

Los acabados de los monumentos novohispanos y la petrofilia al final del siglo XX

David Charles Wright Carr

Ponencia publicada en *La abolición del arte, XXI Coloquio internacional de historia del arte*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, pp. 143-180. La presente versión ha sido revisada, corregida, ampliada y actualizada.

Derechos reservados © 1998 David Charles Wright Carr
Fecha de la última revisión: 4 de abril de 2003

Introducción

En el presente ensayo propongo analizar un aspecto fundamental de la restauración y conservación del patrimonio monumental novohispano: el tratamiento de las superficies arquitectónicas, que siguen siendo violadas como práctica cotidiana en las restauraciones (1). Los aplanados de mortero de cal, los enlucidos finos y las capas de pintura son eliminados de los elementos arquitectónicos pétreos con demasiada frecuencia, con el pretexto de descubrir la piedra. Curiosamente, muchos monumentos son agredidos por los mismos profesionales de la conservación que tienen como función la protección de la integridad física de los inmuebles. Justifican sus intervenciones con la teoría estética moderna y los gustos populares actuales, de tendencia marcadamente petrófila (2).

Se aportarán datos precisos, obtenidos en el campo y en fuentes documentales, con el propósito de contribuir a una comprensión más profunda de este tema. En primer lugar se presentará una reseña general sobre el manejo de las superficies arquitectónicas en Europa, porque allí se encuentran los antecedentes más importantes de la práctica constructiva y decorativa en la Nueva España. Un análisis de las superficies de los edificios mesoamericanos prehispánicos, si bien sería pertinente, rebasaría el alcance de este trabajo. Basta decir aquí que la norma en la mayor parte de los estilos precortesianos era recubrir los elementos pétreos con cal y pintura, como se puede observar a través del análisis cuidadoso de los monumentos y en los reportes arqueológicos. Tanto en el Viejo Mundo como en el Nuevo, el lenguaje del color formaba parte de la concepción original de la mayor parte de los monumentos. Se apuntarán algunas consideraciones acerca del origen y la evolución del criterio petrófilo en Europa y América. También se citarán las normas de la restauración que tengan que ver con el tratamiento de los revestimientos. Se analizará la reciente polémica, en torno a la restauración de la pintura mural exterior del templo queretano de Santa Rosa de Viterbo, como ejemplo de las posibilidades y los peligros de esta clase de

intervenciones.

Las superficies arquitectónicas en Europa

Restos de los recubrimientos de mezclas de cal, estuco y pintura abundan en la arquitectura occidental de todas las épocas históricas. Si bien en algunas regiones y periodos se emplean piedras escogidas por sus cualidades visuales y táctiles, su uso puede considerarse excepcional, al lado de la práctica casi universal de revestir los muros pétreos y otros elementos con diferentes tipos de recubrimientos.

Lawrence, a través de su obra clásica sobre la arquitectura griega antigua (3), exhibe un interés excepcional en los recubrimientos de los elementos de piedra. Documenta meticulosamente el aspecto policromo de los monumentos prehelénicos, helénico y helenísticos. A continuación se mencionan algunas de sus observaciones.

La arquitectura cretense de los siglos XVII a XV a.C. fue particularmente rica en este sentido. Allí vemos el empleo de los acabados de estuco policromo, para crear frisos ornamentales, escenas figurativas y placas de mármol fingidas (4). En los monumentos micénicos de la Grecia continental (siglos XIV a XII) se observan tanto el empleo de piedras aparentes, escogidos por su apariencia, como recubrimientos calizos policromados, aplicados sobre elementos de piedra estructural (5).

Hacia el siglo VI a.C. la decoración con piezas cerámicas en los templos arcaicos griegos fue sustituida por decoración policroma aplicada sobre los elementos pétreos, a menudo después de recubrirlos con una lechada de cal o una capa de estuco con polvo de mármol. Con frecuencia los diseños se aplicaban mediante líneas incisas, grabadas sobre las piedras antes de la aplicación de la pintura. Zonas claramente definidas de colores saturados daban énfasis a las composiciones arquitectónicas. Entre otros ejemplos, Lawrence menciona la presencia de vivos colores sobre todos los elementos esculpidos del famoso tesoro de los Sifnos en Delfos. La piedra caliza del templo de Afaia en Egina estaba estucada y pintada, predominando el color crema, con acentos en negro (en los triglifos y las gotas) y rojo (en el listel que remata el arquitrabe) (6).

Restos de este tipo de decoración fueron observados por Penrose en el Partenón durante el siglo pasado. En varios edificios de la Acropolis de Atenas se pueden observar líneas incisas sobre el mármol, indicando los contornos de los motivos pintados. El rojo solía emplearse para destacar los capiteles, los arquitrabes, los trabes de los techos y los fondos de las metopas. El azul se usaba en los triglifos, los fondos de los frisos continuos y los frontones. Los elementos escultóricos también estaban policromados. Las tumbas de Macedonia con fachadas dóricas y jónicas, cuya decoración ha sobrevivido en buenas condiciones, nos pueden dar una idea del aspecto policromo de los monumentos griegos antiguos (7).

Continuó el manejo del lenguaje policromo en los monumentos pétreos durante la época Helenística. Lawrence menciona la presencia de restos de pintura roja y azul en la casa del consejo de Mileto. El templo dórico de Hermópolis, Egipto, construido de piedra caliza, estaba recubierto con estuco fino y pintado con vivos colores (8).

En la arquitectura de los antiguos romanos se puede observar un manejo similar de la policromía en la arquitectura. Las piedras que se dejaban aparentes eran de calidad excepcional; la mayor parte de los elementos pétreos recibía recubrimientos de cal y pintura. Las ruinas en Pompeya y Herculano son particularmente elocuentes en este sentido. Un paseo por las ruinas de estos sitios arqueológicos, prestando atención a los revestimientos de los muros, es toda una lección en el papel de la pintura en la arquitectura romana. El templo de Apolo y en la basílica vemos columnas de piedra, con estrías talladas, que llevan una delgada capa de cal como recubrimiento. En la célebre Villa de los misterios hay muros exteriores de contención con arcos ciegos; todavía se aprecian restos de aplanado sobre sus sillares de opus quadratum. Las famosas escenas figurativas de la misma villa se pintaron en aplanados sobre muros de opus incertum. En varios monumentos, entre ellos las casas de Pansa y de las Bodas de Plata, podemos observar columnas de piedra con estrías; en la parte inferior de cada columna se aplicaron aplanados gruesos que ocultan las estrías; en la parte superior hay enlucidos finos (9). Una técnica usada con frecuencia para las decoraciones murales en Pompeya parece haber sido la encáustica. Se aplicaba la cera con pigmentos en frío, después de ablandarla con alcalinas, sosa o lejía (10).

El tratado de arquitectura de Vitrubio, aproximadamente contemporáneo con las ruinas de Pompeya y Herculano, habla del papel de los revestimientos de cal y pintura. En el libro 7 este arquitecto romano recomienda tres capas de mortero de cal y arena sobre los muros, seguidas por tres capas adicionales de cal con mármol pulverizado, puliendo la capa final hasta alcanzar un alto brillo. Los colores se aplicaban al mismo tiempo lograr su integración en la superficie del muro. Vitrubio condena los caprichos fantásticos que estaban entonces de moda, preferiendo la imitación de bloques de piedra mediante la pintura sobre estuco, así como escenas figurativas basadas en la realidad (11).

En la arquitectura medieval podemos observar tendencias similares a las de la antigüedad grecorromana, en cuanto a los acabados arquitectónicos.

La iglesia prerrománica asturiana de San Miguel de Liño conserva, en su interior, restos bien conservados de los revestimientos. Los muros de mampostería burda fueron aplanados y pintados, mientras la obra de sillería fue recubierta con una lechada de cal y motivos policromos. Los arcos se acentuaron con franjas rojas. El estilo de la pintura revela la supervivencia de los motivos romanos, aunque las representaciones humanas revelan otra tendencia, más ligada con los manuscritos de la época (12).

En el panteón real de la colegiata de San Isidro de León, de mediados del siglo XII, se puede observar hasta nuestros días un aplanado policromado sobre los muros de sillería y las bóvedas, con escenas bíblicas ejecutadas en el estilo de la época. El pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago de Compostela, de la segunda mitad del mismo siglo, ostenta esculturas pétreas con una rica policromía (13).

Joseph y Frances Gies describen un tipo de acabado que era usual en los castillos ingleses de la época gótica:

Both the interior and exterior stonework of medieval castles were often whitewashed. Interiors were also plastered, paneled, or ornamented with paintings or hangings [...] A favorite embellishment was to paint a whitewashed or plastered wall with lines, usually red, to represent large masonry blocks, each block decorated with a flower (14).

Sillares fingidos de este tipo también se aplicaban a los muros de algunos monumentos del gótico ibero. Según evidencia documental citada por José María Prados García, esquemas decorativos en rojo y negro, imitando sillares con juntas, fueron aplicados a las paredes de la catedral de León en España; desgraciadamente los revestimientos de este monumento fueron extirpados al final del siglo XIX (15).

Durante el proceso de limpieza con rayos láser de la catedral gótica de Amiens, se hallaron restos de policromía sobre las estatuas de la portada principal (16). Otras catedrales, desgraciadamente, han sido "limpiadas" con métodos abrasivos, eliminando los restos de pintura sobre las superficies pétreas.

León Battista Alberti, arquitecto y tratadista florentino del siglo XV, da consejos prácticos para la aplicación de los recubrimientos calizos. Alberti describe revestimientos para muros de dos tipos: las encostraciones encajadas ("la piedra, el vidrio y las otras cosas semejantes") y las encostraciones extendidas ("el yeso o la cal [...] hay estas especies: blanqueada, pura, señalada y de pintura"). Hablando de las encostraciones extendidas calizas, dice que deben aplicarse por lo menos tres capas:

A todas las encostraciones conviene por lo menos aplicar tres túnicas de cal. El oficio de la primera es apretar muy estrechamente la superficie de la pared, y retener las otras enclavaduras de encima con la pared. El oficio de la postrera es sacar afuera la gracia del polimento, colores y lineamientos. El oficio de las del medio, es enmendar y prohibir los vicios de la una y de la otra [...] La última de todas ha de ser blanquísima como mármol, esto es, que tenga por arena piedra molida muy blanca [...] La última túnica en lo blanqueado puro, fregada diligentemente, dará resplandor de espejo. Y si a la misma, hecha del todo seca, la untares con cera y almástiga, y un poco de aceite juntamente derretidos, y de tal suerte untada la pared la calentares con carbón encendido en brasero que beba los unguentos, vencerá los mármoles en resplandor [...] Las túnicas de pintura, unas son al fresco, y otras en seco; a las del fresco les convendrá todo color natural, sacado de piedra o tierra o minas y cosas semejantes. Pero todo color aceitado y todo el que principalmente puesto en el fuego se muda, desea cosas secas y aborrece la cal, la luna y el viento ábrego. Hase hallado nuevamente que con óleo de lino las colores que quieres poner son eternas contra todas las injurias del aire y del cielo, con tal que la pared donde se pone esté seca y no con humedad cruda [...] (17)

El tratado de Serlio fue aprovechado por varios constructores novohispanos (18). Serlio aporta una serie de consideraciones sobre los acabados arquitectónicos. Aconseja que sea el mismo arquitecto quien dirija la obra de la pintura, para guardar la integridad formal del edificio:

Digo que el arquitecto no solamente debe ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra y de mármol, pero también lo debe ser en la obra y pintura del pincel para adornar las paredes y otras partes de los edificios, y principalmente le conviene ser él mismo ordenador de todo, como superior de todo lo que se haya de hacer en las obras; porque si no lo es, podría topar con algunos pintores tan presuntuosos en las palabras y en saber estimarse, cuanto en las obras de poco juicio, los cuales no han tenido ni tienen respecto a más de mostrar las diferencias de los colores, sin consideración a otra cosa ninguna [...] Y demás desto, con juicio sabio y prudente, se puede adornar una delantera con el fresco, y se podrá fingir de mármol o de otras piedras, esculpiendo en ella lo que les pareciere de bronce [*sic pro* bronce] [...] Y haciéndose desta manera, la obra sería tenida en mucho de todos aquellos que conocerán la verdad y lo fingido (19).

A continuación Serlio habla de mármoles fingidos, decoraciones en blanco y negro, elementos arquitectónicos pintados sobre los muros y encasetonamientos combinados con motivos grotescos, pintados en cielos rasos y bóvedas.

De especial interés para nuestro tema es el tratado *Arte de hacer el estuco jaspeado*, escrito en 1785 por el canónigo español Ramón Pascual Díez, de Ciudad Rodrigo. Recomienda que los retablos se hagan de "cal y ladrillo", con columnas de madera, hierro o piedra, revestidas de estuco hecho con "mezcla de yeso molido, arena y cal", aplicado mediante un molde giratorio de la altura de la columna. La capa final se hace con yeso, pigmentos y agua de cola. Agrega el tratadista:

Es el estuco un jaspe artificial, o una masa émula de los jaspes naturales, a los cuales imita la Naturaleza, aunque maravillosa en sus producciones y en muchas imitable, no se nos esconde tanto en la formación de sus jaspes que no pueda el arte contrahacer lo que ella fragua en las entrañas de la Tierra, cuanto en ellas se admira y celebra, puede fácilmente trasladarse con viveza y propiedad al estuco (20).

Esta técnica, empleada dentro de la corriente del clasicismo académico en España y sus colonias, fue impulsada por la carta circular del monarca Carlos III, publicada en la revista madrileña *Mercurio histórico y político* en 1777. En ella se prohíbe la construcción de retablos de madera en las iglesias para evitar el riesgo de los incendios. Se recomienda el uso de "mármoles u otras piedras adecuadas [...] pudiendo en caso necesario suplir muy bien los estucos, que son menos costosos que los mármoles y jaspes" (21).

Los recubrimientos en la arquitectura novohispana

En la Nueva España era usual aplanar los elementos pétreos con mortero de cal y arena, en el caso de los elementos formados con mampostería de piedras irregulares. (Sin embargo hay casos de edificios cuyas fachadas laterales y posteriores fueron dejados sin recubrimientos, tal vez por motivos económicos.) Cuando se trataba de elementos de piedras cuidadosamente labradas, como los muros de sillaría, los apoyos y otros elementos arquitectónicos, se aplicaban finos enlucidos de cal, en la forma de aplanados delgados, o bien lechadas de cal. Usualmente el color se aplicaba encima de estos acabados o como ingrediente de las lechadas. La capa final tenía la función, especialmente en exteriores, de proteger la piedra de los deterioros causados por la humedad, los hongos, el guano y otros agentes ambientales nocivos.

En muchos monumentos esta piel protectora fue tratada de manera bicroma o policroma. Los constructores novohispanos utilizaban un lenguaje de formas y colores. Mediante sillares fingidos, figuras geométricas, cenefas, frisos grutescos, fajas fitomorfas y elementos figurativos, enfatizaban y jerarquizaban los elementos dentro de las composiciones. Los motivos pintados se empleaban para articular las superficies y para resaltar planos y volúmenes. Los contrastes cromáticos guiaban los ojos de los espectadores a través de las composiciones.

Los revestimientos novohispanos pueden estudiarse en diferentes tipos de fuentes. Los datos más precisos son los que proporcionan los monumentos mismos. Los que no hayan sido raspados para revelar su "bella piedra de cantera" proporcionan información valiosa. En algunos casos afortunados las capas posteriores de pintura, aplicadas encima de las superficies originales, han protegido la policromía antigua.

De acuerdo con mis observaciones, el acabado arquitectónico más frecuente en exteriores del siglo XVI es la imitación de sillares, las ilusorias "juntas" delineados con colores

contrastantes ([figura 1](#)). Esta clase de pintura se aplicaba encima de aplanados de mortero y sobre aparejos de sillería. En estos casos es frecuente que los sillares genuinos sean más pequeños y menos regulares que los sillares fingidos con pintura. Este tipo de acabado puede encontrarse también en los interiores, aunque aquí son más usuales los frisos grotescos, inspirados en grabados europeos, así como otros motivos arquitectónicos y figurativos.

Durante los siglos XVII y XVIII pueden encontrarse diseños similares, aunque concebidos con mayor libertad, más alejados de sus orígenes grecorromanos. La tendencia general en la época Barroca favorecía una decoración mural más variada en cuanto a contenido y forma, en la cual la policromía refuerza el efecto emotivo y teatral de las composiciones.

La fantasía se frenó en la pintura mural academicista de las últimas décadas del Virreinato. La decoración se volvió más disciplinada y clasicista. Tomaron auge, especialmente, los revestimientos que imitan los mármoles veteados, como se mencionó al final del inciso anterior.

La decoración mural de los monumentos novohispanos puede estudiarse también a través de las imágenes y los textos antiguos. Las fotografías nos proporcionan datos valiosos sobre la pintura que se haya perdido (22). Las pinturas antiguas, así como las litografías y los grabados, a veces nos aportan datos sobre el estado anterior de los monumentos, aunque son, por razones evidentes, menos confiables que las fotografías. Los documentos novohispanos son otra fuente de gran utilidad para estudiar los revestimientos arquitectónicos. En este inciso me enfocaré en los testimonios documentales.

Las citas que a continuación presento sirven, además, para refutar la creencia popular que los restos de pintura que hoy se observan sobre las piedras novohispanas corresponden al "mal gusto" estético que supuestamente caracterizaba a la sociedad mexicana durante el siglo pasado.

La mayor parte de las referencias documentales a la pintura en los monumentos arquitectónicos son bastante escuetas. Por ejemplo, sabemos que en 1696 el maestro mayor de la catedral de Puebla, Diego de la Sierra, realizó un "reconocimiento y tasación" de una casa poblana, ubicada enfrente del convento dominico: "[...] toda la casa revocada dentro y fuera y blanqueada, bien tratada en todo de su fábrica" (23). Como ésta hay muchas referencias, pero los datos que proporcionan son bastante vagos.

En algunas referencias textuales hay información más específica. Una descripción de Zacatecas, escrito por Juan de Santa María Moraver y publicado en 1718, incluye datos precisos sobre la portería del convento y hospital de San Juan de Dios:

adornada con imágenes de talla y pintura, como son un Señor Crucificado, frente del claro de la puerta, muy bien tallada la hechura en sus tamaños y proporciones, debajo de un muy curioso dosel, y encima de la puerta que entra a la enfermería, una Santa Bárbara, en un muy argentado y pintado nicho, sacado de la misma piedra, como está la santa [...] (24)

De especial elocuencia sobre el tema de los acabados arquitectónicos es el proyecto del arquitecto Diego de los Santos y Ávila para la capilla del Santo Oficio en México, elaborado en 1659. Un juego de planos acompaña la descripción verbal del proyecto. Este interesantísimo documento, del antiguo archivo de la Inquisición, fue publicado por Francisco de la Maza en 1945 (25). Santos y Ávila inicia su descripción, de acuerdo con la lógica constructiva, con los cimientos:

[...] sobre dichos cimientos se ha de montar nuestro edificio, formando las paredes maestras y estribos y medias muestras [...] con sus bóvedas rebasadas que estriben y caigan sobre unas medias muestras o pilastras de piedra dura labrada de Xochimilco [...] y en cada lado [...] han de tener cuatro ventanas con dos rejas de fierro [...] y estas ventanas [...] han de ser de esquinas de Xochimilco de tezontle o piedra dura, por ser el material más fuerte y que no le entra tequesquite; se ha de revocar de pardo y blanquear y enlosar de tenayucas labradas el suelo de dicho entierro y bruñirlo todo, que parezca un espejo, con sus poyos de un lado y otro [...] enladrillados dichos poyos y sus cenefas de almagre [...]

Sobre la capilla escribe:

[...] encima desta fábrica que tengo especificada se ha de formar la iglesia, levantando las paredes maestras y pilastras de cantería y estribos [...], dándole de paredes maestras, hasta el tercio de su alto, dos varas de grueso y desde el tercio hasta el movimiento de lo alto, vara y dos tercias, que son la disminución que le corresponden, con sus molduras y guarniciones de cantería y pilastras y arcos que también han de ser de cantería y las ventanas altas han de ser todas de tezontle labrado y fingidas de cantería, revocándolas de pardo y encima el color de cantería [...] a toda esta fábrica por de dentro se ha de enlucir y blanquear y dar de color a las canterías y listar las juntas de negro y blanco y bruñir las paredes como un espejo y echar sus cenefas de azulejos fingidos de colores finos al óleo, todo en redondo de la iglesia, de una vara de alto.

El arquitecto planeaba dejar el exterior de la capilla con la mampostería burda aparente y los elementos de cantería pintados:

[...] toda la fachada de dicha fábrica ha de quedar a piedra descubierta, como la traza lo demuestra, tan solamente a todas las canterías se la ha de dar de color de cantería y listar las juntas de negro y blanco, así a las esquinas de los estribos se han de fingir de sillares de cantería en todas las esquinas y listar sus juntas como todo lo demás.

Es evidente que la policromía formaba parte de la concepción formal del proyecto, en la mente de este arquitecto novohispano, desde antes de su construcción. No concibió la pintura como elemento secundario o meramente decorativo, sino como parte integral de su lenguaje arquitectónico.

Durante las primeras décadas de la vida independiente de México se seguían pintando las piedras de los monumentos. En 1901 Manuel G. Revilla escribió un artículo crítico sobre el ciprés del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, levantada a partir de 1848 (26) en la catedral de México:

[...] al primero, que aún se conserva intacto, cabe hacerle no pocos reparos, especialmente por su segundo cuerpo que afecta la muy ingrata forma de garitón o cosa semejante, ser el todo de un material de tan poca riqueza como la simple piedra estucada, llevar colores demasiado vivos e inarmónicos, como el verde malaquita, el azul turquesa, el amarillo jalde y el negro verreado [...] (27)

La petrofilia en Europa y México

La valoración estética de la piedra aparente tiene sus raíces, como hemos visto, en las antiguas culturas de la región mediterránea. Sin embargo, en la mayor parte de los estilos el gusto por las piedras de calidad especial no excluía el recubrimiento de las piedras menos exóticas con cal y pintura. Fue hasta mediados del siglo XIX cuando empezó la tendencia petrófila, dentro de la cual se valora el aspecto de cualquier piedra, evitando los recubrimientos tradicionales de aplanados, lechadas y pintura. Esta tendencia ha crecido de manera gradual desde entonces, tanto en la construcción de obras nuevas como en las intervenciones en los edificios históricos.

La petrofilia parece tener sus raíces en las obras de los críticos del arte y tratadistas de mediados del siglo pasado. John Ruskin, cuyo impacto en las teorías estéticas de Europa y América fue enorme, postuló lo que sigue pasando por un dogma estético en algunas escuelas de arquitectura: la sinceridad de los materiales:

Todo arte que trabaja sobre materiales determinados debe proponerse los fines que, con estos materiales, son más perfectamente asequibles; y se hace ilegítimo y se envilece si se proponen otros fines mejor asequibles con otros materiales [...] El artista no ha cumplido su deber y no trabaja sobre bases sólidas, a menos que honre a los materiales con que trabaja hasta el punto de ponerse a demostrar su belleza y a recomendar y exaltar en lo posible sus peculiares cualidades. Si trabaja en mármol, lo pulimentaría y exhibiría su transparencia y solidez; si en hierro, su fuerza y tenacidad; si en oro, su ductilidad, y encontrará invariablemente agradables los materiales, y ésta su obra será toda sublime por glorificar y ensalzar la materia de que está compuesta (28).

Ruskin condenó el criterio --usual en el arte novohispano-- de "Pintar superficies para representar un material que no es el que en realidad hay (como la marmoración de la madera), o la representación engañosa de ornamentos esculpidos sobre ellas" (29).

Este teórico, ejerciendo su habilidad retórica, probó el uso de los recubrimientos de estuco: "cubrir el ladrillo con estuco y éste con una pintura al fresco es perfectamente lícito [...] Pero cubrir el ladrillo con cemento y dividirlo con juntas que puedan parecer piedras, es hablar de falsedad; y el procedimiento es tan vil como noble el otro." También aceptó la pintura en la arquitectura, "siempre que la pintura se reconozca; pero si, aunque sea mínimamente, se pierde la sensación de ello y la cosa pintada se supone real, en ese caso, no" (30).

Ruskin exhibió su tendencia protopetrófila cuando exaltó el valor estético de la piedra: "[...] es imposible que exista jamás majestuosidad en una cabaña hecha de ladrillo; sin embargo, hay un marcado elemento de sublimidad en el tosco e irregular amontonamiento de las paredes de piedra que exhiben las cabañas de las montañas de Gales, Cumberland y Escocia" (31). Sobre el color en la arquitectura, Ruskin escribió:

opino que los colores de la arquitectura deberían ser los de la piedra natural; en parte por más permanentes y en parte también por ser más perfectos y elegantes [...] En el mejor de los casos, un color así (aplicado por pintores comunes y corrientes) es tan inferior a los encantadores y suaves matices de la piedra natural, que es aconsejable sacrificar algo de la complejidad del diseño si, al hacerlo así, podemos emplear un material más noble (32).

No es que Ruskin haya promovido el raspado de los edificios históricos; declaró enfáticamente que "No tenemos ningún derecho a tocarlos". Tampoco quería reponer la pintura desgastada; prefería respetar las superficies erosionadas:

¿Qué se puede copiar de superficies que han sufrido un desgaste de media pulgada? El acabado global de la obra estaba en esa media pulgada que ha desaparecido; si intenta usted restaurar ese acabado, lo hará conjeturalmente; si copia usted lo que queda, en el supuesto de que la fidelidad sea posible [...], ¿qué tiene la obra nueva de mejor que la vieja? Sin embargo, hay en esta última cierta vida, cierta insinuación misteriosa de lo que fue y de lo que se perdió; cierta dulzura en las suaves líneas que la lluvia y el sol han labrado (33).

La estética petrófila decimonónica es incompatible con la práctica arquitectónica de siglos anteriores, particularmente con el ilusionismo y la teatralidad del barroco. A partir de mediados del siglo, se levantó un muro entre el observador culto de la era moderna y la obra arquitectónica barroca, limitando las posibilidades de lectura y aprecio.

Los arquitectos, ingenieros e intelectuales mexicanos, hacia las últimas décadas del siglo XIX y principios del siglo XX, adoptaron la doctrina de la sinceridad de los materiales. La aceptación de esta moda es evidente en algunos monumentos del Porfiriato, donde es evidente el empleo de piedras de colores contrastantes: el Palacio Legislativo en Guanajuato, el ex Banco de Londres y México en Querétaro y el Teatro Macedonio Alcalá en Oaxaca. En ellos es evidente la intención de dejar las piedras a la vista.

En el álbum fotográfico *México en el centenario de su independencia*, el cual hace alarde del patrimonio monumental y del "progreso" del país en 1910, algunos de los pies de las láminas revelan la aceptación del principio de la sinceridad de los materiales y la aplicación de este principio a la valoración estética de los monumentos novohispanos. El Sagrario Metropolitano, según esta fuente porfiriana, "Está construida de tezontle rojo [...] Contribuye a embellecer el efecto de estas portadas, el clarísimo color de la compacta, uniforme cantera de que están compuestas" (34). En la fotografía que corresponde a esta cita ([figura 2](#)) se pueden observar restos erosionados --más aún no raspados-- del recubrimiento de cal, especialmente en los muros de tezontle que flanquean la portada. Acerca del retablo inconcluso de la parroquia de Dolores Hidalgo, el mismo libro expresa lo siguiente:

El altar cuya vista publicamos es el más hermoso de ambos colaterales, y lo es, entre otros motivos, precisamente porque no está dorado, a lo que se debe que puedan admirarse mejor las filigranas del tallado, la estofa de las figurillas de madera, el torneado de las columnillas, el relieve y los calados [...] del adorno. Se asegura que fue el mismo cura D. Miguel Hidalgo y Costilla, quien evitó que se dorase este hermoso retablo. La obra es de excelente madera de anacahuite [*sic pro* ayacahuite], que ha resistido, conservando su agradable textura, color y perfume arcaico, los estragos del tiempo (35).

José Villagrán García, maestro de varias generaciones de arquitectos mexicanos en la etapa posrevolucionaria y en el periodo de la industrialización del país (36), adaptó las ideas estéticas decimonónicas a su contexto histórico y social, pero con una aguda visión crítica. Enumeró "Las cinco formas de verdad arquitectónica expuestas en el siglo pasado", la primera de las cuales es la "Concordancia entre material de construcción y apariencia óptico-háptica". Enseguida expresa su opinión sobre esta "forma de verdad", en referencia a un monumento barroco novohispano:

La primera se refiere a los materiales empleados en las edificaciones cuyas superficies aparentes a la vista corresponden a su propia naturaleza. Significa esto que una placa de mármol se vea tal cual su acabado es, sin pretender engañar al observador con una apariencia que corresponde a otro material, normalmente de mayor costo. O sea, que si por ejemplo un muro como los del Sagrario de México, está revestido con tezontle, se aprecie tezontle y no otro material. Pero surge una serie de puritanismos en torno de esta esencial forma de verdad: si un muro como tantos de nuestras iglesias coloniales, se halla construido de tezontle y sobre él se aplica un enjarre de cal, y encima se pinta a la cal; esta apariencia, ¿es o no sincera, según el principio que analizamos? Desde luego que el muro está francamente aplanado y francamente pintado denotando unidad sin requerir ver lo que detrás exista (37).

Villagrán transformó las mencionadas "formas de verdad arquitectónica" en una teoría más adecuada para su momento histórico, postulando una "lógica obrera, siempre misteriosa y desconcertante, la de la estructura del ser viviente y de la geometría íntima de la naturaleza"; una "lógica del hacer" o "conformidad de forma con fin y medios", poniendo particular énfasis en la dimensión espacial y la adecuación de la forma al "programa" o conjunto de funciones de la obra (38). Abrió una puerta para la valoración estética de las obras novohispanas:

De capital importancia, resulta entonces que la perseguida sinceridad, al lograrse, no da belleza. La belleza de la obra estará en la composición, en la perfecta armonía de las partes y del conjunto con la misteriosa ley de las proporciones estéticas, seguramente de raigambre cósmico (39).

A pesar de los criterios estéticos, expresados y ampliamente divulgados por este influyente teórico mexicano, ha prevalecido en las restauraciones en México el dogma simplista de la sinceridad de los materiales, fomentando el criterio petrófilo. Este criterio se debe en parte a la influencia de las restauraciones, de tendencia petrófila, llevadas a cabo en los países europeos.

Los revestimientos y la normatividad de la conservación arquitectónica

Las declaraciones, emanadas de las reuniones de conservadores de monumentos, constituyen un rico corpus de recomendaciones de amplio alcance. Analizaré aquí esta normatividad, señalando lo que es relevante para la conservación y el rescate de los recubrimientos arquitectónicos.

La *Carta de Atenas para la restauración de los monumentos históricos* (1931) es uno de los primeros documentos normativos de este tipo. No tiene recomendaciones específicas para el tratamiento de los revestimientos, pero en algunas de sus conclusiones hay principios generales, aplicables a esta problemática. La segunda de las siete resoluciones principales dice: "Los proyectos de restauración que se propongan deben someterse a la crítica de los expertos para evitar errores que causaran la pérdida del carácter y los valores históricos de las estructuras". El respeto hacia los estilos del pasado se recomienda cuando, "como resultado del deterioro o la destrucción, la restauración parece ser indispensable" (40).

La *Carta internacional para la conservación y restauración de sitios y monumentos* (Venecia, 1964), hablando de la adaptación de un inmueble para asignarle un nuevo uso, prohíbe la alteración de sus aspectos formales, incluyendo su decorado. Esta *Carta de Venecia* proscribía la separación de cualquier elemento de un monumento, salvo cuando sea necesario para conservar el elemento; se incluye específicamente la pintura. Se señala que la finalidad de la restauración de un monumento es "asegurar su

conservación y revelar o restituir su valor y cualidades estéticas o históricas. Se fundamenta en el conocimiento profundo del monumento o del sitio, así como de la cultura y técnicas que le son relevantes". Se recomienda, cuando se trata de completar las partes faltantes de una obra, que se destaquen las partes reemplazadas de alguna manera, para que éstas no se confundan con las partes originales. También se recomienda el uso de "los mismos materiales, forma y técnicas de origen, en tanto unos y otras sean perfectamente conocidos" (41).

Las *Normas de Quito* (1967) aportan otras normas de carácter general, tales como la insistencia en los trabajos de investigación histórica antes de restaurar un monumento, así como la formación de equipos interdisciplinarios para llevar a cabo cualquier proyecto de conservación (42).

El texto redactado en la *Convención sobre la protección del patrimonio cultural y natural* (París, 1972) aborda un aspecto importante para nuestro tema: la necesidad de que los Estados implementen "programas de educación y de información" para asegurar "el respeto y el aprecio del patrimonio cultural y natural", informando "ampliamente al público de las amenazas que pesen sobre ese patrimonio y de las actividades emprendidas en aplicación de la presente convención" (43).

La *Carta de la restauración* (Italia, 1972) hace otras recomendaciones generales que deben tomarse en cuenta en cualquier trabajo de conservación de revestimientos arquitectónicos. Hablando de la reintegración de partes faltantes, se insiste en señalar "en forma clara la periferia de las integraciones o utilizando material diferente pero armónico, distinguible claramente a simple vista, particularmente en los puntos de contacto con las partes antiguas, marcándolo y fechándolo inclusive cuando sea posible". Se hace hincapié en la importancia de llevar a cabo un registro fotográfico "antes, durante y después de la intervención", documentando también "todas las investigaciones y análisis eventualmente realizados, con el apoyo de la física, la química, la microbiología y otras ciencias". Este documento contiene, por primera vez, una serie de normas precisas para las intervenciones en las superficies arquitectónicas: "Limpiezas que en el caso de pintura y escultura policroma, no deberán alcanzar a la superficie pictórica respetando pátina y eventuales barnices antiguos; para los demás tipos de obras no deberán llegar a la superficie desnuda de los materiales de la propia obra". Cuando se limpian las superficies, "en un lugar preferentemente marginal de la obra intervenida, deberá conservarse una muestra del estado anterior a la operación [...]". Para asegurar la posibilidad de distinguir entre las superficies originales y las zonas reintegradas, se acepta el uso de "una línea rehundida perimetral que delimite la parte restaurada [...] puede aconsejarse en muchos casos un tratamiento superficial distinto de los nuevos materiales, rayando adecuadamente las superficies modernas [...] será conveniente colocar en cada zona restaurada pequeñas placas con la fecha o hacer incisiones de siglas o marcas especiales". Se recomiendan las investigaciones exhaustivas en archivos, libros y colecciones de fotografías, así como el análisis directo del inmueble:

Especialmente antes de raspar pinturas o eventualmente remover aplanados, el director de los trabajos debe conocer la existencia de cualquier huella de decoración y cómo eran los colores y texturas originales de muros y bóvedas [...] La pátina de la piedra debe ser conservada por evidentes razones históricas, estéticas y también técnicas ya que en general desempeña funciones protectoras como lo confirman las corrosiones que se inician en las lagunas de la pátina. Se pueden quitar las materias acumuladas sobre las piedras --detritus, polvos, hollín, guano de palomas, etc.-- usando

sólo cepillos vegetales o aire a presión moderada. Por lo tanto deberá evitarse el uso de cepillos metálicos y raspadores, como debe excluirse también los tratamientos con arena, agua o vapor a presión y no son aconsejables los lavados de cualquier naturaleza (44).

En las *Conclusiones de la Confrontación de Bolonia* (1974) se hacen recomendaciones sobre la educación, insistiendo en la implementación de mecanismos democráticos de planeación: "La información y la consulta con los ciudadanos interesados, en todos los niveles de la planeación, es indispensable para realizar la restauración y la reintegración de los centros históricos en la ciudad moderna. Esta participación debe influir realmente en las decisiones relativas a los proyectos y a su instrumentación." En el siguiente párrafo se hace una observación especialmente pertinente para México, considerando la centralización de los principales organismos dedicados a la conservación: "La experiencia de Bolonia demuestra que la intervención del municipio debe basarse en la acción de organismos descentralizados con el auxilio de consejos y asociaciones en los barrios que permitan una participación directa de los ciudadanos" (45).

La *Declaración de Morelia* (1981), redactada en el marco del *Segundo symposium interamericano de conservación del patrimonio monumental*, organizado por el Comité Mexicano del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), tiene un apartado sobre "Muralismo en el diseño arquitectónico urbano", en el cual se hace

[...] un llamado a las autoridades culturales de los países para que intensifiquen las labores de investigación, rescate, restauración y conservación de la obra mural [...] En todo programa de restauración de monumentos y conjuntos monumentales debe incluirse el tratamiento de la superficie muratoria como una parte sustancial del proceso de los trabajos. Debe intervenir con sumo cuidado en los revestimientos murales para no destruir los datos subsistentes y basarse en la investigación cuidadosa a la elección de opciones para el tratamiento final que se dé a las superficies (46).

La importancia de conservar y recuperar los recubrimientos de los elementos pétreos se destaca en el artículo 4 de la *Declaración de Oaxaca* (1989), aprobada en otro simposio organizado por el Comité Mexicano del ICOMOS:

Es importante que las acciones de mantenimiento y conservación de monumentos y sitios incluyan la recuperación de tecnologías tradicionales que propician mejor la participación de la comunidad. Un ejemplo de ello es el rescate de procedimientos para lechadas, enlucidos y capas pictóricas, que protegen eficazmente a elementos pétreos y pueden aplicarse con una alta proporción de mano de obra de fácil adiestramiento (47).

Citaré un tercer documento redactado en un simposio del Comité Mexicano del ICOMOS, la *Declaración de Querétaro* (1993), donde se aborda otro aspecto de la problemática que nos ocupa aquí: "Problemas técnicos como el derivado del deterioro de los edificios de piedra a los que se retiran los aplanados en la búsqueda de una imagen urbana atractiva al turismo, deberán ser estudiados y resueltos desde su origen mismo y no sólo como aspectos restaurativos" (48).

Podemos observar, a través de los documentos citados en el presente inciso, que existe una normatividad bastante clara, reiterativa y explícita sobre las intervenciones en las superficies arquitectónicas en monumentos históricos. Esta normatividad encierra los conocimientos y la experiencia de tres generaciones de expertos en el campo de la conservación. En ningún momento se recomienda el raspado de las superficies pétreas

aplanadas o pintadas. Al contrario: se exige el cuidado y la conservación de los recubrimientos.

La aplicación del criterio petrófilo en México y sus consecuencias desastrosas

Los acabados de innumerables monumentos han sido físicamente eliminados, mediante el raspado con instrumentos metálicos y otros procedimientos aún más dañinos. Se han practicado estas intervenciones destructivas en Europa desde la última parte del siglo XIX. Hacia fines del siglo XIX y principios del siguiente, algunos monumentos novohispanos fueron raspados, según podemos observar en fotografías de aquella época (49). Se siguió aplicando este criterio en la mayor parte de las restauraciones llevadas a cabo a lo largo del siglo XX. Hoy los resultados de la petrofilia están visibles en buena parte de los monumentos del mundo. Pueden verse por todo México, particularmente en las principales ciudades, pero también en las poblaciones menores ([figura 3](#)). Muchas veces la pintura ha sido eliminada sin ningún estudio de las diferentes capas que la constituían, resultando en la mutilación, a ciegas, de composiciones plásticas de enorme riqueza y valor ([figura 4](#)). Nuevas generaciones han crecido con los monumentos raspados, acostumbrándose a la estética de la piedra pelada. Por ello muchas personas tienen dificultades formidables para concebir la existencia de otros valores estéticos, menos petrófilos, propios de siglos pasados.

Los edificios novohispanos raspados presentan una problemática doble: por un lado, su aspecto ha sido gravemente alterado debido a la aplicación de un criterio estético ajeno a la época de su construcción; por otro lado sus piedras están expuestas a la erosión, provocada por causas naturales (el agua, el viento, el polvo, los hongos, el guano, los insectos etcétera) y humanas (particularmente la contaminación atmosférica).

El análisis de varios ejemplos del legado catastrófico de la petrofilia rebasaría el alcance de este ensayo. Tendrá que bastar un caso donde se ejemplifican los efectos de esta tendencia destructiva: la iglesia de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro. Este templo forma parte del complejo monumental del ex colegio de Santa Rosa de Viterbo, de hermanas terceras franciscanas, quienes vivían allí enclaustradas, encargándose de la educación de niñas. Esta comunidad de religiosas fue fundada hacia 1670. En 1727 el establecimiento fue erigido en real colegio. La iglesia y el colegio que hoy admiramos fueron construidos, al parecer, por Francisco Martínez de Gudiño, con la intervención de Ignacio Mariano de las Casas en algunas partes, aunque resulta difícil desentrañar la aportación de cada uno de estos dos maestros a la obra. La iglesia se estrenó en enero de 1752, según fuentes de principios del siglo XIX (50). El año de la dedicación también se encuentra pintado en el intradós de los dos arbotantes de la fachada septentrional: "Caca / vo" (arco occidental) "el año / de / 1752" (arco oriental).

Fotografías de este monumento, publicadas en 1936 (51), documentan el estado del inmueble hace más de sesenta años. En las vistas generales se pueden apreciar los restos abundantes de pintura que se conservaban sobre las superficies de cantería de las portadas gemelas, la torre y la cúpula. Sobre la mampostería aplanada se observan también vestigios importantes de la decoración policroma. En las tomas parciales son visibles los sillares fingidos, pintados sobre los sillares de piedra en la parte inferior de la fachada. Es especialmente importante el detalle de la portada occidental, donde se

observan franjas diagonales en las traspilastras del primer cuerpo, así como otras franjas horizontales, a manera de juntas, en las superficies de cantería que delimitan la portada en ambos lados. Según la evidencia en estas fotografías, la iglesia no había sufrido raspado alguno en 1936.

Los elementos de cantería en el exterior de la iglesia de Santa Rosa fueron desprovistos de sus recubrimientos calizos en la década de 1961-1970 (52), tal vez cuando se creó la plaza Ignacio Mariano de las Casas, derrumbando los edificios que se encontraban frente al templo. Este proyecto se llevó a cabo durante la administración del gobernador Manuel González Cosío (1961-1967) (53) y fue inaugurado por el presidente Adolfo López Mateos en noviembre de 1964 (54). La intervención en la iglesia consistió en eliminar los revestimientos en todos los elementos de cantería labrada en el exterior: la parte inferior de la fachada (creando una especie de dado o guardapolvo de sillares desnudos), las portadas gemelas, las esquinas de los contrafuertes, las esquinas de los pilares de los arbotantes, la cornisa que remata la fachada, el cuerpo del campanario, el tambor de la cúpula y su linterna. Los demás elementos, hechos de piedras irregulares con aplanados, fueron blanqueados con cal. El tramo entre los dos arbotantes, protegido por el gran arco toral que recibe el empuje de la cúpula, fue dejado sin pintar. Allí seguían exhibiéndose los restos erosionados de la rica policromía que antiguamente cubría el exterior de la iglesia ([figura 5](#)).

El sexenio de González Cosío fue desastroso para la iglesia de Santa Rosa de Viterbo. La plaza que se abrió enfrente alteró profundamente el contexto urbano del monumento. El edificio fue diseñado para verse de manera oblicua, presentándose por tramos sucesivos mientras caminaba el espectador por la calle. Por otra parte, el raspado de los elementos de cantería destruyó datos importantes sobre el aspecto original de los revestimientos. Se inventó una nueva imagen para este monumento barroco, en la cual las piedras peladas contrastaban con grandes superficies blancas. El resultado poseía una enorme belleza dentro de los paradigmas estéticos modernos, pero se alejaba del aspecto policromo del monumento en el siglo XVIII.

La querrela de Santa Rosa

Entre 1990 y 1994 se llevó a cabo una serie de trabajos de conservación en el interior de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo, incluyendo su consolidación estructural, limpieza, reintegración de elementos e impermeabilización. Se restauraron el púlpito, dos retablos, la pintura mural y el piso del coro bajo, los órganos, los confesionarios, varios lienzos y piezas escultóricas y las ventanas. En la sacristía se restauraron las pinturas murales, la mesa central y la pila lavamanos. En estas obras colaboraron el Patronato del Templo de Santa Rosa de Viterbo, el Gobierno del Estado de Querétaro y la Secretaría de Desarrollo Social (SEDESOL) (55).

El 15 de noviembre de 1993 se inició la restauración de los revestimientos policromos del exterior del monumento, con fondos del Gobierno del Estado de Querétaro y SEDESOL. El proyecto se llevó a cabo en cuatro fases:

1. Noviembre 1993-mayo 1994: los dos arbotantes y el tramo de la fachada septentrional que corresponde al arco toral, entre los arbotantes. Responsables: Miguel Ángel Silva Haro, Pablo Zavala y otros restauradores.

2. Septiembre 1994-octubre 1994: el basamento de la torre. Responsables: Miguel Ángel Silva Haro, Pablo Zavala y otros restauradores.

3. Diciembre 1994-mayo 1995: el chapitel de la torre, el tramo poniente de la fachada septentrional y la portada del ex colegio. Responsables: Miguel Ángel Silva Haro, Pablo Zavala y otros restauradores.

4. Abril 1997-julio 1997: los dos tramos al poniente del basamento de la torre, los contrafuertes, la cornisa arriba de las portadas gemelas, la balaustrada y los pináculos que rematan la fachada. Responsables: Miguel Ángel Silva Haro, Gerardo Calderón Magallón y otros restauradores (56).

Bocetaré, a grandes rasgos, la labor llevada a cabo por el arquitecto Silva Haro y sus colaboradores en la restauración de los revestimientos policromos del exterior de esta iglesia (57). En primer lugar, llevaron a cabo la operación que se describe a continuación, en el tramo de la fachada correspondiente al arco toral y los dos arbotantes. Después procedieron de manera similar en cada una de las demás zonas.

Se limpiaron las superficies arquitectónicas en seco. Luego se retiraron los agregados, posteriores al estado original del inmueble: parches, resanes y capas de pintura. Terminada esta operación, los restauradores pudieron observar que existía una cantidad descomunal de información sobre la decoración de las superficies arquitectónicas. Sobre los aplanados originales existían finas líneas incisas, realizadas en la capa de enlucido fino que cubre el aplanado de morter, como guía para la aplicación de la pintura. La repetición y la uniformidad de los elementos decorativos sugieren que se usaron plantillas para aplicar los diseños a los muros. En algunas zonas, especialmente las que estaban protegidas por elementos volados como el arco toral y la cornisa superior, había colores bien conservados sobre los aplanados esgrafiados: blanco (carbonato de calcio), negro (carbono obtenido por la combustión de materia orgánica), amarillo ocre (arcilla con óxido férrico), rojo óxido (óxido férrico) y rojo minio (del óxido de plomo quemado). Los motivos plasmados en la fachada incluyen sillares fingidos en blanco y gris con "juntas" negras, esbeltas franjas de "petatillo" rojo, así como volutas fitomorfas que encierran configuraciones geométricas con estrellas y cuadrados. La técnica original fue al temple, fijando los pigmentos a los enlucidos secos con un aglutinante, probablemente un polisacárido.

Es significativa la observación, hecha por los restauradores, que los esgrafiados se realizaron cuando la cal de los enlucidos estaba fresca todavía. Este dato, junto con la estrecha relación entre la geometría de la decoración policroma y la volumetría del monumento, así como la fecha pintada en los arbotantes ("se acabó el año de 1752"), hace muy probable que la decoración policroma se haya ejecutado inmediatamente antes de la consagración del templo. Las pinturas del exterior de la iglesia han sido atribuidas provisionalmente al pintor Juan José de Páez, con base en una firma en el interior de la cúpula, con fecha de 1751 (58).

Gracias a la abundancia de datos en los muros de la iglesia, se presentaba la posibilidad de recuperar esta rica decoración en su totalidad. Los restos de policromía sobre los arbotantes se encontraban más deteriorados, pero los vestigios existentes, junto con las fotografías tomadas antes de su raspado, permitieron determinar el estado original de la mayor parte de sus superficies.

Después de limpiar y consolidar los revestimientos originales, se procedió a reintegrar los pigmentos donde éstos se habían perdido. Para restituir la policromía a las zonas que habían sido raspadas, los restauradores se basaron en fotografías antiguas, así como los vestigios que quedaban sobre las piedras y la lógica geométrica de los diseños repetitivos. Donde había restos de pigmentos se restituyeron las zonas faltantes, dejando a la vista los vestigios originales. Donde no quedaban restos de pigmentos, se siguieron los esgrafiados en el enlucido para restituirlos. Para distinguir lo nuevo de lo original se empleó la técnica de trategio o regatino en las zonas restituidas, aplicando pequeñas rayas verticales, alternándose dos saturaciones distintas del mismo matiz. De lejos no se observan las rayas; de cerca se pueden distinguir fácilmente las partes intervenidas. Se usaron los mismos pigmentos presentes en la obra antigua, pero en saturaciones menores que en el siglo XVIII, para respetar la historicidad del edificio. Se empleó un medio proteínico como aglutinante; al final éste se endureció mediante la aplicación de un aldehído, para prolongar la vida de la pintura.

El aspecto del mencionado tramo, después de su restauración, es impresionante. Podemos admirar el rostro barroco de una parte de un monumento queretano del siglo XVIII ([figura 6](#)). Tal vez lo que más llama la atención es la decoración de los arbotantes: el maestro de obras Martínez de Gudiño había invertido la forma de estos medios arcos, creando enormes volutas. Ahora podemos apreciar que este capricho arquitectónico se reforzó mediante la ficción pintada de dovelas invertidas, las juntas de las cuales convergen en distintos puntos ubicados arriba de los arcos, aparentemente negando las recién formuladas leyes de Newton ([figura 7](#)). Los mascarones clasicistas, de expresión burlesca, contribuyen al efecto singular de estos barroquísimos arbotantes.

Los restauradores dejaron, como testigo de la restauración petrófila de hacia 1961-1970, una parte del "guardapolvo" pelado en la parte inferior de este tramo. Restituyeron los sillares fingidos en la esquina oriental inferior del tramo, para indicar que allí habían estado; resolvieron la difícil transición entre los sillares fingidos barrocos y los sillares pelados modernos mediante una versión mural del símbolo del "corte" que emplean los arquitectos en sus planos ([figura 8](#)).

Muy pronto se desató una oleada de crítica negativa en el diario queretano *Noticias*. Un ejemplo es la inserción del Lic. Pérez A. de la Peña, publicada el 26 de noviembre de 1994, dirigida a "las autoridades correspondientes, a la opinión pública: a los señores que hicieron la restauración de los monumentos históricos que a continuación me refiero: (Supongo que son Arquitectos con conocimiento de nuestro Estado y de nuestra historia) [*sic*]".

Si no lo son, tienen razón en hacer lo que hicieron, y si lo son, me permito recordarles que el Arquitecto restaurador debe, ante todo, tener un profundo conocimiento del estilo del monumento [...]

[...] ha sido sometido el exterior [de la iglesia de Santa Rosa], a un tratamiento que podríamos llamar de tatuaje, que trata de justificarse, según se explica, debido a que las calas que se hicieron, demostraron que en alguna época tuvo esta ornamentación, pero habría que comprobar a que [*sic*] periodo de su historia pertenecieron, y quien [*sic*] las realizó, pues si mucho investigamos, pudo haber sido un sacristán ignorante (59).

Agustín Piña Dreinhofer, arquitecto e historiador del arte, entró en la querrela dos días después, con un artículo de marcada tendencia petrófila:

[...] en las piedras de los monumentos arquitectónicos encontramos los testimonios históricos que los conforman [...]

[...] algunas intervenciones en la restauración de Santa Rosa adolecen de planteamientos erróneos, como la abigarrada ornamentación pictórica del original arbotante, pretendiendo resolverla con sillares y dovelas falsas, dibujadas sobre los aplanados, falseando a la vista la función mecánica de la estructura [...]

Por un principio fundamental de Teoría del Arte, nunca deben falsearse elementos constructivos, aparentando lo que no son, como en este caso los sillares de piedra que no existen y que los han hecho aparecer dibujados sobre los paramentos y el cuerpo del arbotante con una especie de caligrafía falsa [...] (60).

Después de meses de críticas similares en la prensa queretana, el responsable de este proyecto de restauración publicó, en el mencionado diario, una versión actualizada de su informe técnico, el día 5 de diciembre de 1994 (61). Este documento, si bien es algo superficial en cuanto a los aspectos históricos del monumento, posee rigor científico en las partes técnicas. Desmiente efectivamente las falacias que abundan en los emotivos escritos de sus críticos.

Sin embargo continuó la crítica negativa en el diario *Noticias*. En una carta abierta al gobernador, publicada el 2 de febrero, una arquitecta y un contador se quejan del proyecto, calificando a los restauradores como "gentes que desconocen nuestra arquitectura y no se toman la molestia de investigar [...] aunque sean autoridades de otros ámbitos las que determinan es un patrimonio nuestro, de los queretanos quienes nos sentimos profundamente ofendidos [...]" (62). En una carta del 25 de febrero de 1995 se afirma que "A pesar de que los ¿especialistas? aseguran ser lo certero, no nos gusta a la mayor parte de los queretanos [...] Más vale ser incultos pero saber admirar la belleza que cultos que retroceden y aplican los errores de nuestros antepasados [...]" (63). El 27 de febrero Piña Dreinhofer volvió a entrar en el debate, con una carta al editor de *Noticias*, donde hace las siguientes afirmaciones:

En conclusión, quiero dejar muy claro lo siguiente:

1) JAMÁS ESTARÉ DE ACUERDO CON LOS ARBITRARIOS Y DEFICIENTES TRABAJOS QUE SE ESTÁN EJECUTANDO EN EL TEMPLO DE SANTA ROSA DE VITERBO Y QUE VIOLAN LA CARTA DE VENECIA Y LA CARTA DE ATENAS, DOCUMENTOS BÁSICOS PARA LA RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO.

2) SE ESTÁ ABUSANDO DE LA BUENA FE DEL SR. GOBERNADOR Y DEL DIRECTOR DE OBRAS PÚBLICAS AL PINTARRAJEAR LA FACHADA DE TAN INSIGNE MONUMENTO (64).

A principios de marzo de 1995 visité la obra de restauración de Sant Rosa de Viterbo, la cual me había llamado la atención tres meses antes. Conocí a los restauradores. Tuve la oportunidad de subirme en los andamios. Vi los restos de pintura, los esgrafiados y los trabajos de reintegración. Revisé la documentación técnica de los restauradores y los artículos sobre el proyecto en la prensa local. Sorprendido por la crítica negativa, ofrecí mi apoyo. Redacté un breve artículo, en el cual expresé mi admiración por la seriedad y profesionalismo del proyecto (65). También envié cartas, con fecha del 10 de marzo, al gobernador del estado de Querétaro, al director del Centro Regional del Instituto Nacional de Antropología e Historia en Querétaro, al presidente del Comité Mexicano

del ICOMOS, al coordinador del Comité Regional Queretano del ICOMOS y a la prensa.

El 21 de marzo se reunió el comité queretano del ICOMOS para analizar la obra de la restauración de los revestimientos de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo. Levantamos un dictamen, el cual fue enviado al gobernador, concluyendo con estas palabras:

Habiendo analizado este proyecto a través de visitas a la obra, así como una serie de documentos técnicos, históricos y fotográficos, hemos llegado a la conclusión de que el referido proyecto representa una restauración de vanguardia, con bases científicas rigurosas, digno de tomarse como modelo en intervenciones futuras de este naturaleza, especialmente cuando se cuentan con abundantes vestigios de la policromía original, como es el presente caso.

Hacia el mismo tiempo, las dependencias gubernamentales responsables de la restauración publicaron un folleto de divulgación con fotografías a colores, en donde se explicaron los objetivos del proyecto y los métodos empleados (66). Otros elementos de apoyo fueron los artículos y entrevistas, publicados por Manuel Guevara en el diario *Noticias*, que comunican de manera equilibrada los hechos sobre el proyecto (67).

Parece que todos estos esfuerzos contribuyeron a la aceptación de esta polémica obra de restauración por parte de la sociedad queretana. Sin embargo, la presión de la opinión petrófila sobre las autoridades resultó en la necesidad de dejar inconclusa la obra, al final de la cuarta fase: no se pintaron los sillares ni los elementos de piedra labrada de las portadas gemelas, por lo cual no se puede apreciar el efecto global de la policromía en la fachada septentrional. Tampoco se pudieron pintar los elementos de cantería de la torre y la cúpula.

Conclusiones

Hemos visto que los acabados arquitectónicos policromados, incluyendo la aplicación de pintura sobre los elementos de piedra labrada, tienen una larga historia en Europa y sus colonias del Nuevo Mundo. La mayor parte de los monumentos novohispanos tenían, desde sus orígenes, recubrimientos calizos sobre sus elementos de piedra. Fue hasta mediados del siglo XIX cuando surgió en Europa la doctrina de la sinceridad de los materiales, fundamento teórico de la tendencia petrófila que ha predominado en los gustos estéticos modernos. Esta moda pasó a México, donde se convirtió en dogma en las escuelas de arquitectura.

Los documentos que norman las intervenciones en monumentos históricos, elaborados por expertos en el campo de la conservación de bienes inmuebles, son bastante claros en cuanto a la necesidad de conservar los revestimientos. Los primeros son algo vagos al respecto, pero a partir de 1972 hay recomendaciones específicas sobre la necesidad de respetar los recubrimientos y la manera de hacerlo. Algunas declaraciones tienen recomendaciones sobre el fomento de los programas de educación sobre los valores de los edificios históricos; asimismo señalan la conveniencia de involucrar a la sociedad local en los proyectos de investigación.

La sobrevaloración de la piedra desnuda, aplicada a los monumentos novohispanos durante todo el siglo XX, ha tenido consecuencias desastrosas. En muchos casos se han extirpado los recubrimientos policromos, perdiendo datos valiosos para la historia de los

monumentos y alterando sus aspectos formales. La eliminación de los recubrimientos calizos también ha propiciado la erosión de las piedras, especialmente de los elementos escultóricos.

Es posible recuperar los revestimientos arquitectónicos en edificios que han sido raspados, y restaurar los acabados que han sido afectados por el proceso más lento de la erosión. La restauración de las fachadas exteriores de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo señala un nuevo camino en la restauración de los revestimientos novohispanos.

Terminaré este ensayo con algunas recomendaciones para la restauración de los monumentos novohispanos, tomando en cuenta los aspectos históricos analizados, la normatividad existente y la experiencia de la restauración de policromías en la iglesia de Santa Rosa de Viterbo.

- Hay que tomar en cuenta que el caso de la iglesia de Santa Rosa de Viterbo es excepcional, por la gran cantidad de información rescatada sobre su decoración original. Sería lamentable que se falseara el aspecto de otro monumento donde hubiera menos información, en un intento de lograr un efecto similar. Los restos existentes de decoración policroma (o bicroma, en su caso) deben ser consolidados. Donde no hay evidencia suficiente para permitir la recuperación de la decoración en otras superficies, sería aconsejable dejar visibles las zonas de decoración existente y aplicar un tratamiento neutral a las áreas donde no hay datos, buscando una buena integración cromática entre las diferentes zonas. Al final debe ser posible distinguir entre las zonas originales y las restauradas.
- En los monumentos donde sólo hay escasos restos de los recubrimientos originales sobre los elementos de piedra labrada, se podría tomar el dato de los colores existentes, para aplicar capas protectoras uniformes. Por ejemplo, en el caso (bastante frecuente en algunos centros históricos) de una fachada de piedra que ha sido raspada, en la cual se conservan pequeños restos de una lechada de cal cubierta por una capa de pintura rojo óxido, se podría aplicar una capa protectora de lechada de cal viva, con otra mano de pintura roja, usando el mismo pigmento encontrado en los vestigios originales. Aplicar los colores en saturaciones más bajas ayudaría a conservar el aspecto "antiguo" del monumento, y chocaría menos con el gusto moderno por los colores "pasteles".
- Es posible que la población local, o los usuarios de un inmueble, rechacen la recuperación de los colores originales sobre los elementos de piedra. En estos casos una solución de compromiso podría ser el recubrimiento de estos elementos con pintura de cal viva, mezclada con pigmentos minerales, para igualar el color de la piedra. Se alteraría poco el aspecto del inmueble y se lograría la protección de los elementos de piedra (y los restos existentes de policromía, que podrían ser aprovechados en futuras intervenciones). Si bien esta solución no es ideal, permitiría equilibrar los deseos de la población con las exigencias de la conservación del inmueble.
- Cualquier proyecto de recuperación de revestimientos arquitectónicos debe incluir un programa de difusión cultural para lograr que el resultado sea aceptado por la población local. Hay que diseñar estrategias para contrarrestar la tendencia petrófila con información científica, presentada de una manera clara y sencilla. Los historiadores del arte tenemos un papel importante que desempeñar, fomentando la aceptación de los valores estéticos originales de la arquitectura novohispana.

Notas

1. El presente ensayo tiene como antecedente una serie de artículos escritos por el autor, las cuales forman parte de una campaña permanente de difusión sobre la importancia de respetar --y de recuperar, cuando sea posible-- las superficies arquitectónicas virreinales:

- "Deben pintarse los monumentos novohispanos", en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México), no. 5, oct. 1988, pp. 28-35.
- "¿Deben pintarse los monumentos novohispánicos?", en *Cuadernos de arquitectura de Yucatán* (Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Yucatán), no. 2, otoño 1989, pp. 29-36.
- "¿Deben pintarse los monumentos virreinales?", en *Ventana de Querétaro*, año 2, nos. 22/23, sep./oct. 1988, pp. 44-47.
- "La piedra de cantera se pintaba", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), año 16, no. 6649, 2 oct. 1988, pp. 2A, 6A.
- "La restauración de monumentos virreinales: una sugerencia", en *Eslabón, órgano informativo interno*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Querétaro, año 1, no. 13, sep. 1988, pp. 7, 8 (primera parte); año 2, no. 14, oct. 1986, pp. 4, 5 (segunda parte).
- "La restauración del templo de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro", en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México), no. 16, may. 1995, p. 64.

2. El neologismo "petrofilia" y el adjetivo derivado de él, "petrófila", se emplean en el presente ensayo para identificar la tendencia estética que valora la piedra aparente en la arquitectura.

3. A. W. Lawrence, *Greek architecture*, 4a. ed., R. A. Tomlinson, editor, Middlesex/Nueva York/Ringwood/Markham/Auckland, 1983.

4. *Ibid.*, p. 44.

5. *Ibid.*, pp. 80-83, 95, 105.

6. *Ibid.*, pp. 135, 137, 168, 174, 175, 178, 309, 310.

7. *Ibid.*, pp. 207, 208, 224.

8. *Ibid.*, pp. 268, 355.

9. Estas observaciones se basan en la observación de fotografías en la diapositeca del autor y en las láminas del libro *Pompeii, the excavations*, Italia, Fotorapidacolor, 1972.

10. José Alfonso Cuní, "La encáustica pompeyana (III)", en *Revista de arqueología* (Zugarto Ediciones, Madrid), año 7, no. 68, dic. 1986, pp. 6-14.

11. Vitrubio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Agustín Blánquez, traductor y editor, Barcelona, Editorial Iberia, 1986, pp. 171-194.

12. Lorenzo Arias Páramo, "La pintura mural asturiana, características generales", en *Revista de arqueología* (Zugarto Ediciones, Madrid), año 9, no. 91, nov. 1988, pp. 52-59.

13. *Historia del arte*, vol. 3, Juan Salvat, director, Barcelona/México, Salvat, 1979, pp. 219-221.

14. Joseph Gies; Frances Gies, *Life in a medieval castle*, Nueva York/Hagerstown/San Francisco/Londres, Harper and Row, 1979, pp. 66, 67.

15. José María Prados García, "Restauración, destrucción, invención: la catedral de León", ponencia presentada en el *XXI coloquio internacional de historia del arte*, organizado por el Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 26 sep. 1997, Oaxaca, Oax.

16. "Notre-Dame d'Amiens, l'apogée de l'art gothique en France", en *Grand nord, nouvelles technologies de communication* (Internet: <http://www.grandnord.com/supdeco/cathedrale.html>).

Estudios recientes acerca de los efectos de los rayos láser sobre las superficies arquitectónicas advierten que hay un efecto descolorante sobre el material subyacente a la capa removida. Por otra parte, se desconocen los efectos a largo plazo de este tipo de intervención, por lo cual no se recomienda su uso generalizado. Véase: Giovanna di Pietro, "The use of lasers on art objects: an investigation of the state of the art", en *Abbey newsletter*, vol. 20, no. 8, dic. 1996 (Internet: <http://palimpsest.stanford.edu/byorg/abbey/an/an20/an20-8/an20-813.html>).

17. León Baptista Alberto, *Los diez libros de arquitectura (sic)*, facsímil de la edición madrileña de 1582, Madrid, Albatros Ediciones, 1977, libro 6, capítulo 9, pp. 179-181.

Existe un ejemplar de la edición de 1582, con marca de fuego del convento carmelita de Coyoacán, en la Biblioteca Nacional de México, según Ernesto de la Torre Villar, *Guía bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y el urbanismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 27.

En ésta y en las citas subsecuentes, he modernizado la ortografía y la puntuación, para dar unidad de estilo al presente escrito. Las expresiones entre paréntesis, en ésta y en otras citas textuales, son de los autores de las citas. Cuando he insertado alguna aclaración dentro de una cita, he usado corchetes en lugar de paréntesis.

18. Víctor Manuel Villegas, "Introducción a la edición facsimilar", en Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, facsímil de la ed. toledana de 1552, Víctor Manuel Villegas, editor, Guanajuato/México, UG/Biblioteca de Cooperación Universitaria, 1979.

19. Serlio, *op. cit.*, libro 4, cap. 11, ff. 71 v., 72 r.

20. *Fuentes y documentos para la historia del arte, vol. VI, Renacimiento y Barroco en España*, José Fernández Arenas, editor, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982, pp. 227-229.

21. "Real disposición para desterrar las deformidades arquitectónicas de los edificios", en *Mercurio histórico y político* (Madrid), 1777; transcrita por Francisco de la Maza, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 31, 1962; reeditada en Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, Elisa Vargarlugo, compiladora, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 507-510.

Esta real disposición tuvo un impacto directo en la Nueva España, como se puede ver en el expediente sobre un incendio en el Sagrario Metropolitano en 1796: "Los curas del sagrario sobre licencia para pedir limosna con motivo de reparar el estrago causado por el incendio acaecido en la misma iglesia la tarde del 14 de abril", 1796, en Archivo General de la Nación, grupo documental Templos y conventos, vol. 6, exp. 3, f. 80 r.

22. Véanse, a manera de ejemplo, dos álbumes de fotografías tomadas hacia principios del siglo XX: *Guillermo Kahlo, fotógrafo oficial de monumentos*, David Maawad y Alicia Ahumada, editores, México, Casa de las Imágenes, 1992; *México en el centenario de su independencia, álbum gráfico de la República Mexicana*, 1910, 2a ed., México, Sociedad Anónima "México en el Centenario de su Independencia"/Müller Hermanos, 1910. El segundo ha sido editado recientemente en un formato digital: *México en el centenario de su independencia*, reimpresión en CD-ROM de la ed. de 1910, México, Centro de Tecnología Electrónica e Informática/Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1995.

23. "Reconocimiento y tasación que llevó a cabo Diego de la Sierra de una casa en Puebla propiedad de Juan de Baeza", 4 ago. 1696, Archivo General de la Nación, grupo documental Bienes Nacionales, vol.

1736, exp. 1, f. 1 r. y v.; versión paleográfica en Martha Fernández, *Retrato hablado, Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986, p. 213.

24. Juan de Santa María Moraver, *Descripción breve de la ciudad de Zacatecas*, 1718, pp. 37-38; obra citada en Clara Bargellini, *La arquitectura de la plata, iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México/Turner Libros, 1991, p. 270.

25. Archivo General de la Nación, grupo documental Inquisición, vol. 584, ff. 87 y siguientes; ms. citado en Francisco de la Maza, "El proyecto para la capilla de la Inquisición", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, no. 12, 1945; reeditado en Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, Elisa Vargaslugo, compiladora, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 85-95.

26. Justino Fernández, *El arte del siglo XIX en México*, 3a. ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983, p. 118.

27. Manuel G. Revilla, "Arquitectura, don Lorenzo de la Hidalga", en *El arte y la ciencia*, vol. 3, no. 6, sep. 1901, p. 83; artículo reproducido en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica del arte en México en el siglo XIX*, 2a. ed., vol. 3, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997, pp. 567-576.

28. John Ruskin, *Fragmentos escogidos*, Federico Álvarez, editor, México, Editorial Offset, 1985, pp. 125, 126.

29. John Ruskin, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Manuel Crespo y Purificación Mayoral, traductores, México, Ediciones Coyoacán, 1994, p. 39 (Lámpara de la verdad, VI).

30. *Ibid.*, p. 48 ("Lámpara de la verdad", XV).

31. *Ibid.*, p. 77 ("Lámpara del poder", XI).

32. *Ibid.*, p. 123 ("Lámpara de la belleza", XXXV).

33. *Ibid.*, pp. 172-174 ("Lámpara de la memoria", XVIII).

34. *México en el centenario de su independencia, álbum gráfico de la República Mexicana, op. cit.*, lámina 13.

35. *Ibid.*, lámina 293.

36. José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*, 1a. reimpresión, Ramón Vargas Salguero, editor, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989, p. 13.

37. *Ibid.*, pp. 306-308.

38. *Ibid.*, pp. 316, 317.

39. *Ibid.*, p. 322.

40. *The Athens charter for the restoration of historic monuments*, Atenas, First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, 1931 (Internet: http://www.icomos.org/docs/athens_charter.html).

41. Alejandro Mangino Tazzer, *Retrospectiva histórica de la arquitectura mexicana, su restauración*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 1983, pp. 45-49.

42. *Ibid.*, pp. 51-73.

43. *Ibid.*, pp. 101-119.

44. Salvador Díaz-Berrio Fernández, *Protección del patrimonio cultural urbano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986, pp. 91-105.

45. *Ibid.*, pp. 108-110.

46. *Conservación del patrimonio monumental, quince años de experiencias, conclusiones de los simposios del Comité Mexicano del ICOMOS, 1978-1994*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Comité Mexicano, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, 1996, pp. 21-29.

47. *Ibid.*, pp. 73-78.

48. *Ibid.*, pp. 103-105.

49. En la nota 16 se mencionó el caso de la eliminación de los revestimientos de la catedral española de León. Evidencia para el raspado de los edificios novohispanos puede verse en las colecciones de fotografías antiguas, por ejemplo: *Guillermo Kahlo, fotógrafo oficial de monumentos, op. cit.*; Patricia Priego Ramírez; José Antonio Rodríguez, *La manera en que fuimos, fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930*, Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989.

En dos de las fotografías de Guillermo Kahlo, tomadas durante la primera década del siglo XX, se pueden observar edificios parcialmente raspados: *Guillermo Kahlo, fotógrafo oficial de monumentos, op. cit.*, pp. 13, 122. Podemos fechar las primeras intervenciones de tipo petrófilo, de manera provisional, hacia la última parte del Porfiriato. Un análisis exhaustivo en las colecciones de fotografías permitiría precisar la cronología de la petrofilia en México con mayor precisión.

50. Joseph María Zelaa e Hidalgo, *Adiciones al libro de las glorias de Querétaro*, México, Imprenta de Arizpe, 1810, 67-71, 97; Joseph María Zelaa e Hidalgo, *Glorias de Querétaro, en la fundación y admirables progresos de la muy i. y ven. congregación eclesiástica de presbíteros seculares de María Santísima de Guadalupe [...]*, México, Oficina de D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1803, pp. 15, 27, 31, 67-70; *Acuerdos curiosos*, vol. 4, Virginia Armella de Aspe, Mercedes Meade de Angulo y Concepción Amerlinck de Corsi, editoras, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989, pp. 70, 71, 99-104, 113.

El franciscano anónimo que escribió los *Acuerdos curiosos* en 1823 (*op. cit.*, p. 71) pone en duda el papel de Velázquez y Lorea como mecenas de la reconstrucción del conjunto monumental de Santa Rosa de Viterbo a mediados del siglo XVIII. Afirma que Velázquez no hizo más que administrar los gastos aportados secretamente por Pedro Romero de Terreros, conde de Regla.

Sobre la atribución del beaterio-colegio y la iglesia a Martínez de Gudiño y Casas, véanse las obras de dos autores de fines del siglo XVIII y la primera parte del siglo XIX: Francisco Eduardo Tresguerras, *Ocios literarios*, Francisco de la Maza, editor, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962, p. 154; *Acuerdos curiosos, loc. cit.* Tresguerras, escribiendo en 1796, atribuye el "trazo" a Casas, pero reconoce la intervención de Martínez de Gudiño como constructor cuando afirma que "si Gudiño no lo sostiene con los botaretes (*sic*) se hubiera perdido todo". El autor de los *Acuerdos curiosos* atribuye a Casas un "monumento" de madera en la iglesia de Santa Rosa, el reloj de su campanario y el órgano del coro; a "Francisco Gudiño" atribuye la iglesia y todos sus retablos excepto la pieza más pequeña, entre las dos puertas del muro septentrional de la nave. Apunta el fraile: "Él [Gudiño] fue el autor del templo de Santa Rosa [...] y habiéndosele desplomado una pared de la capilla mayor con el peso de la cúpula, la contuvo con dos estribos, pero tan gallardos y agraciados que

parecen puestos para adornar solamente. En la portería del mismo colegio hizo una bóveda perfectamente plana y en lo interior de la vivienda una escalera de particular construcción."

51. Heraclio Cabrera, *El real colegio de Santa Rosa de Viterbo*, reimpresión de la ed. de 1936, caligrafía y fotografía de J. G. Patiño, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1981. Dos de estas fotografías fueron publicadas en 1989, fechándolas en 1930: Priego y Rodríguez, *op. cit.*, pp. 186, 187, figuras 209, 210.

52. Miguel Ángel Silva Haro, "A la opinión pública, conservación y restauración de la pintura mural de la fachada principal de Santa Rosa de Viterbo", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 5 dic. 1994.

53. *Los gobernantes de Querétaro, historia (1823-1987)*, México, J. R. Fortson y Cía., 1987, pp. 228-231.

54. Inscripción en el lado septentrional de la plaza mencionada: "ADOLFO LOPEZ MATEOS / PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA / INAUGURO ESTA PLAZA EN HONOR / DE / IGNACIO MARIANO / DE LAS CASAS / NOV. DE 1964".

55. Ana Cristina Díaz Miramontes, *Templo de Santa Rosa de Viterbo, su órgano barroco, coro bajo y retablo de la virgen de Guadalupe*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro/Patrimonio del Templo de Santa Rosa de Viterbo, 1994.

56. Miguel Ángel Silva Haro, comunicación personal; Silva, *op. cit.*; Díaz, *op. cit.*; Ana Cristina Díaz Miramontes; Eduardo Loarca Castillo, *Templo de Santa Rosa de Viterbo, restauración de policromías*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro/Secretaría de Desarrollo Social/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Patrimonio del Templo de Santa Rosa de Viterbo/Municipio de Querétaro, 1995.

57. La descripción que sigue es una síntesis basada en varias entrevistas con los restauradores, incluyendo visitas a la obra en proceso, consultándose también los documentos citados en las notas 47, 50 y 51.

58. Manuel Guevara Castro, "Miguel Ángel Silva Haro: Es estrictamente la original, la policromía restaurada de Santa Rosa", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 11 oct. 1994.

59. Agustín Pérez A. de la Peña, "A las autoridades correspondientes, a la opinión pública: a los señores que hicieron la restauración de los monumentos históricos que a continuación me refiero [...]", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 26 nov. 1994.

60. Agustín Piña Dreinhofer, "La arquitectura barroca y sus implicaciones", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 28 nov. 1994.

61. Silva, *op. cit.*

62. Luz de Lourdes Pérez de P.; Arturo Muñoz F., carta al gobernador, en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 2 feb. 1995.

63. José de Jesús González Mercado; Antonio Perdiz Nardón; Juan Carlos Morales Contelle, carta al editor Rogelio Garfias, en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 25 feb. 1995.

64. Agustín Piña Dreinhofer, carta al editor Rogelio Garfias, en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 27 feb. 1995.

65. Wright, "La restauración del templo de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro", *loc. cit.*

66. Ana Cristina Díaz Miramontes; Eduardo Loarca Castillo, *Templo de Santa Rosa de Viterbo, restauración de policromías*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro/Secretaría de Desarrollo Social/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Patrimonio del Templo de Santa Rosa de Viterbo/Municipio de Querétaro, 1995.

67. Guevara, *loc. cit.*; Manuel Guevara Castro, "Rechaza SEDESOL que se esté aplicando un simple 'maquillaje a obras arquitectónicas'", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 3 ene. 1995, pp. 1A, 4A.

Índice de ilustraciones

[Figura 1.](#) Claustro del convento de la Concepción, Atlatlauhcan, Morelos. Se puede observar el acabado de "sillares" pintados sobre el aplanado de mortero de cal, así como la mampostería de piedra careada. (Fotografía del autor, 1985.)

[Figura 2.](#) Fachada meridional del Sagrario Metropolitano, México, Distrito Federal. Restos de cal son visibles sobre los paramentos de tezontle rojo en los dos lados de la portada. La piedra gris de Chiluca también llevaba una capa protectora de cal fina. (*México en el centenario de su independencia, álbum gráfico de la República Mexicana, 1910*, 2a. ed., México, Sociedad Anónima "México en el Centenario de su Independencia"/Müller Hermanos, 1910, lámina 13.)

[Figura 3.](#) Humilladero en el atrio de la parroquia de la Concepción, Cardonal, Hidalgo, en proceso de desollamiento. (Fotografía del autor, 1986.)

[Figura 4.](#) Guerrero jaguar "decapitado" por un raspador petrófilo, probablemente antes del descubrimiento de este extraordinario friso en 1959, bajo capas posteriores de pintura; parroquia de San Miguel Arcángel, Ixmiquilpan, Hidalgo. (Fotografía del autor, 1985.)

[Figura 5.](#) Tramo de la fachada septentrional correspondiente al arco toral, iglesia de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, Querétaro (antes de su restauración). (Fotografía del autor, 1988.)

[Figura 6.](#) Tramo de la fachada septentrional correspondiente al arco toral, iglesia de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, Querétaro (después de su restauración). (Fotografía del autor, 1995.)

[Figura 7.](#) Detalle del arbotante oriental, iglesia de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, Querétaro. (Fotografía del autor, 1997.)

[Figura 8.](#) Detalle de la fachada septentrional mostrando el "corte" entre la zona restaurada y los sillares raspados, iglesia de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, Querétaro. (Fotografía del autor, 1997.)

Bibliografía

Acuerdos curiosos, 4 vols., Virginia Armella de Aspe, Mercedes Meade de Angulo y Concepción Amerlinck de Corsi, editoras, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989.

Alberto, León Baptista, *Los diez libros de arquitectura (sic)*, facsímil de la edición madrileña de 1582, Madrid, Albatros Ediciones, 1977.

Arias Páramo, Lorenzo, "La pintura mural asturiana, características generales", en *Revista de arqueología* (Zugarto Ediciones, Madrid), año 9, no. 91, nov. 1988, pp. 52-59.

Artigas H., Juan B., *La piel de la arquitectura, murales de Santa María Xoxoteco*, México, Escuela Nacional de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

The Athens charter for the restoration of historic monuments, Atenas, First International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, 1931 (Internet: http://www.icomos.org/docs/athens_charter.html).

Bargellini, Clara, *La arquitectura de la plata, iglesias monumentales del centro-norte de México, 1640-1750*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México/Turner Libros, 1991

Cabrera, Heraclio, *El real colegio de Santa Rosa de Viterbo*, reimpresión de la ed. de 1936, caligrafía y fotografía de J. G. Patiño, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1981.

Conservación del patrimonio monumental, quince años de experiencias, conclusiones de los simposios del Comité Mexicano del ICOMOS, 1978-1994, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Comité Mexicano, Consejo Internacional de Monumentos y Sitios, 1996.

Cuní, José Alfonso, "La encáustica pompeyana (III)", en *Revista de arqueología* (Zugarto Ediciones, Madrid), año 7, no. 68, dic. 1986, pp. 6-14.

"Los curas del sagrario sobre licencia para pedir limosna con motivo de reparar el estrago causado por el incendio acaecido en la misma iglesia la tarde del 14 de abril, 1796", Archivo General de la Nación, grupo documental Templos y conventos, vol. 6, exp. 3.

Díaz-Berrio Fernández, Salvador, *Protección del patrimonio cultural urbano*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1986.

Díaz Miramontes, Ana Cristina, *Templo de Santa Rosa de Viterbo, su órgano barroco, coro bajo y retablo de la virgen de Guadalupe*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro/Patrimonio del Templo de Santa Rosa de Viterbo, 1994.

Díaz Miramontes, Ana Cristina; Loarca Castillo, Eduardo, *Templo de Santa Rosa de Viterbo, restauración de policromías*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro/Secretaría de Desarrollo Social/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Patrimonio del Templo de Santa Rosa de Viterbo/Municipio de Querétaro, 1995.

Escobedo V., Carlos, carta al editor Rogelio Garfias, en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 2 feb. 1995.

Fernández, Justino, *El arte del siglo XIX en México*, 3a. ed., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

Fernández, Martha, *Retrato hablado, Diego de la Sierra, un arquitecto barroco en la Nueva España*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Fuentes y documentos para la historia del arte, vol. VI, Renacimiento y Barroco en España, José Fernández Arenas, editor, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

Gies, Joseph; Gies, Frances, *Life in a medieval castle*, Nueva York/Hagerstown/San Francisco/Londres, Harper and Row, 1979.

Los gobernantes de Querétaro, historia (1823-1987), México, J. R. Fortson y Cía., 1987.

González Mercado, José de Jesús; Perdiz Nardón, Antonio; Morales Contelle, Juan Carlos, carta al editor Rogelio Garfias, en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 25 feb. 1995.

Guevara Castro, Manuel, "Miguel Ángel Silva Haro: Es estrictamente la original, la policromía restaurada de Santa Rosa", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 11 oct. 1994.

Guevara Castro, Manuel, "Rechaza SEDESOL que se esté aplicando un simple 'maquillaje a obras arquitectónicas'", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 3 ene. 1995, pp. 1A, 4A.

Guillermo Kahlo, *fotógrafo oficial de monumentos*, David Maawad y Alicia Ahumada, editores, México, Casa de las Imágenes, 1992.

Historia del arte, vol. 3, Juan Salvat, director, Barcelona/México, Salvat, 1979.

Lawrence, A.W., *Greek architecture*, 4a. ed., R. A. Tomlinson, editor, Middlesex/Nueva York/Ringwood/Markham/Auckland, Penguin Books, 1983.

Mangino Tazzer, Alejandro, *Retrospectiva histórica de la arquitectura mexicana, su restauración*, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 1983.

Maza, Francisco de la, "El proyecto para la capilla de la Inquisición", en Francisco de la Maza, *Obras escogidas*, Elisa Vargaslugo, compiladora, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, pp. 85-95.

México en el centenario de su independencia, álbum gráfico de la República Mexicana, 1910, 2a. ed., México, Sociedad Anónima "México en el Centenario de su Independencia"/Müller Hermanos, 1910.

México en el centenario de su independencia, reimpresión en CD-ROM de la ed. de 1910, México, Centro de Tecnología Electrónica e Informática/Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, 1995.

"Notre-Dame d'Amiens, l'apogée de l'art gothique en France", en *Grand nord, nouvelles technologies de communication* (Internet: <http://www.grandnord.com/supdeco/cathedrale.html>).

Pérez A. de la Peña, Antonio, "A las autoridades correspondientes, a la opinión pública: a los señores que hicieron la restauración de los monumentos históricos que a continuación me refiero [...]", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 26 nov. 1994.

Pérez de P., Luz de Lourdes; Muñoz F., Arturo, carta al gobernador, en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 2 feb. 1995.

Pietro, Giovanna di, "The use of lasers on art objects: an investigation of the state of the art", en *Abbey newsletter*, vol. 20, no. 8, dic. 1996 (Internet: <http://palimpsest.stanford.edu/byorg/abbey/an/an20/an20-8/an20-813.html>).

Piña Dreinhofer, Agustín, "La arquitectura barroca y sus implicaciones", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 28 nov. 1994.

Piña Dreinhofer, Agustín, carta al editor Rogelio Garfias, en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 27 feb. 1995.

Pompeii, the excavations, Italia, Fotorapidacolor, 1972.

Priego Ramírez, Patricia; Rodríguez, José Antonio, *La manera en que fuimos, fotografía y sociedad en Querétaro: 1840-1930*, Querétaro, Secretaría de Cultura y Bienestar Social, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989.

Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica del arte en México en el siglo XIX*, 2a. ed., 3 vols., México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Ruskin, John, *Fragmentos escogidos*, Federico Álvarez, editor, México, Editorial Offset, 1985.

Ruskin, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Manuel Crespo y Purificación Mayoral, traductores, México, Ediciones Coyoacán, 1994.

Serlio, Sebastiano, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, facsímil de la ed. toledana de 1552, Víctor Manuel Villegas, editor, Guanajuato/México, UG/Biblioteca de Cooperación Universitaria, 1979.

Silva Haro, Miguel Ángel, "A la opinión pública, conservación y restauración de la pintura mural de la fachada principal de Santa Rosa de Viterbo", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), 5 dic. 1994.

Silva Haro, Miguel Ángel, *Conservación y restauración de pintura mural, fachada principal del templo de Santa Rosa de Viterbo, Qro.*, informe inédito, 1994.

Torre Villar, Ernesto de la, *Guía bibliográfica para la historia y desarrollo de la arquitectura y el urbanismo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Tresguerras, Francisco Eduardo, *Ocios literarios*, Francisco de la Maza, editor, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1962.

Villagrán García, José, *Teoría de la arquitectura*, 1a. reimpression, Ramón Vargas Salguero, editor, México, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

Villegas, Víctor Manuel, "Introducción a la edición facsimilar", en Sebastiano Serlio, *Tercero y cuarto libro de arquitectura*, facsímil de la ed. toledana de 1552, Víctor Manuel Villegas, editor, Guanajuato/México, UG/Biblioteca de Cooperación Universitaria, 1979.

Vitrubio, Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Agustín Blánquez, traductor y editor, Barcelona, Editorial Iberia, 1986.

Wright Carr, David Charles, "Deben pintarse los monumentos novohispanos", en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México), no. 5, oct. 1988, pp. 28-35.

Wright Carr, David Charles, "¿Deben pintarse los monumentos novohispánicos?", en *Cuadernos de arquitectura de Yucatán* (Facultad de Arquitectura, Universidad Autónoma de Yucatán), no. 2, otoño 1989, pp. 29-36.

Wright Carr, David Charles, "¿Deben pintarse los monumentos virreinales?", en *Ventana de Querétaro*, año 2, nos. 22/23, sep./oct. 1988, pp. 44-47.

Wright Carr, David Charles, "La piedra de cantera se pintaba", en *Noticias, diario de la mañana* (Querétaro), Querétaro, año 16, no. 6649, 2 oct. 1988, pp. 2A, 6A.

Wright Carr, David Charles, "La restauración del templo de Santa Rosa de Viterbo en Querétaro", en *Cuadernos de arquitectura virreinal* (Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México), no. 16, may. 1995, p. 64.

Wright Carr, David Charles, "La restauración de monumentos virreinales: una sugerencia", en *Eslabón, órgano informativo interno* (Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Querétaro), año 1, no. 13, sep. 1988, pp. 7, 8 (primera parte); año 2, no. 14, oct. 1986, pp. 4, 5 (segunda parte).

Zelaa e Hidalgo, Joseph María, *Adiciones al libro de las glorias de Querétaro*, México, Imprenta de Arizpe, 1810.

Zelaa e Hidalgo, Joseph María, *Glorias de Querétaro, en la fundación y admirables progresos de la muy i. y ven. congregación eclesiástica de presbíteros seculares de María Santísima de Guadalupe* [...], México, Oficina de D. Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1803.

[Página principal: *Estudios sobre las culturas de México*](#)