona española. El costo incluía el valor de las tierras y el agua que se le dio a cada posesión¹⁹, así como la designación de hidalgos de solar y linaje conocido. El compromiso quedó suscrito en el documento de autorización para el establecimiento de la Villa en 1570.

A raíz de diversas negociaciones llevadas a cabo en la ciudad de México por el Comisionado de la Villa de Celaya, Gonzalo Tello de Sandoval, se

¹⁵ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 50-54.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ Mendoza Ponce, *op. cit.*, p 2.

¹⁸ Considero que el costo por solar que menciona Luis Velasco y Mendoza es excesivo para el momento, ya que en 1884 el importe pagado por una fracción del terreno de lo que fue el convento ascendió a la cantidad de \$1287.50 por una superficie de 2575 metros cuadrados.

¹⁹ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 57.

reajustó la cantidad original que se adeudaba y los celayenses cumplieron, recibiendo los títulos de propiedad. Además, pactaron cubrir con aportaciones de los vecinos y con productos del Cabildo la cantidad de dos mil pesos en el término de cuatro años. Así, el 20 de octubre de 1655²⁰ se le concedió el título de “Muy Noble y Leal Ciudad” con derecho a ostentar “Blasón”.

El escudo de armas de Celaya fue enmarcado en una orla en forma de óvalo con cinco carcajes de flechas que simbolizaban las tribus sometidas²¹, espacio dividido en tres franjas verticales de color cuyo significado era: azul, “realeza y majestad,” blanco, “inocencia y pureza” y rojo, “dignidad, poder y soberanía.” Sobre la primera franja se pintaron la imagen de la Purísima Concepción, a su derecha el monograma con la corona de Felipe IV, y a su izquierda una cueva en recuerdo de que el título se obtuvo por mediación del virrey de la Cueva, Duque de Albuquerque.

El espacio intermedio muestra un frondoso árbol que cubre a varias personas, entre ellas un religioso franciscano. Este grupo representa la fundación de la villa y los primeros pobladores que se reunieron para el reparto de solares a la sombra de un grueso mezquite. En el último espacio se dibujaron dos brazos desnudos rindiendo un par de arcos, ostentación simbólica de la sumisión de los indios chichimecas al poderío español, y debajo las palabras del italiano antiguo *DE FORTI DULCEDO*, “De los fuertes es la dulzura” o “La dulzura del fuerte”²².

²⁰ *Ibid.*, p. 133-136.

²¹ Mendoza Ponce, *op. cit.*, p 2-3.

²² Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 141.

La primera construcción con fines religiosos fue la capilla del barrio el Zapote, y la primera iglesia fue la del barrio de la Resurrección, ambas dedicadas al servicio de españoles²³. Posteriormente, el 19 de marzo de 1571 el franciscano fray Pedro de Burgos inició la construcción de la “Capilla de los Naturales”²⁴, para impartir doctrina y administrar los sacramentos a los indios.

Tras el crecimiento y bonanza de Celaya, la sociedad debió enfrentar problemas climáticos, de abasto, revueltas y enfermedades. De manera recurrente casi cada cien años se presentaron epidemias; así es como en 1576, 1643 y 1762 la región enfrentó severas epidemias de viruela y de matlalzahuatl²⁵, que diezmaron la población de manera importante.

2.5 Los carmelitas en Celaya

La orden reformada por Santa Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz²⁶ llegó a la Nueva España apoyada por la corona española. Razón por la que ésta, asumió el costo del viaje y les expidió cartas favorables para ser presentadas al virrey²⁷.

En el capítulo provincial del 17 de mayo de 1585²⁸, fray Gerónimo Gracián de la Madre de Dios, —rector del colegio de San Cirilo de Alcalá—, dio licencia

²³ *Ibid.*, p. 79.

²⁴ Rafael Zamarroni Arroyo, “Efemérides celayenses,” en *Celaya en marcha*, Celaya, 1960, p. 7-8.

²⁵ Palabra con la que se designaba a la peste o la epidemia; la que se caracterizaba por un tumor en los ganglios, siendo un padecimiento mortal, en Siméon Rémi, *Arte para aprender la lengua mexicana* Paris, Nacional, 1875.

²⁶ Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, IIE, 1969, p. 17.

²⁷ Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, paleografía, introducción y notas Eduardo Báez Macías, México, UNAM, 1986, p. 18.

²⁸ *Ibid.*, p. 19.

para viajar a la Nueva España al reverendo fray Juan de la Madre de Dios con otros tres religiosos de dicha Orden²⁹. El Real Consejo de Indias animó al padre provincial para que enviara a doce misioneros en lugar de cuatro. Una vez otorgada la licencia, fray Juan de la Madre de Dios llegó a la Nueva España con once religiosos y dos criados para servicio de todos³⁰.

De acuerdo con Dionisio Victoria, en noviembre de ese año Álvaro Manrique de Zúñiga, marqués de Villamanrique³¹ recién nombrado virrey de la Nueva España, era acompañado a su destino por “unos apreciables religiosos de la Orden de Nuestra Señora del Carmen, de pies desnudos, de los que llaman ‘descalzos’”³². Según éste, dichos religiosos vivieron por unos meses en el convento de Santo Domingo de la ciudad de México.

La primera posesión que les fue adjudicada fue la ermita de San Sebastián, antigua doctrina franciscana que se encontraba en la parroquia de Santa Catarina. El virrey autorizó que en ella se instalaran los carmelitas el 17 de enero de 1586 y nueve días más tarde el arzobispo ratificó la licencia³³.

Diez años después, los vecinos de Celaya demandaron a través de cartas “que en la dicha villa se [fundara un] Convento de la dicha orden”³⁴. El virrey don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey, autorizó el establecimiento

²⁹ *Ibid.*, p. 18.

³⁰ *Ibid.*, p. 20.

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² Dionisio Victoria Moreno, *Los carmelitas descalzos y la conquista espiritual de México, 1585-1612*, México, Editorial Porrúa, 1966, p. 68.

³³ *Ibid.*, p. 287-288.

³⁴ Fray Pablo A. Jiménez, *Crónica del Carmen de Celaya, documentación importante y útil para la historia de este monumento nacional desde su origen y fundación, El Carmen de Celaya, dispuesta y en parte comentada por su actual superior el I. Fr. Pablo A. Jiménez, mexicano, de la antigua provincia de San Alberto en esta República*, Celaya, Cuaderno 1, 1924, p. 12.

de la orden en la villa el 1° de junio de 1597³⁵, otorgando el nombramiento de prior a fray Pedro de San Hilarión, religioso que formaba parte del primer grupo de los descalzos llegados a México³⁶, quien iba acompañado por uno de sus discípulos llamado fray Juan de la Cruz³⁷.

Para el establecimiento, como lo disponía el “Auto del Virrey”, sería necesario obtener las licencias del obispado de Valladolid. Una vez conseguidas llegaron los carmelitas a Celaya, en silencio y llevando solamente una campanilla y un pequeño cofre en donde iban los ornamentos para poder decir misa³⁸, cuidándose del celo de otras órdenes. A pesar de ello las dificultades se presentaron, como lo atestigua el informe enviado al virrey con fecha 27 de noviembre de 1597:

Ahora está sonando otra discordia semejante, entre la orden de San Francisco con los Descalzos del Carmen, porque con licencia que por comisión de V. Majestad concedió a los del Carmen para fundar en Celaya, han comenzado a hacerlo, y dicen los franciscanos que está dentro de sus cannas el sitio y quieren defender allí el derecho que pretenden de que ninguna otra religión pueda fundar dentro de ciertos límites de donde ellos tuvieren casa³⁹.

³⁵ “Permiso del virrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, Conde de Monterrey, para que en la villa de Salaya se funde un convento de religiosos carmelitas,” en fray Pablo A. Jiménez, “El Carmen de Celaya,” Cuaderno No. 1, en Rafael Zamarroni Arroyo, *Narraciones...*, p. 345-346.

³⁶ Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 3.

³⁷ Jiménez, *op. cit.*, p. 11.

³⁸ Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 5-7.

³⁹ Archivo de Indias, México, Leg. 23, en Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 7.

2.6 Primer conjunto conventual

El 13 de julio de 1597 el padre fray Pedro de San Hilarión⁴⁰ presentó al alcalde la cédula de licencia, facultando para que en esa villa se fundara “casa y convento” carmelita. El establecimiento del Carmelo se realizó en una propiedad donada por uno de los pobladores de la villa, Francisco Hernández Molinillos, en un inmueble en el que solo existían unas casas viejas y muy derruidas.

Sobre el constructor de la primera edificación existe controversia. Velasco señala que fray Andrés de San Miguel fue quien se hizo cargo de ésta⁴¹. No obstante, Victoria Moreno en su obra *El Carmen de Celaya* señala que la autoría de la traza y dirección no es clara. De acuerdo con ella, Alonso de la Cruz, gobernó la fundación entre 1600-1603⁴² y “trajo a Celaya, de México, un maestro español para dirigirla. Por esas fechas el hermano Andrés era sólo un [...] novicio. Por eso, lo más probable es que la traza original del convento e iglesia haya sido de ese maestro anónimo”⁴³.

Además, Eduardo Báez en su trabajo *Obras de fray Andrés de San Miguel*, detalla el ingreso del futuro arquitecto a la orden del Carmen en 1600⁴⁴. Báez señala que la visita de fray Andrés a Celaya un año más tarde en compañía de fray Mateo de la Cruz⁴⁵, no tuvo la intención de realizar trabajos relacionados con la construcción. Por palabras de fray Andrés se tiene

⁴⁰ Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹ Velasco y Mendoza, *op. cit.* p. 82.

⁴² Jiménez, *op. cit.*, p. 50. Fray Pablo Jiménez señala que se desconoce el nombre de los religiosos que ocuparon el puesto de prior en el periodo de 1600-1608, mencionando que quienes estuvieron a cargo del convento “gobernaron” por los periodos que indica.

⁴³ Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴ Báez Macías, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

referencia de las condiciones que imperaban en el primer lugar. Las siguientes líneas ofrecen la pauta para analizar el establecimiento de la orden del Carmen en Celaya tanto en materia de edificaciones como en la ocupación y ampliación de los espacios.

Este trienio [1597-1600] hicieron una iglesia baja de dos naves, las paredes de adobes y pilares de madera [...] Era el convento una casa pequeña, partida en pocos aposentos y coro; lóbrega, obscura y por el mucho salitre muy terrosa. Las paredes por de fuera, como eran de adobes y las más antiguas de la villa, estaban por el salitre comidas de los cimientos más de la mitad y apuntaladas con horcones. Por de dentro, donde no estaban tan gastadas las paredes, estaban las vigas podridas y muchas de ellas quebradas y apuntaladas. Con esto se llovía sin remedio y ahí en estos tiempos, cada uno con su frazadilla buscaba algún lugar seguro donde meterse⁴⁶.

Posiblemente el que el hermano fray Andrés estuviese viviendo en Celaya desde noviembre de 1601 haya suscitado confusiones. Años más tarde su permanencia en la mencionada villa responderá a una labor arquitectónica encomendada.

Inclinado a la literatura científica y especialmente a la arquitectura, fray Andrés de San Miguel dedicó su vida y trabajo a esta disciplina, por ello se

⁴⁶ Fray Andrés de San Miguel, *Jesús, María y el Espíritu Santo me den gracia y fuerzas...*, en Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 41.

mantiene como lego al rechazar la ordenación sacerdotal. La profunda investigación realizada por Báez⁴⁷, aporta elementos para descartar las versiones que atribuían el primer edificio a fray Andrés, como las de Luis Velasco y Mendoza⁴⁸ y la de Manuel Toussaint, que durante mucho tiempo se dieron por sentadas y generaron confusión en relación a la obra del arquitecto carmelita⁴⁹.

Su trabajo en el convento de San Ángel (1615)⁵⁰ es para las construcciones carmelitas el paradigma de las formas constructivas. Posteriormente, en la segunda década del siglo XVII la arquitectura carmelita es reglamentada al recibir la orden nuevas constituciones donde se prescribían reglas con las dimensiones elementales para los conventos⁵¹.

2.7 La segunda etapa constructiva

Bajo esta tónica, en 1629⁵², le es encomendada a fray Andrés la construcción del inmueble que sustituiría al utilizado desde 1597. De esta manera Celaya lo recibe por segunda ocasión, visita memorable no sólo para el artífice sino para la

⁴⁷ Báez Macías, *op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 82.

⁴⁹ Manuel Toussaint, "Fray Andrés de San Miguel, arquitecto de la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 13, 1945, p. 11.

⁵⁰ "La disposición interior de la iglesia [San Ángel] constituye una novedad en nuestro arte colonial, por el empleo del pórtico nártex, que sitúa, entre el ámbito interno y el exterior, un espacio intermedio, permitiendo notable holgura al coro alto, tendido sobre las bóvedas del sotocoro y del pórtico. Esta distribución del edificio sugiere la influencia del texto bíblico, en la parte en que describe la ubicación de un pórtico en el templo de Salomón, "...cuyo largo corresponde al ancho del templo..." en Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 36.

⁵¹ Báez Macías, *op. cit.*, p. 15.

⁵² *Ibid.*, p. 78.

comunidad carmelita. Dicha visita es asentada en el acta correspondiente del Libro de Definitorios,

En dicho día veinte y cuatro de octubre del año de mil seiscientos y veinte y nueve, en la sesión primera de la mañana se determinó que el hermano fray Andrés de San Miguel, lego y obrero tracista de esta nuestra Provincia de Nuestro Padre San Alberto, delinee y trace la casa de nuestro convento de Celaya, la cual traza y modelo tenga la obligación de guardar el prior que es o fuere, sin alterar en cosa de ella sin consultar el parecer del dicho hermano fray Andrés⁵³.

De acuerdo con Báez, el trabajo de fray Andrés dio como resultado una iglesia sencilla con cubierta de tijera o armadura y con un cimborrio en el crucero⁵⁴. La labor de los descalzos no se limitó a las necesidades espirituales. La comunidad religiosa trabajó unida a la población logrando introducir el agua potable a partir de una toma que se sacó del río la Laja, con lo que fueron abastecidos conventos y fuentes colocadas estratégicamente en 1634⁵⁵. Durante ese periodo los espacios del conjunto conventual de El Carmen de Celaya albergaron al Colegio de Teología Moral de 1633 a 1654⁵⁶.

⁵³ Carmelitas, *Libro de las Fundaciones...*, f. 191, en Eduardo Báez Macías, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁴ Eduardo Báez Macías, "Arquitectura de los carmelitas descalzos en la Nueva España", Tomo 5, México, Salvat, 1982, p. 743.

⁵⁵ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 113-114.

⁵⁶ Jiménez, *op. cit.*, p. 18 (Fundación del Colegio Moral en este Convento de Salaya anno 1633)

2.8 La tercera etapa constructiva

En el defensorio de octubre de 1685 fue aprobada la reparación de la iglesia de El Carmen⁵⁷, debido a que la “cubierta de vigas planas con sus canes y algunas de dichas vigas estaban ya quebradas [...] amenazando ruina”⁵⁸. La petición fue realizada por fray Juan de Santa María quien deseaba cubrir el templo con bóvedas⁵⁹, para lo cual era necesario modificar la altura y deshacer algunos arcos y la media naranja, de acuerdo con el consejo de un maestro anónimo. Independientemente de que Romero de Terreros comentó que con estas modificaciones se conservó muy poco de la anterior construcción y que fue derribada para erigir una nueva fábrica;⁶⁰ es posible que como lo recomendó el maestro anónimo, solo se hayan eliminado partes de la obra anterior para acondicionar los paramentos con la finalidad de cubrir la iglesia con bóvedas. De no ser así es difícil que a tan solo seis meses de iniciadas las obras, estuvieran concluidas las bóvedas de la iglesia y los cuatro arcos torales.

De acuerdo con fray Pablo Jiménez el 23 de agosto de 1687 se concluyó la linternilla de la media naranja, en gran medida a la ayuda económica de la población y las grandes cantidades de material (tezontle), que otorgaron los arrieros. Ese año la época de lluvias interrumpió las obras que se reiniciaron hasta mediados de febrero del siguiente año. En agosto de 1688, con motivo de

⁵⁷ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 145-146.

⁵⁸ Jiménez, *op. cit.*, p. 15, Para efecto de mejor comprensión de la crónica, el lenguaje se ha modernizado.

⁵⁹ Carmelitas, *Carmen Descalzo...*, f. 22v, 26, en Báez Macías, *Obras...*, p. 42.

⁶⁰ Manuel Romero de Terreros, *op. cit.*

la festividad de las Nieves, se concluyeron los enladrillados y la ornamentación⁶¹.

Asimismo, en ese año, se incorporaron a la iglesia la capilla de San José de los labradores⁶², las rejas del coro y del presbiterio y se encargaron siete cuadros para adorno (de los que se desconoce la temática). También se fabricaron un púlpito y dos tribunas de nogal, éstas destinadas al coro de los religiosos y a la colocación de los músicos en los días de fiestas solemnes. Velasco y Mendoza, sin indicar fuentes, comenta que “su altar mayor y colaterales, de estilo churrigueresco, eran dorados y muy recargados de adornos”⁶³ y los lienzos mencionados habían sido realizados por “...Morlete⁶⁴ y otros renombrados artistas.”

La anterior información ofrece algunos indicios para deducir cómo era esta edificación, y otorga la posibilidad de establecer algunas comparaciones con la actual. Por ejemplo, la capilla que se integró a la iglesia posiblemente corresponda a la actual capilla de los Cofrades. Velasco y Mendoza menciona que la capilla que se construyó se comunicaba con la iglesia, actualmente esta es la única capilla anexa al cuerpo del templo, a la que se tiene acceso desde el interior y desde la calle de El Carmen. Aunado a lo anterior en los trabajos de

⁶¹ Jiménez, *op. cit.*, p. 16.

⁶² *Ibid.*, p. 17.

⁶³ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 145-147.

⁶⁴ Juan Patricio Morlete y Ruiz nació en San Miguel el grande (hoy de Allende) en Guanajuato, hijo del español Nicolás de Morete y la india Manuela Ruiz, casados en febrero de 1708. En su partida de bautizo tanto él como su padre aparecen como mestizos. Es autor de retratos, como el del virrey Marqués de las Amarillas, el del Marqués de Croix y el de la hija del pintor Miguel Cabrera, monja profesa del convento de las capuchinas de la capital. Otras de sus obras son la “Alegoría de la Inmaculada, como protectora de la fe”, la “Vista de la Plaza Mayor México con el Real Palacio y la catedral con su sagrario” (1722) y “Plaza del Volador” (1722), en Guillermo Tovar de Teresa, *Repertorio de artistas de México, Artes plásticas y decorativas*, México, Fundación Cultural Bancomer, 1995.

fray Pablo Jiménez y Victoria Moreno no existe alguna referencia que pueda señalar indicios de otras capillas o anexos.

Respecto a los arcos torales de los que habla Velasco y Mendoza, pienso que pueden ser los cuatro arcos que en la actualidad se distribuyen a lo largo del cuerpo de la iglesia. Esto obedece que en las diferentes etapas constructivas por las que transita el templo, las referencias de quienes se han ocupado de ella no señalan mayores modificaciones. Solo se remiten a mencionar continuamente las reparaciones y ornamentaciones; sobre las modificaciones importantes realizadas al cuerpo del templo únicamente mencionan el cambio de techumbre de tijera por bóvedas.

No obstante, debo reconocer que existe un importante periodo del que no he localizado documentación. Son casi cuarenta años (1687-1731), en los que posiblemente se hayan realizado algunas obras. Sin embargo considero que si los relatos iniciales señalan una construcción cubierta por techumbre de tijera, ésta obedecía a las características de los templos del siglo XVI, es decir una sola nave con planta de cajón.

Actualmente es posible imaginar la planta primitiva de El Carmen, sobre la que posiblemente a lo largo del tiempo fueron realizando modificaciones, más ornamentales que espaciales. Hoy en día a lo largo y a los lados del cuerpo principal del templo existen retablos adosados a los paramentos, todos ellos de estilo neoclásico. El cuerpo está dividido en tres tramos delimitados por cuatro arcos torales, que inician después del nartéx y concluyen para dar paso al

crucero. Razones por las que considero que este espacio fue lo que conformó la iglesia primitiva.

Fray Pablo menciona en sus relatos la existencia del convento y de un colegio, sin embargo no hay una definición clara de los espacios y las condiciones en que vivían. El documento sobre la reedificación del convento de 1736 es el único que ofrece alguna información, por él se conoce el deterioro que lo afectaba:

...por estar muchas paredes hechas tierra, las vigas totalmente podridas, y en gran peligro de suceder una desgracia [...] hallándonos al presente, con la mitad del convento en el suelo, sin tener refectorio, ni claustro, ni escalera, ni cocina, estando reducidos a ir al coro por un andamio, expuestos a el aire, al frío, al agua, sin tener adonde acomodar los trastes...pues fuera de estar las celdas en que los religiosos viven llenas, sin poderse en ellas mover, ha sido necesario enviar muchos de ellos a las haciendas, quedando en una suma incomodidad los religiosos para seguir la vigorosa observancia⁶⁵.

Los trabajos se iniciaron el 1 de enero de 1737 y se prolongaron hasta el 30 de diciembre del siguiente año. Espacios como el refectorio, la cocina, la sala de *Profundis*, la anteportería, la portería, la librería, las escaleras, y la Capilla del Santo Cristo, fueron renovados y remozados. También se compusieron catorce

⁶⁵ "Nueba Reedificazion de este Convento, 30 abril 1736" en Jiménez, *op. cit.*, p. 38.

celdas, la ropería, y la Taquilla (armario) y una sala para recibir visitas seculares.⁶⁶

El oratorio (en que decía misa el prelado) fue adornado con un retablo de los Cinco Señores⁶⁷. Además se realizó un ornamento 'muy rico' y de primera clase para la sacristía, incluida una muceta de tela de seda y de oro para sacramentar a los religiosos. También se hizo una custodia pequeña para las procesiones, con un cáliz de primer orden para el oratorio. Igualmente para este espacio se fabricaron las imágenes de los Cincos Señores y el señor San Miguel, adornadas con diademas, coronas, potencias correspondientes y demás insignias de plata; así como el velo, para cubrir el altar mayor⁶⁸.

En abril de 1741 se reconstruyeron la sacristía y los cuartos sobre las celdas (segundo cuerpo) y se fundió una campana grande. Tres años más tarde se concluyó la obra, dedicándose la capilla al Señor de San José con un "retablo primoroso", según relato de fray Pablo Jiménez⁶⁹.

Fueron numerosas las donaciones que tanto la iglesia como el convento recibieron, muchas de ellas destinadas de antemano por los mecenas para la construcción de altares o capillas dentro del recinto. Entre los recursos aportados para esta edificación de los que se tiene registro se encuentra el colateral dedicado a San José encargado por Pedro Muñoz de Espejo y Juana Gómez su

⁶⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

⁶⁷ Nombre con el que se designa el grupo familiar integrado por Santa Ana, la Virgen María, el Niño Jesús, San José y San Joaquín.

⁶⁸ Jiménez, *op. cit.*, p. 39-40.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 40-41.

mujer, bajo escritura, que más tarde el convento ofreció a la Virgen del Carmen.⁷⁰

También está registrada la aportación de 200 pesos por parte de María de Valenzuela y la limosna de 12 ó 14 cargas de trigo durante muchos años por Martín Hernández y sus hijos. De igual manera se cuentan las contribuciones de Francisco Fernández Molinillo, Alonso de Bocanegra, Juan Pérez Carrasco y su mujer Maria Ortiz, Diego de Cuéllar y Pedro Landin.⁷¹

2.9 La obra de Tresguerras

Se sabe que la tercera construcción eclesiástica carmelita de Celaya pereció en un incendio en 1802. Fray Pablo Jiménez narra los detalles de este suceso en su *Crónica del Carmen de Celaya*, documento de gran valor para la historia no sólo del templo sino de la orden y de la misma ciudad. Él relata cómo el pueblo —congregado y en procesión en la Plaza Mayor para la celebración de la festividad en honor a la Virgen del Carmen— escuchó “tocar fuego”. La gente corrió hacia la iglesia, de donde salía una densa columna de humo, y tras dejar las imágenes en la parroquia y en el convento de San Francisco, acudió al lugar siniestrado.

El fuego abarcaba desde el altar mayor hasta el coro, y al extenderse dañó parte del convento, la sala de *Profundis*, la de recreación y dos cuartos

⁷⁰ *Ibid.*, p. 48-52.

⁷¹ *Ibidem.*

más⁷². Después de cinco horas el fuego fue extinguido con un saldo de dos muertos y cuantiosas pérdidas materiales. Entre ellas, sobresalen la de “El Santísimo” de la capilla y la Custodia del altar mayor. Posiblemente el fuego se generó en el altar principal, ocasionado una pavesa de las velas, que por un descuido debió caer en el complicado adorno de palitroques, géneros y trementina⁷³.

El 25 de octubre de 1802⁷⁴ el provincial fray Antonio de San Fermín y el prior fray Juan de San Francisco acordaron levantar una nueva edificación a partir de los cimientos y tirar lo restante de las paredes quemadas⁷⁵. El permiso del defensor era la formalidad requerida, ya que en el *Libro de gasto y recibo* del convento de septiembre del mismo año, consta que ya se había derribado la iglesia quemada, y preparado la provisional en espera de la nueva construcción⁷⁶.

Los carmelitas querían que la construcción se realizara de piedra y, en la medida de lo posible, fuese hermosa y eterna. El Regidor y Alférez Real don Juan Bosque⁷⁷, representante del Ayuntamiento colocó la primera piedra el 4 de noviembre del mismo año.

Es mínima la información que se conoce sobre la adjudicación de la obra a Tresguerras. Él mismo comentó “...se me dió la obra del Carmen, y me he

⁷² “Razón de cuando se quemó la iglesia de este Convto. Ntro. De Celaya, en qué día se puso la primera piedra de la nueva; y de lo que va gastado hasta las últimas cuentas del Trenio de N. R. P. Prior Fray Juan de S. Francisco” en Jiménez, *op. cit.*, p. 3-5.

⁷³ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 250-251.

⁷⁴ Dionisio Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya, Datos para la historia de su construcción y conservación 1597-1980*, México, 1984, p. 27.

⁷⁵ “Razón de cuando se quemó la iglesia...”, en Jiménez, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁶ Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 27.

⁷⁷ Jesús Rodríguez Frausto, “Tresguerras”, en *Biografías*, órgano de divulgación del Archivo Histórico de Guanajuato, Guanajuato, AHG-DAFH-BAO, No. 92, 30 de octubre de 1959.

continuado, por el padre que ahora es obispo: á este santo religioso le caí en gracia, es vizcaíno, y me valió que lo fuese; no pudieron apearlo del juicio que de mí tal cual habilidad formó.”⁷⁸ El padre vizcaíno al que se refiere no es otro que el provincial fray Antonio de San Fermín⁷⁹, posteriormente obispo de Santa Cruz de la Sierra, según señala Romero de Terreros⁸⁰.

Éste conocía y apreciaba el genio arquitectónico de Tresguerras, razón por la que hizo caso omiso a los comentarios hechos por parte de otros arquitectos, y confió la obra al celayense, otorgándole un pago anual de dos mil pesos durante el tiempo de su construcción. Terreros refiere que aunado al pago de honorarios, el arquitecto recibió unas pequeñas casas que hasta hace poco subsistían con el nombre de “Baños de Tresguerras”.

Rodríguez Frausto comenta que Tresguerras levantó muros y altares simultáneamente, por lo que en marzo de 1804 pudo mostrar al nuevo prior, fray Antonio de San José, “listo ya el entablamento general de toda la iglesia y disponible una buena cantidad de materiales”⁸¹. Quizá, a ello obedece que en 1803 durante la visita de Humboldt, la obra ya exhibía las columnas de la portada principal.

Inicialmente fue autorizada la cantidad de dos mil pesos mensuales y en el defensorio del 25 de octubre de 1803 se otorgó una aportación extraordinaria de cuatro mil pesos para materiales, sumados a los ya autorizado⁸². Los

⁷⁸ *El Museo Mexicano*, T. 2, México, impresión Ignacio Cumplido, 1843, p. 19.

⁷⁹ *Datos biográficos de algunos hombres notables originarios o vecinos de la ciudad de Celaya*, Guanajuato, Celaya, Folletín de "Centenario" expresado por el H. Ayuntamiento, 1921.

⁸⁰ Romero de Terreros, *op. cit.*, p. 332.

⁸¹ Rodríguez Frausto, *op. cit.*, No. 93, 30 de noviembre de 1959.

⁸² *Libro del Defensorios*, (1791-1833), foj. 94v., en Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 30.

recursos concedidos por la provincia para materiales y gastos independientes a los honorarios del arquitecto fueron modificados en varias ocasiones.

Los gastos realizados hasta marzo de 1804 eran de 55 mil pesos. A esto se sumaron las aportaciones particulares de Manuel Fernández —mil pesos en plata—, el regidor Manuel Gómez Linares —mil pesos—, Pedro González Cosío —mil pesos—, José María Múgica e Isabel Morales madre de dicho caballero —500 pesos—, y de la Cofradía del convento, que al 9 de mayo de 1804 era de dos mil 500 pesos⁸³.

El 22 de octubre de 1804 se incrementó la aportación de la provincia a tres mil pesos mensuales hasta el defensorio de abril de 1805, éste último autorizó el gasto de diez mil pesos más, por única ocasión⁸⁴. La información que hasta el momento ha sido localizada no permite un fiel seguimiento de las aportaciones y los gastos de la obra, ya que en ella algunos periodos no son referidos.

En el Capítulo de 1804 fue electo fray Antonio María de San José como Prior de El Carmen de Celaya, cargo que desempeñó hasta 1807, durante su gestión se realizó en la obra “desde las cornisas hasta cerrar todas las bóvedas, cimborrio, capilla, coro y la torre hasta dejar puestas las campanas,” apoyándose en la suma autorizada por el electo provincial fray José de San Martín. Sin embargo, las aportaciones económicas mermaron a raíz de que se comentara qué recursos destinados a la iglesia eran utilizados por el prior para el

⁸³ “Razón de cuando se quemó la iglesia...”, en Jiménez, *op. cit.*, p. 6.

⁸⁴ *Libro del Defensorio*, (1791-1833), f. 101r., en Victoria Moreno, *op. cit.*, p. 32-33.

convento⁸⁵. Rodríguez Frausto menciona que “alguna persona de mala fe [había informado] al nuevo Provincial de la orden [...] que el Prior del convento celayense, distraía el dinero destinado a la obra de la iglesia en obras del convento”⁸⁶. Esta información ofrece la pauta para pensar que durante este año, el convento fue modificado o reparado, intervenciones de las que no he localizado mayor información.

A pesar de ello la fábrica se concluyó en menos de cinco años. En abril de 1807 fue electo provincial fray Ángel de San José, que a instancias del nuevo prior del Carmen, fray José de Santa Teresa, duplicó la aportación mensual de la provincia a las obras.⁸⁷ Se autorizaron nuevamente dos mil pesos mensuales y una limosna de cinco mil pesos, incrementándola hasta llegar a siete mil 500 pesos.⁸⁸

Con ello fue posible realizar la dedicación del templo el 15 de octubre de 1807⁸⁹. Fray Pablo Jiménez comenta que el repique de campanas se prolongó durante la bendición y la primera misa fue oficiada por fray José de San Martín⁹⁰. El festejo fue costeado por el Cabildo, que de igual manera, pagó la iluminación de la iglesia. Las fiestas religiosas organizadas con tal motivo duraron cinco días⁹¹.

⁸⁵ “Razón de cuando se quemó la iglesia...”, en Jiménez, *op. cit.*, p. 9.

⁸⁶ Rodríguez Frausto, *op. cit.*, No. 93, 30 de noviembre de 1959.

⁸⁷ Jiménez, *op. cit.* Cuaderno 2, p. 27-34.

⁸⁸ Esta información indica que en algún momento la aportación se redujo a mil pesos.

⁸⁹ Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 40-41.

⁹⁰ “Razón de cuando se quemó la iglesia...”, en Jiménez, *op. cit.*, p. 13-14.

⁹¹ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 267.

Mil pesos fue la última aportación de la provincia para El Carmen de Celaya, otorgada el 20 de abril de 1808.⁹² Victoria Moreno señala que los recursos para la obra eran producto de las haciendas y el dinero de la provincia de San Alberto⁹³.

El costo total de la edificación fue de 224 mil 500 pesos de los cuales 201 mil 500 fueron aportados por la provincia de San Alberto⁹⁴; cantidad a la que se sumaron limosnas y 9 mil pesos que puso el Convento provenientes de la renta de la Ciénega y la Hacienda de Estrada.

Fray Pablo señala que el costo de cada uno de los altares tanto el mayor y los del crucero fue de más de cien pesos,⁹⁵ a lo que agrega que el costo del reloj fue independiente de lo ya contabilizado, porque la Provincia había ofrecido regalarlo.

Durante el tiempo que se llevó a cabo la construcción, se instaló el templo provisionalmente en el refectorio y la portería⁹⁶, al costado de la iglesia. Desocupados estos espacios, su readaptación requirió de importantes recursos y el trabajo de mes y medio.

⁹² *Libro del Definitorios*, (1791-1833), foj. 128v., en Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 45.

⁹³ Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 45.

⁹⁴ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 269.

⁹⁵ "Razón de cuando se quemó la iglesia...", en Jiménez, *op. cit.*, p. 17-18.

⁹⁶ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 252.

2.10 El Carmen durante el siglo XIX

Victoria Moreno ofrece la transcripción de una nota interesante asentada en el *Libro de Gasto y Recibo*, que permite conocer, al menos parcialmente, datos sobre los recursos económicos con que contaban los carmelitas de Celaya:

Por haber sucedido el fracaso de la entrada de los señores de San Miguel [los insurgentes] en esta ciudad el día 20 de este mes [septiembre de 1810] y haber tenido este convento enterradas varias cantidades propias con algunos depósitos de seglares en el jardín, certificamos y juramos haber sido dicho convento privado de lo siguiente: primeramente nos llevaron de capellanías siete mil quinientos pesos. Ítem de lo destinado a gastos del mismo convento seis mil ciento uno. Ítem. De lo que tenían las haciendas para sus rayas. La Presa de Jofre y casa de San Elías, nueve mil pesos. Ítem de la hacienda del Pozo, sacado del sebo, novecientos ochenta y ocho pesos. Todo suma veintitrés mil quinientos ochenta y nueve pesos [...] Y no sólo se llevaron el dinero mencionado sino que también saquearon varias haciendas pertenecientes al convento⁹⁷.

⁹⁷ Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 51-52.

Los caudales de la orden carmelita fueron algunos de los más importantes durante el periodo novohispano, Jan Bazant menciona que para 1832 tenían a lo largo del país 19 fincas rústicas y 243 urbanas.⁹⁸

Para noviembre de 1814 eran necesarias diversas reparaciones: “quiebras que ahora podrán evitarse a muy pequeña costa y si se dejan al tiempo, no bastarán para su reparo muchos miles”, así lo asentó en el *Libro de la Fundación* el padre prior fray Jerónimo de Jesús María. Seguramente se hicieron mejoras aunque no queda constancia de ello. Más tarde, en 1849 nuevamente fue remosado el conjunto conventual, “pintura de todo el convento, además de 14 vidrieras en las que han entrado por lo menos 72 vigas de siete vidrios que se compraron y los viejos que se limpiaron. Más cinco candiles de cuentas [...] 24 candeleros de madera [...] además las muchas reposiciones que se han hecho en la torre, capilla, etcétera”⁹⁹.

Cuarenta y cinco años después de concluida la obra se determinó la necesidad de una reparación más severa, por lo que fue cerrada por dos años y cuatro meses, de mayo de 1853 al 6 de septiembre de 1855, fecha en que se realiza la bendición del templo¹⁰⁰. Considero que a pesar de que fray Pablo señale el cierre de la iglesia por las obras, esto no implica que se dejase de celebrar misa.

⁹⁸ Jan Bazant, *Los bienes de la Iglesia en México 1856-1875*, México, El Colegio de México, 1995, p. 37.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Jiménez, *op. cit.*, p. 27-28.

Velasco y Mendoza¹⁰¹ menciona que durante la construcción realizada por Tresguerras, el refectorio y la portería se adaptaron como iglesia provisional. Razón por la que es posible que de igual manera durante estas reparaciones, los mismos espacios u otros del convento hayan sido adaptados para tal fin.

Estas reparaciones están sustentadas con un dictamen técnico realizado en octubre de 1852 por José Miguel de Osta, el especialista recomendó cuanto antes su restauración porque:

las cuarteaduras que [tenían] y las que se nota[ban] en los cerramientos de las ventanas y las bóvedas, [eran] provenientes de que la mayor parte de la pared que [hacía] al costado norte en el cañón de la iglesia [eran] las antiguas que forma[ban] lo interior del convento y las del lado sur [habían sido] construidas desde sus cimientos cuando se edificó. Éstas, naturalmente ha[bían] asentado y causado un daño que [entonces] no [era] de mucha entidad [...] particularmente en la bóveda que hac[ía] el piso del coro, la que en razón de [que era] casi plana, [había] hecho en su centro un hundimiento de tres pulgadas respecto del nivel de su piso¹⁰².

Los trabajos fueron extensos y abarcaron tanto el interior como el exterior. A excepción de una bóveda, todas las demás se encontraban cuarteadas, los lunetos, ventanas y paredes lastimadas, el pavimento ennegrecido, la

¹⁰¹ Velasco y Mendoza, *op. cit.*, p. 252.

¹⁰² Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 55-56.

ornamentación de cantera dañada, la torre presentaba recortadas las cornisas y la decoración exterior estaba mutilada y oscurecida¹⁰³. Fue asegurado y trabado el bovedaje interior y exterior con largas y gruesas piedras; fueron resanadas las paredes, la bóveda del coro y el pavimento; toda la mampostería de la iglesia y de la sacristía fue resanada, blanqueada, pintada y frisada.

La torre fue totalmente restaurada, toda la mampostería fue retirada quedando totalmente desnuda, vestida nuevamente de cantera, para lo que se necesitó de cinco mil sillares de tres cuartas de largo, media vara de ancho y una cuarta de grueso, además fueron colocados balcones de fierro en cada uno de los arcos del campanario.

Se invirtió en las gradas de la entrada al templo para que fueran renovadas, así como en la portería y la compra de un órgano que costó 450 pesos¹⁰⁴. El mérito en la diligencia y organización se debió al prior fray Crescencio de Jesús María. Los recursos para la restauración fueron el resultado de aportaciones que sumaron la cantidad de 7 mil 383 pesos más la venta de la Hacienda de San Elías¹⁰⁵, que se componía de 32 caballerías¹⁰⁶ y media de tierra y un criadero.

¹⁰³ Jiménez, *op. cit.*, p. 30.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 27-34.

¹⁰⁵ Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 56-59.

¹⁰⁶ Caballería: equivalente a 42.795 hectáreas, en David A. Brading, *Haciendas y Ranchos del Bajío, León 100-1860*, México, Editorial Grijalbo, 1988, p. 19.

2.11 El Carmen tras la Guerra de Reforma

Celaya nunca estuvo al margen de los acontecimientos nacionales: así como la guerra independentista se hizo presente en sus territorios, otros sucesos y procesos que caracterizaron al siglo XIX afectaron a la sociedad y a los espacios celayenses.

Uno de ellos fue la desamortización de los bienes eclesiásticos. Los diferentes decretos publicados por el gobierno español, los liberales, los conservadores o por las fuerzas intervencionista, según en manos de quien estuviera el gobierno, probaron en diversas ocasiones la capacidad administrativa y comercial de las órdenes religiosas.

Como lo menciona Jan Bazant, la Real cédula de Consolidación promulgada en 1804 es el inicio de este proceso,¹⁰⁷ en ese caso, de manos de la corona española. Este primer paso dio luz para ubicar a los bienes de las congregaciones religiosas como la más rápida y segura solución para los problemas económicos.

Después de los continuos préstamos a los que fueron obligados, los carmelitas pusieron especial interés en la administración de sus bienes. El incremento de su capital invertido en hipotecas se triplicó en un periodo de 24 años, en 1834 tenían \$ 272 555 y para 1856 era de \$ 826 704.¹⁰⁸ A pesar de ser años azarosos en la historia nacional, para la orden carmelita, el periodo de la Independencia a la Reforma fueron años de importantes avances económicos.

¹⁰⁷ Bazant, *op, cit.*, p. 5

¹⁰⁸ Bazant, *op, cit.*, p. 37

Lamentablemente sobre este periodo no ha sido posible localizar documentación relativa al conjunto conventual. No obstante, la documentación que he localizado que data desde 1865, ofrece luz sobre uno de los episodios menos conocidos después de la publicación de la Ley Lerdo de 1856. Me refiero a las acciones llevadas a cabo para la venta y nacionalización de los bienes eclesiástico durante el gobierno de Maximiliano.

El imperio se enfrentó, al igual que los anteriores gobiernos, a problemas económicos. Si no, con la urgencia de sus antecesores por el apoyo de Napoleón III, sí con la urgencia para dar solución al conflictivo de los bienes eclesiásticos, muchos de los cuales habían sido adquiridos por franceses y por simpatizantes de Maximiliano.

El decreto de febrero de 1865 señalaba que “todas las operaciones de desamortización y nacionalización serían revisadas por el Consejo de Estado”.¹⁰⁹ La oficina encomendada para tales efectos fue la Administración de Bienes Nacionalizados, misma que confirmó las transacciones legales y regularizó mediante multa, las irregulares.

De esta oficina provienen algunos de los documentos que he localizado, el más antiguo data de agosto de 1865,¹¹⁰ en el que la confiscación de bienes en Celaya le es encomendada a Ignacio Soria, quien fue comisionado por el Administrador de Bienes Nacionalizados para “tomar posesión de las fincas urbanas y rústicas de la comprensión de este Distrito,” calculadas en 148

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 285.

¹¹⁰ Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal, Centro de Documentación e Información del Patrimonio Inmobiliario Federal y Paraestatal, en adelante RPCPF-CDIPIFP. Exp. 1621, Administración de Bienes Nacionalizados, Guanajuato, 31 de agosto de 1865.

inmuebles. Un mes después el Ministro de Instrucción Pública y Cultos ordena las siguientes acciones¹¹¹:

tomar posesión de los conventos de exreligiosos de la Ciudad de Celaya exigiendo la inmediata desocupación de ellos por las personas que los ocuparen [dar] aviso inmediatamente de la toma de posesión, y [remitir] copia de los planos de división que de dichos edificios se hubieren formado, con arreglo al artículo 5º de la Ley de 13 de julio de 1859.

Sin éxito en la encomienda asignada, el 26 de diciembre de 1865¹¹² el agente Rafael Ortega informó a la Agencia de Bienes Nacionalizados de los Distritos de Celaya y Salvatierra que en el ex-convento de El Carmen estaba funcionando un noviciado y que los religiosos seguían viviendo en comunidad.

La orden fue ratificada en los primeros días del siguiente año, con la instrucción de que se tomara “posesión inmediatamente de los edificios [...] Preparando los valuos para sacarlos a almoneda pública conforme a la ley”¹¹³. El comunicado enviado a El Carmen fue redactado como sigue:

Concedo a usted el termino de veinticuatro horas a fin de que me sea desocupado el Convento del Carmen de que esta usted en posesión contra el espíritu de la Ley— mucha mortificación y esfuerzo hago, para dirigirle la presente, a fin

¹¹¹ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Ministerio de Instrucción Pública y Cultos, 6 de septiembre de 1865.

¹¹² RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Agencia de Bienes Nacionalizados, Distritos de Celaya y Salvatierra, Celaya, 26 de diciembre de 1865.

¹¹³ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Agencia de Bienes Nacionalizados, Distritos de Celaya y Salvatierra, 3 de enero de 1866.

de dar el debido cumplimiento a las ordenes del soberano, pero que me es preciso obedecer— yo querría obsequiar los deseos del sr. Subprefecto en permitirle siguiese ocupando las celdas que en la actualidad tiene tanto usted como sus novicios, pero esto no me es posible por que seria eludir y burlar a la vez las órdenes expresas de S. M. el Emperador— con que repito, mañana a las tres de la tarde, estarán las llaves de dicho convento en mi poder haciendo usted uso puramente de la iglesia y sacristía, como se lo concede la ley, pudiendo tener entrada por la puerta del costado, que da para la calle de San Elías, mientras consulto a la superioridad, si permito la entrada por la portería de dicho convento¹¹⁴.

A pesar de que se les habían turnado comunicados para la desocupación del inmueble, la comunidad carmelita continuaba en el recinto. Así como lo señala el documento, la permanencia de los religiosos en el convento estaba contra la ley decretada por el gobierno de “S. M. el Emperador”. El desalojo que el gobierno trataba de ejercer en la comunidad religiosa, los ubicaba, por su desacato, en contra de la ley.

La nacionalización y desamortización de los inmuebles eclesiásticos y otras propiedades fue un duro golpe para los caudales religiosos. En el conjunto conventual de El Carmen de Celaya así como en muchos otros, la iglesia se

¹¹⁴ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Agencia de Bienes Nacionalizados, Distritos de Celaya y Salvatierra, Celaya 15 de enero de 1866.

mantuvo abierta al culto y el resto del inmueble pasó a manos del imperio, por lo menos durante los años que éste permaneció.

De los reportes del inspector comisionado Rafael Ortega de enero¹¹⁵, febrero¹¹⁶ y junio¹¹⁷ de 1866 se desprende que el convento seguía ocupado por fray Cayetano de la Purísima Concepción y tres novicios. Los reportes mencionaban: “tanto el padre como estos visten el hábito propio de la comunidad, viven según sus prácticas y ejecutan cuanto hacían antes de las Leyes de Reforma”.

La anterior referencia otorga la pauta para comprender cómo la vida conventual que se había llevado sin mayores tropiezos a lo largo de casi trescientos años ahora era perseguida, de ello, fray Pablo Jiménez comenta:

Cuando con pleno vigor se hacían cumplir las Leyes de Reforma por el Presidente Sebastián Lerdo de Tejada, llegose hasta encarcelar a no pocos de nuestros P. P. por vestir el hábito de nuestra Orden en lo público, como sucedió a Fr. José de S. Fernando y al Prior Fr. Benito de Santa Teresa, cuando regresaba expulso de Morelia por haber combatido en el púlpito de la Catedral de esa ciudad la Constitución de 57, recién promulgada entonces. Cierta día, habiendo ordenado el Gobernador del Distrito Federal, D. Juan José Baz, que se

¹¹⁵ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Agencia de Bienes Nacionalizados, Distritos de Celaya y Salvatierra, 22 de enero 1866.

¹¹⁶ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Agencia de Bienes Nacionalizados, Distritos de Celaya y Salvatierra, Celaya 25 de febrero de 1866.

¹¹⁷ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Agencia de Bienes Nacionalizados, Guanajuato 29 de junio de 1866.

capturase al P. Fr. José por el delito de portar el hábito en la calle, se le acercó un gendarme. Quien de seguro conocía las virtudes de los religiosos preguntándole por su domicilio Mi casa hombre, es el cielo — respondió Fr. José — pero tú no has de ir allá. Esto bastó para que el guardián del público se fuese por otro rumbo sin seguir adelante con la exigencia¹¹⁸.

A pesar de las “circunstancias tristísimas que atravesaba[ban] de exclaustración y expoliación” fray Pablo comenta que fray Cayetano de la Purísima Concepción “deseoso únicamente de serle útil a su Provincia y conservar este magnífico Templo y Convento [se había] sujetado gustoso a todo[,] sin querer otra retribución de sus respetables sucesores que sus oraciones por su alma.¹¹⁹”

Con un espacio de casi ocho años, la siguiente información que se localizó data de Marzo de 1874¹²⁰. En este documento el Ministro de Hacienda informa al Departamento de Ingenieros que “el referido edificio no puede ser enajenado porque conviene a este Ministerio que sirva de cuartel”. Un mes después se giró autorización e instrucciones para que éste se entregara “al administrador de correos de aquella ciudad, persona designada por el ministerio de la Guerra, para recibir el exconvento de El Carmen, que deberá servir de cuartel en lo sucesivo”.¹²¹

¹¹⁸ Jiménez, *op. cit.*, Cuaderno 1 y 2.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Departamento de Ingenieros, 9 de marzo de 1874.

¹²¹ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, 10 de abril de 1874.

Por lo que se desprende del documento, la situación política había cambiado. En 1874 gobernaba Sebastián Lerdo de Tejada, quien decreta como leyes constitucionales las promulgadas en 1856, radicalizando la desamortización de bienes eclesiásticos. Considero que por esta razón los inmuebles incautados eran destinados para albergar instituciones del gobierno o en su defecto para dar servicio al mismo, privilegiando el uso gubernamental sobre su venta. Posiblemente por esta razón fueron ubicados en el convento el cuartel del Ministerio de Guerra.

La ubicación del inmueble y los amplios espacios lo hacen objeto de diversas peticiones. Una de ellas es la del 2 de septiembre de 1879¹²², realizada por el presidente del Ayuntamiento de Celaya a la Secretaría de Hacienda, solicitaba “al presidente de la República se sirva hacer donación del exconvento del Carmen a favor del hospital de esta ciudad”. En el mismo documento manifiesta que el Ayuntamiento, en virtud de la circular del 30 de noviembre de 1876, entró en posesión del referido convento y trasladó a él, el hospital, haciendo gastos considerables en la compostura del edificio.

El administrador de correos de Celaya justifica, diez años después la ocupación del inmueble:

tengo la honra de manifestarle que: el Ayuntamiento de esta misma población, en virtud de la circular expedida por el Supremo Magistrado de la República, por la que fueron cedidos a las municipalidades los edificios nacionalizados, así como los capitales que en aquella fecha no habían sido

¹²² RPCPF-CDIPIFP Registro, Exp. 1621, Dirección de Hacienda, 5 de septiembre de 1879.

redimidos, dispuso trasladar el Hospital de la localidad en que se encontraba, al exconvento del Carmen, ocupando una parte de él [...]Derogada la circular a que me refiero, por la que expidió el Ministerio de Hacienda, con fecha 1 de agosto de 1877, continuó el Hospital en dicho exconvento, en que hasta hoy permanece, habiéndose hecho posteriormente notables mejoras, lo mismo que a la escuela pública de niñas que ocupa otra parte del primero y las que les consta de vista al que suscribe¹²³.

Esta información me hace considerar que el convento fue fraccionado en varios espacios, los que debieron ser de gran capacidad. Porque se alojaron en ellos, el cuartel del Ministerio de Guerra (1874), el hospital de la ciudad, posiblemente a cargo del Estado (1876) y la escuela pública de niñas, de la que se desconoce en que fecha se estableció pero que, para 1879 se encontraba también en ese lugar. Además es necesario señalar que durante este tiempo la orden religiosa permaneció en el mismo sitio, ocupando algunas áreas.

Lamentablemente no he podido localizar documentación que aporte información sobre las instituciones que se albergaron en el lugar y la delimitación de las zonas ocupadas. Sin embargo, de los documentos de fecha posterior que he consultado, se desprende que, quienes se alojaron en el inmueble se establecieron en espacios de forma irregular. Me refiero a los planos de 1884, 1921 y 1949 en los que se aprecia diversas divisiones, aunado a ello, todavía en

¹²³ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Jefatura Superior de Hacienda, Estado de Guanajuato, 21 de octubre de 1789.

la actualidad los límites de las propiedades que ocupan los espacios en los que estuvo la mayor parte del convento en sus límites con el templo, conservan las irregularidades mencionadas.

La información sobre los años de 1874 a 1881 que proviene de los archivos civiles no hace referencia a la orden carmelita. No obstante, Victoria Moreno señala que el prior fray Joaquín de San Alberto, que gobernó el convento entre 1878-1886¹²⁴, realizó “el cambio de decorado de la iglesia. Mandó pintar y dorar las pilastras y capiteles que Tresguerras había dejado al desnudo para lucimiento de la ‘talla pétrea’ [que] ostentaba aplicaciones de oro y policromas”.¹²⁵ Otra información que ratifica la ocupación carmelita es la aportada por fray Pablo Jiménez, que en su obra *Crónica del Carmen....* ofrece el detalle de los priores que administraron El Carmen a lo largo de estos años.

En pleno porfiriato, la denuncia de las propiedades eclesiásticas era la vía para solicitar la adjudicación y venta de la propiedad a particulares. Por ello particulares interesados en el inmueble realizaron peticiones para adquirir alguno de sus espacios. El 2 de septiembre de 1881¹²⁶ el señor Telesforo García informa al Ministro de Hacienda su intención de “adquirir la parte del Convento de Celaya que aún permanece en el dominio nacional, en los términos prevenidos por el artículo 1º de la ley vigente del 10 de diciembre de 1869 [...] suplico se sirva ordenar se avalúe a mi costa dicho lote a fin de que se practique la adjudicación que solicito.”

¹²⁴ Jiménez, *op.cit.*

¹²⁵ Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 65.

¹²⁶ RPCPF-CDIPIFP Registro, Exp. 1621, documentación personal del señor Telesforo García, México 2 de septiembre de 1881.

Uno de los principales problemas que caracteriza estas peticiones es la imprecisión respecto a los espacios solicitados. Como lo he referido, el inmueble posiblemente había sido dividido en varias áreas. De igual manera es posible que en el momento de la denuncia del Sr. García, sólo una de las fracciones tuviera la posibilidad de ocuparse o de ser vendida.

Un mes después el señor Sóstenes Rocha envía otra misiva en que:

expone: que en virtud de lo dispuesto por el artículo 1º. de la ley del 10 de diciembre de 1869, son adjudicables las fincas pertenecientes a la nacionalización que no hayan sido enajenadas. En este caso se encuentra el convento del Carmen de Celaya y conviniendo a mis intereses adquirir esa propiedad en los términos indicados por la expresada ley. A usted ocurro suplicándole que previo el avalúo y la liquidación respectiva se libre orden a la Tesorería General para que reciba las especies correspondientes a fin de que se me otorgue la escritura de propiedad, [y] para evitar el obstáculo que pudiera presentarse con motivo de existir alguna oficina en el convento expresado limito mi petición a la parte restante del edificio¹²⁷.

Resalta en este documento que el Sr. Rocha denuncia el inmueble y solicita le sea vendido la parte que sea posible de enajenar, lo que ratifica mi

¹²⁷ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, documentación personal del señor Sostenes Rocha, 14 de octubre de 1881.

anterior reflexión, en cuanto a que sin señalar límites, pide le sea vendida la parte desocupada.

Aunado a sus peticiones el informe del administrador de Correos de marzo de 1882¹²⁸ indica que los espacios del ex-convento de El Carmen se encontraban ocupados por “el hospital, una escuela y la cárcel de mujeres.” Posiblemente por ello en ese momento no fue adjudicada la propiedad a ningún postor.

Ahora sabemos que para ese año, el cuartel ya no estaba ubicado en éste sitio. Sin embargo, la cárcel de mujeres había ingresado al grupo de instituciones que se albergaban en el lugar. De igual manera sería conveniente preguntarse si la cárcel ocupó el mismo sitio en algún momento alojó al cuartel.

El 5 de febrero de 1884¹²⁹ el señor Eusebio González dirigía al Jefe Superior de Hacienda del Estado, Luis G. Liceaga un documento en el que manifiestaba:

que al costado izquierdo del templo del Carmen de la ciudad de Celaya, existe un edificio antiguo, el cual entró al dominio de la Nación...[y] se hallaba sujeto a la desamortización, por cuyas circunstancias pedía que con arreglo a la ley de diez de diciembre de mil ochocientos sesenta y nueve, se le adjudicara tal edificio, previo el avalúo que se hiciera de él.

¹²⁸ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, 10 de marzo de 1882.

¹²⁹ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Guanajuato, escritura pública del 7 de septiembre de 1884, escribano público Ignacio R Hernández. Información que de igual manera es asentada en Dirección de Bienes Nacionales, Celaya 19 de octubre de 1937, RPCPF-CDIPIFP, Exp. 30/223 (724.4) 13185.

El interesado añadía que aunque ese edificio lo tenía ocupado la municipalidad con el hospital civil y una escuela, no estaba en su ánimo perjudicar a la clase desvalida de aquella población. De acuerdo con Eusebio González, si bien se proponía derribar una parte de dicho edificio para resaltar la belleza artística del templo —para que no pasara desapercibida una de las mejores obras arquitectónicas del país— también buscaba contribuir con las autoridades locales de aquella ciudad. Para ello ofreció patrocinar la construcción de otro edificio en la misma población, al que se trasladarían el hospital y escuela. Es necesario señalar que no mencionan en el documento la cárcel de mujeres, por lo que posiblemente que el espacio que haya desocupado esta institución, sea el que el comprador está denunciando.

La escritura pública de septiembre de ese año señala que el Jefe Superior de Hacienda “mandó que se tomara razón de dicha solicitud y que la mesa respectiva informara con presencia de los documentos e índices del archivo, con cuya disposición se cumplió, manifestándose que el predio pedido en adjudicación estaba disponible”. Por ello, gira instrucciones para “valuar el edificio [...], rogándole a la vez se digne certificar que el justiprecio es del citado edificio, a fin de que se de cuenta a la Secretaría de Hacienda al hablarle de que el referido señor González es interesado en este asunto como postor para consumir la adjudicación del predio de que se trata”¹³⁰.

¹³⁰ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Oficina Superior de Hacienda, Guanajuato 23 de febrero de 1884.

El 22 de marzo de 1884¹³¹ se realizó el avalúo del ex-convento de El Carmen de Celaya, “sin incluir en él, la parte que corresponde a la sacristía, antesacristía y piezas del aguamanil, (Plano 1, A) practicado por el Administrador del Timbre de esta misma ciudad”, del que se desprende la siguiente información:

Metros cuadrados del terreno:

2575 del terreno que ocupa la finca en	1287.50 pesos
5845 de paredes	4383.75 pesos
2625 de techos	1968.75 pesos
De puertas, ventanas y arcos	480.00 pesos
Suma	8120.00 pesos

“La parte alta estaba ocupada antes de adquirirla el señor González, por una parte del Hospital Civil y el señor González adquirió también la parte de la construcción saliente que se interpone entre la Plaza del Niño Artillero y el Atrio del templo” (Plano 2, B). Los carmelitas ocuparon algunos de los espacios vendidos al señor González. Su autorización les permitió utilizar “la parte alta de las piezas del aguamanil, de la sacristía y de la anti-sacristía, así como la construcción saliente [...] desde entonces, tanto la planta baja donde esta la Secretaría y piezas del Aguamanil como la planta alta y como parte de la construcción saliente, han formado el anexo del templo”¹³². La irregularidad en las áreas de las fracciones no se limitaba al terreno, por lo visto, ésta misma se daba entre las dependencias de la planta baja y el piso superior.

¹³¹ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Expediente 5059-64-6ª, 22 de marzo de 1884.

¹³² RPCPF-CDIPIFP, Exp. 221(724.4)-231-1, Dirección de Bienes Nacionales, Morelia 20 de julio de 1931.

Durante la mencionada operación se omitió realizar los planos oficiales con medidas y colindancias, situación que originó constantes problemas. Ya que los límites entre propiedad federal y particular no fueron señalados cabalmente. Esto, aunado a la presencia carmelita, motivó a que el gobierno federal realizara diferentes acciones y trabajos, así como la utilización de recursos económicos para la delimitación de los solares.

El 10 de junio de 1884¹³³ Luis G. Labastida informó al Secretario de Estado y del despacho de Hacienda y Crédito Público que el señor Eusebio González había denunciado ante la jefatura de Guanajuato una parte del ex-convento del Carmen de Celaya, y

apoyando las pretensiones del denunciante [...] adjunta el valuo del raíz denunciado que arroja la suma de \$8120.00 y expone en su oficio de revisión que la conveniencia pública y los intereses del fisco son de tenerse presentes en la operación que se inicia [ya que el interesado] se propone [...] construir otro edificio a donde se trasladen unas oficinas de beneficencia pública.

En la misma fecha¹³⁴ la oficina presidencial giró un comunicado en el que instruye al señor Luis G. Liceaga para que adjudique

“a D. Eusebio González la parte del exconvento del Carmen que denunció,” conforme a la siguiente forma de pago

¹³³ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Secretaría de Estado y del Despacho de Hacienda y Crédito Público, junio 10 1884.

¹³⁴ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Oficio dirigido al Jefe de Hacienda del Estado de Guanajuato Luis G. Liceaga, Sección 2ª. Expediente 5059-64 6ª, 10 de junio de 1884.

instituciones ya no se encuentran ahí. Es posible observar que el espacio que ocupó el convento fue dividido en tres grandes fracciones, respetando además las áreas que independientemente a los tres mencionadas, eran ocupadas por la orden religiosa (Plano 1).

Las tres fracciones delimitaban al sur con los espacios ocupados por los carmelitas y con el templo, de igual manera las tres, tenían hacia el norte los límites de lo que fue la huerta del conjunto conventual. Una de estas áreas limitaba al este con la calle Álvaro Obregón y al oeste con otra fracción del convento. En ella se ubicó la Plaza del Niño Artillero en el que fueron colocados juegos infantiles (Fig. 2).

La fracción intermedia fue la vendida al Sr. González, como se aprecia en el plano de 1884, esa era la que mayor cantidad de dependencias del exconvento alojaba. Su ubicación quedó entre el jardín Tresguerras y la Plaza del Niño Artillero. (Fig. 1, Fig. 2 y Plano 1).

La última de las fracciones es la que limitaba al oeste con la calle Tresguerras, este espacio resulta por demás interesante. En este predio fue construida una columnata, de la que se desconoce el autor y la fecha de ejecución (Fig. 1). Sobre lo anterior quiero señalar que si bien, la obra es de estilo neoclásico, considero que no es posible que haya sido construida por Tresguerras,¹³⁶ porque para el momento en que es tomada la fotografía, posiblemente fines del siglo XIX, se aprecia que la misma se encuentra en obra. De igual manera es posible señalar que sólo falta uno de los costados, espacio

¹³⁶ De igual manera es necesario mencionar que ninguno de los autores consultados hablan de esta obra, por lo que considero fue edificada en fecha muy posterior a la obra de Tresguerras.

en que se lleva a cabo la edificación y muestra las excavaciones en las que se colocaran los cimientos de la obra, además de que se observan piedras y tierra en el terreno.

Otra cosa que me interesa señalar es que al parecer la columnata no forma parte de algún edificio, o en su defecto no existen restos de edificios adosados a ella. Por último, esta obra muestra columnas tanto al exterior del pasillo como al interior, como si fuese un corredor por el que deambulaban las personas, no quiero omitir que en el centro del espacio delimitado se percibe una pila o pozo. Para el momento en que fue tomada la fotografía me parece que se buscaba continuar con el estilo neoclásico en una obra anexa a la iglesia, de la que se desconoce el uso propuesto para la misma.

Según la información consignada en fuentes estatales y religiosas los carmelitas ocuparon continuamente algunos espacios de su antiguo convento. Esto, sumado a lo que se observa en el Plano 1, me lleva a señalar que los carmelitas vivieron en las pocas áreas anexas al templo que se señalan en el mencionado plano.

No me es posible determinar en cuantas y de que diferentes maneras estas dependencias se transformaron a través de los años. Actualmente existen restos de construcciones a lo largo del costado del templo, las que indican modificaciones en las construcciones aledañas, de las que no he localizado constancia documental, solo me resta considerar que la fidelidad de su labor y su constante permanencia, sea una de las razones para que los espacios que el templo ha ocupado se hayan respetado.

“y en la que advertirá usted que el pago de las especies debe hacerse al contado.

Precio de la finca \$8120.00

Pagará al contado por las terceras partes en créditos

legítimos y admisibles \$5414.00

Pagará al contado en numerario por la tercera parte restante

\$2706.00

Suma igual \$8120.00

[...] por la presente y en la forma que fuere mas arreglada a derecho otorgue a nombre de la Nación adjudica al referido señor Don Eusebio González el edificio antes relacionado, ubicado en la ciudad de la Purísima Concepción de Celaya al lado izquierdo del templo del Carmen formó parte del exconvento del nombre y que linda: por el Norte terrenos de la huerta que fue del propio exconvento, por el sur con el templo del Carmen por el oriente con la plaza o jardín del cinco de Mayo y por el Poniente plaza del mercado y accesorias del costado del Carmen [...] ¹³⁵.

No es posible establecer si el Sr. González cumplió su palabra y construyo un inmueble independientemente del convento del Carmen para que se alojasen el hospital y la escuela para niñas. Lo que es claro a partir de los planos, es que para la venta efectuada a Eusebio González, las mencionadas

¹³⁵ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Escritura pública, Guanajuato 7 de septiembre de 1884, escribano público Ignacio R Hernández.



Fig. 1 Plaza Tresguerras
Fuente: Archivo Histórico de Monumentos Coloniales INAH

Sin embargo, su actividad religiosa no cesó, a pesar de los problemas que enfrentaron respecto al lugar que ocupaban. Ejemplo de ello es la labor de Fray Francisco María del Corazón de Jesús que gobernó durante más de 20 años (1886-1907), quien trabajó educando algunos jóvenes para su Provincia, estableciendo para el efecto un Colegio en esta Casa¹³⁷. Él mismo mandó colocar la reja de hierro que delimita el atrio de la iglesia.

2.12 Las intervenciones del siglo XX hasta nuestros días

El primer centenario de la obra de Tresguerras fue celebrado con una misa solemne por fray Antonio de María de Guadalupe, encargado del templo. Éste ordenó descubrir los arcos del pórtico, que por muchos años estuvieron tapiados¹³⁸.

Como se mencionó anteriormente las delimitaciones entre propiedades no eran precisas. En 1930¹³⁹ el gobierno federal emprendió acciones para llevar a cabo el deslinde. El Dr. Francisco Paredes nuevo poseedor de la propiedad vendida a Eusebio González en 1884, (Plano 1) responde al comunicado que le fue girado el 27 del mismo mes y año por el Secretario de Hacienda y Crédito Público:

tengo el gusto de acompañar a usted con el presente copia
certificada por la cual aparece que la parte del exconvento

¹³⁷ Jiménez, *op. cit.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ RPCPF-CDIPIFP, Exp. 1621, Oficina Federal de Hacienda, Celaya, Guanajuato 29 de octubre de 1930.

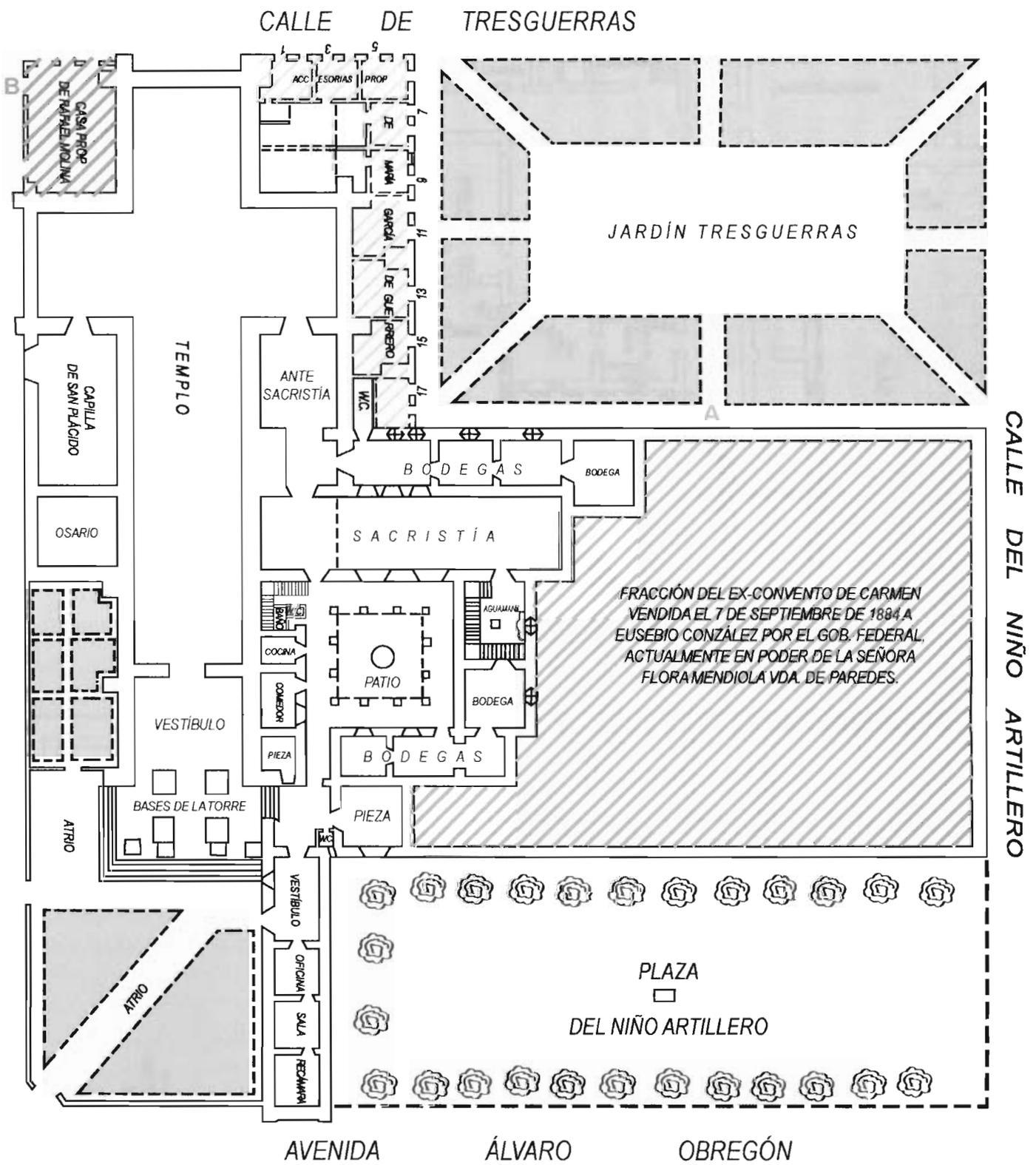
que esta en mi poder fue del señor Eusebio González quien al morir en 1892 la dejó entre otros muchos bienes, a sus parientes tocándole en la repartición dicho exconvento a su sobrino el Sr. D. Eusebio González. Este Sr. murió hace tres o cuatro años teniendo conmigo una deuda de \$18000.00 y sus hijos no teniendo con que pagarme la cantidad adeudada me cedieron en pago de ella las ruinas de una fábrica de alcoholes “La Betica” ubicada en esta ciudad, las ruinas del exconvento del Carmen y un solar en Irapuato. Con el producto de \$4000.00 en que vendí “La Betica” y el solar he estado arreglando unas viviendas en la parte baja del edificio. En los altos no he hecho nada por no tener dinero para ello. En la administración de rentas de esta ciudad figuran las ruinas del Carmen a nombre de D. Eusebio González sobrino.

Cinco meses después¹⁴⁰ el ingeniero Carlos Bello Hernández comisionado por la Dirección de Bienes Nacionales en presencia del Dr. Paredes realiza el deslinde. Este se lleva a cabo el 15 de julio de 1931 según consta en el informe 30-IV-61 del 20 del mismo mes y año y en el plano respectivo en el expediente 30/221 (724.4) 1621¹⁴¹, (Plano 2).

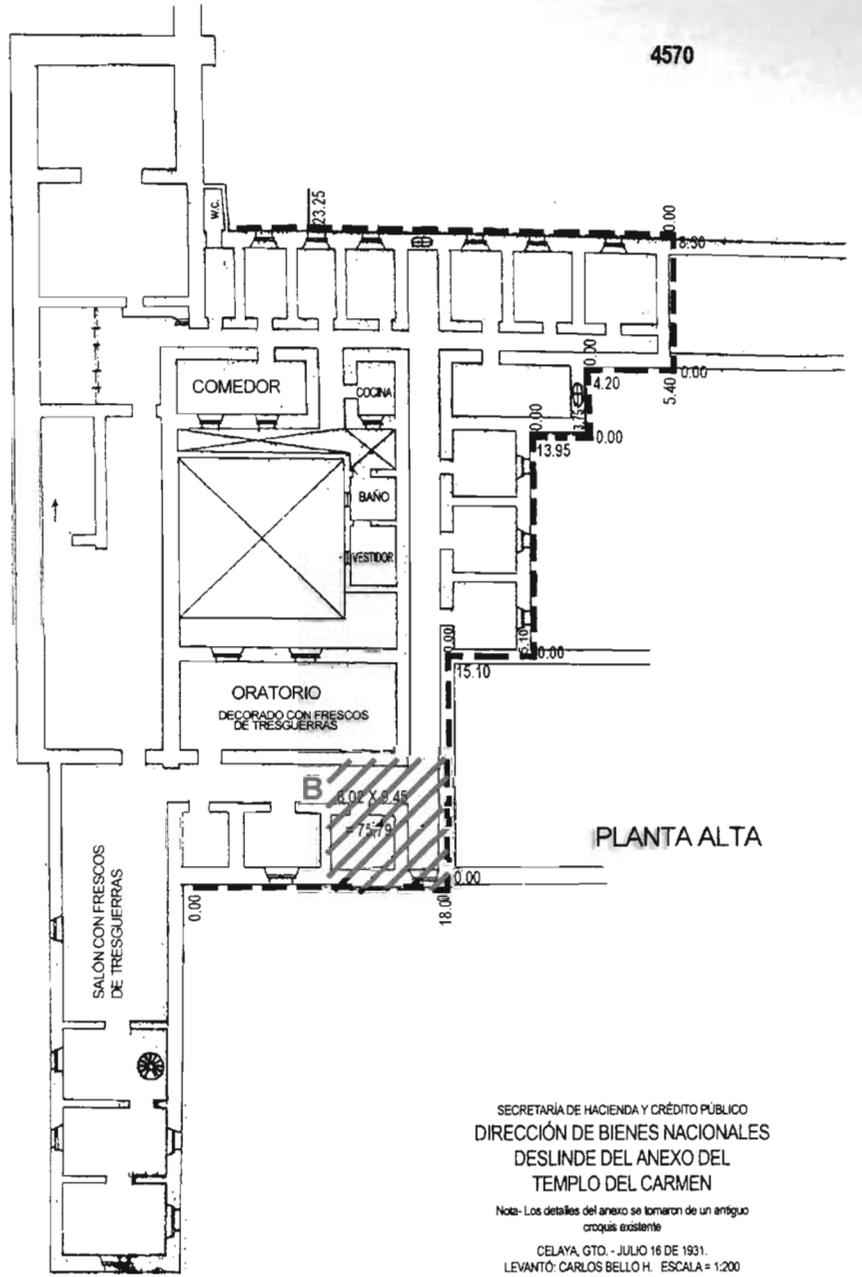
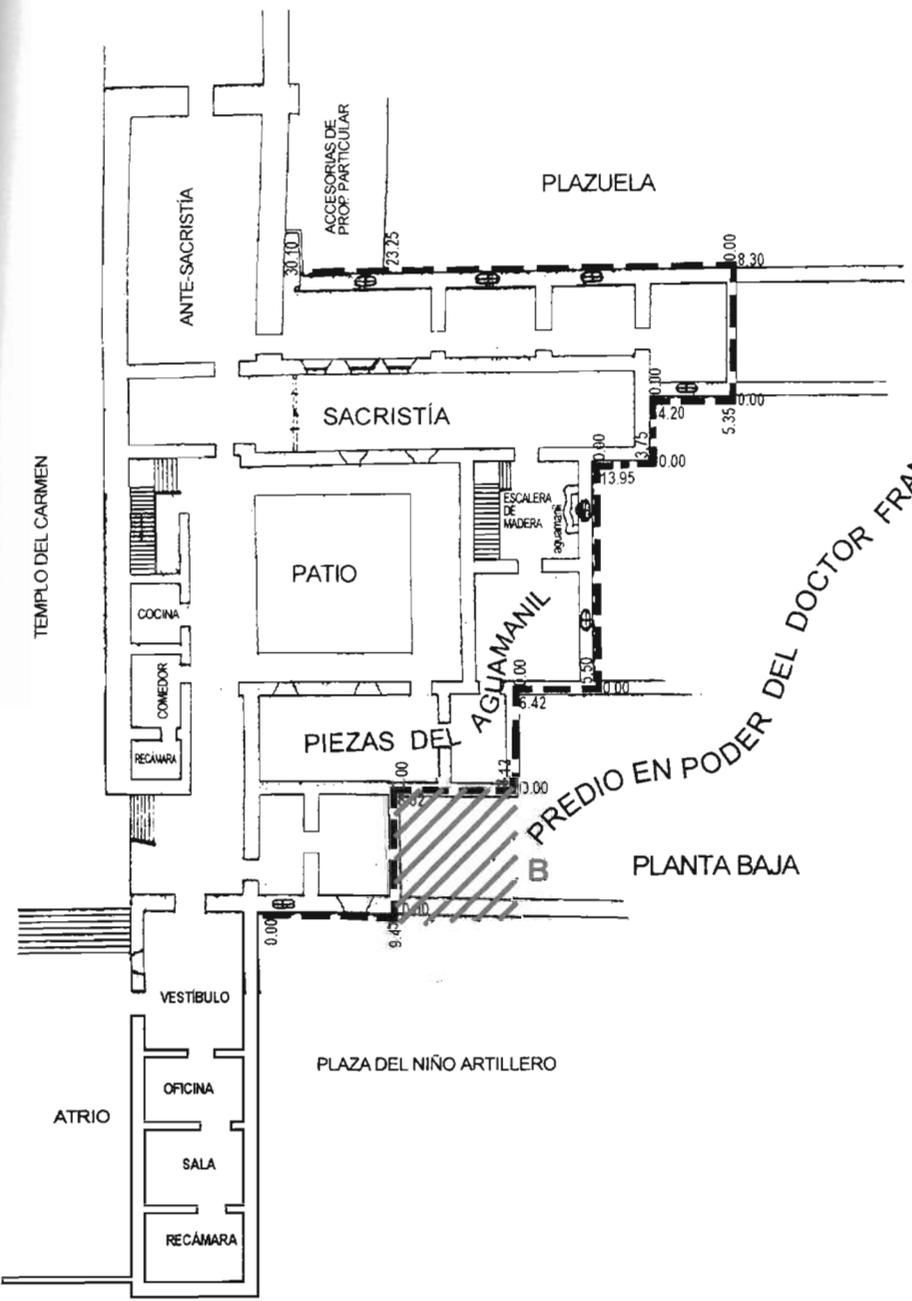
A partir de los dos planos es posible establecer que la propiedad del Dr. Paredes tenía las mismas medidas y colindancias que le fueron vendidas a

¹⁴⁰ RPCPF-CDIIFP, Exp.13185, 21 de marzo de 1931, 30-IV-4064. Información igualmente asentada en Dirección General de Bienes Nacionales, Celaya 19 de octubre de 1937, Exp. 30/223 (724.4).

¹⁴¹ RPCPF-CDIIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Celaya 19 de octubre de 1937, Exp. 30/223 (724.4).



CROQUIS DE LA MANAZANA DE UBICACIÓN DEL TEMPLO
 Y ANEXOS DEL CARMEN EN CELAYA, GTO.



SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO
DIRECCIÓN DE BIENES NACIONALES
DESLINDE DEL ANEXO DEL
TEMPLO DEL CARMEN

Nota: Los detalles del anexo se tomaron de un antiguo croquis existente

CELAYA, GTO. - JULIO 16 DE 1931.
LEVANTÓ: CARLOS BELLO H. ESCALA = 1:200

PLANO 2

Eusebio González (Planos 1 y 2). A partir del plano 2 realizado en 1931 existe luz sobre un problema que no se ha mencionado. Los espacios de la propiedad del Dr. Paredes no son los mismos en la planta baja como en la planta alta. Es decir, en la colindancia con los restos de las dependencias del convento, la planta baja tiene diferentes límites en comparación con la planta alta. Razón por la que la planta baja tiene una superficie mayor al nivel superior. A pesar de que el plano de 1931 señala algunas medidas, no es posible establecer la superficie del inmueble. Esta situación no solo provocará problemas en los deslindes, de igual manera afectará al templo.

La regularización de otros predios aledaños a la iglesia de El Carmen por parte del gobierno federal originó que el 3 de diciembre de 1935 renunciara a sus derechos sobre un terreno que pertenecía al conjunto conventual carmelita.

En virtud de la prescripción del artículo 30 de la ley de 8 de noviembre de 1892 [...] la Hacienda Federal hace formal renuncia de los derechos que hasta esta fecha pueda tener, procedentes de las leyes de nacionalización y de impuestos, sobre la casa número 4 de la calle del Carmen en la ciudad de Celaya. Se emite copia certificada a solicitud del señor Rafael Molina Mancera,¹⁴² (Plano 1, B).

La propiedad del Sr. Molina se ubica en la esquina de la Calle del Carmen y la de Tresguerras, de esta propiedad no he localizado mayor documentación. Es necesario resaltar que sus colindancias son con el

¹⁴² RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Sección de Inspección, 302-VI-24, 3 de mayo de 1939.

ábside de la iglesia y uno de los brazos del crucero; es decir, en el mismo terreno donde esta edificada la iglesia.

A pesar de los señalamientos marcados en 1931, el 18 de octubre de 1937 la Dirección General de Bienes Nacionales¹⁴³ practica un nuevo deslinde ante la persistencia de diferentes problemas. De los más importantes era la ocupación del anexo del templo por los carmelitas, así como otros espacios por los descendientes del comprador inicial, señor González. Otro de los conflictos era la posesión del solar ubicado entre la esquina de la calle Tresguerras y el Carmen. Estas situaciones se generaron a partir de la inexistencia de documentación comprobatoria de parte de los propietarios y el desconocimiento de las autoridades.

La problemática surge desde el momento que no fueron respetadas las delimitaciones señaladas en el plano de 1931, aunado a que los límites no correspondían simultáneamente en la planta baja y el nivel superior, (Plano 2, B). Por ello, en el momento de realizar la nueva delimitación fue necesario que el deslinde se realizara en cada nivel de forma independiente.

El ingeniero Elías Arias Figueroa, inspector de la Dirección General de Bienes Nacionales de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público realizó el plano necesario para la operación. Éste mencionó en su informe: “result[a] que hay algunas diferencias notables principalmente en la planta alta, diferencias que atribuyo a que seguramente se han practicado algunas modificaciones a los

¹⁴³ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, 18 de octubre de 1937.

repetidos anexos a partir de julio de 1931 a la fecha, diferencias que marqué en el citado plano”¹⁴⁴.

En 1939¹⁴⁵ el ingeniero Arias concluyó y presentó los planos y un informe con recomendaciones sobre las condiciones en que se encontraba el Carmen. En él señalaba que era necesario: que “se reponga el inservible y antiestético piso de madera por de mosaico; se le quite lo sucio por el exterior, adefesio y parásitos que los desmerecen y el aspecto de pulquería por el interior” El parásito al que se refería era “la casa propiedad del señor Rafael Molina”, (Plano 1, B), ubicada en la parte suroeste del templo (en la esquina de las actuales calles Tresguerras y el Carmen).

A partir de una fotografía tomada ese día se completa su propuesta en lo que se refiere al piso: “siendo blanco-oro el decorado interior del templo, el piso debe ser de mosaico blanco-amarillo para que [...] no resulte maltrecha”. El ingeniero Arias no omite mencionar que la petición para el cambio del piso de madera por uno de mosaico de imitación madera había sido realizada en octubre de 1938¹⁴⁶, siendo denegada. La respuesta fue la siguiente:

“[...] no es posible autorizar el cambio de piso actual de, madera por otro de mosaico y mucho menos con el que se propone imitando madera [...] si es necesaria la reposición del citado pavimento, solamente podrá concederse permiso

¹⁴⁴ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Exp. 30/223 (724.4), Celaya 19 de octubre de 1937.

¹⁴⁵ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Sección de Inspección, 302-VI-21, 223 (724.4), 10 de abril de 1939.

¹⁴⁶ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, 19 de abril de 1939, 30-IV-60, 221 (724.4)-231-1, en el se menciona que la petición fue hecha con of. 302 III-18693 del 3 de octubre de 1938.

usando materiales iguales a los existentes de manera que no se modifique en nada su estilo [...]”.

Por lo que respecta al ‘aspecto de pulquería en el interior’, su comentario obedece a la pintura azul que lo cubría; “tal pintura empieza a exhibirse desde la entrada en que se ve en los muros de los mencionados 4 arcos sostenedores de la torre; en varias fracciones del interior del templo y en los cruceros”¹⁴⁷.

Sin embargo, el ingeniero Arias insistía en la desaparición de la propiedad ubicada en la esquina de Tresguerras y El Carmen. Por ello, señalaba que “[...] no queda[ba] otra solución que la expropiación que llevaría a cabo el Gobierno Federal [...] pagando al propietario actual señor Rafael Molina la cantidad de \$ 3,844.00 que [era] el valor fiscal del terreno y construcción”.

En 1939 se emitió un Informe¹⁴⁸ relativo a la casa propiedad del señor Rafael Molina Mancera ubicada en la esquina de la calles de Francisco I. Madero, antes del Carmen y de Tresguerras, (Plano 2, B)

A partir de ese documento se conoce que el Gobierno Federal vendió un predio de 11 varas de frente por 17 de fondo al Sr. Tiburcio Chimal, el 29 de noviembre de 1873 por la cantidad de \$200.00. Para mayo de 1919 los propietarios eran el Sr. Francisco Salas y la Sra. Guadalupe Arroyo de Salas quienes la enajenaron al Sr. Rafael Molina por en la cantidad de \$3,500.00.¹⁴⁹

¹⁴⁷ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, 30-IV-60, 221 (724.4)-231-1, 19 de abril de 1939.

¹⁴⁸ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Sección de Inspección, 302VI-25, 4 de mayo de 1939.

¹⁴⁹ *Ibidem*.



Fig. 2 Parque de Niño Artillero
Fuente: Archivo Histórico de Monumentos Coloniales INAH

Para solucionar las situaciones mencionadas se llevaron a cabo acciones que se registran en el acta de 1939, de la que sólo se encontró una copia incompleta. En ella, el gobierno federal reconoce que los espacios ocupados por los carmelitas son dependencias anexas del templo, sin que de ello exista un plano. Así es como las escasas dependencias que colindaban con el templo, formaron oficialmente parte del mismo y siguen siendo ocupadas por la orden hasta el presente. El documento menciona:

los linderos medidos son los que existen y que separan la parte que no fue enajenada al señor don Eusebio González en el año de 1884 y que constituye por razón de su uso, un anexo del templo del Carmen de la Ley de 8 de noviembre de 1892.

Así mismo en este documento el Gobierno Federal renuncia a los derechos que pueda tener sobre la propiedad del Sr. Molina. Solo me resta mencionar que actualmente sigue ocupada por particulares.

No obstante el ingeniero Arias pretendió insistentemente en la recuperación de los espacios aledaños para que nuevamente formaran parte del templo. Conforme a los planos 1 y 2 en uno de los costados del jardín Tresguerras existían construcciones de propiedad particular, de las que no he localizado mayor documentación, sobre estas propiedades Arias menciona:

[la] hilera de accesorias edificadas igualmente en terrenos pertenecientes al templo del Carmen [...] ubicada por el norte y poniente del mismo templo [...que] en la actualidad

pertenecen a la señora María García de Guerrero [...] [algunas de ellas] indebidamente se edificaron dentro de los límites de los contrafuertes del templo del Carmen [...por ello, recomiendo] aplicar la Ley de Expropiación pagando la cantidad de \$2,000.00 que es el valor fiscal de todas las accesorias. (Plano 1, C)

Sobre esta propiedad se desconoce cuales fueron los caminos para que fueran desocupadas, actualmente solo quedan restos de construcción entre los contrafuertes de la iglesia.

Es importante señalar que el ya citado deslinde de abril de 1939¹⁵⁰ demarcaba los solares del templo del Carmen y sus anexos y la ahora propiedad de la señora Flora Mendiola Viuda de Paredes. Entonces, el predio que constituía el anexo constaba de 2 piezas en los dos pisos y estaba invadido, pues una parte del anexo con frente al Parque Infantil del Niño Artillero había quedado encima de dos piezas del referido colindante, (Plano 2, B). En papel y teoría la separación de propiedades se había llevado a cabo exitosamente, por lo que en ese momento sólo quedaba deslindar físicamente las propiedades.

Las obras y reparaciones de las que fue objeto El Carmen durante el siglo XX, provenían de dos intereses: uno, de quienes lo habitaban y el segundo, de la Dirección General de Bienes Nacionales que se enfrentó a múltiples problemas.

¹⁵⁰ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, 30-IV-60, exp. 221 (724.4)-231-1, 19 de abril de 1939.

Mientras el inspector emitía reportes y sus superiores los sancionaban, en ocho meses el presbítero Guillermo Torres encargado del templo, realizó diversas obras. Entre ellas se contaron:¹⁵¹ drenaje donde lo carecía, reparación y pintura de la puerta del vestíbulo, pintura del vestíbulo y habitaciones contiguas, una bodega y cuatro corredores del patio. Además se encargó del resane y pintura de las columnas de los corredores, cocina, baño y excusado, de la elaboración de dos excusados ingleses, piso nuevo y ventana en el comedor.

Por último, se colocaron losetas de cemento en el corredor sur, fuente de ladrillo en el patio, además de efectuar la limpieza y remoción de la capilla de San Plácido. No obstante, sus labores fueron censuradas por la Dirección General de Bienes Nacionales¹⁵² cuando realizaba el cambio del piso del presbiterio de cemento por mosaico blanco, por lo que tuvo que suspender los trabajos hasta nueva orden.

Es hasta enero de 1940¹⁵³ que a partir del dictamen emitido por el INAH la Sección de Ingeniería y Arquitectura autoriza el cambio del piso interior de El Carmen. La reglamentación para ello incluía la utilización de mosaico rojo liso y sin dibujo, de dimensiones 30 X 30 cm. Debía colocarse en el perímetro cantería blanca con veta roja. De inmediato el arquitecto Arias censuró¹⁵⁴ lo autorizado “nunca de rojo porque [...] dicha estética resultaría ultrajada.” Así, la obra se concluyó el 12 de julio de 1940 por el señor José González.

¹⁵¹ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Sección de Inspección, 302-VI-23, 223 (724.4), 28 de abril de 1939.

¹⁵² RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Sección de Inspección, 302-VI-29, 223 (724.4), 14 de junio de 1939.

¹⁵³ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Sección de Ingeniería y Arquitectura, 302-III-1344, 223(724.4), 25 de enero de 1940.

¹⁵⁴ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección de Bienes Nacionales, 31 de enero de 1940. Informe realizado por el arquitecto Arias.

Esta nota otorga la pauta para reconocer el trabajo del ingeniero Arias: el celo en el desempeño de sus labores lo llevan a involucrarse totalmente con las obras que supervisa. Al parecer fue inspector de Bienes Nacionales por un largo periodo, labor que desarrolló en varias ciudades de Guanajuato. Este trabajo le otorgó conocimiento y autoridad no sólo con los locatarios sino de igual manera con sus superiores. En sus informes es palpable la fuerza de sus recomendaciones; su tono apasionado surge de la rica elocución del nacionalismo de las primeras décadas del siglo XX.

Son innumerables las modificaciones que El Carmen de Celaya ha enfrentado a lo largo del tiempo. Algunas de ellas más significativas que otras por haber destruido los acabados originales o contrariamente porque buscaron conservar fielmente la obra de Tresguerras, o lo que se cree fue parte del trabajo del celayense.

Las diversas remociones a la iglesia y los daños ocasionados al inmueble ocuparon espacios en los periódicos locales y nacionales. Por ejemplo, el No. 919 de *El Informador* imprimía: “Se esta destruyendo la fachada del templo del Carmen —urge la intervención de Hacienda y la Policía, [puesto que...] muchachos hijos de familias acomodadas de esta ciudad [...] con rifles de salón tiran a los pichones con tan mala puntería, que pedazo a pedazo cae la cantera del templo”. A razón de ello se solicitó la intervención de la Oficina de Inspección e Inventarios¹⁵⁵ para vigilancia y castigo para los destructores.

¹⁵⁵ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Oficina de Inspección e Inventarios, 302-VI-13, 223 (724.4), 11 de abril de 1942.

Al concluir teóricamente los deslindes de las diferentes propiedades contenidas en los solares que en su totalidad pertenecieron al conjunto conventual carmelita, tanto los particulares como el gobierno federal llevaron a cabo diversas obras en sus posesiones.

En principio el terreno anexo al templo propiedad federal, en el que anteriormente estaba la Plaza del Niño Artillero fue destinado para la construcción del Centro Escolar 'Tresguerras', institución que permanece en la actualidad. Debido a que para la delimitación física de propiedades y deslindes era indispensable el derrumbe de algunos espacios del ex-convento, la Oficina Federal de Hacienda hizo uso de cargas de dinamita, medida cuyas implicaciones para la iglesia ni siquiera se sospechaban.

En febrero de 1946¹⁵⁶, Benjamín Medina encargado del templo informó que a partir de la utilización de los explosivos, se habían desprendido algunas molduras de cantera y las ventanas se habían cuarteado. Referente a ello envía un telegrama a la Oficina Federal de Hacienda. La dependencia extravía el telegrama y responde verbalmente al inspector que enviará un ingeniero para supervisar la obra. Tras 20 días, la inquietud surge porque el perito no se presenta.

Así es como nuevamente el ingeniero Arias toma cartas en el asunto y conviene con el ingeniero Elías Macotella, director de las obras del centro Escolar 'Tresguerras' en que: "[...se quitara] el 'saliente', pero sin llegar a la

¹⁵⁶ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Oficina Federal de Hacienda, Grupo de Bienes Nacionales, 4262-VI-01055, Exp.223(724.4)/107, 11 de febrero de 1946.

parte del Convento que forma[ba] el vestíbulo de entrada [...el] cual [servía] de apoyo a la arquería de la base de la torre...”¹⁵⁷

En mayo del mismo año un nuevo telegrama¹⁵⁸ informa que se continúa utilizando dinamita a pesar de la orden de suspensión girada en el oficio 302-III 1352, con fecha 21 de marzo. Gracias a las gestiones de algunos vecinos y por orden del presidente municipal las detonaciones cesan y se solicita la elaboración de un plano general del templo, atrio, ‘saliente’ y anexos. La autorización¹⁵⁹ para la permuta de terrenos fue gestionada entonces por el arquitecto Enrique del Moral, (Planos 3 y 4).

A pesar de que el reporte de la visita de inspección de noviembre de 1950¹⁶⁰ señala que el templo se encuentra en “perfectas condiciones”, un año después los desperfectos siguen manifestando problemas estructurales, pues había: “[...] en todo lo largo de la bóveda central [...] en algunos ventanales y en otros lugares, cuarteaduras que se hicieron por la trepidación tan fuerte de los explosivos con que fueron derrumbados los anexos [...]”¹⁶¹.

¹⁵⁷ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Departamento de Control y Administración, Oficina Administrativa de Bienes Muebles, Dirección de Bienes Nacionales, 302-VI-6, Exp. 223 (724.4)7.

¹⁵⁸ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, 18 mayo 1946.

¹⁵⁹ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Departamento de Control y Administración de Bienes Inmuebles, Exp. 1621, S/f.

¹⁶⁰ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Oficina Federal de Hacienda, Grupo de Bienes Nacionales, 4262-VI, Exp. 223(724.4)7107, 24 de noviembre de 1950.

¹⁶¹ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Oficina Federal de Hacienda, Grupo Bienes Nacionales, 4262-VI, Exp. 223 (724.4)/107, 27 de junio de 1951.

En agosto de 1951¹⁶² se solicita la suspensión de obras con auxilio de la fuerza pública. El ingeniero Cornelio Castorena encargado de las obras intervino para la solución del problema, quedando sin efecto la orden de suspensión.

Un mes después es autorizada la demolición del saliente del lado oriente, del que tiene conocimiento y emite la autorización Manuel Toussaint, Jefe de Monumentos Coloniales¹⁶³ del Instituto de Antropología e Historia. Con ello se buscaba dejar “completamente libre el cuerpo total de la torre [y] prolongar hacia el poniente la Plaza del Niño Artillero”.

En diciembre de ese año¹⁶⁴ se autoriza completar las obras de “[...] demolición [...] para descubrir en forma total el pórtico con bóveda sobre la que se levanta airoosamente una torre de tres cuerpos [...], demolición [de] una construcción anterior a la del Templo y que se utiliza por los sacerdotes para biblioteca en la planta alta y para asuntos de Notaría del Templo [...]”.

En febrero de 1964 son autorizadas nuevas obras de restauración por el arquitecto Manuel González Galván a cargo de la Dirección de Monumentos Coloniales del INAH¹⁶⁵:

La cubierta de la iglesia presenta una grieta en todo su sentido longitudinal y en algunos tramos en sentido transversal. Como esta cubierta está hecha a base de tramos cubiertos con bóvedas de arista es de suponerse, que estas

¹⁶² RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Departamento de Titulación, Registro y Catálogo, 52-I-6362, 28 de agosto de 1951.

¹⁶³ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Departamento de Ingeniería y Arquitectura, 56-272, 19 de septiembre de 1951.

¹⁶⁴ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Departamento de Ingeniería y Arquitectura, 56-350, 17 de diciembre de 1951.

¹⁶⁵ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General de Bienes Nacionales, Departamento del Dominio Público, Oficina de Templos y Anexidades, 5041-5037, 17 de febrero de 1964.

11582

Junta Local de Caminos

CALLEJON DEL CONVENTO

EX-CONVENTO DEL CARMEN
(Adquirido por el Comité)

Paño del alineamiento al
que se va a sujetar la cons-
trucción de la nueva escuela

Construcción perteneciente a los anexos
actuales al Templo del Carmen, que el
Comité desea permutar por parte b del
predio por él adquirido.

Anexos actuales al Templo
del Carmen
Celaya Gto.

PLANO 3

CALLE DE TRES GUERRAS

CALLE DE FRANCISCO I. MADRIDO

EX-CONVENTO DEL CARMEN

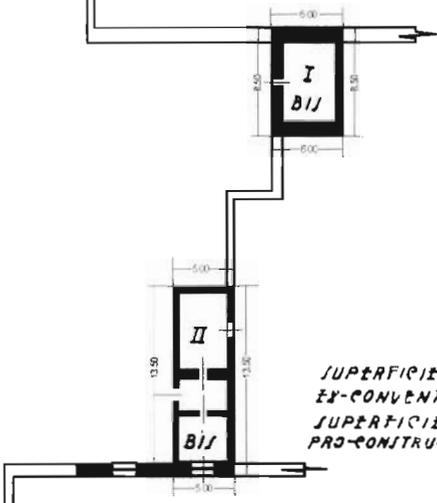
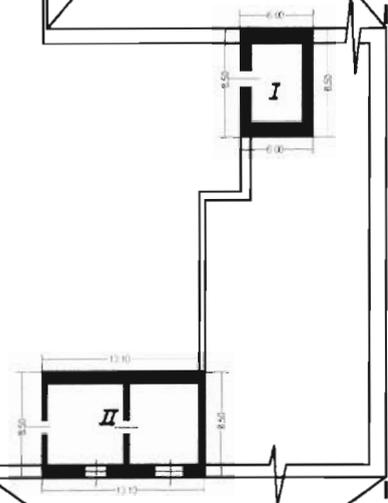
JARDIN
TRES GUERRAS

CALLE DEL NIÑO ARTILLERO

PLAZA
DEL NIÑO ARTILLERO

AV. ALVARO OBREGON
PLANTA BAJA

PLANTA ALTA



SUPERFICIE DE LOS ANEXOS PROP. DEL
EX-CONVENTO "I Y I B1": 102.50 M²
SUPERFICIE DE LOS ANEXOS PROP.
PRO-CONSTRUC. DE ESCUELAS "II Y II B2": 188.85 M²

SECRETARIA DE BIENES NALES. E INSPECCION ADMIVA.	
INGENIERIA Y ARQUITECTURA	
PLANO DE LA PARTE NORTE Y ANEXOS DEL EX- CONVENTO DEL CARMEN UBICADO EN LA CD. DE CELAYA GTO.	
LEV: A. E. VERAZ Y J. C. FLORES	APROBO:
CONST. ANTONIO E. VERAZ	FECHA: ABRIL DE 1949
DIBUJO	PLANO N°
ESCALA: 1:200	EXP:

grietas se deban a algún asentamiento que sin embargo no ha continuado pues desde hace años este deterioro permanece igual y no amenaza continuar. Por la mala calidad de la cantera empleada en la construcción [...] hay algunas dovelas de arcos y tramos de muros [que] conviene sean repuestos pues están en proceso de desintegración sobre todo en los tramos correspondientes a cúpula y crucero, así como a cubo de la torre y portada mayor.- los encargados del templo se proponen restaurar la decoración que se encuentra deteriorada en algunas partes y como existen todos los elementos decorativos originales esta restauración puede llevarse fácilmente a cabo teniendo solo cuidado de la destreza de los artesanos que intervengan.-la capilla que se encuentra anexa, en el costado sur del templo también requiere restauración. El altar debe restaurarse [...] la decoración de todo el conjunto hecha directamente por Tresguerras con técnica de temple se encuentra también muy deteriorada, sucia y semiborrada [...] el atrio, creado para dar lucimiento al edificio, se encuentra fraccionado con pasillos y muretes de cemento así como alambradas [...] para completar la restauración especial del conjunto arquitectónico es de recomendarse también la reapertura de la portería cuyos arcos se encuentran cegados.

El padre fray Pedro de Santa María, que gobernó El Carmen de Celaya de 1963 a 1966,

modificó el atrio o cementerio quitando el jardín que tenía y poniendo en su lugar un enlosado. La torre fue restaurada [...así como] el reloj [, ...] se abrieron los arcos de la portería que estaban cegados [, ...] la decoración completa fue remozada, el ciprés, las pilas de agua bendita [, ...] la instalación eléctrica. [...En cuanto a] el órgano [...] la restauración estuvo asesorada por el ingeniero González Galván, representante del Patrimonio Nacional [, ...] la bendición de la iglesia restaurada tuvo lugar el 16 de abril de 1966”¹⁶⁶.

Un año más tarde, en 1967¹⁶⁷ la Oficina Federal de Hacienda solicitó un informe sobre los espacios anexos al templo ocupados por los carmelitas. Victoriano Mújica presbítero de El Carmen de Celaya, respondió:

Lo que en la actualidad existe de dicho exconvento, es: un patio central de 20 X 20, [...] la parte que sirve para comedor de 4 X 6, así como lo que es utilizado para rezos particulares de 4 X 16, [...], aún quedan también unas cuantas habitaciones ocupadas por los sacerdotes que cuidan el

¹⁶⁶ Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 67.

¹⁶⁷ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, 20 de mayo de 1967, Celaya, Guanajuato, Pbro. Victoriano Mújica, respuesta al Of. 4262-VI-5374 del 17 de mayo de 1967 de la Oficina Federal de Hacienda, en los términos del oficio número 5023-08-15733, expediente 1621 del 19 de diciembre de 1966, de la Secretaría de Patrimonio Nacional, Dirección General de Bienes Muebles, Departamento de Titulaciones, Registro y Catálogo, Oficina de Inventarios y Catálogos.

templo; en la inteligencia de que en el resto del terreno que era parte integrante del referido exconvento, actualmente está ocupado por una escuela denominada 'Tresguerras' del Estado, destinada para niños y niñas.

La información presentada es escueta y no ofrece datos para conocer cuales eran las dimensiones que ocupaban los carmelitas en ese momento. La escuela pública que menciona es el Centro Escolar Tresguerras, mencionado anteriormente.

Las reparaciones llevadas a cabo en 1964 fueron un paliativo para el continuo deterioro de El Carmen. Posteriormente, en marzo de 1979 un artículo publicado en el periódico AM¹⁶⁸ por Enrique Jiménez Jaimes titulado "En el Carmen no hay tal destrucción", deriva de la denuncia de las obras llevadas a cabo para el cambio de piso¹⁶⁹, resaltando que dichos trabajos ponían en peligro al templo.

En el artículo, Jiménez señala que omite cuestionar el estado en que se encuentra la edificación, por ser éste evidente. Así, formula las siguientes preguntas que permiten reconocer su deterioro:

¿no reviste para el denunciante mayor importancia consignar o reportar el hecho de que la nave del templo presente una grieta de grandes proporciones? ¿no le da el denunciante la suficiente importancia al hecho de que el hermoso frente de cantera se esté desgajando? ¿para el denunciante es nimio el

¹⁶⁸ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, en Enrique Jiménez Jaimes, "En el Carmen no hay tal destrucción", *AM*, 23 de marzo de 1979.

¹⁶⁹ RPCPF-CDIPIFP Registro, Dirección de Estudios de Bienes Inmuebles, 5 de abril de 1979.

detalle de que la torre esté presentando una peligrosa inclinación?.

Estos datos siguen ofreciendo luz sobre las condiciones que privilegiaron al templo a lo largo del siglo XX. En el año 2001¹⁷⁰ la empresa Construcciones Especiales del Centro S. A. de C.V. solicitó información a la Dirección de Patrimonio Inmobiliario sobre el templo para la realización del proyecto que se le había encomendado: la restauración de El Carmen.

Posteriormente el C. P. fray Alejandro Vallarta Cobo —representante legal de la asociación religiosa denominada ‘Carmelitas Descalzos de Celaya, A. R.’— presenta una solicitud respecto a la donación de un terreno anexo al Templo del Carmen. El 24 de marzo de 2003¹⁷¹, la Comisión de Hacienda, Patrimonio y Crédito Público emite dictamen sobre dicha solicitud que hacía referencia a un terreno ubicado en la calle de Tresguerras números 103, 103-A, 103-B y 103-C.

El documento se refiere a los espacios que en algún momento fueron ocupados por las accesorias que se encontraban a un costado del jardín Tresguerras. Del mismo se desprende la irregularidad entre los linderos del espacio en cuestión y el templo, de igual manera el documento ratifica, por los datos que aporta, que las anteriores construcciones estaban ubicadas entre los contrafuertes de la iglesia. Otra de las informaciones que ofrece es la construcción de otra escuela, ésta, ahora ubicada en lo que fue el jardín Tresguerras, que al parecer en algún momento llevó el nombre de Plazuela de

¹⁷⁰ RPCPF-CDIPIFP, Exp.13185, Dirección General del Patrimonio Inmobiliario Federal, proyecto DDU-S-003-01, 6 de noviembre de 2001.

¹⁷¹ RPCPF-CDIPIFP, Exp.1621, Dictamen HDA-342-003, Presidencia Municipal, Celaya, Gto., Comisión de Hacienda, Patrimonio y Crédito Público, 24 de marzo de 2004.

El Carmen. Los carmelitas solicitan al Gobierno Federal su donación del espacio porque

[...] Este terreno formará parte del Templo del Carmen, considerado monumento religioso, de igual modo proporcionará un beneficio colectivo al realizarse la construcción de criptas, para lo cual se cuenta con un proyecto arquitectónico elaborado por el arquitecto F. Javier Ramírez Samano, asimismo, se cuenta con el dictamen de opinión de la Dirección de Desarrollo Urbano, [...] Se autoriza donar a favor de la Asociación Religiosa ‘Carmelitas Descalzos de Celaya, A. R.’ [...] Se solicita a la Asociación Religiosa “Carmelitas descalzos de Celaya A. R.,” contar con dictamen técnico realizado por perito especializado en la materia, con el fin de que no se realice menoscabo a la estructura del Templo del Carmen, ya que el mismo se encuentra afectado por un declive en su lado Norte y colindante con el inmueble que se otorga en donación [...] se instruye a la tesorería municipal para que registre la baja dentro del padrón de propiedades del municipio, del inmueble referido.

Este terreno fue propiedad de la Sra. María García de Guerrero, del que se desconoce como fue desocupado y paso a manos del gobierno. El terreno es



Fig. 3 Iglesia de El Carmen de Celaya, Gto.
marzo de 2006

ahora propiedad de los carmelitas de Celaya, en el que aún no se lleva a cabo ninguna obra.

Durante la más reciente restauración al templo, el Grupo Japague S. A. estuvo a cargo de los trabajos entre los últimos meses de 2005 y los primeros de 2006. Innumerables piezas que conforman el pórtico y la torre estaban cuarteadas, amenazando venirse abajo. Para sostenerlo fueron colocados puntales de acero en los tres vanos del acceso principal. La cúpula mostraba filtraciones y el paramento exterior que circunda la iglesia requería resane y pintura.

El arquitecto Lino Sergio Barrera Ríos, quien estuvo a cargo de la obra durante febrero de 2006, comentó que los principales problemas que aquejaban al templo eran tres. En primer lugar el asentamiento terrestre —problema al que también se enfrentó José Miguel de Osta en 1852¹⁷²— que provocaba el hundimiento unilateral de la construcción.

En segundo término, las cuñas de las dovelas que formaban los vanos de entrada eran mínimas. Esto, ocurría posiblemente porque fueron elaboradas con deficiencia o porque el desgaste de la cantera y los movimientos del territorio las habían gastado, especialmente en la piedra clave central. Por último, gran parte de las piezas que conformaban los vanos de acceso, el entablamento y las torres habían sufrido cuarteaduras, ya sea por el hundimiento o la porosidad de la cantera. Este problema se sumaba a que las piezas que integran la portada fueron proporcionalmente cortas para el amarre con el templo.

¹⁷² Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya...*, p. 55-56.



Fig. 4 Portada principal de El Carmen, Celaya, Gto.
marzo de 2007

Fernando Pineda, doctor en arquitectura a cargo del Departamento de Patrimonio de CONACULTA —institución responsable del proyecto y autor intelectual de la última intervención—, aporta información fresca y precisa de primera mano¹⁷³. Él reconoce que el constante bombeo del agua de los mantos freáticos debilitó el subsuelo, y que las fallas geológicas ocasionaron que el terreno presentara irregularidades y hundimientos.

Ante esta problemática, el arquitecto Pineda considera que el trabajo de Tresguerras fue correcto desde el punto de vista constructivo. Los cimientos realizados con piedra maciza otorgaron firmeza a su edificación y los muros levantados por el celayense fueron ligeros, ya que se elaboraron de mampostería de tezontle, con recubrimiento de placas de piedra de medio espesor. Ello habla de que el artista era consciente de la inseguridad del terreno.

Fernando Pineda opina que posiblemente Tresguerras no advirtió que al respetar el antiguo muro colindante entre iglesia y convento, los pesos de este paramento frente a su paralelo, —edificado por el celayense con diferente técnica y pesos—, provocaron una edificación desequilibrada en densidades. Esta situación motivó un mayor declive en el hundimiento de la parte norte.

Pineda comenta que Tresguerras utilizó cadenas de acero en algunos sitios del pórtico para su sólido amarre. Sin embargo, el deterioro de la portada principal llevó a los especialistas a la utilización de viguetas de acero en la estructura del entablamento para prevenir que no se desplomara durante el tiempo de su restauración. A lo largo de la reciente intervención, fueron

¹⁷³ La participación del arquitecto Pineda en El Carmen se encuentra avalada por 8 años de estudios en la edificación, mismos que sustentan el conocimiento y las decisiones tomadas en la obra.

sustituidas innumerables piezas, tales como la piedra clave, las dovelas del pórtico, así como los capiteles de las columnas; dando por resultado que el pórtico renovado siga maravillando al visitante.

Pero la labor de los especialistas no ha terminado. Espacios como la portada lateral y la torre están siendo atendidos. En la actualidad las obras de restauración se llevan a cabo avaladas por el arquitecto Fernando Pineda mientras *in situ* está a cargo del arquitecto Francisco Javier Ramírez Sámano. El trabajo realizado en la portada lateral está por concluir, solo falta su limpieza —misma que se lleva a cabo con jabón neutro— y la aplicación de hidrofugante.

La problemática que presenta la torre merece especial cuidado. El deterioro de la cantera de este sitio obedece a diversos factores, entre ellos al hecho de que la cantera rosa utilizada es de baja calidad y su exposición a la intemperie origina una alta exfoliación de la misma, razones por las que las grietas que muestra requieren atención inmediata. Es por ello que se cambiarán innumerables piezas de cantera y se llevará a cabo el sellado las grietas con inyecciones de argamasa y expansores, en donde es necesario lograr la presión equilibrada para obtener un trabajo integral.

La labor de los arquitectos antes señalados ha dado luz sobre el trabajo de Tresguerras, del que me interesa hacer algunos comentarios. La cantera rosa usada en la torre es un material que permite ser labrado rápidamente por la suavidad de su textura, posiblemente sea ésta una de las razones por las que Tresguerras pudo concluir su obra en tan poco tiempo. De igual manera, la intervención en la portada lateral ha permitido desechar comentarios como el de

Víctor Manuel Villegas, quien supuso que las ornamentaciones del friso de este sitio habían sido elaboradas en estuco; sin embargo, las decoraciones en el remate de la torre sí fueron realizadas con esta técnica.

Otros aspectos que requieren atención en la torre son el cambio de cuatro ventanas interiores en *pan coupé* en el cuarto nivel de la misma, de las que actualmente solo existen trozos de madera y astillas; el cambio de las esquilas por campanas que con leves oscilaciones llamen a los feligreses, ya que las vueltas constantes de las esquilas en un radio de ciento ochenta grados origina una fuerte presión para la torre. De igual manera en el cuerpo interior de la torre es necesario cambiar los entarimados, además de llevar a cabo el aplanado de los espacios; por último, es necesario que se someta a revisión y un posible cambio del pararrayos.

Otro de los espacios que necesita ser atendido es el coro, en el que existen múltiples y largas grietas originadas por la intervención de alguien que desconoce los alcances de realizar modificaciones a una edificación sin la consulta de especialistas. La persona en cuestión decidió eliminar la parte alta del contrafuerte sur que se encuentra a la altura de la torre, con la finalidad de colocar sobre el resto de este elemento un tinaco para agua. Esta acción ha generado que el coro, la bóveda y la parte alta de los paramentos presenten fisuras, grietas e importantes fracturas.

Todo lo anterior ofrece una idea de la importancia de la labor que se lleva a cabo en el Carmen, la cual no terminará hasta la consolidación integral del templo. Razones por las que el coro, la bóveda y los contrafuertes entre otros

espacios, aguardan silenciosos ser restaurados. Esto, sin olvidar que el paramento exterior ha sido pintado por el municipio, pero requiere la asesoría de los restauradores.

No sólo a lo largo del siglo XIX fue sometido a reparaciones El Carmen de Celaya. De igual manera durante los siglos XX y XXI la intervención de especialistas ha sido necesaria. Problemas como el deterioro natural, los asentamientos territoriales, el desgaste y erosión de la cantera reincidieron; lista a la que habría que agregar los posibles errores de canteros y arquitectos y las dinamitaciones de las que fue objeto, para completar el panorama de los conflictos a los que se ha enfrentado el templo carmelita.

Sin embargo es necesario resaltar que las fuentes consultadas ofrecen claridad para conocer lo que pervive de la obra del celayense. La mayor parte del cuerpo del templo es de él. Solo el paramento que comparte con las dependencias del convento no es de su autoría. Posiblemente el material de las ornamentaciones no sea el mismo que el artista colocó, pero su reemplazo ha conservado las formas y soluciones que él diseñó. Sabemos que la decoración interior fue modificada solamente por la pintura que se le colocó, sin embargo permanecen las interpretaciones que Tresguerras plasmó.

En líneas anteriores he sustentado nueva información a partir de los trabajos de restauración que han ayudado a desechar comentarios infundados. Tanto en el trabajo constructivo como en el ornamental. Estas palabras no tienen la intención de eximir al autor de posibles fallas; por el contrario tienen el objeto de asentar motivos y problemáticas pasadas y presentes en las diversas etapas

de la edificación y reconstrucción de la obra. El Carmen de Celaya ha cumplido dos centurias desde su edificación. A lo largo de los mismos doscientos años el trabajo de su arquitecto ha sido objeto de admiración.

Capítulo 3. El Carmen de Celaya como producto de la arquitectura ilustrada

Cuando noble entusiasmo te levanta
Empleando de tu numen la grandeza
Mi elogio formas, más con tal belleza
Que a un Apolo admiró fecundia tanta

*Francisco Eduardo Tresguerras*¹

La temática medular de este capítulo es la relación de las ideas ilustradas con la iglesia del Carmen de Celaya. Considero que tanto en El Carmen, como en cualquier otra obra es necesario establecer una relación entre su arquitectura y los diversos procesos sociales en que fue desarrollada. Por ello es importante el análisis de sus principales dependencias y elementos para una mejor comprensión.

3.1 El Carmen de Celaya

3.1.1 Planta de la iglesia

La planta de la iglesia de El Carmen de Celaya es de cruz latina y la orientación del presbiterio es hacia el poniente. Baxter señala las medidas de la planta: la nave tiene 66m de largo, 16.5m de ancho y 20.7m de altura². Por el contrario, Victoria Moreno las refiere en varas castellanas. Tomando en cuenta que una vara mide 83.5 cm. al realizar las conversiones encontramos algunas discrepancias. “La anchura rigurosa es de quince varas [12.53 m.], el alto de veintitrés [19.20 m.],...cincuenta y cinco desde el nicho hasta la primera grada

¹ Francisco Eduardo Tresguerras, *Ocios literarios*, prologado por Francisco de la Maza, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México XII, Imprenta Universitaria, 1962, p. 189. Respuesta al reverendo padre fray Marino de la Concepción, carmelita descalzo.

² Silvestre Baxter, *La Arquitectura Hispano Colonial en México*, México, 1934, p. 166.

del presbiterio [45.93 m.]”³. Por su parte, Katzman da por correctas las aportadas por Baxter⁴.

La planta contiene seis cuadrados y dos rectángulos, los cuadrados forman la nave y el vestíbulo y los dos rectángulos se integran formando los brazos a la altura del crucero. Es necesario recordar que como lo he señalado anteriormente, Tresguerras respetó la traza del templo anterior, inclusive, reutilizó algunas partes que le fueron de utilidad.

Sobre la distribución de la planta trazada anteriormente, Tresguerras desarrolló nuevas características. Por ejemplo la planta no restringe lo construido por el celayense en relación con la elevación. Es decir, a pesar de que en planta sean las mismas proporciones, el espacio arquitectónico está determinado por la altura en relación con la planta.

Sobre lo anterior es necesario señalar que el espacio interior relacionado con la altura en las construcciones de Tresguerras remite en mayor medida a las edificaciones clásicas. Un espacio más desahogado que ofrece amplitud en la obra es la concepción espacial del Neoclásico. Así es como la característica referente a la espacialidad se encuentra en el trabajo de Tresguerras.

3.1.2 Espacio interior

El interior de El Carmen de Celaya ha conquistado a sus visitantes porque en él se reúnen diversas características. La primera es unidad,

³ Dionisio Victoria Moreno, *El Carmen de Celaya, Datos para la historia de su construcción y conservación 1597-1980*, México, 1984, p. 46-47.

⁴ Israel Katzman, *Arquitectura religiosa en México (1780-1830)*, México, UNAM, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 105.

concebida a partir de la conjunción de elementos arquitectónicos y ornamentales distribuidos de manera homogénea. También se aprecia un correcto manejo del color, pues las tonalidades utilizadas juegan resaltando las ornamentaciones o los perfiles de los elementos.

Sobre este punto es necesario recordar que la pintura del interior fue realizada entre 1878-1886⁵ y no fue concebida por el artista, pues sabemos que Tresguerras había dejado al desnudo, pilastras y capiteles.

Considero que de las impresiones que El Carmen causa en el espectador, es fundamental el espacio arquitectónico. Como lo menciona Zevi, “la caja de muros que involucra el espacio”⁶ ofrece amplias proporciones; que combinadas con la iluminación natural, las dependencias integradas a la planta de forma diferente a la mayoría de los templos (Capilla de Ánimas, vestíbulo y nartéx, ésta última, es una característica de la arquitectura carmelita), otorgan una inusitada unidad a un proyecto novedoso.

No es que sea la primera vez que estos elementos son utilizados; es la conjunción de los mismos en la obra del celayense. Zevi⁷ apunta que durante el siglo XIX los espacios internos no muestran novedades sólo variaciones, ejemplo de ello es El Carmen de Celaya.

3.1.2.1 Espacio interior. Distribución

Del vestíbulo o sotocoro se ingresa a la iglesia a través de un vano flanqueado a cada lado por un par de columnas exentas de fuste liso y capitel

⁵ Victoria Moreno, *El Carmen...*, p. 65.

⁶ Zevi, *op. cit.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, p. 80.



Fig. 5 Nave de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

corintio, unidas por el entablamento que se resalta a la altura de las columnas y se retrae sin su presencia. El friso es ornamentado con vegetales y con ovas en la parte baja de la cornisa.

El vano de ingreso ostenta solamente la parte superior de un frontón curvo. El cielo del umbral muestra decoración reticulada con estrellas y flores. Ornamentación similar la encontramos en la tumba de los cardenales Amboise en la catedral de Ruán, del arquitecto Roullant le Roux y ayudantes, comenzada en 1515⁸. En el vestíbulo existen dos pilas bautismales y sobre el paramento norte se exhibe la obra “El Triunfo de la Virgen” del pintor Nicolás Rodríguez Juárez.

La nave del templo hasta el crucero se divide en tres partes, cada una delimitada con pilastras de fuste liso y capitel corintio. A lo largo de la planta, la balaustrada sobre el entablamento de la nave sólo se suspende a la altura del retablo principal. De ésta, el friso muestra ornamentación vegetal y la cornisa sustenta ornamentación con dentículos, molduras y follaje. En el crucero del lado norte se encuentra la comunicación hacia la sacristía y del lado sur se comunica con la capilla de los Cofrades.

La distribución de la iglesia ha sido motivo de interés, el nártex —dependencia fuera de lo común en las iglesias novohispanas— ha sido un común denominador de la arquitectura carmelita. Fray Andrés de San Miguel realizó esta integración novedosa en el templo de San Ángel —espacio que se

⁸ Blunt, Anthony, *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, p. 44.

sitúa entre el ámbito interno y externo, ofreciendo amplitud en el coro alto—, como lo menciona Eduardo Báez⁹.

3.1.2.2 Espacio Interior. Capilla de los Cofrades

Del lado izquierdo de la nave y comunicada a través del brazo de la iglesia, se encuentra la Capilla denominada indistintamente como: del Juicio Final, de los Cofrades, de la Cofradía o de las Ánimas¹⁰. De igual manera se puede ingresar a dicho espacio por la puerta lateral desde la calle de El Carmen.

La decoración de la capilla consiste en un retablo de columnas estriadas jónicas, coronado por un frontón semicircular abierto. Además se observan pinturas realizadas por Tresguerras con significado sepulcral: “El Juicio Final,” “el entierro de Tobías” y “la resurrección de Lázaro”¹¹.

3.1.2.3 Espacio interior. Retablos

El retablo principal está formado por un nicho central flanqueado por pares de columnas de fuste liso y capitel corintio¹², sobre pedestales corridos. Éstas se encuentran unidas por un entablamento que en el friso ostenta decoraciones vegetales, coronado por un frontón triangular. Este conjunto central está flanqueado por dos nichos en esviaje, ceñidos por columnas exentas de fuste liso y capitel compuesto, sobre pedestales. Los pedestales están decorados con líneas mixtas y tarjas con decoraciones vegetales.

⁹ Eduardo Báez Macías, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 36.

¹⁰ Katzman, *Arquitectura religiosa...*, p. 105-106.

¹¹ Baxter, *op. cit.*, p. 166-167.

¹² Katzman, *Arquitectura religiosa...*, p. 107.

La parte superior del retablo concluye en semicírculos formados por decoraciones vegetales. Por último, el abocinamiento circular está integrado uno a uno con rectángulos ornamentados con vegetales y pequeñas pilastras de arista que en la parte superior e inferior tienen modillones.

Los retablos del transepto se corresponden en paralelo por pares. Así, en los de la cabecera de este espacio resaltan por sus dimensiones. El entablamento se resalta y retrae indistintamente a la altura de las columnas con capitel compuesto. Un pequeño frontón abierto sirve de base a la tarja mixtilínea en la que se alojan pinturas. En los intercolumnios están las esculturas de dos ángeles flotando sobre nubes. La integración que el arquitecto realiza en estos retablos lleva a Katzman a considerarlos dinámicos ¹³.

A un lado de cada uno de los anteriores existen dos retablos menores en dimensión, formados de un nicho flanqueado por columnas pareadas de capitel jónico, entablamento sólo a la altura de las columnas, un semicírculo a manera de frontón abierto sobre los tramos de entablamento, así como modillones, jarrones y follaje.

En cada uno de los tramos de la nave, de manera similar los retablos son iguales uno frente al otro. El primer par del crucero hacia el coro muestra un nicho central flanqueado por columnas exentas estriadas de capitel compuesto, entablamento que se resalta y retrae y frontón recto abierto. A los lados se encuentran los medallones y lo que Katzman denomina triglifos alargados con

¹³ *Ibid.*, p. 109.

un dado como capitel, '*pilastras-dados*'¹⁴. En este nivel el retablo derecho está dedicado a San Juan de la Cruz y el izquierdo a San Juan Nepomuceno.

En el siguiente cuerpo de la nave el par de retablos se encuentran flanqueados por columnas exentas de fuste liso y capitel jónico, y por pilastras de fuste liso y capitel jónico. El entablamento de estos retablos resalta sobre los demás porque es el único que casi no presenta movimiento y corre de un extremo a otro del retablo. La cornisa denticulada muestra ornamentación vegetal; en la parte superior la ornamentación se conforma con medallones y follaje. El nicho central se encuentra flanqueado por columnas estriadas de capitel compuesto, pareadas con intercolumnios.

3.1.2.4 Espacio interior. Bóveda

La bóveda sigue las divisiones de la parte baja y en cada sección la bóveda de arista da lugar a lunetos que ostentan vanos abocinados que en el declive presentan ornamentaciones geométricas que en el interior llevan detalles fitomorfos. Así como la nave del templo por su disposición habla de manierismo de igual manera la bóveda lo reitera¹⁵. Como lo he mencionado El Carmen es resultado de diversas etapas constructivas en las que diferentes modelos y estilos tanto constructivos como decorativos se manifiestan.

¹⁴ *Ibid.*, p. 108.

¹⁵ Jorge Alberto Manrique, "Reflexiones sobre el Manierismo en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Vol. X, No. 40, 1971, p. 26.

3.1.2.5 Espacio interior. Cúpula

Sobre el crucero, la cúpula se yergue a partir de los dobles arcos de medio punto en que desembocan tanto la nave del templo como los brazos. El espacio que hay entre uno y otro arco de medio punto da lugar a las pechinas, que ostentan medallones a la manera renacentista (imágenes de perfil) de advocaciones religiosas. Un anillo¹⁶ de balaustrada circunda la base del tambor octogonal, conformado por ocho vanos adintelados, flanqueados por pilastras estriadas pareadas con capiteles compuestos.

La cornisa del entablamento que une las pilastras y sirve de base a la cúpula, se retrae a la altura de las ventanas y se resalta sobre las pilastras. El friso del mismo, muestra ornamentaciones geométricas y en la unión dada entre el mencionado elemento y la cornisa aparece una ornamentación a base de dentículos.

La decoración del interior de la cúpula, como lo señala Katzman¹⁷ es a base de pintura; en ella se distinguen ornamentaciones fitomorfas que rodean símbolos carmelitas y guías, además del señalamiento de los plementos. Los arcos que se encuentran en el crucero a la altura de la cúpula hacia los lados del transepto son dobles, mostrando ornamentación vegetal en el extradós y formas geométricas de rombo-roseta¹⁸ y doble rectángulo en el intradós.

¹⁶ Victoria Moreno, *El Carmen...*, p. 46-47.

¹⁷ Katzman, *Arquitectura religiosa...*, p. 107.

¹⁸ *Ibidem*.

3.1.3 Espacio exterior

Sobre el costado sur de la iglesia tres contrafuertes refuerzan la construcción, cada uno de ellos alcanza la altura del templo con la integración de modillones que a base de líneas rectas, forman el roleo que se eleva y se enrosca en la parte superior. Los vanos de este mismo costado que iluminan la nave del templo, se encuentran cubiertos con ventanas abocinadas enmarcadas con trabajos de cantería en los que encontramos acodos, además de volutas y guirnaldas en la parte alta de los mismos.

Son 50 metros la altura que alcanza la cúpula y de igual manera la torre. En conjunto otorgan identidad en lo individual así como dentro de la mancha urbana; ambas son sinónimo de arte guanajuatense.

Me parece necesario resaltar en este punto la espacialidad conformada por estas obras arquitectónicas, que ofrece uno de los aspectos monumentales del templo. Considero que el área externa del conjunto permite al espectador elevar la mirada una y otra vez en todos los ángulos posibles, desde el atrio, el costado del templo o sobre las calles aledañas. Éste ofrece un diálogo y nos lleva a reconocer que los espacios arquitectónicos no pueden circunscribirse solamente al interior.

El Carmen de Celaya contiene entre sus espacios, elementos, dependencias y materiales las intenciones de quienes participaron en su construcción. Con la finalidad de explicar de manera más amplia los principales procesos que le dieron forma es necesario realizar un análisis de sus relaciones.

3.1.3.1 Espacio exterior. Portada principal

La portada principal está conformada por tres vanos, en el central existe un arco de medio punto, piedra clave, impostas y jambas lisas, en las enjutas hay ornamentación vegetal; sobre este espacio se resalta el entablamento que sostiene un frontón recto y está flanqueado por columnas de fuste estriado y capitel dórico sobre bases y pedestales; en cada uno de los espacios laterales hay un vano adintelado, ornamentado en la parte superior con pilastrillas lisas y una guirnalda. Hacia la parte central de la portada estos espacios están flanqueados por pilastras lisas y hacia el exterior por columnas de fuste estriado y capitel dórico.

Sobre el entablamento existe una base o pedestal corrido que une al pórtico y la torre y que sirve de soporte a ésta última, en este espacio dos florones decoran la parte superior del frontón y en la parte central, se encuentra el escudo carmelita coronado y enmarcado en guirnaldas.

El conjunto de pórtico y torre sobresalen del paramento de la iglesia, por ello en sus laterales existe un acceso del lado izquierdo, del lado contrario, por encontrarse colindante con el convento se encuentra cegado.

La portada lateral del pórtico ostenta un vano adintelado con piedra clave, impostas a la altura del vértice y jambas lisas, sobre él una tarja ornamentada con guirnaldas, flanqueado por pilastras estriadas, que suben hasta el entablamento.



Fig. 6 Portada lateral del Pórtico de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

El friso que corre en el frente y la lateral del pórtico muestra ornamentación confirmada por triglifos y metopas, sobresaliendo la cornisa con dentellones.

Una escalinata formada por cinco escalones rodean el pórtico, Vitrubio¹⁹ aconseja que el número de escalones sea impar, para que se inicie el ascenso con el pie derecho y éste mismo sea el primero que pise el último escalón al ras del templo.

La formación del pórtico a partir de columnas principalmente remite nuevamente al tratadista clásico. Leland considera que basándonos en sus escritos se percibe que la columna y no el muro es la base de la estructura arquitectónica de la antigüedad²⁰.

A partir de los soportes dóricos²¹ que sostienen el pórtico o primer cuerpo del conjunto portada-torre y la presencia de triglifos y metopas, es posible señalar que el principio clásico de superposición de órdenes es respetado por Tresguerras. Es decir, se integra en conjunto la portada con la torre como la única parte en que la construcción ostenta tres niveles. Las columnas dóricas de la portada, conforman el primer cuerpo del conjunto, se complementan con las del segundo y tercer nivel que son los dos cuerpos de la torre, espacios que ostentan capiteles jónicos y corintios respectivamente. Al igual que en construcciones clásicas, el orden en los capiteles se manifiesta en El Carmen.

¹⁹Marco Lucio Vitruvio Polión, "Los cimientos de los templos", Libro tercero, *Los diez libros de Arquitectura*, 3a. reimpresión, España, Alianza Editorial, 2002, p. 145.

²⁰Leland, *op. cit.*, p. 433.

²¹Vitruvio Polión, "Adornos de las columnas", Libro cuarto, en *op. cit.*, p.165.

No omito mencionar que la torre se sostiene sobre una enorme base que podría considerarse otro nivel. El que esta base este conformada de paramentos y no ostente en su cuerpo ninguna columna, ha sido la razón para no incluirla en los cuerpos con características clásicas.

Katzman resalta que las fachadas clásicas de fines del siglo XVIII se acercan más al espacio exterior de lo templos griegos, a diferencia de las construidas con anterioridad que se empotraban a los muros²². Este comentario me permite hacer algunas reflexiones.

El Carmen de Celaya ostenta una portada que adosada o exenta al cuerpo principal del templo permite en su especialidad, la remembranza de los templos clásicos. Sin embargo, el que una obra haya sido etiquetada o clasificada a partir de la portada conlleva a la observación fragmentada de la misma. El análisis de arte actual busca realizar un análisis integral, en el que se conjuguen como producto histórico, la observación de plantas, fachadas, ornamentación y espacios.

Como se ha mencionado El Carmen ha sido observado por infinidad de miradas, una de ellas fue la de Víctor Manuel Villegas. Él consideraba que la fachada carecía de perfección técnica, la que señalaba a partir de la “desproporción de la entrada, y en la rotura de los arquitrabes del frontón y del pórtico principal”²³. Esto fue causado por la mala composición de las dovelas,

²² Katzman, *Arquitectura del siglo XIX...*, p. 90.

²³ Víctor Manuel Villegas, *Tresguerras: Arquitecto de su tiempo*, México, 1964, p. 8.

que por error sólo comprenden los arquivadas que cierran los intercolumnios, atribuyendo al arquitecto todo el malestar del templo²⁴.

Sobre éste punto Fernando Pineda Director de Sitios y Monumentos del Patrimonio de CONACULTA, encargado de las actuales obras de restauración de El Carmen de Celaya, coincide con lo mencionado por Villegas. Si bien es cierto que existió error en la conformación del entablamento, no hay que olvidar que gran parte de los daños que ha presentado el templo han sido ocasionados por las explosiones de dinamita a que fue expuesto.

3.1.3.2 Espacio exterior. Portada lateral

La portada lateral del templo ofrece el ingreso a través de la capilla de los Cofrades. El que ella no repita la mayoría de los elementos que forman la portada principal, ha sido motivo de diversas conjeturas como ya lo he mencionado. A partir de su observación han relacionado al arquitecto con la producción de Bernini²⁵ y con las formas barrocas.

En el primer cuerpo el vano central es adintelado y está flanqueado hacia el exterior por dos columnas sobre pedestales de fuste liso y capitel compuesto, que a su vez son flanqueadas por columnas exentas de similares características que se resaltan. Esta composición ofrece la apariencia de sujetarse hacia el paramento en los extremos del primer cuerpo a partir de pilastras cajeadas cóncavas. El entablamento se resalta a la altura de las columnas exentas, el friso ostenta ornamentación vegetal y la cornisa dentículos. El frontón curvo

²⁴ *Ibid.*, p. 44.

²⁵ *Celaya, un camino...un destino*, Celaya, Comité Celaya IV Centenario 1970.

disminuye su profundidad en la parte superior central y en el tímpano muestra un escudo ornamentado con guirnaldas.

El segundo cuerpo parte de un pedestal corrido ornamentado con las llamadas 'pilastras-dado' y guirnaldas, flanqueado por roleos. El paramento de este nivel es cóncavo, dividiéndose en tres partes: la central tiene un nicho a partir de un arco de medio punto, los extremos muestran una ornamentación cajeadada. Hacia el exterior en la parte central se encuentra la imagen de la Virgen sobre un pedestal que semeja un fragmento de columna estriada, flanqueada por columnas de fuste liso y capitel compuesto. Un paso más hacia el exterior y ciñendo cercanamente a la Virgen, la flanquean dos columnas de fuste liso y capitel compuesto. La ornamentación se complementa en los extremos con dos florones; el entablamento de este nivel se resalta y remete en fuertes contraste, cortándose en la parte central sobre la Virgen.

El remate se integra de un arco de medio punto con piedra clave ornamentado con guirnaldas, cubierto por una cornisa en la que se posa el monograma de Jesús con rayos celestiales, todo ello guarnecido con una balaustrada semicircular.

En esta portada el respeto de superposición de órdenes presente en la portada principal y continuado hacia la torre se olvida. Una observación hecha por Villegas²⁶ sobre la ornamentación tanto de los capiteles como de los frisos de esta portada se refiere a que fueron elaborados a partir de recubrimientos de estuco prefabricado, sin que hayan sido realizados por los canteros en la propia piedra. Villegas recurre al principio de verdad planteado por Ruskin, en el que

²⁶ Villegas, *op. cit.*, p. 52.



Fig. 7 Portada Lateral de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

cita “la sustitución del trabajo manual por el de molde o de máquina, a la que de un modo general calificaremos de mentira de producción”²⁷

Sobre lo anterior sólo me resta agregar que a partir de la actual restauración de esta portada y del trabajo de los especialistas, se desecha la aseveración de que las ornamentaciones hayan sido realizadas con estuco.

3.1.3.3 Espacio exterior. Torre

Sobre el nártex, el primer cuerpo de la única torre se une a la portada principal, centrada y flanqueada por dos roleos semejante a los utilizados en el *Gesú* de Roma, elemento ampliamente utilizado en el barroco italiano. Katzman los describe como modillones en aleta y considera que estos elementos son utilizados para resolver la diferencia entre lo ancho de la portada principal y la torre²⁸.

La presencia de estos elementos en El Carmen de Celaya me lleva a recordar las palabras de Francisco de la Maza: Tresguerras “fue un hombre barroco, no a la manera del gran Barroco mexicano, sino a la del Barroco europeo. Todas sus obras de arquitectura son copias de inspiraciones de los artistas barrocos españoles e italianos²⁹. En este nivel la torre muestra sólo tres caras; la frontal y las laterales, porque la posterior es cubierta por el paramento de la iglesia.

²⁷ John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Alta Tulla, 2000, p. 50.

²⁸ Katzman, *Arquitectura religiosa...*, p. 111.

²⁹ Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Comité Organizador “San Luis 400”, 1992, p. 17.



Fig. 8 Torre de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

En cada uno de los paramentos de la base de la torre existe un vano adintelado flanqueado por lo que Katzman llama 'pilastra-dado'. Los paramentos de las tres caras de la torre sólo se encuentran enmarcados por sillares de dos a uno y sólo el frontal tiene una ventana ovalada como las ya mencionadas 'pilastras-dado'. El siguiente cuerpo, por sus proporciones otorga la función de base o pedestal: en el centro de cada una de las caras del mismo existe un círculo flanqueado por ménsulas. El reloj se encuentra en el de la cara frontal.

Le sigue hacia lo alto el primer cuerpo con campanas. En cada una de las cuatro caras hay una campana en el vano formado por un arco de medio punto ornamentado en el extradós que muestra su piedra clave, impostas y pilastras de fuste liso. Se encuentra flanqueado por columnas clásicas³⁰ de fuste liso y de capitel jónico, posadas en pequeños zócalos. Las enjutas se delimitan a partir de la decoración formada a base de líneas mixtas, mostrando en el centro una forma circular a manera de metopa.

El entablamento se resalta a la altura de las columnas y se remete sobre el vano. Su friso se encuentra ornado con formas vegetales y la cornisa contiene dentículos a todo lo largo. Sobre el mismo, el frontón semicircular, muestra una línea de dentículos sobre la curvatura. A la altura de las columnas el frontón se resalta ofreciendo la idea de cortes o rupturas.

Las esquinas que forman las cuatro caras de la torre están achaflanadas. En ellas, sobre zócalos, cuatro columnas exentas clásicas de fuste liso y capitel jónico de cuatro volutas, muestran el entablamento similar al de las cuatro caras

³⁰ La columna clásica señala mayor grosor en la parte inferior (imoscapo) y menor en la parte alta junto al capitel (sumoscapo).

de la torre. Katzman piensa que esta solución ofrece mayor dinamismo a la obra, ya que el arquitecto juega con las profundidades y los planos a 45 grados³¹.

El siguiente cuerpo al igual que el anterior, en cada cara muestra una campana. Ubicadas en cada uno de los vanos, formados por arcos de medio punto con su piedra clave, se despliegan impostas y pilastras de fuste liso. En este nivel las columnas que lo flanquean tienen el fuste estriado y los capiteles corintios. Las enjutas están ornamentadas con palmas.

El entablamento se resalta a la altura de las columnas y se remete sobre los vanos. El friso muestra ornamentaciones geométricas en las que solamente se aprecian líneas rectas, su realización remite a las grecas clásicas similares a las encontradas en templos pompeyanos.

Del frontón recto sólo se perciben los extremos, ya que éste se rompe y permite observar un óculo que forma parte de la base de la cupulilla o cupulín. Además, este pequeño cuerpo en las caras achaflanadas tiene vanos adintelados flanqueados por 'pilastras-dado'. Katzman señala que a diferencia del frontón del cuerpo anterior, éste tiene mütulos y no dentículos³².

De manera similar al cuerpo anterior las esquinas están achaflanadas, pero con la diferencia de que estos espacios están ocupados en la parte alta por un vano a manera de nicho que carece de fondo y en la parte inferior por peanas o ménsulas que soportan florones. El entablamento a esta altura se mantiene sobre el vano dando continuidad hacia las caras de la torre.

³¹ Katzman, *Arquitectura religiosa...*, p. 111-115.

³² *Ibid*, p. 115.

La cupulilla cubierta de azulejos remata con un jarrón, Katzman describe la ornamentación anterior al jarrón como “un ensanche intermedio”³³. Una de las novedades que Francisco de la Maza resalta para la Nueva España, es la integración de la torre como parte de la fachada, a diferencia de la cotidiana y anterior ubicación lateral³⁴.

3.1.3.4 Espacio exterior. Cúpula

El tambor de la cúpula contiene ocho vanos adintelados con vitrales, flanqueados por ‘pilastras-dados’ que aparentemente sostienen una cornisa sobre la que hay un óvalo con guirnaldas. Entre ventana y ventana se encuentra un conjunto de columnas pareadas de fuste liso y capitel compuesto.

El entablamento que circunda la cúpula se resalta a la altura de las columnas y se retrae sobre los vanos. Arriba de cada resalto un pedestal rectangular sostiene un pináculo. La cúpula peraltada está cubierta de cerámica y sobre algunos elementos se observa una cruz. La linternilla contiene ocho pequeños vitrales en el tamborcillo y remata con una cornisa en la que descansa el ‘cupulín’.

Ahora bien, considero que los espacios, elementos y ornamentaciones indican los momentos históricos por los que ha pasado la edificación. Razones por las que es necesario reconocer las manifestaciones sociales de sus momentos históricos. En cierta manera es reconocer y comprender muchos de

³³ *Ibidem.*

³⁴ Francisco de la Maza, *La ruta del padre de la patria*, México, SHCP, 1960, p. 209.



Fig. 9 Cúpula de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

los cuestionamientos que la iglesia de El Carmen genera, a partir de los procesos sociales del mundo novohispano.

3.2 Ilustración en la arquitectura

Para ello es necesario establecer las principales vías por las que la Ilustración se manifestó en la sociedad de la Nueva España. Como lo menciona Antonio Rubial, a partir de las ideas ilustradas se transformaron la filosofía, el arte y la ciencia, así como la idea del mismo Estado. Esta nueva forma de gobierno conocida como despotismo ilustrado privilegió reformas administrativas que fortalecieron la economía y apoyó la “creación de instituciones educativas, científicas y artísticas.”³⁵

Se privilegió el pensamiento a partir de la renovación crítica y el racionalismo. La teoría de Descartes³⁶ —que señalaba que la razón sólo puede producir formas ordenadas y simétricas³⁷— es considerada el parteaguas del pensamiento moderno³⁸, porque influyó la ciencia y la filosofía de los siglos XVII y XVIII.

Importantes pensadores ilustrados como Jovellanos³⁹ rechazaron tajantemente las obras barrocas de Churriguera, Ribera y Tomé —arquitectos de

³⁵ Agustín Vetancurt, et. al., *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780,) tres crónicas*, CONACULTA, México, 1990, introducción de Antonio Rubial, p. 23-24.

³⁶ Rene Descartes, *Discurso del Método*, 11a. edición, México, Porrúa, Colección “Sepan Cuantos...” No. 177, 1992, p. 4.

³⁷ Fernández Christlieb, op. cit., p. 61.

³⁸ José Luis Curiel, “Presencia del pensamiento francés en la cultura de México”, en Agustín Piña Dreinhofer y Ricardo Arancon García, *Síntesis de la arquitectura francesa y su influencia en México*, México, UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1965.

³⁹ Brading, *Apogeo...*, p. 19.

la primera mitad del siglo XVIII—, por considerarlas “edificios fanfarrones, donde la riqueza del ornato escondía la falta de orden y sistema”. Francia fue el modelo a seguir para la sociedad que —en sus formas, costumbres y pensamientos— dentro de los altos estamentos de la sociedad novohispana del siglo XVIII. Los modelos franceses otorgaron también la oportunidad de establecer un vínculo elegido y deseado, a diferencia de la imposición española.

La riqueza de la arquitectura del siglo XVIII es una muestra de las ideas ilustradas de la sociedad novohispana. Durante este siglo se produjeron importantes obras barrocas en las modalidades conocidas como el ‘salomónico’, el ‘estípite’, el ‘anástilo’ y el ‘neóstilo’. En consecuencia, la arquitectura del siglo XVIII estuvo en continua transformación, el barroco ‘estípite’ no desaparece totalmente cuando surge el barroco ‘anástilo’ y en tiempo más o menos simultáneo aparece el ‘neóstilo’.

Estas modalidades arquitectónicas fueron producto de las ideas ilustradas, en ellas se encuentran importantes cambios que denotan el pensamiento novohispano. De manera especial en el ‘neóstilo’, la reincorporación de la columna señala la intención de recuperar los modelos de la Antigüedad Clásica.

Jorge Alberto Manrique⁴⁰ considera como elemento típico del ‘neóstilo’ a la moldura móvil. Elemento que se diversifica semejando grecas, que ya se había utilizado en obras anteriores y que en el ‘neóstilo’ ofrecen nuevas formas y

⁴⁰ Jorge Alberto Manrique, “El Neóstilo”: la última carta del Barroco Mexicano”, *Historia Mexicana*, El Colegio de México, 1971, p. 335.

combinaciones. Por su parte, Martha Fernández⁴¹ interpreta al 'neóstilo' y señala esta forma arquitectónica como la primera carta de la Ilustración.

Para los últimos años de este siglo la producción artística virreinal se encuentra con las imposiciones de la Academia de San Carlos, situación que origina grandes cambios en el trabajo arquitectónico.

A estas razones obedece que El Carmen de Celaya sea inscrito en el estilo neoclásico. Tanto a la capacitación que Tresguerras adquirió bajo esta línea durante el tiempo que estudio como oyente en la Academia. Sumado a obligatoriedad de edificar bajo los modelos clásicos, sin olvidar que esta arquitectura representó el buen gusto del momento.

3.3 Academias

Las instituciones que promovieron el desarrollo y la propagación de las tendencias neoclásicas⁴², fueron la Academia de San Luca y la Academia Francesa de Roma. Un proceso similar se dio en España a través de la Academia de San Fernando. Aunado a la formación de arquitectos, pintores y escultores, se implantó el estudio científico de la arquitectura y se reglamentó — mediante decreto— la práctica de la profesión, al igual que se restringió el uso del título de arquitecto o maestro de obras solo a los que hubieran aprobado el examen correspondiente⁴³.

⁴¹ Martha Fernández, "El Neóstilo...", p. 45.

⁴² *Neoclasicismo y romanticismo, arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848*, Barcelona, Könemann, 2000, p. 104.

⁴³ *Ibid*, p. 124.

Este modelo fue establecido igualmente en la Nueva España, inaugurándose el 4 de noviembre de 1785 la Academia de las Nobles Artes de San Carlos. Para entonces, 26 de los 84 libros de su biblioteca eran sobre arquitectura⁴⁴.

Al igual que en la Metrópoli, las reglamentaciones para la actividad arquitectónica establecieron la necesidad de presentar planos y dibujos de fachadas de las obras proyectadas con la finalidad de que fueran aprobados por un jurado. Sus miembros eran los encargados de vigilar y autorizar las formas constructivas propuestas, indudablemente dentro del llamado estilo Neoclásico. Las nuevas reglamentaciones consideraban, a diferencia de los gremios “al arquitecto como un profesional liberal”⁴⁵.

Esta libertad la ejerció con amplitud Tresguerras, razón para que en el El Carmen se conjuguen novedosas combinaciones. La arquitectura realizada dentro del estilo neoclásico es producto no sólo de las reglas establecidas por la Academia, sino también de la mano de los artistas —la mayoría, criollos— que para ese momento transitaban en el proceso ilustrado.

Jaime Cuadriello⁴⁶ reflexiona en torno al ‘neóstilo’, el que considera que es un proceso endógeno del desarrollo del arte de la Nueva España. Sin embargo, pienso que no solo en esa modalidad es posible reconocer los síntomas de la sociedad novohispana, toda la arquitectura novohispana,

⁴⁴ Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 1973, p. 47.

⁴⁵ Lombardo de Ruiz, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁶ Jaime Cuadriello, “Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas, El caso del estilo Luis XVI”, en Manuel Tolsá, nostalgia de lo “antiguo” y arte ilustrado, coord. Elisa García Barragán, México-Valencia, UNAM, Generalitat Valenciana, 1998, p. 124.

incluyendo la edificada bajo el estilo neoclásico, habla en mayor medida de la sociedad que la produce.

3.4 “criollismo”

La sociedad novohispana vive importantes cambios a partir de las ideas ilustradas. Los novohispanos se caracterizaron por una postura mayormente crítica, al igual que por el interés en inventariar bienes materiales, espirituales y todo lo posible de registrar⁴⁷. Se generó un nuevo florecimiento en la literatura, las artes y la filosofía. Como anteriormente se ha mencionado el sentimiento de grandeza mexicana se inició a partir de las últimas décadas del siglo XVII. Éste se caracterizó por considerar en la conciencia colectiva, a la Nueva España como territorio propio, en la historia local el pasado indígena prehispánico⁴⁸, y en lo religioso a la Virgen de Guadalupe —quien señala Brading como “mito nacional...tras el [cual] se hallaba la devoción natural de las masas indígenas y la exaltación teológica del clero criollo—⁴⁹.

Estas concepciones nutrieron y fortalecieron a la sociedad novohispana del siglo XVIII en diversas formas y a diferentes niveles, a lo largo de los años. Producto de esta sociedad fueron las posturas de recelo y resentimiento de los criollos contra los peninsulares por la supremacía con la que fueron distinguidos en todos los ámbitos. Brading señala que, desde fines del XVI, se escribía

⁴⁷ Martha Fernández, "El Neóstilo y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993, No. 64, p. 32.

⁴⁸ Fernández, *Estética del arte mexicano...*, p. 208-209.

⁴⁹ David Brading, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, Colección Problemas de México, 1973, p. 27.

literatura criolla en la que se percibe “una amarga nostalgia y un profundo sentimiento de desplazamiento”⁵⁰.

Pronto se generó un resentimiento que, aunado a ideas ilustradas, encontró el momento propicio de estallar durante los conflictos de la Metrópoli entre 1808-1810⁵¹. La causa fue la conjunción de la explotación fiscal de las colonias, la expulsión jesuita, la llegada de inmigrantes españoles, la dureza en la administración establecida por Gálvez, la ejecución de la Real Cédula de Consolidación, y el desplazamiento de los criollos de los principales puestos gubernamentales.

El criollo es el actor principal de estos acontecimientos, su postura, pensamiento e intenciones se transformaron y se alimentaron de las ideas ilustradas. Muchos de ellos, hombre de importantes caudales tuvieron la posibilidad de mandar edificar obras en las que se conjugan características del periodo ilustrado. A ello hay que sumarle el trabajo de otro importante grupo de arquitectos criollos que con sus trabajos manifestaron el pensamiento ilustrado en la arquitectura.

Estas obras se caracterizan por integrar tanto en sus ornamentaciones como en sus espacios modelos no solo de la Antigüedad Clásica, sino de igual manera distribuciones y soluciones italianas y francesas. No hay que olvidar que estos artistas tenían la finalidad de que sus obras no fueran producto de la casualidad, sino por el contrario, que mostraran la intencionalidad del autor. Por

⁵⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁵¹ Brading, *Los orígenes...*, p. 43.

ello considero que el arte del siglo XVIII novohispano habla de las ideas ilustradas, de la fuerza de lo propio y del deseo de autonomía de la Metrópoli.

3.5 Reflexiones

Creo importante señalar que en la mayoría de los casos en que se consideraba una obra arquitectónica dentro de los modelos clásicos, se comparaba únicamente la fachada con alguna edificación griega o romana. Es decir, no se comparaban los espacios, proporciones y distribución. El modelo clásico utilizado como referencia era apreciado fragmentariamente, o sea, sólo la parte o sección que es analizada como referente comparativo.

Por ello Dreinhofer y Arancon⁵² sustentan como una manía clasicista el tomar en cuenta sólo la apariencia externa, privilegiando la arquitectura de fachadas. Me parece que las fachadas como primera cara de la edificación ha sido uno de los puntos en el que se han centrado las observaciones; sin embargo, considero importante resaltar las plantas, techumbres y otras dependencias, realizando análisis integrales.

Pedro Rojas⁵³ distingue a partir del siglo XVII la evolución de las edificaciones en dos sentidos. En primer lugar, reconoce una práctica “conservadora”, que respeta la traza, distribución y alzado de los modelos elegidos. En segundo lugar, reconoce el sentido renovador, realizado a partir de

⁵² Piña Dreinhofer, *op. cit.*

⁵³ Pedro Rojas, *Historia general del arte mexicano*, México, Hermes, S. A., 1969, p. 217.

la aplicación de ornatos, accesorios y mobiliarios; ambos de atractivo tanto para eclesiásticos como para civiles.

He mencionado cómo importantes y doctos estudiosos del arte han relacionado el objeto del presente análisis con la arquitectura francesa. Lamento que éstos no dejaran sustentadas sus observaciones, pues sólo utilizaron el término ‘afrancesado’ para establecer un vínculo entre el objeto que observaban y la similitud que refieren. Así es como Israel Katzman considera la expresión “afrancesado” como un concepto indefinido que se ha utilizado para calificar la arquitectura del siglo XIX⁵⁴.

Independientemente de que El Carmen de Celaya sea vinculado con esta arquitectura, es necesario considerar otras intenciones de parte del arquitecto. Es válido también cuestionar la procedencia de las formas francesas y nunca dejar de lado las italianas, inglesas y norteamericanas.

Dos eventos originan que las influencias italianas se manifiesten en las obras galas. Hacia mediados del siglo XVI Serlio llega a trabajar en Francia, con el encargo de la obra de construcción de Fontainebleau⁵⁵. Así mismo, por esos años, después de haberse formado en Italia, regresa a Francia Philibert de l’Orme. Sin embargo los suyos no fueron los únicos influjos que se manifestaron en las obras arquitectónicas. A ellos se unió la difusión y el estudio de la obra de Vitrubio, referencia indispensable que reintegró los modelos clásicos a la arquitectura renacentista.

⁵⁴ Israel Katzman, *op. cit.*, p. 129.

⁵⁵ Blunt, *op. cit.*, p. 76-77.



Fig. 10 Castillo de Anet, Francia, 1550, arquitecto Philibert de l'Orme

A partir del descubrimiento que realiza Poggio Bracciolino en 1416⁵⁶ del tratado *De architectura* de Vitrubio, aunado a otros acontecimientos, surge la utilización de los elementos clásicos en la arquitectura. Como menciona Leland⁵⁷, la obra de Vitrubio adquiere importancia por ser el único tratado de la antigüedad clásica que se conserva.

Anthony Blunt⁵⁸ considera que la mayor influencia de las formas arquitectónicas italianas se manifestó en la ornamentación francesa. Por su parte Jesús T. Acevedo⁵⁹ resalta en las formas arquitectónicas galas, la distribución clara y definida que sobrepasa al exterior. Por estas razones posiblemente las vinculaciones que se hacen entre la arquitectura francesa y las obras neoclásicas, especialmente con el Carmen de Celaya, giran en torno a elementos arquitectónicos y ornamentaciones.

Algunas de ellas son definidas por Gustavo Curiel como “[...] cornisas denticuladas [...] pilastras de simples líneas, frontones curvos, [...] óculos [...] elementos [...] que proceden del clasicismo francés [...]”⁶⁰.

Presencia de estos ejemplos los encontramos en El Carmen sobre la base del ‘cupulín’ de la torre, en donde existen óculos similares a los utilizados en la fachada del castillo de Anet, l’Orme, edificado en 1550⁶¹. Un ejemplo más lo encontramos continuamente en los retablos del templo carmelita, cuando se resalta la parte central de un retablo que en el centro delimita con columnas y a

⁵⁶ Zevi, *op. cit.*, p. 99-100.

⁵⁷ Leland, *op. cit.*, p. 345.

⁵⁸ Blunt, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁹ Jesús T. Acevedo, "Apariencias Arquitectónicas", en *Disertaciones de un arquitecto*, México, México Moderno, Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos, 1920, p. 52-53.

⁶⁰ Gustavo Curiel, "El palacio del Mayorazgo de la Canal" en *Casas Señoriales del Banco de México*, México, 1999.

⁶¹ Blunt, *op. cit.*, p. 94.

su vez estas son flanqueadas por pilastras. Esta combinación de elementos la encontramos también en el Palacio de Justicia de Rennes (1618) de Salomón de Brosse, en el que se resalta la entrada con columnas pareadas exentas y pilastras en lo restante del edificio⁶².

En Inglaterra al igual que en otros países los modelos italianos llegó a través de arquitectos como Christopher Wren (1632-1723) que viajó para conocer a Bernini y estudiar el barroco francés. Wren era considerado la figura más representativa dentro de la arquitectura inglesa.

Sus obras presentan comunes denominadores, es decir elementos o soluciones que se manifiestan de manera constante en sus trabajos. Uno de ellos, es la presencia de una única torre en la mayoría de sus iglesias. Esta solución se encuentra mayoritariamente hacia un costado, como en San Jaime, San Nicolás, St. Stephen. En otras se presenta al frente, como en San Clemente Danés y en St. Mary le Bow. Entre ellas encontramos soluciones como uno o dos niveles más sobre el ras de la iglesia, vanos con arcos de medio punto de un tamaño similar a una ventana y remates con agujas. Así mismo, hallamos portadas con columnas coronadas por un frontón recto y balaustrada, como lo vemos en la Catedral de San Pablo y en el hospital Greenwich.

⁶² *Ibid.*, p.183.



Fig. 11 Iglesia de San Jaime, Inglaterra, arquitecto Christopher

Wren



Fig. 12 iglesia de San Nicolás, Inglaterra, arquitecto

Christopher Wren

El trabajo de Wren ejerció una enorme influencia en la arquitectura inglesa y posteriormente en la norteamericana hacia los últimos años del siglo XVII y parte del siglo XVIII. Sobre ello y el objeto de estudio del presente análisis me resulta todavía más interesante encontrar que las soluciones señaladas anteriormente se encuentran presentes en El Carmen de Celaya. Otra más de las apreciaciones que deseo resaltar es la similitud del primer cuerpo de la torre del templo celayense con el del mismo nivel en la torre de la iglesia de San Nicolás.

Por demás interesante es el trabajo realizado por el arquitecto inglés James Gibbs (1682-1754), que en su momento fue el único que realizó estudios en Roma. Su obra repite algunas de las soluciones realizadas por Wren, como el pórtico con columnas, el frontón recto, la balaustrada y la presencia de una sola torre.

Sin embargo su trabajo ofrece un juego diferente sobre estas soluciones. En las iglesias de St Martin in the Fields y en St. Mary le Strand (1714-1723), el pórtico columnado coronado por el frontón recto se resalta en mayor medida, otorgando una cierta independencia del resto del templo. En estas obras, otro aspecto interesante es la presencia de la torre al centro y hacia el frente, adjunta al pórtico.



Fig. 13 Iglesia de San Martín, Inglaterra,
arquitecto James Gibbs



Fig. 14 Iglesia de St. Mary le Strand, Londres, Inglaterra, arquitecto James Gibbs

La iglesia de St. Mary le Strand, al igual que El Carmen de Celaya, ostenta una balaustrada que circunda el templo. A la altura de los elementos que delimitan los paramentos (pilastras y contrafuertes), se interrumpe con pedestales en los que se posan florones. Otra de las similitudes se presenta en el frontón recto sobre el entablamento y las columnas, en la portada principal del templo celayense respecto al segundo nivel de la portada inglesa. De igual manera se muestra en ambos templos una torre centrada en el frente que surge a espaldas del frontón de la portada principal con un reloj en el cuerpo anterior a los campanarios. No omito mencionar que Elisa Vargaslugo⁶³ menciona que la iglesia de St. Mary le Strand (Santa María de la Ribera) fue el modelo utilizado por Tresguerras para El Carmen de Celaya.

Observaciones como las mencionadas me llevan a reconocer que las múltiples vinculaciones con las que se ha relacionado a El Carmen de Celaya, no pueden ser descartadas, cada una es resultado de su momento y las valoraciones subjetivas de su autor. Las relaciones que más se han emitido sobre El Carmen, han sido con las formas clásicas, italianas, francesas e inglesas, en todas ellas a partir de la óptica utilizada llevan la verdad del juicio del sujeto que ve la obra.

Considero que el modelo occidental con que El Carmen tiene mayor similitud es la iglesia de St. Mary le Strand construida por Gibbs, debido a la combinación de soluciones. El artista utiliza las aportaciones de Wren en un juego que ofrece resultados novedosos. Sin embargo, deseo señalar que bajo

⁶³ Elisa Vargaslugo, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 117.

una mirada detallada, el objeto de estudio toma los paradigmas establecidos por Wren, como ya se ha mencionado. En este punto recuerdo lo mencionado por Mariscal, cuando comenta que tenía en su poder un libro que perteneció a Tresguerras y que tituló “Colección particular de cien estampas escogidas y papeles de mérito, etc., iluminados algunos en Inglaterra y los más por don Francisco Eduardo Tresguerras, grabador y profesor de las tres bellas artes en la ciudad de Celaya, con sus comentarios en prosa y verso por él mismo”⁶⁴.

Establecer el modelo de inspiración para una obra es una tarea atrevida y riesgosa, pero sobre todo enriquecedora. No quiero dejar de lado el reconocer que las formas constructivas inglesas son el resultado de influencias clásicas, italianas y por qué no, francesas, motivo por el cual, en el momento de señalar vinculaciones entre el objeto de estudio y los modelos antes mencionados, debo dar la razón a sus aciertos.

Las repercusiones de la obra de Tresguerras no se hicieron esperar, sobre todo en el Bajío, las soluciones del celayense se repiten continuamente. Ejemplos de ello los tenemos en la iglesia de Las tres caídas en Salamanca, en la iglesia de San Francisquito en Irapuato, en el Santuario de Guadalupe en Silao, así como en la iglesia de la Piedad en Celaya.

Es necesario señalar que posterior a la construcción de El Carmen de Celaya en otras iglesias se llevaron a cabo decoraciones similares del interior. Entre ellas se encuentra el presbiterio de la iglesia de la Soledad en Irapuato, los altares-retablos de la iglesia de San Francisco y de la Tercera Orden en Celaya

⁶⁴ Villegas, *op. cit.*, p. 45.



Fig. 15 Iglesia de San Francisquito, Irapuato, Gto.



Fig. 16 Santuario de Guadalupe, Silao, Gto.

(1808-1820, obra de Tresguerras) y los altares de la Parroquia de Nuestra Señora de la Luz (1820) en Salvatierra, todas ellas en Guanajuato. Sé de antemano que existen otros ejemplos de neoclásico en el país, y la finalidad de la anterior apreciación es únicamente señalar a El Carmen de Celaya como paradigma en las tierras abajeñas.

Por otro lado me interesa hacer algunas apreciaciones respecto al trabajo realizado por Tresguerras y Tolsá. Tomando en cuenta que la mayoría de los autores refieren a estos arquitectos como los representativos del Neoclasicismo mexicano, tal vez sea posible esta relación debido a que en ellos se encuentra encarnado tanto el grupo criollo como el peninsular. Otro aspecto interesante es que sus desarrollos profesionales fueron de uno en la capital y del otro en provincia.

La continua referencia a estos artistas podría llevar a considerar que su labor fue similar, tanto en sus edificaciones como en soluciones espaciales y ornamentales, concepción que dista totalmente de la verdad. El trabajo de Tresguerras ofrece indistintamente en interiores como en exteriores la utilización de elementos clásicos, cargados de profusa ornamentación.

Sin embargo, las obras de Tolsá muestran diferencias importantes. Sus obras exteriores aunque utilizan elementos clásicos, carecen de recargo de ornamentaciones, lo que se denomina estilo 'mesurado', como ocurre en el Palacio de Minería, del marqués de Buenavista. No obstante, en sus trabajos interiores la ornamentación juega en ricas combinaciones de motivos y materiales. Ejemplo de ello son: el retablo principal de la Profesa, el retablo-altar

mayor de la iglesia de Santo Domingo, en la ciudad de México y el baldaquino de la catedral de Puebla.

Ambos muestran en sus obras diversas influencias. Manuel Toussaint señala “Tolsá no era original, pero estaba dotado de un buen gusto y de un ‘sentido de las formas’ que, a pesar de todo, lo salvan”⁶⁵. Tresguerras por su parte no ocultó sus fuentes, tanto en sus cartas como en su testamento reconoce de dónde se alimentaba. Quizá por ello Revilla⁶⁶ no encuentra influencia del valenciano sobre el celayense. Sin embargo Katzman⁶⁷ observa la utilización de algunos elementos por ambos arquitectos, situación que permite encontrar puntos de coincidencia entre sus trabajos.

Algo más sobre lo que me interesa reflexionar es hasta dónde en verdad el neoclásico en México es sinónimo de trabajo constructivo en el que predominen las formas puras o lo que otros llamaron un ‘estilo puro’. A partir de los modelos mencionados, considero que el trabajo de Tresguerras es el anuncio de un eclecticismo que para la segunda mitad del siglo XIX permeó con furor las obras arquitectónicas. Posiblemente este incipiente eclecticismo sea el inicio de una separación entre éste y el neoclásico.

Individualmente cada uno de los elementos utilizados por Tresguerras había sido utilizado en obras italianas o francesas. La riqueza y novedad en Tresguerras es su integración, dentro de un nuevo juego de combinaciones y reglas. Así como tomó soluciones que lo apartaron de la tradicional arquitectura

⁶⁵ Toussaint, *op. cit.*, p. 223.

⁶⁶ Manuel G. Revilla, *El Arte en México, en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Oficina tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.

⁶⁷ Katzman, *Arquitectura religiosa...*, p. 108-109.

carmelita⁶⁸ —tales como la omisión de las espadañas—, de igual manera continuó con la integración de espacios de esa misma tradición. Tal es el caso del nártex, espacio que permitió el crecimiento espacial del interior del templo.

En definitiva, no es posible establecer un único modelo para la construcción de El Carmen. Tresguerras recibió la influencia europea que nunca negó. Por ello mirar las edificaciones realizadas principalmente en Italia, Francia e Inglaterra en los siglos XVI y XVII, nos remiten a los orígenes de la obra celayense.

⁶⁸ Fray Agustín de la Madre de Dios menciona que las espadañas, el nártex y las fachadas de composición geométrica son paradigmas de la arquitectura carmelita. Fray Agustín de la Madre de Dios, *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, paleografía, introducción y notas Eduardo Báez Macías, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Conclusiones

Se de antemano que actualmente no tienen mayor aceptación los estudios monográficos. A primera vista posiblemente se considere al presente, uno más. No obstante, me interesa argumentar las razones por las que considero se circunscribe dentro de una monografía y de igual manera la rebasa por las temáticas que aborda.

Si bien, el principal objeto de estudio es una obra arquitectónica que se revisa dentro de su contexto histórico. Los temas relacionados con el estilo neoclásico, la fortuna crítica de la obra y de su autor, además del análisis del templo dentro de la Historia del Arte, son los que le dan mayor sustento a la investigación.

Este trabajo intenta presentar nuevas interpretaciones a la información antes conocida y suma a ésta, la valiosa documentación que recientemente he localizado. Con la intención de brindar el sustento para algunas correcciones, además de ofrecer los elementos para confirmar apreciaciones hechas con anterioridad sobre los temas que abordo.

La iglesia de El Carmen de Celaya ha sido mayoritariamente considerada dentro del estilo neoclásico. Esta clasificación responde al momento histórico en que se originó el término. Es decir, es hasta los primeros años del siglo XX cuando diferentes autores la ubican dentro de este estilo. Anterior a este tiempo, solo se le mencionaba como una magnífica obra de gran belleza.

Tomando en cuenta que el mayor modelo comparativo ha sido la cultura clásica, me interesa señalar que, el que algún objeto de estudio sea vinculado con ésta, automáticamente es considerado producto de una ideología superior. Pienso que a este fenómeno se le puede llamar 'determinismo clásico', razón por la que es necesario mirar detenidamente otras producciones que no entran en este grupo y de igual manera su factura habla de la grandeza del momento en que fueron producidas.

Creo que este determinismo clásico ocasiona reacciones maniqueístas, ya sea por filiación ideológica o gusto personal. Las formas clásicas han originado defensores extremos y detractores ciegos. No hay que olvidar que entre sus producciones existen tanto obras grandiosas como producciones menores, sin que por ello dejen de ser una manifestación de su contexto.

Ahora bien, el purismo al que varios autores se refieren respecto a la arquitectura, es posiblemente sólo una utopía, una ilusión que objetivamente no se ha edificado. Los modelos occidentales adquirieron fisonomía propia, que en ocasiones, señalando diferencias con la Metrópoli, fueron utilizadas como elementos originalmente mexicanos en la búsqueda de un nacionalismo.

Una de las obras más representativas del neoclásico mexicano es sin duda El Carmen de Celaya. No obstante, la mayoría de las líneas que se han escrito sobre ella se limitan a exaltar su belleza y registrar las aclamaciones de las que ha sido objeto. Por ello, considero necesario señalar que independientemente de la belleza de las formas del templo carmelita, su aspecto simbólico fue en realidad el elemento base de su favorable fortuna crítica.

Con ello me refiero a que la factura de El Carmen en tierras abajeñas fue un símbolo de ruptura con las edificaciones barrocas, símbolos de dominación española. Aunado a ello está el hecho de que los años de su construcción se inscriben en los primeros tiempos efervescentes a favor de la independencia.

En pocas palabras la fortuna crítica de la iglesia se forja a partir de la tercera década del siglo XIX. En estos años posteriores al movimiento independiente, la identidad nacional busca símbolos propios, alejados de cualquier rastro español. Un nacionalismo exacerbado se muestra en los autores de los siglos XIX y XX, en lo desmesurado de sus alabanzas, tanto al objeto de estudio como a su autor. A mi parecer la crítica debe señalar aspectos relevantes en cuanto a sus formas, ejecución y contexto. Debe ser un discurso imparcial que ofrezca los elementos necesarios para facilitar el diálogo entre la obra y el espectador.

Una de las aportaciones que ofrece el presente trabajo es la información relativa a los momentos constructivos del conjunto conventual carmelita. A través del presente se dan a conocer reparaciones y edificaciones de las cuales había imprecisiones y en ocasiones errores.

La revisión historiográfica me permitió también analizar algunas controversias en lo asentado por varios autores. Sobre ello, uno de los puntos a resaltar es la información sobre el primer artífice carmelita novohispano, fray Andrés de San Miguel. Éste fue el constructor del segundo edificio ocupado por los carmelitas en Celaya; sin embargo su influencia pervive en la inclusión del

nártex en la edificación de Tresguerras, símbolo de la obra paradigmática del lego carmelita.

De esta investigación documental se desprende que la disposición de la tercera construcción respecto a la nave del templo fue respetada por Tresguerras, quien elevó los paramentos en los mismos lugares en donde se hallaban anteriormente. Es posible que esta situación sea una de las respuestas a la rapidez con que fue elevada la construcción. También es importante considerar que los recursos económicos aportados por la provincia de San Alberto, las remesas extraordinarias, las aportaciones de particulares, limosnas y materiales entregados por la población, permitieron que la edificación se concluyera con celeridad.

Los acontecimientos políticos y sociales del siglo XIX afectaron los inmuebles eclesiásticos. El templo de El Carmen fue respetado para el culto religioso y los espacios en que se encontraba el claustro y otras dependencias del convento fueron enajenados por la administración del Segundo Imperio, los que más tarde pasaron a manos del gobierno federal.

Nos era desconocido ¿cómo había afectado este episodio de la historia nacional en El Carmen? La narración de los más importantes acontecimientos durante la desamortización del conjunto conventual y la venta de algunos espacios a particulares salen a la luz a partir de esta investigación. Uno más de los aportes, es la exposición de los planos realizados durante los deslindes. Estos documentos fueron realizados para delimitar los diferentes predios en que fue fraccionada la propiedad.

Sin haber cumplido cincuenta años, El Carmen fue objeto de una serie de intervenciones resultado del deterioro. El conjunto había sufrido de afectaciones naturales causadas por el tiempo, unas por efecto de los movimientos terrestres y otras imputadas al artista. Sin llevar implícita la intención de eximir al artista de posibles errores, me interesa reiterar situaciones ajenas al autor que han sido la causa del deterioro del templo. Algunas de ellas no habían sido señaladas por el desconocimiento de los momentos por los que ha pasado el conjunto conventual.

La ausencia del plano sobre la venta realizada a Eusebio González en 1884, fue motivo de múltiples contratiempos. Con la finalidad de regularizar las propiedades, años después el gobierno federal llevó a cabo diversas acciones para realizar los deslindes necesarios. El que las propiedades tuviesen diferentes áreas en la planta baja y la superior, llevó a los especialistas a utilizar cargas de dinamita para la separación de los inmuebles. Es posible que las dinamitaciones ocasionaran los más importantes desperfectos de los que ha sido objeto el templo.

Entre los errores que es posible adjudicar a Tresguerras, está la ligereza en los muros edificados por él —a diferencia del que colinda entre iglesia y convento, perteneciente a la anterior construcción—, además de un error en el entablamento del pórtico principal.

A partir del gobierno Borbón se rigorizaron las reglas constructivas y todo proyecto fue sancionado a través de la Academia. Estas acciones van a la par

del proceso social. En su caso, los criollos buscaban nuevas formas de manifestarse, de ahí que en el terreno arquitectónico este proceso sea palpable.

Los datos que he señalado ofrecen el sustento para reflexionar sobre El Carmen de Celaya, que en consecuencia es una obra ilustrada. Sin embargo, considero necesario hacer algunas precisiones, las más de ellas novedosas, tomando en cuenta que los autores revisados mencionan el estilo al que consideran pertenece y la intencionalidad de su autor.

En contraste, esta propuesta parte de eliminar las tantas etiquetas que se le han adjudicado al templo. Considero que toda obra, al igual que El Carmen de Celaya, al ser abordada dentro de la Historia del Arte, es necesario alejarla de cualquier encasillamiento. Por ello me parece necesario mirar entre sus elementos y espacios para que nos hable de su proceso y su circunstancia social.

Las interpretaciones a los modelos que una y otra vez han sido utilizados, característicos de un tipo de arquitectura, se han modificado indistintamente en las manos de los artistas. Sin ser limitativos los siguientes comentarios, enunciaré ejemplos representativos de la riqueza que contiene El Carmen de Celaya.

El 'clasicismo' está presente en el espacio interior. Es posible señalar que los paramentos de la anterior construcción coinciden con la actual. No obstante, el espacio a lo alto no es el mismo respecto a los primeros templos carmelitas. Este espacio corresponde en mayor medida con las edificaciones clásicas.

De igual manera hay que hacer notar la disposición de los capiteles. Porque la propuesta clásica de la secuencia dórico, jónico y corintio en las columnas de los tres niveles —pórtico, segundo y tercer cuerpo de la torre— está presente. Así mismo, otros rasgos mayormente distintivos de las formas clásicas existen en El Carmen, por ejemplo, la portada principal formada con columnas y frontón recto.

Los modelos de la arquitectura italiana surgen en cada espacio. De ellos me interesa destacar el trabajo de Serlio en Francia, promotor de frontones rotos y arcos sobre columnas, que se interpretaron en los retablos de El Carmen. De igual manera es importante destacar el reflejo de Bernini en la portada lateral, pues la conjunción de la decoración y las esculturas recuerdan las obras del italiano. Posiblemente es en la ornamentación donde en mayor medida se puede apreciar la influencia italiana.

De igual manera la vinculación entre el Carmen de Celaya y la arquitectura francesa obedece a la presencia de algunos de los elementos arquitectónicos y ornamentales en el templo, característicos de esta forma constructiva. Ejemplo de ello son los 'óculos' en la torre o, a la similitud entre algunos retablos carmelitas y las portadas de edificios franceses en donde se muestran la combinación de pilastras y columnas en el mismo espacio.

Los modelos franceses también los encontramos en el vano de ingreso entre el bautisterio y la nave del templo. En éste, el cielo del umbral muestra decoración reticulada con estrellas y flores, similar a la utilizada en la catedral de Ruán, del arquitecto Roullant.

Ahora bien, Inglaterra no fue exenta de los modelos italianos. Christopher Wren viajó a Italia para conocer a Bernini. En sus iglesias se perciben comunes denominadores, como la única torre rematada con agujas y la integración de frontones rectos en las portadas. Entre ellas encontramos soluciones, tales como uno o dos niveles más sobre el ras de la iglesia, vanos con arcos de medio punto de un tamaño similar a una ventana y remates de balaustradas. Estas soluciones y elementos las encontramos también en El Carmen, como la similitud entre el primer cuerpo de la torre celayense y la iglesia de San Nicolás, obra de Wren.

Otro de los ingleses que posiblemente con sus obras aportaron modelos para el templo carmelita, fue James Gibbs. El pórtico resaltado y la única torre central parece que se adelantan a dar la bienvenida al visitante, cobijándolo en el nártex a manera de preámbulo.

Las ornamentaciones utilizadas durante el neoclásico dan el toque de modernidad a las obras concluidas en 1807. Tal es el caso de la balaustrada que circula el interior de la base del tambor. Una de las ornamentaciones de moda durante el neoclásico fueron las grecas geométricas. Sin olvidar que provienen del clasicismo, aparecen nuevamente en las obras a partir de los descubrimientos de Herculano y Pompeya. Ejemplo de éstas los encontramos en los frisos de la torre.

Aunado a los paradigmas mencionados es imposible pasar por alto la presencia virreinal. Así como cada una de las influencias son representativas y otorgan importancia capital al templo, la arquitectura de la tierra es determinante.

Lo considero así porque la integración del nártex, estampa el sello novohispano al templo.

Finalmente El Carmen de Celaya es producto de diversos modelos y múltiples intenciones de su autor, sin tener mayor peso una sobre otra. Su valor radica en la integración novedosa y en el desafío hacia los modelos establecidos.

Reconozco que todavía existen grandes interrogantes sobre El Carmen de Celaya, por ello considero que solo la investigación multidisciplinaria es el camino para la valoración y rescate del patrimonio arquitectónico.

Ilustraciones

Fig. 1 Plaza Tresguerras, conjunto conventual de El Carmen, Celaya, Gto.,
Fuente: Archivo Histórico de Monumentos Coloniales INAH

Fig. 2 Parque de Niño Artillero, Celaya, Gto., Fuente: Archivo Histórico de
Monumentos Coloniales INAH

Fig. 3 Iglesia de El Carmen, Celaya, Gto., marzo de 2006

Fig. 4 Portada principal de El Carmen, Celaya, Gto., marzo de 2007

Fig. 5 Nave de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

Fig. 6 Portada lateral del Pórtico de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

Fig. 7 Portada Lateral de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

Fig. 8 Torre de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

Fig. 9 Cúpula de El Carmen, Celaya, Gto., marzo 2007

Fig. 10 Castillo de Anet, Francia, 1550, arquitecto Philibert de l'Orme

Fig. 11 Iglesia de San Jaime, Inglaterra, arquitecto Christopher Wren

Fig. 12 Iglesia de San Nicolás, Inglaterra, arquitecto Christopher Wren

Fig. 13 Iglesia de San Martín, Inglaterra, arquitecto James Gibbs

Fig. 14 Iglesia de St. Mary le Strand, Londres, Inglaterra, arquitecto James Gibbs

Fig. 15 Iglesia de San Francisquito, Irapuato, Gto.

Fig. 16 Santuario de Guadalupe, Silao, Gto.

Planos

Plano 1. Croquis de la manzana de ubicación del templo y anexos del Carmen en Celaya, Gto., “Fracción del Ex.Convento del Carmen vendida el 7 de septiembre de 1884 a Eusebio González por el gobierno federal, actualmente en poder de la señora Flora Mendiola vda. de paredes”, fuente: RPCPF-DGPIF, Planoteca de la Subdirección de Catastro.

Plano 2. Secretaría de Hacienda y Crédito Público, Dirección de Bienes Nacionales, “Deslinde del anexo del templo del Carmen”, Celaya, Gto., julio 16 de 1931, fuente: RPCPF-DGPIF, Planoteca de la Subdirección de Catastro.

Plano 3. Anexos actuales al Templo del Carmen, Celaya, Gto., Ref. 11582, fuente: RPCPF-DGPIF, Planoteca de la Subdirección de Catastro.

Plano 4. Secretaría de Bienes Nacionales e Inspección Administrativa, “Plano de la parte norte y anexos del exconvento del Carmen ubicado en la ciudad de Celaya, Gto.”, abril de 1949, fuente: RPCPF-DGPIF, Planoteca de la Subdirección de Catastro.

Fuentes

Archivos

Biblioteca Nacional de México. Fondo Reservado. BNM-FR

Archivo Carmelita de San Joaquín, D. F. ACSJ

Archivo Histórico de Guanajuato, Dirección de Archivos y Fondos Históricos,
Biblioteca Armando Olivares. AHG-DAFH-BAO

Archivo de Obras Públicas, Celaya, Gto. AOPC

Archivo Catastral, Celaya, Gto. ACC

Archivo de Documentos y Fondos en la Biblioteca del Instituto Nacional de
Antropología e Historia. ADFB-INAH

Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal, Centro de Documentación
e Información del Patrimonio Inmobiliario Federal y Paraestatal. RPCPF-
CDIPIFP

Registro Público y Catastro de la Propiedad Federal, Dirección General del
Patrimonio Inmobiliario Federal. RPCPF-DGPIF

Fototeca de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos. FCNMH

Publicaciones periódicas

"Francisco Eduardo Tresguerras," Enrique Fernández Ledezma, Excelsior, 8 de
junio de 1958.

"Un aspecto olvidado, arrogancia y pasión de Tresguerras", Enrique Fernández
Ledezma en Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y
Crédito Público, 1 de octubre de 1959.

“Un escrito autobiográfico de Francisco E. Tresguerras” en Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1 de octubre de 1959.

“Un gran arquitecto mexicano, Francisco E. Tresguerras” en Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1 de octubre de 1959.

"Francisco Eduardo Tresguerras", Estado de Guanajuato, 7 noviembre 1959, p. 3

Periódico oficial de la ciudad de Guanajuato, No. 78, 28 septiembre 1980.

Bibliografía

Acevedo, Jesús T., *Disertaciones de un arquitecto*, México, Biblioteca de Autores Mexicanos Modernos, Ediciones México Moderno, 1920.

Ajofrín, Francisco de, *Diario de viaje a la Nueva España*, México, Secretaría de Educación Pública-Cultura, 1986.

Alamán, Lucas, *Historia de México desde los primeros movimientos que prepararon su independencia en el año de 1808 hasta la época presente*, Vol. I, México, Instituto Cultural Helénico-FCE, 1985.

Amerlinck, Ma. Concepción, “Un grabado desconocido de Francisco Eduardo Tresguerras” en *Boletín de Monumentos Históricos*, México, INAH, No. 4, 1980.

Argan, Giulio Carlo, *El concepto de espacio arquitectónico, desde el barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

Armella de Aspe, Virginia, *Tesoros de la Pinacoteca Virreinal*, México, Fomento Cultural Banamex, 1993.

Báez, Macías Eduardo, “Arquitectura de los carmelitas descalzos en la Nueva España”, *Enciclopedia ...Tomo 5*, México, Salvat, 1982.

-----, *Obras de fray Andrés de San Miguel*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

Bakewell P. J., *Minería y Sociedad en el México Colonial, Zacatecas 1546-1700*, trad. Roberto Gómez Ciriza, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Balbuena, Bernardo de, *Grandeza Mexicana*, México, Sociedad de Bibliófilos Mexicanos, 1974.

Barajas, Carlos, *Leyendas y paisajes guanajuatenses*, México, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, 1916.

Baxandall, Michael, *Modelos de intención, sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume, 1989.

Bazant Jan, *Los bienes de la Iglesia en México 1856-1875*, México, El Colegio de México, 1995, p. 37.

Baxter, Silvestre, *La arquitectura hispano colonial en México*, México, 1934.

Bérchez, Gómez Joaquín, *Arquitectura mexicana de los siglos XVII y XVIII*, México, Grupo Azabache, 1992.

Biografías, Colección personajes distinguidos, México, 1900.

Blanco, Mónica, et. al., *Breve historia de Guanajuato*, México, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 2000.

Blunt, Anthony, *Arte y arquitectura en Francia 1500-1700*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.

Bornay, Erika, *Cómo reconocer el arte del Neoclasicismo*, Barcelona, Edunsa, 1996.

Brading, David, *Apogeo y derrumbe del imperio español*, trad. Rossana Reyes Vega, México, Clío, La antorcha encendida, 1996.

-----, *Haciendas y ranchos del Bajío, León 1700-1860*, México, Editorial Grijalbo, 1988.

-----, *Mineros y comerciantes en el México borbónico: (1763-1810)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

-----, *Mito y profecía en la historia de México*, trad. Tomás Segovia, México, Vuelta, La Reflexión, 1989.

-----, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, Ediciones Era, Colección Problemas de México, 1973.

Brown, Thomas A., *La Academia de San Carlos de la Nueva España*, Tomo II. *La Academia de 1792 a 1810*, trad. María Emilia Martínez Negrete Deffis, México, SepSetentas, 1976.

Carreño, Maldonado Abigail de, *Imagen de Celaya*, 2ª. edición, Celaya, 1992.

Celaya, un camino...un destino, Celaya, Comité Celaya IV Centenario, 1970.

Cervantes de Salazar, Francisco, *México en 1554, tres diálogos latinos*, México, Editorial Trillas, 1986.

Ciudades Guanajuatenses a la orilla del Milenio, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Centro de Investigaciones Humanísticas, H. Ayuntamiento de Allende, 1996.

Couto, José Bernardo, *Diálogo sobre la historia de la pintura en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cien de México, 1995.

Cuadriello, Aguilar, Jaime Genaro, "Francisco Eduardo Tresguerras, de sus varias facetas, El caso del estilo Luis XVI", en *Manuel Tolsá, nostalgia de lo "antiguo" y arte ilustrado*, coord. Elisa García Barragán, México-Valencia, UNAM, Generalitat Valenciana, 1998.

-----, "Tresguerras, el sueño y la melancolía", en *Los estudios sobre arte desde América Latina*, México, UNAM, IIE, 1988.

-----, "Tresguerras por sí mismo: un esbozo biográfico de la ilustración abajeña, 1759-1833", en *Investigaciones 1991-1993*, presentación de Rita Eder, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991.

Curiel, Gustavo, "El palacio del Mayorazgo de la Canal" en *Casas Señoriales del Banco de México*, México, Banamex, 1999.

Datos biográficos de algunos hombres notables originarios o vecinos de la ciudad de Celaya, Guanajuato, Celaya, Folletín de "Centenario" expresado por el H. Ayuntamiento, 1921. 56p.

Descartes, Rene, *Discurso del Método*, 11a. edición, México, Editorial Porrúa, Colección "Sepan Cuantos..." No. 177, 1992.

Díez, Barroso Francisco, *El Arte en la Nueva España*, México, 1921.

Eder Rita, *El arte en México: Autores, Temas, Problemas*, México, CONACULTA, Lotería Nacional para la Asistencia Pública, Fondo de Cultura Económica, 2001.

El Museo Mexicano o miscelánea pintoresca de amenidades curiosas e instructivas, T. 2, México, impresión Ignacio Cumplido, 1843.

Fernández, Christlieb Federico, *Europa y el urbanismo neoclásico en la ciudad de México, antecedentes y esplendores*, México, UNAM, 2000, 149 p.

Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1967.

-----, *Estética del arte mexicano, Coatlicue, el Retablo de los Reyes, el Hombre*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.

Fernández Ledesma, Enrique, *Galería de fantasmas, años y sombras del siglo XIX*, México, Editorial México Nuevo, 1939.

Fernández, Martha, *Arquitectura y gobierno virreinal, los maestros mayores de la ciudad de México, siglo XVII*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985.

-----, *Artificios del Barroco, México y Puebla en el siglo XVII*, México, UNAM, Colección de Arte 44, Coordinación de Humanidades, 1990.

-----, "El Neóstil y las primeras manifestaciones de la Ilustración en Nueva España", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 64, 1993.

-----, "Tratados y Modelos de la Arquitectura Salomónica Novohispana", *Los Discursos sobre el Arte*, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995.

Flores Caballero Romeo, *La contrarrevolución en la independencia, Los españoles en la vida política, social y económica de México (1804-1838)*, México, El Colegio de México, 1969.

Fuentes Rojas, Elizabeth, *La academia de San Carlos y los constructores del neoclásico, primer catálogo de dibujo arquitectónico 1779-1843*, México, UNAM, CONACYT, Escuela Nacional de Artes Plásticas, dgapa, 2002.

Gage, Thomas, *Viaje por la Nueva España y Guatemala*, Madrid, Ediciones de Dionisia Tejera, 1987.

García, Genaro, *Documentos inéditos o muy raros par la historia de México*, México, Porrúa, 1975.

García, Icazbalceta Joaquín, "El paseo del Pendón", en Francisco Cervantes de Salazar, *México en 1554, tres diálogos latinos*, México, Editorial Trillas, 1986.

Gemelli, Carreri Juan Francisco, *Las cosas más considerables vistas en la Nueva España*, trad. José María de Agreda y Sánchez, México, Biblioteca Mexicana de Libros raros y curiosos, Ediciones Xochitl, 1946.

Gombrich, Ernst Hans, *Norma y forma: Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.

Gómez, José, *Diario curioso y cuaderno de las cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-1794)*, introducción Ignacio González-Polo, México, UNAM, 1986.

González Galván, Manuel, "El espacio en la arquitectura religiosa virreinal de México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 35, 1966, p. 69-102.

González Obregón Luis y Antonio Cortés, *Colección de cuadros de historia de México*, México, Herrero Hermanos Editores, 1904.

González-Polo, Ignacio, "Un raro impreso del arquitecto Guerrero y Torres" sobretiro de *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, No. 6, julio-dic, 1971, p. 151-155.

González y González Luis, "Ciudades y villas del Bajío", en *Colmena Universitaria*, Guanajuato, año 9, núm. 48-49, mayo-agosto 1980, ps 45-55.

-----, "Suave matría", *Invitación a la microhistoria*, México, Clío, 1997.

Gutiérrez de Medina Cristóbal, *Viaje del virrey Marqués de Villena*, México, UNAM, Instituto de Historia, Imprenta Universitaria, 1947.

Humboldt, Alexander Von, *Ensayo político sobre el reino de la Nueva España*, México, Porrúa, 1966.

Jiménez, Jaime Enrique, *Crónica de Celaya*, tomo I, Celaya, 1971.

Jiménez, Pablo fray, *Crónica del Carmen de Celaya, documentación importante y útil para la historia de este monumento nacional desde su origen y fundación, El Carmen de Celaya, dispuesta y en parte comentada por su actual superior el I. Fr. Pablo A. Jiménez, mexicano, de la antigua provincia de San Alberto en esta República*, Celaya, Cuaderno 1 y 2, 1924.

Katzman, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México, UNAM, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, 1973.

-----, *Arquitectura religiosa en México 1780-1830*, México, UNAM, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

-----, *La arquitectura contemporánea mexicana, precedentes y desarrollo*, Memorias VII, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública, 1963.

Lombardo de Ruiz Sonia, *La ciudadela, ideología y estilo en la arquitectura del siglo XVIII*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Cuadernos de Historia del Arte 10, 1980.

López, Berta S., "Monografía del Municipio de Celaya," Guanajuato, Dirección de Archivos y Fondos Históricos, Biblioteca Armando Olivares.

Madre de Dios, fray Agustín de la, *Tesoro escondido en el Monte Carmelo Mexicano*, paleografía, introducción y notas Eduardo Báez Macías, México, UNAM, 1986.

Manrique, Jorge Alberto, "Ambigüedad histórica del arte mexicano", *Del arte: Homenaje a Justino Fernández*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

-----, "Del barroco a la Ilustración" en *Historia General de México*, 4a. ed., México, El Colegio de México, 2002.

-----, "El Neóstilo: La última carta del barroco mexicano" en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, 1971.

-----, "Reflexiones sobre el Manierismo en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Vol. X, No. 40, 1971.

-----, "El pesimismo como factor de la Independencia de México" en *Una visión del arte y de la historia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2001.

Mariscal, Federico, *La Patria y la Arquitectura Nacional*, México, Impresora del Puente Quebrado, 1914.

Márquez, Acevedo Sergio, "Precisiones sobre Tresguerras", sobretiro de *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, No. 6, jul-dic, 1971.

Maza, Francisco de la, "Capricho Barroco", *Boletín del INAH*, México, No. 40, p. 29-30, 1970.

-----, et. al., *Cuarenta siglos de la plástica mexicana*, México, Editorial Herrero, 1970, 430 p.

-----, *Del neoclásico al art-nouveau; y, Primer viaje a Europa*, México, Secretaría de Educación Pública, SepSetentas No. 150, 1974.

-----, "Dibujos y Proyectos de Tresguerras", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, V. 5, No. 19, p. 105-118, 1951.

-----, *El churrigueresco en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1969.

-----, "En el segundo centenario de Tresguerras", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 29, p. 9-44, 1960.

-----, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, Cultura SEP, Biblioteca Mexicana 95, 1968.

-----, *La mitología clásica en el arte colonial de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Publicaciones, 1968.

-----, "La tumba de Tresguerras" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, V. 5, No. 19, p. 105-118, 1951.

-----, *La ruta del Padre de la Patria*, México, Secretaría de Hacienda y Crédito Público, 1960.

-----, *Obras escogidas*, Colección Cuatro Siglos, Serie: Obras Escogidas de Autores Potosinos, Comité Organizador "San Luis 400", México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1992.

-----, "Otra vez Tresguerras", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, V. 8, Pte. 2, No. 32, p. 53-58, 1963.

Mendoza, Ponce Ana María, "Estudio del medio físico, geográfico, económico y social de la ciudad de Celaya", Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Dirección de Archivos y Fondos Históricos, Biblioteca Armando Olivares, 1960.

Moreno Ricardo, *Tresguerras vida y obras*, México, Secretaría de Educación Pública, DGETI, 1987.

Moreno Roberto, "Ensayo bibliográfico de Antonio León y Gama", en *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, México, UNAM, No. 1, enero-junio 1970.

Morfi, fray Juan Agustín de, *Viaje de indios y diario del Nuevo México*, México, Imprenta de Vicente García Torres, 1783.

Moyssén, Xavier, "Un documento y un proyecto de Francisco Eduardo Tresguerras", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 57, 1986.

Muriel, Josefina, *Fundaciones Neoclásicas. La marquesa de Selva Nevada, sus conventos y sus arquitectos*, México, UNAM, 1969.

Murillo, Gerardo, et. al., *Iglesias de México*, 3 Tomos, México, Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1924.

Nación de Imágenes, La litografía mexicana del siglo XIX, México, Museo Nacional de Arte, INBA, Banamex, Grupo ICA, 1994.

Neoclasicismo y romanticismo, arquitectura, escultura, pintura, dibujo 1750-1848, Barcelona, Editado por Rolf Toman, Könemann, 2000.

Obregón Santacilia, Carlos, "La ruta de Tresguerras", en *Suplemento del Boletín Biográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, México, 1 de octubre de 1959.

Panofsky, Edwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.

Peñafiel, Antonio, *Ciudades coloniales y capitales de la República*, Vol. 4, México, Imprenta y Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1908.

Piña, Dreinhofer Agustín y Ricardo Arancon García, *Síntesis de la arquitectura francesa y su influencia en México*, México, UNAM, Escuela Nacional de Arquitectura, 1965.

Ponz, Antonio, *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M., 1777.

Praz, Mario, *Gusto Neoclásico*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982.

Ramírez, Fausto, "Reflexiones sobre la aparición de nuevos programas en la arquitectura decimonónica en México", en *Anales del Instituto de Investigaciones*

Estéticas, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, No. 48, p. 83-108, 1978.

Rémi, Siméon, *Arte para aprender la lengua mexicana* Paris, Nacional, 1875.

Revilla, Manuel G., *El arte en México, en la época antigua y durante el gobierno virreinal*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, 1893.

Rodríguez, Frausto Jesús, "Tresguerras", en *Biografías, órgano de divulgación del Archivo Histórico de Guanajuato*, Guanajuato, No. 85-95, marzo de 1959-enero 1960.

Rodríguez, Prampolini Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1977.

Rojas, Pedro, *Historia general del arte mexicano, Época Colonial*, México, Editorial Hermes, S. A., 1969, 239 p.

Romero de Terreros, Manuel, *Arte Colonial, apuntes reunidos por Manuel Romero de Terreros*, pról. Luis Vázquez Torne, México, Imprenta de J. Balleca, 1916-1921.

-----, *El Arquitecto Tresguerras (1745-1833)*. 2a. ed., México, Imprenta del Museo Nacional de Arqueología Historia y Etnografía, 1929.

-----, *Historia sintética del arte colonial en México 1521-1821*, México, Porrúa Hermanos, 1922.

Roth, Leland M., *Entender la arquitectura, sus elementos, historia y significado*, 2a. ed., México, Editorial Gustavo Gili, 2000.

Ruskin, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Barcelona, Editorial Alta Tulla, 2000.

Rybczynski, Witold, *La Casa, Historia de una idea*, Madrid, Ed. Nerea, 1992.

San Nicolás Laurencio de fray, *Arte y uso de la arquitectura (Madrid 1639 y 1664)*, T. 1, Madrid, Albatros Ediciones, 1989.

Schapiro, Meyer, *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, Madrid, Colección Metrópolis, 1999.

Serrano, Espinoza Luis Antonio y Juan Carlos Cornejo Muñoz, *De la plata, fantasías. La arquitectura del siglo XVIII en la ciudad de Guanajuato*, México, Universidad de Guanajuato-Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

Sigüenza, y Góngora Carlos de, *Glorias de Querétaro*, México, Colección Libros Raros y Curiosos, 1680.

Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México, Editorial Porrúa, S. A., Colección "Sepan Cuantos" No, 472, 1985.

Torre Villar, Ernesto de la, *La Independencia de México*, México, Editorial Mapfre-Fondo de Cultura Económica, 1995.

Toussaint, Manuel, *Arte Colonial en México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1962.

-----, "Fray Andrés de San Miguel, arquitecto de la Nueva España", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Vol. IV, No. 13, 1945.

-----, *Paseos Coloniales*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1962.

-----, "Fray Andrés de San Miguel, arquitecto de la Nueva España", México, UNAM, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. IV, No. 13, México, 1945.

Tovar de Teresa, Guillermo, *Repertorio de artistas de México, Artes plásticas y decorativas*, México, Fundación Cultural Bancomer, 1995.

Tresguerras, Francisco Eduardo, *Ocios literarios*, prol. Francisco de la Maza, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Estudios y Fuentes del Arte en México XII, Imprenta Universitaria, 1962.

Uribe, Eloisa, *Tolsá: hombre de la ilustración*, México, CONACULTA, INBA, MUNAL, 1990.

Vargas, Fulgencio, "Celaya", en *Planta Termoeléctrica Frank I. Gilmore*, Celaya, 1949.

Vargaslugo, Elisa, *Las portadas religiosas de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.

Velasco y Mendoza Luis, *Historia de la ciudad de Celaya*, 4 Vols., Imprenta Manuel León Sánchez, 1947-1949.

Velázquez, María del Carmen, *El estado de Guerra en Nueva España 1760-1808*, México, El Colegio de México, 1950.

Vetancurt, Agustín, et. al., *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780,) tres crónicas*, México, CONACULTA, 1990.

Victoria, Moreno Dionisio, *El Carmen de Celaya, datos para la historia de su construcción y conservación 1597-1980*, México, IV Centenario de la Orden del Carmen en México (1585-1985), 1984.

-----, *Los carmelitas descalzos y la conquista espiritual de México (1585-1612)*, México, Editorial Porrúa, S. A., 1966.

Villegas Víctor Manuel, *Tresguerras: Arquitecto de su tiempo*, México, 1964.

Vitruvio, Polión Marco Lucio, *Los diez libros de Arquitectura*, 3a. reimpresión, España, Alianza Editorial, 2002.

Winckelmann, Juan Joaquín, *De la belleza en el arte clásico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1959.

-----, *Historia del arte en la antigüedad*, Madrid, Aguilar, 1955.

-----, *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*, Barcelona, Península, 1987.

Zamarroni Arroyo, Rafael "Efemérides celayenses," en *Celaya en marcha*, Celaya, 1960.

-----, *Narraciones y Leyendas de Celaya y del Bajío*, México, 1960.

Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1951.

Zurko, Edward Robert, *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.

Tesis

Alonso, Martínez Jorge Luis, *Ex-convento de San Francisco de Celaya, Guanajuato; origen, desarrollo y análisis arquitectónico*, Tesis para obtener el grado de licenciado en Arquitectura, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Facultad de Arquitectura, 2001.

Beltrán, Belman Ma. Susana y Ma. Guadalupe Morales Tenorio, *La arquitectura carmelita en México en los siglos XVI y XVII*, Tesis para obtener el grado de licenciado en Arquitectura, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Facultad de Arquitectura, 1992.

González-Polo, Ignacio *Vida y obra del arquitecto Francisco Antonio Guerrero y Torres (1727-1792)*, Tesis para optar por el grado de Doctor en Historia, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

Montero, Martínez Myrna Berenice, *Descripción de elementos arquitectónicos Neoclásicos y su utilización en la evaluación*, Tesis para obtener el grado de licenciado en Arquitectura, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, Facultad de Arquitectura, 1999.

Revistas

“Celaya”, Fulgencio Vargas, en *Planta Termoeléctrica Franl I. Gilmore*, Celaya, 1949.

Crónica de Celaya, Jiménez, Jaime Enrique, tomo I, folleto, mayo 1971.

“Efemérides celayenses,” Zamarroni, Arroyo Rafael, en *Celaya en marcha*, dir. Francisco Uribe Durán, Celaya, Guanajuato, diciembre de 1960.

Reseña, al servicio del deporte y los deportistas, *Celaya*, diciembre 24 de 1964.