

# EL BARROCO Y EL NEOCLÁSICO EN LA ARQUITECTURA DEL CAMARÍN DE LA INMACULADA DEL TEMPLO DE SAN DIEGO EN AGUASCALIENTES, MÉXICO

Marco Alejandro Sifuentes Solís<sup>1</sup> / José Luis García Rubalcava<sup>2</sup>  
Miguel R. Martín del Campo B. Medina<sup>3</sup>

Universidad Autónoma de Aguascalientes. México

## Introducción

La ciudad de Aguascalientes (México) es una pujante urbe con 594,092 habitantes, cuyo origen virreinal, más allá de su actual fisonomía -muy alterada por cierto-, le da un cierto aire encantador. En su centro se levanta un Monumento muy singular: el Camarín de la Inmaculada del Templo de San Diego (**Foto 1**), que probablemente fuera el último de su tipo en la Nueva España y cuyo interés teórico radica en sus extraordinarias peculiaridades, que lo hacen único en el contexto de las edificaciones dieciochescas, pues presenta sin recato alguno una solución en la que se conjugan armónicamente elementos del barroco agónico y del neoclásico emergente. La presente comunicación versa sobre dicho recinto.

El estudio de un Monumento de esta naturaleza presentaba varios desafíos a la investigación, pues no sólo se pretendía realizar un análisis del edificio *per se*, sino también proporcionar una amplia visión tanto de las condiciones de producción que hicieron posible su fábrica material, como de la sociedad novohispana y los valores por ella sancionados, en el contexto preciso de las Reformas Borbónicas en las Intendencias del interior del virreinato de la Nueva España.

Diríase que se pretendía, como oportunamente lo señaló Guillermo Tovar de Teresa en el prólogo del libro que editó la Universidad Autónoma de

---

<sup>1</sup>Arquitecto, profesor e investigador de tiempo completo del Centro de Ciencias del Diseño y de la Construcción de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (México). Catedrático de Historia y Teoría de la Arquitectura.

<sup>2</sup>Arquitecto Restaurador, actualmente Director General de Difusión de la Universidad Autónoma de Aguascalientes. Catedrático de Historia de la Arquitectura.

<sup>3</sup>Arquitecto, socio fundador de la firma idTotal, S.C., director de la publicación electrónica *Páginas del Patrimonio de Aguascalientes*.

Aguascalientes,<sup>4</sup> abrirse al mundo (novohispano) desde un vértice y comprenderse desde un átomo (el Monumento).

De esta suerte, en el estudio convergieron variados métodos en coexistencia fecunda, siempre desde una perspectiva multidisciplinaria que lo mismo hizo concurrir la investigación histórica y el análisis sociológico, así como el análisis material del edificio y hasta aspectos de geometría, iconografía e iconología, cuya disección develó los valores y el simbolismo reinantes en la sociedad aguascalentense de finales del s. XVIII. Completaron el trabajo los modernos medios digitales a efectos de facilitar, en los formatos hipertexto y multimedia, el aprendizaje interactivo en la red a quienes deseen penetrar los secretos de este extraordinario Monumento.<sup>5</sup>

### **El planteo del problema**

¿En dónde residía y en qué consistía la belleza del “suntuoso” Camarín de la Virgen, aceptada sin discusión por eruditos y neófitos? La geometría, sin duda, proporcionaba un amplio y generoso campo de experimentación y la posibilidad de explicar rigurosamente ese atributo tan inasible y a la vez manoseado de *belleza*. Pero, al mismo tiempo, la geometría no sería nada sin la explicitación de su simbolismo y de su relación con contenidos religiosos, particularmente los vigentes en el período novohispano. Por ello, la aventura hacia la geometría del Camarín necesariamente condujo a la iconología, y ambas al conjunto de ideas, creencias, significados y condiciones materiales de la sociedad novohispana, tanto en un orden general como en el particular referido al campo de la edificación. Encontrar el patrón o estructura racional de proporcionamiento armónico detrás de la belleza del Monumento, era el primer reto. Incrustarlo después dentro de las condiciones históricas específicas de su producción, para dar cuenta del objeto arquitectónico como una totalidad, constituyó el segundo desafío.

El asunto se presentó pues como un problema de estrategia que obligaba la utilización de medios gráficos para la validación de la hipótesis que sobre el particular habíamos elaborado. Pero la develación de aquella estructura, oculta detrás de la belleza del Camarín, corría el grave riesgo de perderse entre la hipóstasis de la geometría *per se* si se desligaba de su sentido religioso. Como

---

<sup>4</sup>Ver SIFUENTES SOLÍS, M.Alejandro, GARCÍA RUBALCAVA, José Luis y MARTÍN DEL CAMPO B. MEDINA, Miguel, *El Camarín de San Diego y su geometría simbólica* Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes (México), 1998.

<sup>5</sup>El sitio, construido por Miguel Martín del Campo, podrá ser consultado próximamente en la siguiente dirección electrónica: <http://www.geocities.com/dinergia> (Estamos por habilitar, también en fecha próxima, un disco compacto con la versión digital del libro).

tendremos oportunidad de mostrar en el cuerpo de esta comunicación, el Camarín del Templo de San Diego constituye un Monumento extraordinario no sólo por ser probablemente uno de los últimos de su tipo en México, sino por su concepción misma, por la idea y los principios fundamentales que su benefactor y su constructor supieron plasmar a través de un sistema de proporción simbólico, sólo explicable por las condiciones del mundo novohispano, pues el Camarín todavía se concibió con una geometría euclidiana, traspolada al “mundo vivido” desde una dimensión trascendente que apelaba a los sentidos,<sup>6</sup> en el momento preciso en que las geometrías no-euclidianas (por lo general desdeñosas de esta dimensión) luchaban en Europa por la supremacía intelectual, enfrentándose contra los residuos de una geometría simbólica que se resistía a morir, y en un momento en el que las condiciones impuestas por las reformas de la Casa de los Borbones no propiciaban el uso, en la Nueva España, de geometrías *mito-poéticas* o *metafísicas*. De ahí el interés histórico y teórico de este Monumento para los fines del debate que propone este Congreso, dado que es precisamente aquella concepción trascendente, en pleno auge neoclásico, lo que hace al Monumento único entre los edificios religiosos de su tiempo. Santiago Medina, su constructor, supo armonizar cierto academicismo con preceptos barrocos, es decir, supo echar mano de una suerte de *ars combinatoria*, muy propia del barroco europeo, por la cual se conciliaban oposiciones esenciales: fundamentalmente las esferas perceptual (el dinamismo sensual barroco) y conceptual (la claridad racional neoclásica);<sup>7</sup> pero siempre sobre la base de esa geometría simbólica, en perfecta unidad con el universo cristiano y en particular con el culto “mariano” en la villa de las Aguas Calientes.

En suma, de acuerdo con todo lo anterior, en esta comunicación se defiende la Tesis de la relativa inoperancia de las reformas Borbónicas en Aguascalientes debido a las condiciones específicas de la villa, y cómo estas condiciones permitieron que un constructor como Santiago Medina amalgamara, antes que acentuar su sentido original contrapuesto, dos tradiciones (la barroca y la neoclásica) en un Monumento como el Camarín de la Virgen, sin detrimento alguno de su calidad; al contrario, afirmamos que dicha amalgama, resuelta por el uso de una “geometría simbólica” bajo cuya epidermis racional se traslucen los valores de la piedad barroca, es lo que le otorga su singularidad.

### **Las condiciones de producción del Monumento**

---

<sup>6</sup>Cfr. PÉREZ GÓMEZ, Alberto, *La Génesis y Superación del Funcionalismo en Arquitectura* Ed. Limusa, México, 1980.

<sup>7</sup>*Ibid.*, pp. 166-171.

Para la discusión a la que convoca este III Congreso, un hecho esencial es la aparente contraposición, en el Camarín, entre la concepción patrimonialista y su solución formal regalista. Oposición aparente porque es de una evidencia incontestable que en el Monumento sus términos se encuentran conciliados y que su constructor, como habíamos dicho, los armonizó antes que acusar su sentido contrapuesto. ¿Cómo fue posible un edificio de esta naturaleza en las circunstancias instauradas por las Reformas Borbónicas, de suyo adversas?

Con el proceso de reformulación de las relaciones entre la Casa de los Borbones y sus dominios en América dieron inicio importantes cambios a todos los niveles de la vida y el mundo novohispanos. Así, a la escolástica tradicional se opuso la racionalidad y el empirismo del nuevo y moderno proyecto ilustrado. La religiosidad dieciochesca, basada en el valor inmanente de las obras pías, sufrió un vuelco hacia el predominio de conceptos cívicos que canalizaban el prestigio social por rutas no religiosas. En los campos del arte, los oficios y la arquitectura, se sintieron con vigor los cambios introducidos y en este contexto surgió como necesidad histórica de la Academia de San Carlos, creada para la formación de artistas y artesanos que en adelante quedarían liberados de las ataduras gremiales y sus métodos de aprendizaje y de trabajo, redefiniendo la condición del artista y su medio en términos de estatus,<sup>8</sup> separando el trabajo manual del trabajo intelectual y, por ende, privilegiando al artista sobre el artesano.<sup>9</sup> Los gremios, así, resultaron un obstáculo para el proyecto modernizador borbónico.<sup>10</sup>

En este contexto, la necesidad de nuevos tipos de espacios y programas arquitectónicos demandó el desarrollo e impulso de novedosos materiales de construcción y de nuevos métodos de trabajo y de organización del mismo. El mármol blanco se convirtió en el material de moda del gusto neoclásico, se abandonó la policromía por una cromática marmórea; Manuel Tolsá incluso promovió el uso del yeso como material sustituto de la madera en los retablos.<sup>11</sup>

Todas estas circunstancias determinaron el desplazamiento de la Iglesia como patrocinadora y consumidora de arte, siendo sustituida por la vanidad áulica de los Borbones. La iconografía privilegió entonces temáticas paganas, con recio sabor clasicista, en sustitución de las temáticas religiosas tradicionales.<sup>12</sup> La arquitectura, de este modo, adquirió un tinte más laico que

---

<sup>8</sup>Todo este párrafo, basado en RAMÍREZ, Fausto, "El Arte del siglo XIX", en *Historia del Arte Mexicano, Arte del siglo XIX I*, t. 9, SEP-Salvat, México, 1982, p. 1219. Ver también LOMBARDO, Sonia "Las Reformas Borbónicas y su influencia en el Arte de la Nueva España", en el mismo t., p. 1236.

<sup>9</sup>LOMBARDO, *Ibid.*, 1241.

<sup>10</sup>RAMÍREZ, *Op. cit.*, p. 1220.

<sup>11</sup>LOMBARDO, *Op.cit.*, pp. 1250, 1252 y 1260.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 1249.

religioso. Pareciera, pues, que todo el cuadro de las nuevas condiciones jugaba en contra de la pervivencia del *ancien régime* y de sus manifestaciones en el arte y la arquitectura. Sin embargo, *y éste es el punto fundamental*, estas condiciones rigieron *de hecho y de derecho* más particularmente para la metrópoli novohispana que para la provincia, en donde su vigencia fue más bien ideal. De hecho, la revolución administrativa de los Borbones generó fuertes resistencias en el sistema de privilegios e intereses detentados por las diversas corporaciones; aun los mismos criollos ilustrados no aceptaron de inicio la nueva situación por considerarla una imposición central.<sup>13</sup> Los Virreyes, por su parte, retardaron la aplicación de las reformas cuando comprendieron que sus intereses eran afectados.

Ahora bien, la reticencia osciló entre formas radicales de oposición y formas híbridas. En el terreno de la arquitectura, por ejemplo, la Academia de San Carlos no dejó de extender su influencia a las corporaciones de varias maneras: gremios y artesanos adoptaron en ciertos casos algunos aspectos de la nueva “morfología” y de sus presupuestos espaciales, tales como la unidad de tiempo y espacio dada por la perspectiva geométrica.<sup>14</sup> La sencillez, la claridad y la fuerza de líneas (racionalismo) y el naturalismo (empirismo) poco a poco comenzaron a ganar terreno no sólo entre los académicos, sino también entre los maestros. Los estatutos de la Academia, además, sólo entraron en vigor al principio en la ciudad de México, no en la provincia, en donde el sistema gremial operó hasta su disolución en 1813 (de hecho, hasta 1808 se consideró la conveniencia de ampliar la acción de la Academia hacia el interior). Los artesanos, por otro lado, contravinieron con frecuencia las Ordenanzas de sus gremios cuando se encontraron en dificultades financieras para la apertura de sus talleres, siendo refaccionados por los comerciantes, quienes podían actuar con libertad por estar al margen de las corporaciones.

En la provincia, el lenguaje contradictorio del sistema borbónico (es decir, aquel que expresaba “formas de apariencia moderna arraigadas en concepciones profundamente tradicionales”), se acentuó por la pervivencia de las formas religiosas y el poder de las corporaciones. Estas pruebas de la inoperancia de las reformas en un medio como el de la provincia explican por qué pudo ser posible una obra de concepción patrimonialista y solución regalista en Aguascalientes, y por qué un maestro como Santiago Medina pudo conciliar las tradiciones contrapuestas de su formación: las condiciones históricas lo permitieron.

Si los códigos académicos vigentes en la ciudad de México seguían conservando rasgos barrocos por su solución espacial y plástica, aunque fueran neoclásicos por su programa específico (como en el caso del Palacio de

---

<sup>13</sup>RAMÍREZ, *Op. cit.*, p. 1221.

<sup>14</sup>*Ibid.*

Minería),<sup>15</sup> en la provincia, por el contrario, buen número de Monumentos *seguían siendo barrocos por la concepción de su programa específico, mientras eran neoclásicos -o cuasineoclásicos, o neóstilos- por su solución espacial y plástica.* Y éste fue precisamente el caso del Monumento que nos ocupa.

### **El Monumento.**

El Camarín de la Inmaculada del Templo de San Diego fue construido entre 1792 y 1797. Varias características lo hacen extraordinariamente atípico y único: su distribución en una planta circular y una cúpula esférica sobre tambor también circular; su diseño, en el que coexisten patrones geométricos clasicistas y resabios de la arquitectura del estípite, y particularmente del estípite y del barroco que estuvo de moda en Aguascalientes en el último tercio del s. XVIII, manifiesto en el uso de cortinajes y guardamalletas de cuño guanajuatense; la presencia de rasgos tímidos del neóstilo, “la última carta del barroco novohispano”; su concepción ambivalente (pero no ambigua), producto de la conciliación entre el patronazgo pietista de su donador material, y el contenido académico y por ende regalista de su solución espacial y formal; la intervención en su fábrica de un maestro alarife que desplegó con desenfado las tradiciones que lo nutrieron: la de la escuela de Felipe de Ureña, el maestro “trashumante” difusor del estípite en la región a la que pertenecía Aguascalientes, y la de la moda promovida por Francisco Eduardo Tresguerras en la comarca; la aparentemente opuesta presencia de dos diferentes formas de organización del trabajo: una artesanal, codificada por los gremios, y otra propia de las nuevas condiciones impuestas por las Reformas Borbónicas, manifiesta en el uso de nuevos materiales, técnicas de construcción y formas clásicas “racionales” que se impulsaron a través de la Academia de San Carlos; la utilización evidente de mano de obra regional y la presencia de varios maestros canteros en la escultura arquitectónica.

El diseño general del edificio se ciñe a los modelos de la arquitectura clásica y su solución a las normas de composición regidas por trazos armónicos; la belleza de sus proporciones, y la claridad con que los diversos elementos arquitectónicos se disponen en el espacio, lo delata.

El análisis de la documentación histórica y la inspección *in situ* nos permitieron detectar tres etapas constructivas. La primera hacia 1768-69, cuando se concluyeron las catacumbas que han hecho famoso al edificio.<sup>16</sup> La segunda corresponde a la edificación de la estructura portante de muros y

---

<sup>15</sup>LOMBARDO, *Op. cit.*, p. 1257.

<sup>16</sup>TOPETE DEL VALLE, Alejandro, *Aguascalientes, guía para visitar la Ciudad y el Estado*, ed. del autor, Aguascalientes (México), 1968, p. 150.

contrafuertes, que debieron haberse levantado entre 1792 y 1794, a juzgar por una inscripción localizada en el dintel de la puerta de la escalera de caracol que sube al deambulatorio superior. La tercera corresponde a la fábrica de la cúpula y presumiblemente ocurriría entre 1794 y 1795, de acuerdo con una nota del guardián del convento de aquella época, que a la letra dice:

En quatro de Agosto de 1795 sepuso la cruz del simborrio en el Camarín q esta haciendo asu costa sin alluda del convto. ni otra alguna persona, Dn Juan Franco Calera, Capitan y Sindico de este convto. a quien concedió el Rdo Definitorio por sus letras Patentes, como a Patrono segun las leyes de Castilla, entierro para sí, susesores, y parientes colaterales.<sup>17</sup>

Todo lo anterior nos plantea el hecho de que entonces el lapso comprendido entre 1795 y 1797 se ocupó en dotar al edificio con el resto del ajuar eclesiástico (altares, ciprés, probablemente la fábrica de los retablos) y, suponemos, las imágenes que lo integran.

### **El benefactor**

El Camarín de la Limpia Concepción del Templo de San Diego se debió al caudal y devoción de Juan Francisco Calera, quien invirtió en la obra más de treinta mil pesos, una suma nada despreciable en su tiempo. ¿Quién fue Juan Francisco Calera? ¿Qué circunstancias lo llevaron a donar una obra tan onerosa? ¿De dónde provino su fortuna? Son todavía insuficientes los datos sobre este personaje, pero son lo bastante justos como para reconstruir su circunstancia personal e insertarla dentro de procesos más generales de la sociedad novohispana del s. XVIII, fundamentalmente dos: el fenómeno del patronazgo de obras pías, y el de la formación de una burguesía comercial de origen peninsular en la Nueva España. En efecto, Juan Francisco era síndico del convento de San Diego y patrón material del Camarín de la Virgen; fue además comerciante y más tarde capitán y teniente coronel de las milicias de Dragones de la Nueva Galicia.

Juan Francisco era hijo de Don Juan Calera y de Doña Lucía de Obregón y Arce. Aún no hemos podido encontrar documento alguno del origen preciso de esta familia, pero es muy probable que tuviera sus antecedentes en una familia ibérica norteña, dado que uno de los primos de aquél, llamado Tirso Antonio Calera, era natural y vecino del lugar de Sano, en el Valle de Carriedo, montañas de Burgos, Obispado de Santander, en el Reino de Castilla La Vieja.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>Villalobos, FRAY FRANCISCO, citado por OCHOA V., Ángel S., *Breve Historia de la Purísima de San Diego de Aguascalientes*, Gobierno Eclesiástico del Obispado de Aguascalientes, 1953, p. 30.

<sup>18</sup>Estas informaciones en Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes (AHEA), Fondo de Protocolos Notariales (FPN), Caja 34, Exp. 6, Escritura 7, F. 14f- 15f.

La primera noticia directa de que disponemos en relación Juan Francisco lo ubica en el año de 1780 como “vecino y del comercio” de la Villa de Aguascalientes.<sup>19</sup> Lo anterior nos condujo a pensar que ya para entonces nuestro personaje estaba perfectamente establecido en la ciudad y que con toda seguridad se trataba de un individuo de alguna importancia, a juzgar por el contenido de diversos poderes especiales otorgados en varias escrituras existentes en el Archivo Histórico.<sup>20</sup>

Al mismo tiempo, Juan Francisco era hermano de Pedro Manuel Calera,<sup>21</sup> importante comerciante hacia 1768, de quien tenemos noticia directa en el Archivo Histórico desde el año de 1764.<sup>22</sup> La información que proporciona el Fondo de Protocolos Notariales para estos dos personajes no nos deja lugar a dudas de su relativa importancia dentro del comercio de la villa y del valor de sus respectivos caudales, que con toda seguridad fueron en crecimiento si nos atenemos a las múltiples operaciones de compra-venta de inmuebles y otros rubros. No estamos en condiciones de afirmar todavía si los hermanos Calera fueron de aquellos comerciantes venidos a Nueva España a probar fortuna, pero en todo caso podemos tener por cierto su origen peninsular, dado que en la escritura de poder que otorgó a su primo Tirso Antonio Calera, Juan Francisco le solicita a éste “pida, y haga sus Informaciones de Hidalguia, y Nobleza”.<sup>23</sup> Cómo y cuándo llegaron a la Colonia y a la villa de Aguascalientes es cosa que todavía desconocemos. Tenemos que partir del hecho de su establecimiento en la ciudad y de que sus negocios les habrían reportado suficientes ganancias como para alcanzar una fortuna de alguna importancia. Con seguridad, el caudal y las profundas devociones de nuestro personaje tuvieron que ver en su nombramiento como Síndico del Convento de San Diego.

Sobre la autoría del patrocinio material no puede existir ya duda alguna: la obra fue debida a la generosidad del personaje, como lo prueba la siguiente cita:

Que por la grande Devocion, y crecido afecto que ha tenido siempre a Maria SSma en su Inmaculada Concepcion le ha construido a expensas de su caudal a esta Soberana Reyna un magnifico Camarín en el Combento de Religiosos Descalzos de San Diego en esta Villa...<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup>AHEA, FPN, Caja 83, Exp. 2, Escritura 44, F. 54v-55v.

<sup>20</sup>AHEA, FPN, Caja 83, Exp. 2, Escritura 54, F. 71v-72v.

<sup>21</sup>La prueba documental del parentesco en AHEA, FPN, Caja 26, Exp. 3, Escritura 5, F. 7f-8f.

<sup>22</sup>AHEA, FPN, Caja 22, Exp. 3, Escritura 45, F. 71f-73v. También AHEA, FPN, Caja 22, Exp.7, Escritura 28, F. 55v-57v.

<sup>23</sup>AHEA, FPN, Caja 34, Exp. 6, Escritura 7, F. 14f-15f.

<sup>24</sup>AHEA, FPN, Caja 34, Exp. 3, Escritura 8. F. 18f-21f.



Al respecto, Ochoa recoge una información de documentos del archivo conventual de San Diego de Aguascalientes, de fecha 5 de julio de 1799, y de la sala Capitular de San Diego de México, de mayo 24 del mismo año, que citamos ampliamente:

Por cuanto la grande y devota generosidad de Vmd. ha construido dentro de los muros del mismo Convento un magnífico Camarín desde sus cimientos, no tan sólo de su propio peculio, sino también de su personal asistencia, dirección y cuidado y ha verificado su completo adorno para todo lo cual ha erogado más de treinta mil pesos sin permitir se colectase ni un medio real de limosna y para satisfacer Vmd. los abrasados deseos de su fervorosa devoción ha fabricado de rico y vistoso alabastro el ciprés de su Nicho, de sus frentes en la una existe el tabernáculo del Santísimo Señor Sacramentado de la Iglesia del referido Convento en beneficio de cuyo lustre honor y utilidad Vmd. se ha servido manifestarse siempre sumamente apasionado; Por tanto, concediendo con la piadosa solicitud de Ud. le declaramos y nombramos en quanto se extienden todas nuestras facultades y de derecho podemos, por Patrono único y legítimo y a sus desendientes del citado Camarín y que como tal patrono pueda poner en él su Estatua, el Escudo de sus armas y silla para su asiento. Así mismo que la Sagrada Imagen de la Purísima Concepción, se haya de voltear acia el Camarín (proporcionando la comodidad para ello) al tiempo de celebrarse Misa que la devoción de Vmd. ha dotado para todos los Sábados y para las Cuatro festividades principales de la Soberana Reyna con tal que no este expuesto el Divinísimo Señor Sacramentado o se haya de selebrar Missa conventual, sin que pueda estorbarlo Religioso alguno Subdito prelado inferior a Nos.<sup>25</sup>

Otras prerrogativas fueron concedidas a Calera: sepultura a él y su esposa “si Vmd. tubiere a bien contraer matrimonio”, y misa de Réquiem para después de sus días. Y en fin, en uno de los cintillos por debajo de la majestuosa cúpula del recinto, en el entablamento cilíndrico soportado por las columnas, se lee:

“EL DIA 2 DE SEPTIEMBRE DEL AÑO DE 1792 SE DIO PRINCIPIO A LA FABRICA DE ESTE CAMARIN QUE SE CONSTRUIO A ESPENSAS DEL CAUDAL DEL CAP. DON JUN FRANCISo. CALERA SINDICO DE ESTE COMBENTO QUIEN LO DEDICO A LA PURISIMA YMMACULADA CONCEPCION DE MARIA SANTISIMA SEÑORA NUESTRA Y SE CONCLUIO EL MES DE ABRIL DE 1797”.

Inscripción que revela sin género de duda la personalidad del donador y benefactor material, así como el patronazgo del Monumento, propio de la piedad barroca.

---

<sup>25</sup>OCHOA, *Op. cit.*, pp. 31-32.

### **El constructor**

Las noticias del constructor Santiago Medina, a diferencia de las que disponemos para el caso de Juan Francisco Calera, son extraordinariamente fragmentarias. Incluso se ha escatimado su autoría en el diseño del Camarín y se le ha destacado más, no sin cierto aire discriminatorio, como un modesto indio alarife, menospreciando su capacidad y las enseñanzas que poco a poco fue asimilando, provenientes de dos tradiciones aparentemente encontradas. En efecto, las evidencias disponibles nos permiten sostener que nuestro alarife encarnó, no sin problemas pero resolviéndolos, la conciliación armónica entre la tradición barroca, que fue en la que se formó, particularmente dentro de la escuela creada por Felipe de Ureña en Guanajuato y en Aguascalientes, y la tradición académica del neoclásico, que para los años de construcción del Camarín era ya demasiado fuerte. No es improbable que el aprendizaje de Medina haya tenido lugar en algún taller de alguno de los discípulos de Ureña o de Francisco Bruno de Ureña hijo, y tampoco es improbable que ya en su madurez haya sentido y asimilado las enseñanzas de Francisco Eduardo Tresguerras, a juzgar por su pretendido lugar de origen, la Villa de Lagos, una región en la que se dejó sentir con hondura tanto la influencia de Ureña como de Tresguerras. Ochoa señala respecto al alarife:

Por ninguna parte hemos encontrado documento que acuse el nombre del arquitecto del dicho Camarín (...) la tradición lo concede al famoso arquitecto del siglo XVIII, don Francisco Eduardo Tresguerras, habiendo quienes le conceden sólo la paternidad de planos y dibujos, esto es, la parte intelectual y la directa ejecución del ciprés Nicho de la Purísima y del cimborrio, la majestad de su cúpula. Hay quien lo atribuye a Tolsá, Manuel, de la misma época de Tresguerras. Los historiadores de Aguascalientes nos afirman que la construcción del Camarín es de un indio de Lagos, pero cuyo nombre ha quedado ignorado.<sup>26</sup>

Cuando Ochoa dice "ignorado", se refiere no tanto a que se desconozca el nombre del constructor, sino al hecho de que no se le ha dado su valor frente a los gigantes que de acuerdo con los historiadores de hecho o de derecho le disputan su autoría. Para nosotros es concluyente la inscripción que aparece en uno de los pilares del pasillo izquierdo que da al Camarín, y que a la letra dice:

*"El Mtro. S.tiago MEDina DELineo y Construio este Templo a MARIA SSma Ntra Sa a expensas del Caudal del S. Cptn Dn JuN Franco Calera."*

Como se sabe, en el argot de la época "delinear" era equivalente a proyectar o diseñar, por lo tanto, al delinear y construir el Camarín, Medina no hizo sino dejar testimonio de su autoría total en la obra, sin demérito alguno de las influencias que pudo haber recibido de Ureña, de Tresguerras o del propio

---

<sup>26</sup>*Ibid.*, p. 32.

Calera en lo relativo a la concepción del programa iconográfico. Es poco probable que Tolsá haya tenido que ver con la edificación, entre otras cosas porque llegó a la Nueva España en diciembre de 1791, nueve meses antes de que comenzara la construcción del Camarín, y porque además de inmediato recibió encargos que lo mantuvieron no sólo ocupadísimo, sino confinado en la ciudad de México o en las villas o ciudades importantes a su alrededor. Es más probable, por el contrario, que Medina haya conocido a Tresguerras directamente o cuando menos su obra.<sup>27</sup> Este último tenía por costumbre anotar cuidadosamente todos los trabajos que hacía, y dado que en las relaciones de sus obras no se menciona ni un sólo dato respecto a trabajos realizados en o para Aguascalientes,<sup>28</sup> así fuera de diseño o de obra material, es poco factible que haya tenido intervención alguna en el Camarín, a no ser a través de la influencia que muy probablemente tuvo en Santiago Medina. Por lo demás, sabemos que Tresguerras, aunque produjo algunas obras barrocas, cuando hubo adoptado el neoclásico lo hizo de una manera categórica que no deja dudas sobre la imposibilidad de que hubiera aceptado, en una época tan tardía como la de la construcción del Camarín, ver conjugadas estas dos tradiciones en el Monumento.

Por otra parte, pudimos comprobar que el personaje llamado “Nicolás de Santiago”, “Nicolás de Santiago Medina” o bien “Nicolás Antonio Santiago de Medina” es el mismo que Santiago Medina, tal como lo prueba el documento que localizamos en el Fondo Judicial Civil del Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes, del año de 1777, en un expediente relativo a un litigio sobre bienes de la esposa de Pedro Manuel Calera, hermano de Juan Francisco, y en el que se solicita el parecer del “Mtro. Alarife” como “abaluador” de uno de los bienes inmuebles objeto del pleito.<sup>29</sup> El documento prueba además que la relación entre el alarife y la familia Calera databa de tiempo atrás, sin contar que lo confirma como un maestro establecido y con algún prestigio o posición dentro de la sociedad *aquicalidense*, no obstante su pretendido origen indígena. De esta manera, pues, se le puede ubicar con precisión en Aguascalientes desde 1770, en donde pudo haber tenido contacto o conocimiento del taller de los discípulos del difunto Juan García de Castañeda (muerto en 1763),<sup>30</sup> yerno de Felipe de Ureña. Este hecho es demasiado importante para soslayarlo; en efecto, lo anterior es un eslabón más que apoya la idea de la influencia que

---

<sup>27</sup>Cfr. KATZMAN, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, UNAM, México, 1973, pp. 295-300, quien proporciona datos biográficos y de obras tanto de Tolsá como de Tresguerras.

<sup>28</sup>Relaciones de las que KATZMAN da una amplia información.

<sup>29</sup>AHEA, Fondo Judicial Civil (FJC), Exp. 17.3, F. 23f.

<sup>30</sup>El testamento en AHEA, FPN, Caja 22, Exp. 4, Escritura 9, F. 27f-28f.

Ureña ejerció en Santiago Medina a partir del taller de aquél en Aguascalientes; más tarde Medina debió aprender recursos estilísticos -sobre todo en la escultura arquitectónica y en la geometría- provenientes de la avasalladora fuerza de Tresguerras o de Tolsá; sólo así se explica la presencia de cuatro retablos barrocos, guardamalletas y un par de estípites ureñanos en una obra cuasi neoclásica o cuando menos en transición hacia él.

Tres escrituras más nos proporcionaron otros elementos. La primera de ellas refiere una compra-venta que se efectuó en el año de 1770 entre Don Matías Hernández como vendedor, y “Nicolás Antonio Santiago” como comprador, quien adquirió una propiedad “cuya tierra es la misma en que el comprador tiene fabricada la casa de su morada”.<sup>31</sup> Más tarde, en el año de 1771, volvemos a encontrar a este personaje en una operación de arrendamiento de “un pedazo de tierra de pan llevar”, entre Don Manuel Rafael de Aguilera como apoderado de Juan José de Aguilera, y “Nicolás Antonio de Medina” y Félix Alejandro Prieto (arrendatarios), “ambos vesinos de esta dha Villa”. Esta información fue clave para relacionar a Santiago Medina con la fábrica de la Parroquia de Lagos, recinto que Don Francisco de la Maza afirma representó el momento en el que “se diluye el barroco en formas agónicas”, y del cual Don Juan José Aguilera fue Mayordomo; la relación se soporta además con evidencias tangibles, pues en dicha Parroquia y en el Camarín encontramos elementos decorativos prácticamente idénticos y, por si fuera poco, las fechas en que Santiago Medina “desaparece” de la villa de Aguascalientes coinciden con el inicio de la última fase constructiva de la referida Parroquia (ca. 1787), en la que habría participado Medina, y en la que fueron detectados aquellos elementos.

El tercer documento es del año de 1787, y corresponde a la compra-venta de “una casa baja de terrado” que se ubicaba en el mismo predio de la primera escritura indicada, siendo sus contratantes “Nicolás Antonio de Santiago Medina” como vendedor y María Josefa Gallegos como compradora, “*la qual Casa hiso el Otorgante...*”<sup>32</sup>

Varios aspectos pueden señalarse de estos tres documentos: que por lo menos un tiempo Santiago Medina radicó de fijo en Aguascalientes y que, aunque en estos expedientes no se mencione su oficio, la expresión “*la qual Casa hiso...*” es una clara referencia a su calidad de alarife. En los documentos descritos aparece el sujeto con diferentes denominaciones. Al efecto comparamos las firmas que aparecen en casi todas las escrituras y en ellas, aunque con variantes en el nombre, pueden observarse los mismos rasgos y la

---

<sup>31</sup>AHEA, FPN, Caja 84, Exp. 6, Escritura 17, F. 22v-24f.

<sup>32</sup>AHEA, FPN, Caja 29, Exp. 2, Escritura 123, F. 190v-191v (cursivas nuestras).

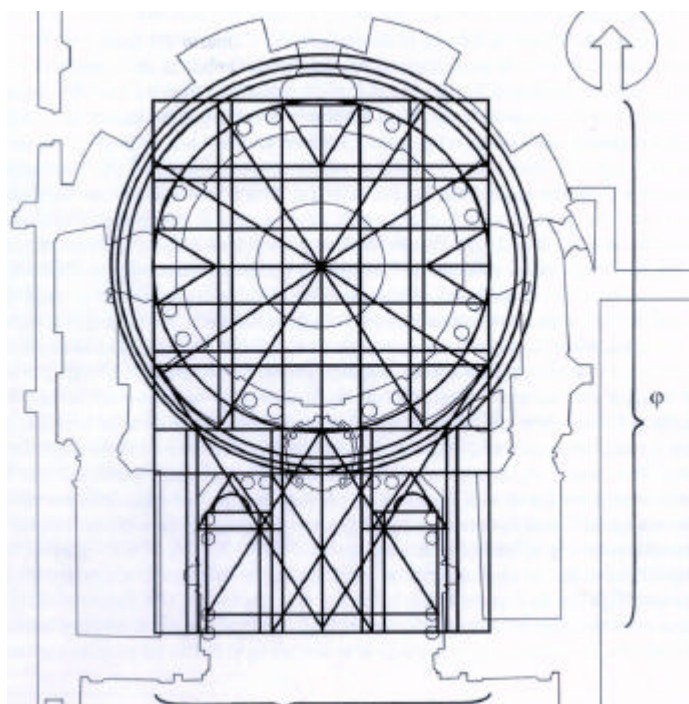
misma caligrafía, lo que constituyó un elemento de prueba para confirmar que se trata de la misma persona, tal y como quedó demostrado posteriormente.<sup>33</sup>

### **Su concepción**

Como habíamos señalado, la concepción del Camarín del Templo de San Diego obedece a una geometría trascendental, una geometría simbólica, del “mundo vivido”, no del mundo especulado. Ciertamente el Camarín presenta todo un concepto espacial y formal con influencias europeas, pero difiriendo de éstas por sus claves de significado, dictadas por el simbolismo religioso del barroco novohispano, que en el Camarín fue tanto perceptual como sensorial. En él, proporción y símbolo están tejidos alrededor de un mismo y solo tema armónico: la exaltación de María en su advocación Inmaculada a través de una geometría simbólica basada en el número 8, *octagénica* y *dinérgica*. La concepción del Camarín concilió sin conflicto, con solución de continuidad más que de ruptura, el patronazgo piadoso de Calera y el contenido académico y regalista de su solución espacial y formal. Así, el edificio es barroco por la concepción de su programa arquitectónico específico (como obra pía), y cuasineoclásico por su solución espacial y formal, bajo cuyo diseño subsiste, como sustrato racional, la combinación de cuadrados girados a 45° con un centro común, solución muy probablemente decantada por Santiago Medina del *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* de Sebastián Serlio. De este modo, el dilema entre una solución ochavada y otra totalmente circular fue resuelto mediante una planta circular con un patrón de estructuración octapartita (*octagénico*).

---

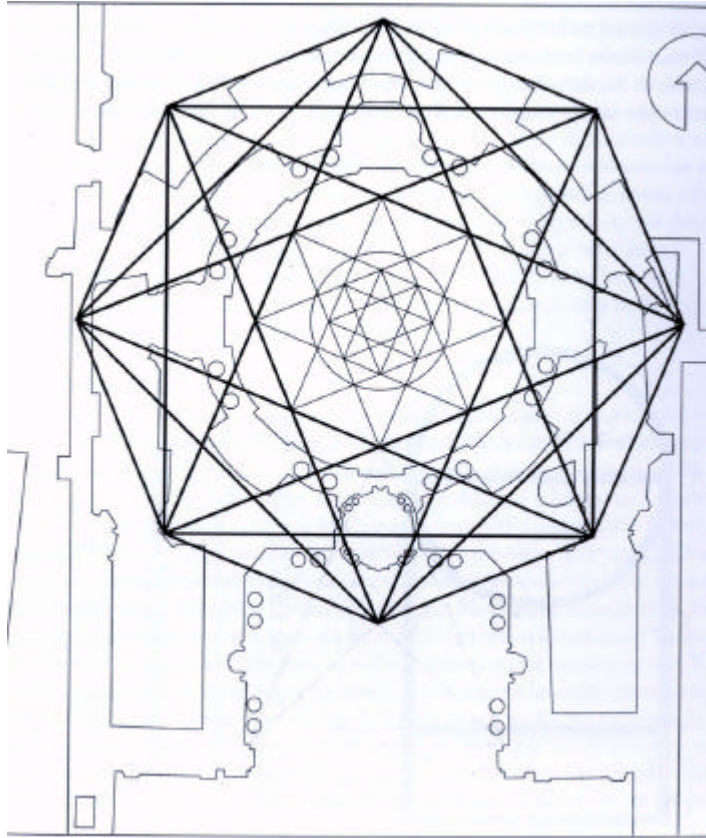
<sup>33</sup>Ver la nota 29.



**Figura 1. Superposición del trazo geométrico del Panteón de Roma sobre la planta del Camarín.**

Por cierto, la planta del edificio sigue el mismo patrón proporcional y el mismo perfil interior del Panteón de Roma, salvo por las adecuaciones necesarias por la función distinta que el Camarín desempeñaba, y por sus diferentes dimensiones. Esto no era de extrañar entre los artesanos y artistas de los s. XVI, XVII y XVIII, quienes, ante la imposibilidad de conocer sus modelos en el sitio de su ubicación, recurrían a los grabados que llegaban de Europa en las ediciones que circulaban con alguna profusión por aquel entonces. Ello no demeritaba en modo alguno el trabajo de los artífices locales; por el contrario, lo realizaba, dado que aquí se infundían en el diseño las propias aspiraciones, anhelos e inventiva de sus creadores, como queda demostrado ampliamente con el barroco estípite. Desde luego no es improbable que Santiago Medina conociera el Tratado de Serlio y que en él haya visto plasmados los planos del Panteón Romano, inspirándose en los mismos para la construcción del Camarín. Por lo demás, la época era muy propicia en cuanto al rescate de las tradiciones clásicas, incluso entre los mismos maestros alarifes. Una conveniente superposición de los respectivos perfiles de ambos Monumentos y algunos trazos geométricos realizados por Carlos Chanfón sobre un plano de D. Wiener, reproducidos a su vez por nosotros en el Camarín (**Figura 1**), nos permitieron demostrar lo anterior e imaginar lo que pudo haber sucedido

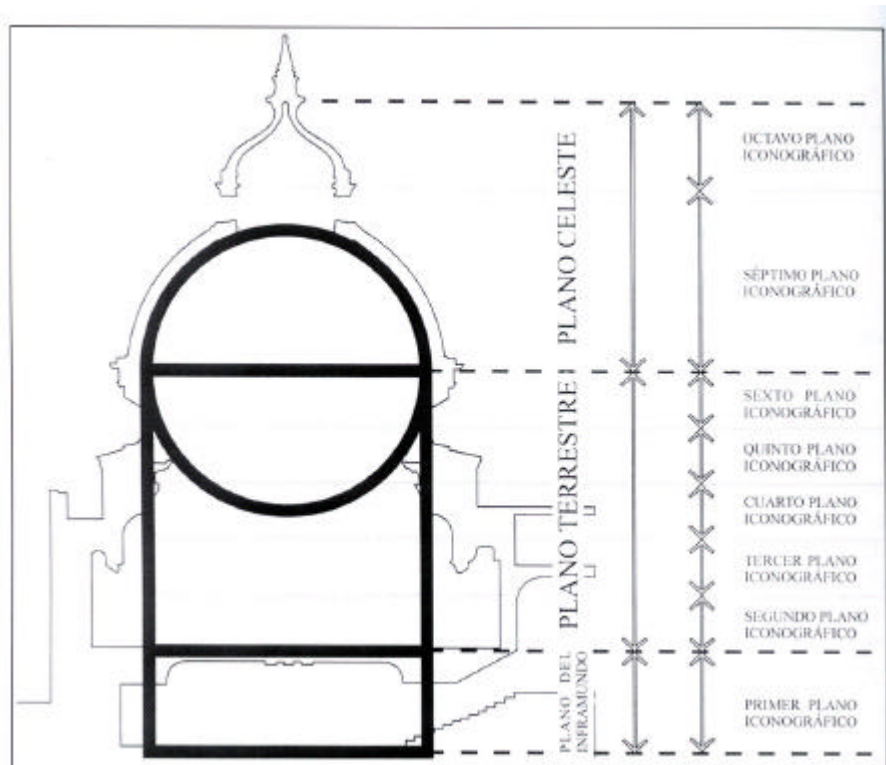
realmente, lo cual refuerza la idea de la mutación de los modelos de origen hasta transformarse en nuevos productos por derecho propio.



**Figura 2. La geometría octagónica del Camarín.**

### **La geometría**

Dado que la fiesta de la concepción de María es el 8 de diciembre, la geometría simbólica del Camarín está pensada para exaltar este hecho; consiste en un plan *octagónico* basado pues en el número ocho como número simbólico, y en el octágono como figura geométrica, con dos variantes esenciales: el octágono regular (combinación de dos cuadrados generados por un mismo centro y girados  $45^\circ$  entre sí) y el octágono estrellado (**Figura 2**), que al ir creciendo o decreciendo *dinérgicamente* (es decir, como una energía creativa de crecimiento orgánico, tal como crece por ejemplo la margarita) van determinando la dimensión y la posición relativa de las partes y van vinculando a éstas con el todo. El espacio y las formas arquitectónicas están regulados por los números irracionales " $\phi$ " (phi) y " $\theta$ " (theta), razones proporcionales que están a la base de las figuras geométricas encontradas.

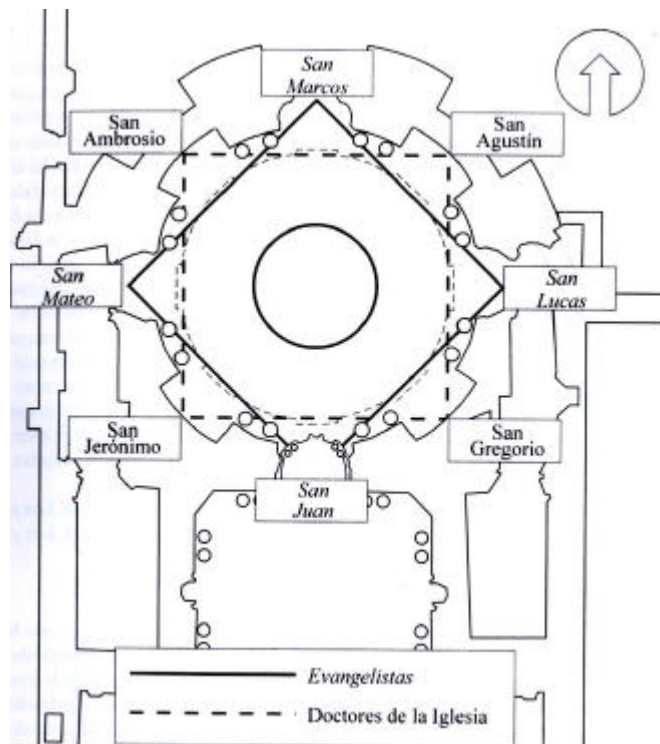


**Figura 3. Planos Espaciales e Iconográficos del Camarín.**

### **La iconografía**

La iconografía se dispone en el espacio de acuerdo con una progresión geométrica cuyos términos son: 2 - 4 - 8 - 16 - 32. Presenta también un patrón *octagénico* desarrollado a partir de dobles juegos cuadráticos. El Ciprés es una unidad en sí mismo. Contiene las tres bases que avalan el dogma de la Inmaculada: a) los preceptos cristianos contenidos en los Evangelios, en donde María aparece como intercesora; b) el soporte de la Iglesia Católica como Institución, a través de los Doctores de la Iglesia que exaltaron la pureza de la Virgen; y c) los filósofos y oradores que defendieron el culto mariano. Estas tres bases presentan cuatro imágenes cada una, que dan un total de doce, como las doce estrellas con las que también se representa a la Inmaculada. A su vez, presenta ocho planos iconográficos contenidos en una estructura trinitaria basada en tres planos espaciales: el Plano del Inframundo, el Plano Terrestre y el Plano Celeste; este último con dos subniveles: el umbral de la Gloria y la Gloria (**Figura 3**).



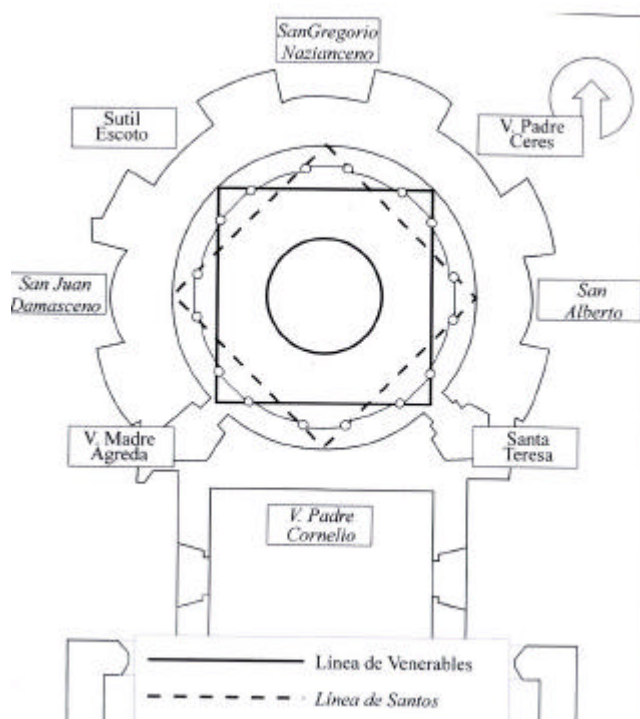


**Figura 4. Cuarto Plano Iconográfico: Evangelistas y Doctores.**

El Primer Plano Iconográfico muestra un simbolismo fecundante relacionado con la resurrección de los difuntos, transfigurados por la Gracia de la Purísima. Presenta un ritmo binario vano-nicho, elementos que simbolizan la luz y las tinieblas, respectivamente. El segundo Plano Iconográfico ofrece un simbolismo relacionado con la humanidad de la Virgen. Presenta la familia de María y a ella misma con sus atributos, manifestados por la Letanía Lauretana y dos imágenes femeninas, Santa Isabel de Hungría y Santa Catalina de Alejandría, la segunda de las cuales es patrona de los filósofos y oradores que reforzaron el dogma concepcionista. Ambas imágenes devociones franciscanas, como la Inmaculada; en este plano se localizan cuatro retablos que alojan cada uno ocho imágenes, algunas perdidas ya. El Tercer Plano Iconográfico relaciona a la Purísima (como intercesora) con los hombres, a través de los Arcángeles y el Ángel Custodio. El Cuarto Plano Iconográfico simboliza la Doctrina Evangélica y el Magisterio y la Autoridad del Dogma Concepcionista, a través de los Evangelistas y los Doctores de la Iglesia Latina (**Figura 4**). El Quinto Plano Iconográfico simboliza la entrada (el umbral) a la Gloria, a través de los Ángeles Ceriferarios, que alumbran con su luz la bóveda celeste. El Sexto Plano Iconográfico simboliza la Defensa y la Exégesis del Dogma Concepcionista a través de los Santos y Venerables, que elevaron a las alturas los atributos de la

Purísima (**Figura 5**). El Séptimo Plano Iconográfico simboliza la intercesión de María por los hombres, al penetrar el círculo o la esfera (símbolo celeste) en el cuadrado o el cubo (símbolo terrestre); aunque en rigor se trata de la penetración de una esfera en un cilindro, este último sólo pudo ser diseñado en alzado en dos dimensiones, con las proporciones propias de un cuadrado. El Octavo y último Plano Iconográfico, como cúlmén, simboliza el triunfo de María Inmaculada, su glorificación, a través de los Ángeles de la Gloria que la saludan con el lema “Ave María”, compuesto por ocho letras.

Los planos 2º, 4º y 6º simbolizan la Iglesia Militante (Plano Terrestre). Los planos 1º, 3º y 5º simbolizan la Iglesia Purgante (Inframundo y planos intermedios). Los planos 7º y 8º simbolizan la Iglesia Triunfante (Plano Celeste).



**Figura 5. Sexto Plano Iconográfico: Santos y Venerables**

### **Conclusión**

Podría concluirse esta comunicación reafirmando el interés teórico que este Monumento puede proporcionar, a saber: que la relativa inoperancia de las reformas Borbónicas en Aguascalientes se debió a las condiciones específicas de la villa, y que estas condiciones permitieron que un constructor como Santiago Medina amalgamara dos tradiciones (la barroca y la neoclásica) en un

Monumento como el Camarín del Templo de San Diego, sin detrimento alguno de su calidad; aportamos evidencia de que dicha amalgama fue resuelta magníficamente por el uso de una “geometría simbólica” que armonizaba las esferas conceptual y perceptual, y que eso es lo que le otorga su singularidad. En el fondo de este hallazgo subyacen dos cuestiones centrales en orden a replantear varios aspectos de la mayor relevancia que interesan de manera directa a la discusión de este III Congreso: primero, que las formas de pensamiento y acción que han sido consagradas por la historiografía como opuestas en el período novohispano, *no necesariamente lo fueron en toda la Nueva España*, lo que revela al mismo tiempo que los fenómenos no son tan mecánicos como se suelen presentar; y segundo, que por ende los modelos europeos de origen, en tanto referentes simbólicos del arte novohispano, *sufrieron un proceso de mutación* (y no simple adaptación) *que respondió a las exigencias sociales y religiosas de la cultura novohispana en su proceso de autonomización de la metrópoli*, proceso que adquirió en México una dinámica propia, sin cuya comprensión suele repetirse en ciertos cenáculos el inveterado prejuicio de descalificar las expresiones barrocas como un “arte menor” que se produjo allende las fronteras ibéricas, lo que en el fondo no es más que una forma velada de eurocentrismo autosuficiente, fundado por tanto en *enunciados objetivamente insuficientes o cuando menos insuficientemente justificados*. El Camarín de Aguascalientes ejemplifica el *quid* de la cuestión, pues si seguimos el eje de argumentación de la dependencia y subordinación del arte y la arquitectura a sus modelos europeos, para los cánones españoles dicho recinto puede pasar por una capilla monumental, mientras que para los cánones novohispanos era un camarín de pleno derecho, tanto por concepción, función y solución, como por derecho real y eclesiástico.

### **Archivos consultados**

(AHEA) Archivo Histórico del Estado de Aguascalientes.

(APL) Archivo Parroquial de Lagos de Moreno.

(AGN) Archivo General de la Nación (disco compacto).

### **Bibliografía**

CABRAL PÉREZ, Ignacio, *Los Símbolos Cristianos*, Ed. Trillas, México, 1995

CHANFÓN OLMOS, Carlos, “Geometría de la Construcción”, copias fotostáticas, Curso sobre Antecedentes históricos del trazo geométrico como instrumento de diseño, Querétaro, Qro., 1988.

CIRLOT, Jean-Edouard, *Diccionario de Símbolos*, Ed. Labor, Barcelona, 1991.

DE LA VORÁGINE, Santiago, *La Leyenda Dorada*, t. I-II, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

DOCZI, György, *The Power of Limits. Proportional Harmonies in Nature, Art, and Architecture*, Shambhala, Boston & Londres, 1994.

KATZMAN, Israel, *Arquitectura del siglo XIX en México*, t. I, Centro de Investigaciones Arquitectónicas, UNAM, México, 1973.

LOMBARDO, Sonia, "Las reformas borbónicas y su influencia en el Arte de la Nueva España", en *Historia del Arte Mexicano. Arte del siglo XIX I*, t. 9, SEP-Salvat, México, 1982.

LOMBARDO, Sonia, "La arquitectura y el urbanismo en la época de la Ilustración, 1780-1810", en *Historia del Arte Mexicano. Arte del siglo XIX I*, t. 9, SEP-Salvat, México, 1982.

MONTERROSA, Mariano, *Manual de Símbolos Cristianos*, INAH, México, 1979.

OCHOA V., Ángel S., *Breve Historia de la Purísima de San Diego de Aguascalientes*, Gobierno Eclesiástico del Obispado de Aguascalientes, Aguascalientes (México), 1953.

PÉREZ GÓMEZ, Alberto, *La Génesis y Superación del Funcionalismo en Arquitectura*, Ed. Limusa, México, 1980.

PORTUGAL, José Ma. de J., *La Concepción Inmaculada de la Virgen Santísima, a la luz de la Divina Escritura*, Barcelona, 1911.

RAMÍREZ, Fausto, "El arte del siglo XIX", en *Historia del Arte Mexicano. Arte del siglo XIX I*, t. 9, SEP-Salvat, México, 1982.

RAMÍREZ MONTES, Guillermina, "Arquitectura barroca en Querétaro, Guanajuato y Aguascalientes", en *Historia del Arte Mexicano. Arte Colonial III*, t. 7, SEP-Salvat, México, 1986.

RESÉNDIZ GARCÍA, Alfonso J., "El taller de Felipe de Ureña en Aguascalientes y la difusión del Barroco Estípito en la región", en *III Certamen Histórico-literario*, AHEA-Ayuntamiento de Aguascalientes (México), 1993.

ROIG, Juan Ferrando, *Iconografía de los Santos*, Ediciones Omega, Barcelona, 1950.

SERLIO, Sebastián, *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* (ed. facsimilar, Introducción de Víctor Manuel Villegas), Universidad Autónoma del Estado de México, México, 1978.

SIFUENTES SOLÍS, M. Alejandro, GARCÍA RUBALCAVA, José Luis y MARTÍN DEL CAMPO B. MEDINA, Miguel R., *El Camarín de San Diego y su geometría simbólica*, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Aguascalientes (México), 1998.

TOPETE DEL VALLE, Alejandro, *Aguascalientes, guía para visitar la Ciudad y el Estado*, ed. del autor, Aguascalientes (México), 1968.