

Posta de color y tiempo. La recuperación de la pintura mural exterior en el camarín de la Virgen de Loreto

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2018.

Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2018.

A partir de los vestigios de pintura mural encontrados en el Proyecto de Restauración del Camarín de la Virgen de Loreto, se llevó a cabo la recuperación del discurso pictórico de este inmueble. La justificación y procedimiento se establecieron con base en el análisis de los vestigios y las pruebas de reintegración. La recuperación del color y la forma en el exterior del camarín busca reintegrarle al inmueble la protección, lectura y vista que tenía en el siglo XVIII, cuando la Compañía de Jesús lo concibió como parte del discurso de capillas de la Casa de Loreto.

Palabras clave: camarín, pintura mural, vestigios, reintegración.

The recovery of the pictorial discourse of the building was carried out based on mural painting found during the Restoration Project of the Chapel known as the Camarín de la Virgen de Loreto. The justification and procedure arose through analysis of the vestiges and reintegration tests. The recovery of colors and forms on the outside of the side chapel sought to reinstate the protection, reading and appearance it had in the eighteenth century, when the Society of Jesus regarded it as part of the discourse of House of Loreto chapels.

Keywords: chapel, mural painting, vestiges, reintegration.

176 | **E**n todas las épocas y en todas las culturas el arte ha actuado como un poderoso factor de comunicación y de intercambio cultural. En el arte, el color ha sido un factor primordial en los códigos sociales de todas las culturas y civilizaciones. Repleto de significado dentro de la memoria colectiva, podemos considerarlo como un instrumento eficaz de expresión del pensamiento dentro del discurso visual.¹ Su alto grado representativo en la arquitectura es a través de postas² de pintura mural.

La pintura mural, descrita como la forma y color sobre la superficie del monumento, por lo general en muros o bóvedas del interior y el exterior del edificio, constituye la “piel” del inmueble, y como tal posee una doble función: la protección de la fábrica del edificio y la caracterización ornamental-operativa de cada una de sus partes.

* Museo Nacional del Virreinato, INAH.

¹ Alicia Sánchez Ortiz, “Una mirada simbólica al color. Reflexiones sobre fobias y filias en el mundo occidental”, *Ars bilduma. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, núm. 3, 2013, pp. 192-207.

² “Posta” en arquitectura hace referencia al dibujo de ornamentación de líneas, regularmente curvas o en forma de ondas, que asemejan una greca o diseño y se emplean en frisos o espacios de extensa longitud.

Los inmuebles que aún visten su pintura mural son escasos. Entre los edificios de uso civil y religioso, los primeros muestran menos ejemplos de pintura, sobre todo si se trata de espacios que han modificado su función. En cuanto a los de uso eclesiástico, pueden llegar a tener parte de su discurso pictórico, sobre todo en el interior. Sin embargo, ejemplos sobre la aplicación de pintura en el exterior del inmueble son más raros de encontrar, debido, entre otros factores, a que la capa pictórica o “epidermis” de los edificios se ve desgastada por factores ambientales o antropogénicos.

Este desgaste o pérdida no existe para algunas generaciones, y ver el acomodo de sillares o piedras al desnudo es normal en la lectura de inmuebles considerados históricos. Sin embargo, es importante recordar que el edificio funciona como un sistema y que aquellas construcciones antiguas sin aplanado ni pintura mural carecen de una parte fundamental que no sólo le daba protección, sino una expresión simbólica.

En este artículo se reflexiona sobre el proceso de recuperación de la pintura mural en el exterior del camarín de la Virgen de Loreto en Tepotzotlán, como parte de los trabajos de restauración de este inmueble en 2016. El proceso de registro, análisis y ejecución de la recuperación pictórica se realizó a partir de un trabajo interdisciplinario, cuya materia prima fueron los vestigios de color y las formas que se hallaron debajo de los aplanados superpuestos en diferentes temporadas de mantenimiento del inmueble.

Función y mensaje de la pintura mural

Para describir el sistema constructivo de los inmuebles históricos en la Nueva España, el recubrimiento de la mampostería, también conocido como aplanado, se colocaba en capas. La colocación puede variar de grosor y cantidad; por lo regular hay un aplanado grueso, nombre que se retoma de la mezcla de la cal y la carga con granulometría grue-

sa (entre 1.5 y 2 mm). Sobre él, en la mayoría de los casos se colocaba un aplanado de menor espesor, compacto, hecho con una mezcla más fina de cal y carga de granulometría fina (de 0.5 a 1 mm).³ Estas dos capas actúan como la hipodermis y dermis de la piel del edificio, protegen la estructura y pueden recibir o soportar la epidermis o capa pictórica.

Hasta mediados del siglo XIX, en México la técnica de la pintura mural era el temple, fresco o pintura a la cal.⁴ No existían muchas variables; en la mayoría de los casos, el uso de la cal resultaba más popular para la ornamentación pictórica en edificios. La fortuna de la cal se debió a sus propiedades de durabilidad y compatibilidad con el aplanado, así como por economía y el buen manejo en su aplicación.

Si bien reconocer la caracterización de la manufactura de la pintura mural describe la funcionalidad de esta capa, la técnica de la pintura es el medio para desarrollar un programa pictórico que representa la finalidad de las muestras de color y forma sobre un muro.

En cuanto al color, éste formaba parte de la concepción de la belleza de las cosas, confiriéndole un halo de vitalidad al edificio o a la figura que lo tenía. Sin embargo, no sólo era usado para embellecer las obras, sino que también mostraba un carácter pragmático. Se trataba de la herramienta perfecta para resaltar ciertas zonas que, por motivos concretos, se pretendían destacar y potenciar.⁵

Ana Portillo, en su estudio “La importancia del color en la arquitectura pública romana...”, aborda el

³ Alejandra Alonso Olvera, “Agregados de morteros y conglomerados de cal”, en Luis Barba Pingarrón e Isabel Villaseñor Alonso (eds.), *La cal. Historia, propiedades y usos*, México, IIA-UNAM/Asociación de Fabricantes de Cal, 2013, p. 77.

⁴ Abelardo Carrillo y Gariel, *Técnica de la pintura de Nueva España*, México, UNAM, 1983, p. 67.

⁵ Ana Portillo Gómez, “La importancia del color en la arquitectura pública romana. Testimonios del empleo de ‘marmora’ y pintura en algunos templos de la Bética”, *Cuadernos de Arqueología de la Universidad de Navarra*, vol. 24, pp. 21-48, recuperado de: <<http://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/cuadernos-de-arqueologia/article/view/3625>>, consultada en marzo de 2016.

caso del recinto cultural de la calle Claudio Marcelo, cuya edificación principal es un templo relacionado con el culto imperial, el cual tenía un gran colorido, desde la pavimentación con “*breccia di Peñaflor*” —destacándola como uno de los mármoles hispánicos de color verde o gris— hasta los fustes de las columnas de los pórticos que circundaban ese espacio, un mármol de vetas verdes conocido como “*cipollino de Almadén*”, que aportaría gran vivacidad al complejo.

Después del análisis material y simbólico del espacio, Portillo concluye que el efecto debió ser en verdad excepcional, incrementando su espectacularidad con el carácter escenográfico del complejo arquitectónico, considerando que el propio color de la plaza pudiera haber funcionado como un elemento diferenciador entre el espacio sacro y el profano.

La experiencia de estudiar un inmueble lleno de color deja a la investigadora con la propuesta de que la comprensión total del inmueble es a partir del estudio del color.⁶ A partir de esta línea de análisis, es posible afirmar que la pintura mural en un inmueble es poseedora de una función triple: protección, señalización y mensaje.

Pistas del mensaje pintado por la Compañía de Jesús en Tepotzotlán

El complejo inmueble del colegio de Tepotzotlán, construido entre 1604 y 1760⁷ con dos periodos de ocupación de la Compañía de Jesús —desde su construcción hasta la expulsión en 1767 y de 1880 a 1914—, cuenta con mensajes velados en la pintura mural que aún muestra en varias secciones de sus muros y bóvedas.

La enseñanza y la formación, así como las reglas de convivencia y normas constructivas, eran para

⁶ *Ibidem*, p. 33.

⁷ Ricardo Peza, “Contexto histórico”, en *Informe de trabajo del proyecto: Restauración del Camarín de la Virgen*, México, DISAR-MNV-INAH, 2017, p. 27.



Figura 1. Vista general del conjunto de capillas de Loreto, 2006. Fotografía del Archivo del Museo Nacional del Virreinato (MNV).

la Compañía de Jesús partes articuladas de un solo proyecto establecido por su fundador, san Ignacio de Loyola: la espiritualidad.⁸

Como menciona Alfonso Alfaro, la Compañía de Jesús quedó marcada por su tiempo y por su origen de creación, al nacer en una universidad y en un momento de plenitud del humanismo renacentista.⁹ La misión impuesta por san Ignacio de Loyola en cuanto a educar hacía que los jesuitas hicieran uso de los recursos necesarios para llegar con mayor precisión a la mayor cantidad de personas. Se esforzaban en convertir la interrupción del proceso cognoscitivo en una fuente de creatividad. De ahí el uso innovador de las artes visuales como instrumento de educación y espiritualidad.¹⁰

El arte que ellos promovieron sin duda se vive en el inmueble del ex colegio jesuita, cuyo entendimiento, como lo narra Mónica Martí,¹¹ no sólo se basa en las experiencias estéticas, sino en el desa-

⁸ Heinrich Pfeiffer, S. J., “Los jesuitas, arte y espiritualidad”, *Artes de México*, núm. 58: “Los colegios jesuitas en la Nueva España”, 2001, p. 37.

⁹ Alfonso Alfaro, “La teoría de la experiencia”, *Artes de México*, núm. 82: “Los jesuitas y la ciencia: los límites de la razón”, 2007, p. 59.

¹⁰ *Ibidem*, p. 71.

¹¹ Mónica Martí, “Arquitectura jesuita para la formación: noviciado y juniorado en el Colegio de Tepotzotlán”, en *Jesuitas, su expresión mística y profana en la Nueva España*, México, INAH/Gobierno del Estado de México (Biblioteca Mexiquense del Bicentenario), 2011, p. 333.

Tabla 1. Pintura mural en el exterior

<i>Ubicación</i>	<i>Descripción</i>	<i>Técnica pictórica*</i>
Vanos de muros de la hospedería y del templo de San Francisco Javier	Formas fitomorfas decorando los vanos	Pintura a la cal en colores negro y rojo
Esculturas en piedra en la fachada sur del templo de San Francisco Javier	Restos de policromía en encarnaciones y cabello	Pintura a la cal en colores ocre claro, blanco y negro
Ajaracas y estucos del templo de San Francisco Javier	Restos de capa pictórica en los relieves de las ajaracas	Pintura a la cal en color rojo
Patio de la hospedería	Pintura mural imitando sillares y formas arquitectónicas	Pintura a la cal en colores negro y blanco
Patio de cocinas	Pintura mural imitando sillares	Pintura a la cal en colores negro, rojo y blanco

* La técnica pictórica se describe a partir del análisis organoléptico realizado por la Sección de Conservación del MNV a lo largo de las calas de exploración en estratos pictóricos. El estudio con técnicas analíticas podría complementar la descripción de la técnica pictórica en un futuro.

rollo de actividades que cada uno de los espacios tenía en función del uso.

El estudio pictórico en relación con el uso de espacios en el colegio de Tepotzotlán está poco estudiado; uno de los factores que influyen en su comprensión es que la mayor parte de la pintura mural está bajo un encalado que recibe un lienzo blanco con un guardapolvo rojo en todo el inmueble.

La lectura bicolor de los muros en el interior del inmueble se estableció como criterio para la adaptación del inmueble histórico como Museo Nacional del Virreinato (MNV) en 1964 (figura 1).

La pintura mural que se observa expuesta y la que se ha podido identificar a partir de calas exploratorias permite tener una aproximación a la técnica pictórica del inmueble. Identificando pintura a la cal en la mayoría de los casos, pintura al temple y pintura al óleo en escasos ejemplos, los motivos de la pintura mural en el interior del complejo se representan como frisos, guardapolvos, cenefas, exaltación de elementos arquitectónicos y representaciones de escenas o imágenes.¹²

¹² El estudio de la pintura mural en el interior del inmueble se está desarrollando con base en su uso espacial, por parte de diferentes especialistas del Museo Nacional del Virreinato.

Por su parte, la pintura mural del exterior es más escasa. Los restos o vestigios de la misma se enlistan en la tabla 1, señalando la ubicación, la descripción formal u ornamental y la técnica de manufactura con que se realizó.

Aunque sean pocos los vestigios de la pintura mural en el inmueble, es posible determinar que el uso de la pintura a la cal era una opción bastante común para decorar los muros al exterior; la paleta cromática que aún se observa está formada por rojo (óxido de hierro), negro (probablemente hecho con negro de humo), ocre (realizado con tierras) y blanco (hecho con la propia cal) (figura 2).

Los motivos que aún se distinguen corresponden a elementos arquitectónicos como sillares, pilares y dovelas, además de ornamentación de flores y hojas, y policromado de esculturas o relieves.

Geometría y color: vestigios de pintura mural en el exterior del camarín de la Virgen

Los ejemplos que aún se conservan de pintura mural en el exterior del inmueble son muy escasos. El mensaje que pudo transmitir el edificio para los visitantes que llegaran ante sus muros quedó oculto o borrado. Los pocos vestigios que perduran hoy en



Figura 2. Detalle de pintura mural de sillares en el patio de la hospedería, 2015. Fotografía de Xochipilli Rossell.

día deben ser registrados y estudiados a modo de completar las pistas para entender el mensaje.

Por lo anterior, el Proyecto de Restauración del Camarín de la Virgen de Loreto se dio a la tarea de implementar una revisión y registro minucioso de los restos de pintura mural que aún existían en los metros cuadrados de extensión de este inmueble.

El proceso técnico de búsqueda y liberación de elementos técnicos de la pintura mural consistió en retirar las capas de aplanados, pintura o impermeabilizante que se encontraban sobre el aplanado original. La liberación se realizó en forma mecánica, con cincel y mazo, en áreas extensas o en zonas en que las capas a retirar tenían cemento. Cerca del aplanado original se utilizaron espátulas y bisturí, a



Figura 3. Vista general del muro este, en proceso de eliminación de aplanado, 2016. Fotografía de Disar. Arquitectura y Diseño.

fin de retirar con delicadeza y en pequeñas hojuelas las capas, aparte de efectuar una limpieza con hisopo rodado de las capas que se superponían a los restos pictóricos y aplanados originales.

La decisión de remover los estratos que no correspondían a los originales posibilitó la apreciación visual íntegra de cada uno de los vestigios, pero dejó un camarín casi desnudo (figura 3). El descubrimiento de los restos de pintura y aplanados fue el punto de partida para conocer y comprender la ornamentación del inmueble.

Los aplanados se encontraban en muy mal estado de conservación, disgregados y con muchos faltantes. En este punto, los datos que buscábamos con mayor deseo para completar el rompecabezas fue-



Figura 4. Detalle del esgrafiado, 2016. Fotografía de Disar. Arquitectura y Diseño.

ron esgrafiados, restos de pintura y restos de pintura mural con diseño.¹³

El primer elemento para la reconstrucción de la pintura mural fueron los esgrafiados, marcas que entendemos como las incisiones sobre el aplanado cuando aún se encuentra fresco y que se usan como una plantilla o guía para desarrollar un dibujo o pintura¹⁴ (figura 4). Así, se localizaron en diferentes zonas del camarín, sobre el muro y las ventanas del lado oeste, el muro este, en el primer nivel de la cúpula del muro sur y el muro este, así como en los vanos del muro sur y fragmentos dispersos en el muro norte.¹⁵ Estas incisiones son fáciles de con-

¹³ Antes de la reintegración de aplanados y de colocar la pintura, los recubrimientos originales se estabilizaron mediante la consolidación con agua y lechada de cal. Para los vestigios de pintura original que se hallaban expuestos a la intemperie, después de su estabilización se decidió encalar y cubrir con un aplanado de sacrificio.

¹⁴ El término “esgrafiado” en el Proyecto del Camarín de la Virgen de Loreto se definió como un concepto general y representativo de las marcas que encontramos sobre el aplanado. Si bien su definición corresponde a la intención de resaltar el color en una superficie —de acuerdo con la Real Academia Española (RAE)—, en este artículo se entiende como la acción de incidir sobre la materia del aplanado, a modo de dejar un surco guía de un diseño pictórico.

¹⁵ Ana Paula García, “Pintura mural”, en *Informe de trabajo del proyecto: Restauración del Camarín de la Virgen, México*, Disar. Arquitectura y Diseño-MNV-INAH, 2017, p. 190.

fundir con deterioro del aplanado, por lo que fue imprescindible el trabajo de restauradores con visión y mano especializada para encontrarlas.

El segundo elemento hallado son los pequeños vestigios de pintura de no más de 10 cm² en colores rojo, naranja, ocre y algunos en negro. Los pocos restos se ubicaban en diferentes zonas del camarín y, para fortuna de nuestra tarea, se encontraron específicamente en aristas e intersticios que mostraban un patrón de color sobre todo en el enmarcamiento de las ventanas y en la ornamentación de las palmetas.

El tercer elemento fueron los fragmentos de pintura mural con color y diseño que, aunque escasos, resultaron de gran valor cognoscitivo para la propuesta de reintegración; se localizaron en la ventana noroeste, la cual se liberó tras la eliminación de parte del falso contrafuerte, así como en el primer cuerpo de la cúpula doble, bajo los arbotantes y en el lado norte del segundo cuerpo en la venera de la ventana.

Los tres tipos de datos empezaron a darnos un esbozo de la decoración en el exterior del camarín; sin embargo, la perspectiva del conjunto fue imprescindible para entender la unidad y armar el mapa pictórico completo. Al respecto, en la tabla 2 se presenta una relación de la mayoría de los vestigios encontrados, clasificados en esgrafiado, vestigios de color y restos de pintura mural.

Uniando puntos. Lineamientos y criterios para la recuperación de la pintura mural del camarín

Posterior al hallazgo y liberación de la pintura mural, el registro fue una de las actividades precisas para entender el discurso pictórico y desarrollar una propuesta para la recuperación de color.

Como menciona Valerie Magar acerca del estudio de pinturas rupestres en Baja California Sur, “el registro debe entenderse como el primer paso para el acer-

Tabla 2. Esgrafiados, vestigios de pintura y restos de pintura mural*

<i>Imagen</i>	<i>Descripción</i>	<i>Ubicación</i>
	1. Esgrafiados para formar sillares	Muro este
	2. Esgrafiados para formar motivos geométricos	Muro oeste
	3. Esgrafiados en abocinado de ventana	Ventana del primer nivel de la cúpula, muro este
	4. Esgrafiados en cornisa	Segundo nivel de la cúpula, muro suroeste
	5. Esgrafiados del marco de ventana en lienzo de muro con vestigios de color rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro este
	6. Esgrafiados del marco de ventana en lienzo de muro con vestigios de color rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro este
	7. Esgrafiados en cornisa con vestigios de color rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro noreste
	8. Esgrafiados en cornisa con vestigios de color ocre	Tercer nivel de la cúpula, muro suroeste
	9. Esgrafiados en cornisa con vestigios de color ocre	Tercer nivel de la cúpula, muro sureste
	10. Esgrafiados en cornisa con vestigios de color ocre	Tercer nivel de la cúpula, muro sur
	11. Esgrafiados en cornisa con vestigios de color rojo	Tercer nivel de la cúpula, muro noreste

* Las imágenes de la tabla fueron tomadas en 2016 por el equipo Disar. Arquitectura y Diseño durante los trabajos en el Proyecto de Restauración del Camarín de la Virgen de Loreto.

Tabla 2 (continuación)

<i>Imagen</i>	<i>Descripción</i>	<i>Ubicación</i>
	12. Esgrafiados y vestigios de colores rojo y ocre en bajante	Bajante, muro este
	13. Vestigios de color rojo	Cornisa, muro norte
	14. Vestigios de color rojo	Cornisa, muro este
	15. Vestigios de colores rojo y ocre	Cornisa, muro este
	16. Vestigios de color rojo	Ventana sureste
	17. Vestigios de colores rojo, negro y ocre	Ventana sureste
	18. Vestigios de colores rojo y negro	Primer nivel de la cúpula, muro sureste
	19. Vestigios de colores rojo y negro	Primer nivel de la cúpula, muro oeste
	20. Vestigios de colores ocre, negro y rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro sureste
	21. Vestigios de colores en delineado negro y rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro oeste
	22. Vestigios de colores en delineado negro y rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro noroeste
	23. Vestigios de colores negro y rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro norte

Tabla 2 (continuación)

<i>Imagen</i>	<i>Descripción</i>	<i>Ubicación</i>
	24. Vestigios de color en delineado rojo	Segundo nivel de la cúpula, muro norte
	25. Vestigios de colores rojo y negro bajo cornisa	Tercer nivel de la cúpula, muro oeste
	26. Vestigios de colores rojo y negro bajo cornisa	Tercer nivel de la cúpula, muro noroeste
	27. Vestigios de colores rojo y negro bajo cornisa	Tercer nivel de la cúpula, muro norte
	28. Vestigios de colores rojo y ocre	Pináculo, muro este
	29. Restos de pintura mural con formas orgánicas en colores rojo y ocre	Muro oeste
	30. Restos de pintura mural con formas orgánicas en colores rojo y ocre	Muro oeste
	31. Restos de pintura mural con formas orgánicas en colores rojo, ocre y negro	Ventana norte
	32. Restos de pintura mural con formas orgánicas en colores rojo y ocre	Ventana suroeste
	33. Restos de pintura mural con formas orgánicas en colores rojo, ocre y negro	Ventana noroeste

Tabla 2 (continuación)

<i>Imagen</i>	<i>Descripción</i>	<i>Ubicación</i>
	34. Restos de pintura mural con formas orgánicas en colores rojo, ocre y negro	Ventana este
	35. Restos de pintura mural con formas orgánicas en colores rojo, ocre y negro	Ventana oeste
	36. Restos de pintura mural del delineado en cornisa	Primer nivel de la cúpula, muro norte
	37. Restos de pintura mural con figuras de flores y geométricas	Primer nivel de la cúpula, muro sureste
	38. Restos de pintura mural con figuras fitomorfas y una línea roja de delimitación	Primer nivel de la cúpula, muro sureste
	39. Restos de pintura mural con figuras fitomorfas	Primer nivel de la cúpula, muro sureste
	40. Restos de pintura mural en abocinado de la ventana con figuras geométricas y fitomorfas en colores rojo y ocre	Primer nivel de la cúpula, muro este
	41. Restos de pintura mural en abocinado de la ventana con figuras geométricas y fitomorfas en colores rojo, ocre y negro	Primer nivel de la cúpula, muro sur
	42. Restos de pintura mural en cornisa en color rojo y lienzo de muro con figuras fitomorfas en colores rojo, ocre y negro	Primer nivel de la cúpula, muro sureste
	43. Restos de pintura mural de ventana en colores rojo y ocre	Segundo nivel de la cúpula, muro sur

camiento a las pinturas, de la calidad de este registro depende mucho cualquier investigación, las medidas de conservación y la propuesta de intervención”.¹⁶

El tema del registro tiene que ver con un proceso de comprensión y de percepción; tratar de examinar la pintura mural y traducirla a un soporte fotográfico o dibujo es difícil, sobre todo si se busca que la idea quede plasmada de tal forma que un tercero lea tal cual el mensaje que se escribió.

En conservación se han probado numerosas técnicas de registro, como calcar sobre el muro, fotografías, dibujos y escáner 3D. Sin embargo, en cualquiera de éstas el inicio es la observación minuciosa, selectiva y crítica, guardando puntualmente los recursos visuales que se muestran, en particular sobre la técnica y en general sobre un conjunto de muestras.

Con estos datos y la mesa llena de registros de pintura, la secuencia técnica y el mapa de vestigios, el equipo de restauración del camarín se dio a la tarea de evaluar las evidencias, diseñar y discutir las propuestas, y por último determinar la propuesta final de recuperación de la pintura mural al exterior (figura 5).

Los canales de comunicación se establecieron en diferentes niveles de información. Conforme a los datos que se generaban o que se requerían durante la intervención, tenían lugar diferentes tipos de reuniones. La comunicación se llevó a cabo por medio de seminarios entre el equipo de trabajo, además de la supervisión diaria y semanal de las coordinaciones nacionales, y reuniones con especialistas.

Las aportaciones en datos concretos, producto de las discusiones y análisis del equipo, se vertían en la bitácora diaria de trabajo, como una interpretación de la evidencia que se descubría, registraba y analizaba. En esta fase de interpretación, aunque colegiada, se presentó la mayor cantidad de hipótesis.

¹⁶ Valerie Magar, “Para un acercamiento metodológico en el estudio y la conservación de pinturas rupestres. El caso de la cueva de El Ratón, Baja California Sur”, en *Historia del arte y restauración*, México, IIE-UNAM, 2000, p. 106.

A razón de esto, se ha reconocido que en la restauración existe un proceso de interpretación del patrimonio que en principio busca reconocer en los objetos sus valores inherentes;¹⁷ sin embargo, al intervenir una pieza el restaurador no sólo interfiere en la transformación de los materiales, sino que también participa en los cambios que experimenta su significado y su valoración.¹⁸ Algunas veces, esta evaluación de los bienes culturales se lleva a cabo con poco rigor y modifica el objeto,¹⁹ aun en las intervenciones menos invasivas.

En esta paradoja, el restaurador debe evaluar el objetivo de su intervención: ¿a qué se quiere llegar con la restauración? ¿Qué valores se verán afectados? ¿Cuánto ganará la obra? Una estimación de este tipo debe darse en dos ejes: la conservación del bien y la ganancia en información. El punto exacto de la intersección requiere de una decisión.

Elegir la mejor alternativa para la conservación del camarín de la Virgen durante el proyecto de 2016 fue tarea de todo el equipo, encabezado por los supervisores,²⁰ quienes estudiaron una larga lista de requerimientos para determinar el nivel de intervención en forma, técnica, material, textura, acabado y color. La toma de decisiones colegiadas

¹⁷ Mauricio Jiménez y Mariana Sainz, “¿Quién hace el patrimonio? Su valor y uso desde perspectiva del campo de poder”, *Intervención. Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, año 2, núm 3, enero-junio de 2011, pp.15-18.

¹⁸ *Ibidem*, p. 14.

¹⁹ *Ibidem*, p. 17.

²⁰ Los supervisores y encargados del proyecto —responsables de la toma de decisión en la estabilización y recuperación de la pintura mural— fueron Ana Paula García Flores, líder del frente de pintura mural; Sonia de León Romero, residente de restauración; Ricardo Peza Alvarado, director de Disar. Arquitectura y Diseño; Xochipilli Rossell Pedraza, supervisora técnica del MNV; Dora Mavíael Méndez Sánchez, subdirectora de Conservación en Talleres e Investigación de Bienes Culturales de la Coordinación Nacional de Conservación del Patrimonio Cultural (CNCPC); y Alejandro Machuca Martínez y Guillermo Fuentes Maldonado, arquitectos peritos, así como Antonio Mondragón Lugo, subdirector de Supervisión de Proyectos y Obras Externas de la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos (CNMH).

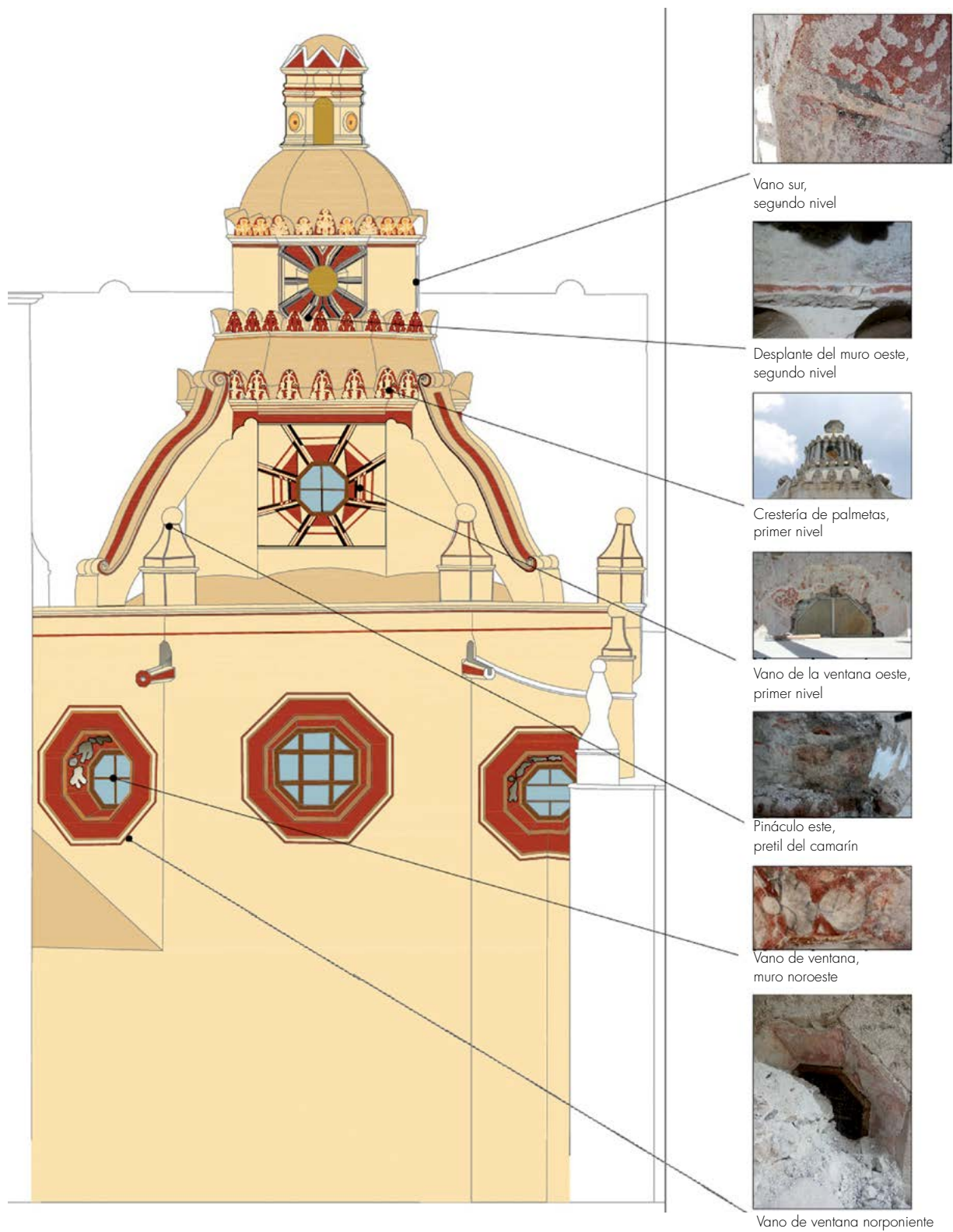


Figura 5. Propuesta de la recuperación de pintura mural según los vestigios encontrados, 2016. Fotografía de Ricardo Peza, Disar. Arquitectura y Diseño.



Figura 6. Detalle del proceso de recuperación de la pintura mural en el primer nivel de la cúpula.

contribuyó a determinar el nivel de intervención con base en los alcances, criterios, lineamientos y formas de comunicación, enmarcados por los fundamentos de las diferentes disciplinas que participaban en el proyecto (figura 6).

Los principios y criterios que se aplicaron durante la intervención se establecieron para mantener a la obra, tanto inmueble como mueble por destino, con los valores culturales: social, histórico, tecnológico y artístico, que hoy reconocemos en el espacio a intervenir. Los criterios utilizados en la intervención de la pintura mural respondieron a lo siguiente:

188 |

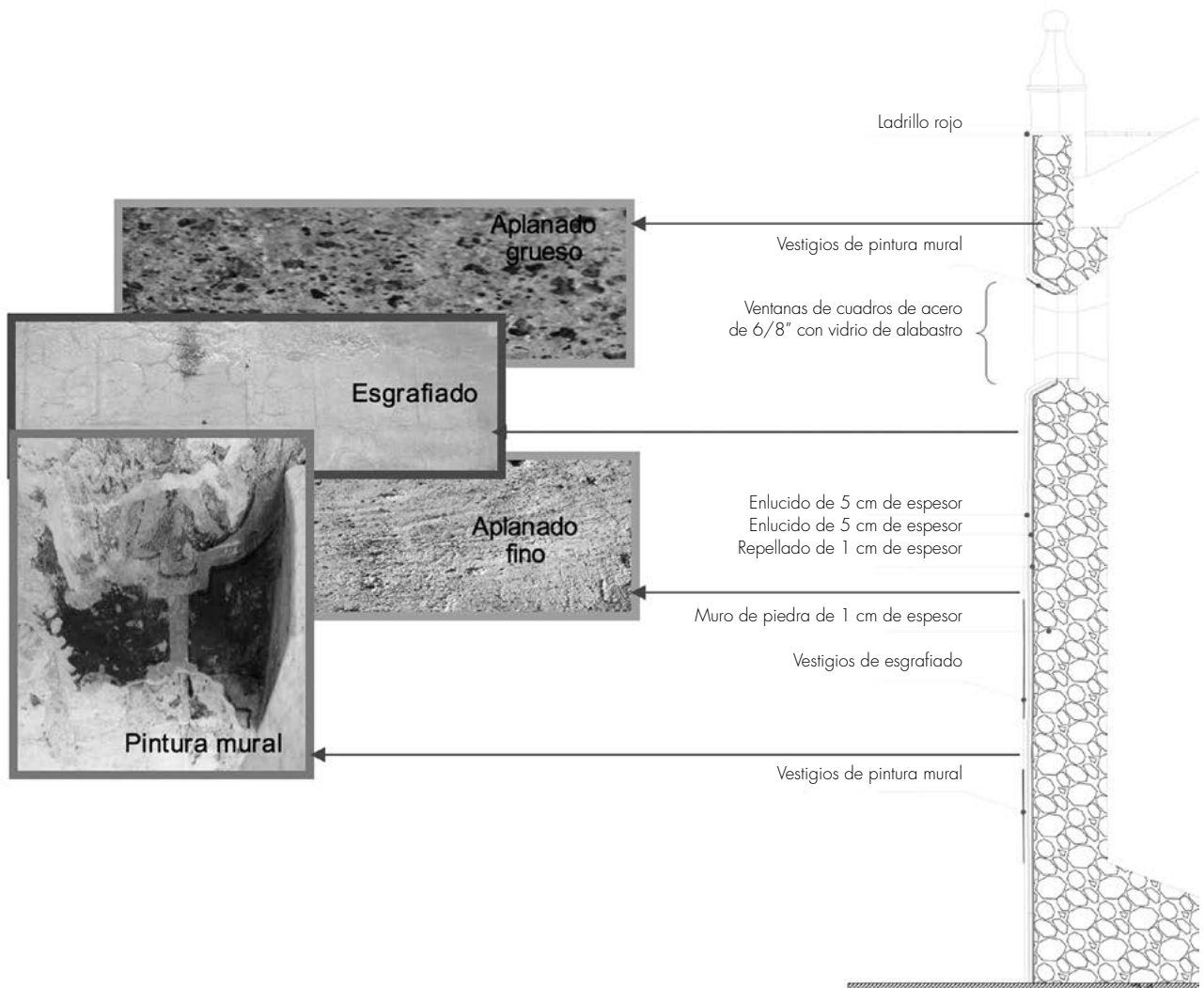


Figura 7. Esquema de procedimiento constructivo y técnica de manufactura de la pintura mural, 2016. Dibujo de Disar. Arquitectura y Diseño.

- Mínima intervención necesaria, referida a realizar diferentes procesos técnicos que permitan la estabilidad material sin cambiar la forma ni el color de lo que se estableció como original, esgrafiados y restos de pintura mural.
- Uso de materiales compatibles a la materia original en relación con la dureza y estabilidad fisicoquímica, así como en apariencia en textura y color.
- Respeto al original en la materia y lectura del camarín de la Virgen, descrito como la atención y delimitación física para los procesos de restauración, en particular en la eliminación de material, resane y reintegración.
- Denotación de la intervención realizada a partir de los sistemas operativo de aplicación de color a bajo tono.

El camarín a colores

Relacionar los tres datos fue tarea de un equipo con diferente visión, pero con un objetivo: completar el mapa pictórico y entender el patrón figurativo del camarín de la Virgen en el exterior. El método práctico para unirlos consistió en completar la secuencia de la técnica pictórica del siglo XVIII, al colocar los esgrafiados a manera de plantilla, superponer los diseños y colorear los huecos. En esta fase del proyecto el equipo tenía muy clara la técnica de manufactura de la pintura mural, la cual se describe en el esquema de la figura 7).

Tal cual como se realiza en las etapas del diseño,²¹ el proceso técnico para la recuperación de la pintura mural consistió en lo siguiente:

²¹ Según Gallardo Frade, las fases del proceso del diseño corresponden a observar, comprender, definir un punto de vista, idear y escoger una solución para elaborar prototipos, hacer pruebas y, finalmente, implementar. José Antonio Gallardo Frade, *El color en el diseño industrial*, México, Trillas, 2016, p. 119.



Figura 8. Probetas de color sobre la jardinera ubicada en el exterior de la explanada. Fotografía de Ana Paula García.

1. Interpretación e integración de formas: a partir de la geometría de los esgrafiados, se trasladaron los puntos a otros puntos, a modo de generar líneas donde no existían.²² El proceso se hizo en el programa de computadora por parte del arquitecto Ricardo Peza.
2. Elaboración de plantillas: para reproducir los diseños fitomorfos se calcaron las formas originales en una película plástica. La calca sirvió como un patrón repetitivo que se colocó en las lagunas para transferir el diseño con un lápiz directamente sobre el aplanado.
3. Elaboración de pintura a la cal en colores blanco, rojo, naranja, ocre y negro. La manufactura de la pintura para la reintegración se determinó a partir de diferentes pruebas de materiales. Aquéllas con mejores resultados de estabilidad y color fueron (figura 8):²³
 - a) Rojo núm. 3: 40 ml de pasta de cal + 20 ml de agua de cal + 2.5 ml de rojo inglés.
 - b) Amarillo núm. 1: 40 ml de pasta de cal + 20 ml de agua de cal + 10 ml de amarillo ocre.

²² Alberto Durero, *Instrucciones de geometría*, México, IIB-UNAM, 1987 [1535], p. 79.

²³ Ana Paula García, *op. cit.*

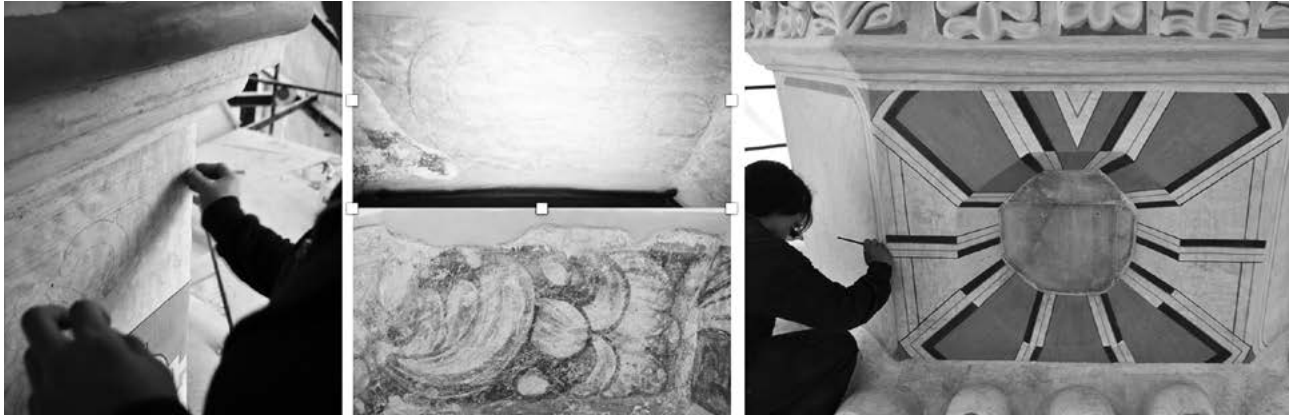


Figura 9. Proceso de reintegración de color, 2016. Fotografía de Disar. Arquitectura y Diseño.

c) Naranja: 40 ml de pasta de cal + 20 ml de agua de cal + 10 ml de amarillo ocre + 1 ml de rojo inglés.

d) Negro: Azurea de Oxical® (A2C356); el tono bajo fue el más favorable para la reintegración cromática de los sillares, además de que tiene menos pulverulencia cuando se aplica sobre la lechada.

e) Blanco: el mejor método consistió en aplicar una porción de cal en pasta distribuida sobre el muro húmedo, tratando de no dar demasiadas pasadas con el pincel. Se ve muy transparente al principio, pero una vez seco cubre mejor.²⁴

4. Aplicación de la pintura en muros: una vez que el aplanado fino tuvo el dibujo preparatorio, se aplicaron las pinturas roja, ocre, naranja o negra con brochas y pinceles, siguiendo el patrón de color establecido. La aplicación de la pintura a la cal es homogénea, mientras que el aplanado absorbe la pintura; una vez que esto pasa, el color ya no corre sobre el aplanado; es decir, la aplicación de la pintura es de una sola intención, por lo que resulta muy difícil corregir la trayectoria o difuminar. La absorción y secado al tacto de la pintura

son casi inmediatas, iniciando su proceso de cristalización con el aplanado (figura 9).

El impacto de color en una línea de tiempo. Reflexiones del trabajo

Al final de los ejercicios espirituales la mirada debía volcar hacia el mundo exterior: experimentar (la realidad de la creación) para contemplar; contemplar para alcanzar el amor.²⁵

El cambio contrastante del camarín de la Virgen antes y después del proyecto es impactante para los ojos que conocían el inmueble sin color. Los comentarios de la comunidad mostraron interés en el cambio: preguntaban si el color que veían era el original y si así era antiguamente.

La paradoja entre ver el diseño antiguo pintado de nuevo contrapone conceptos adaptados como comunidad; el enfoque occidental de la conservación del patrimonio histórico está profundamente arraigado en las ideas de la Ilustración, el romanticismo y la pasión por las antigüedades del siglo XVIII.²⁶ Esta manera de pensar dedica más tiempo a

²⁵ A. Alfaro, "Los ejercicios espirituales y la actividad científica de los jesuitas", en *Jesuitas, su expresión mística...*, op. cit., p. 102.

²⁶ Navin Piplani, "Fundamentos teóricos de la conservación en la India", *Conversaciones... con Paul Philippot*, num. 1, abril de 2015, p. 91.

²⁴ Probetas de color realizadas por Ana Paula García.

las evidencias del pasado y con ello hace una distinción entre tiempos: lo que fue, lo que se ve y lo que puede llegar a trascender. La idea de Ruskin sugiere un carácter irreversible de estos eventos: el tiempo, dejando atrás las huellas o evidencias,²⁷ incluso las señales de la intervención.

A diferencia de Occidente, donde se hace hincapié en las cualidades temporales de objetos y eventos,²⁸ Piplani describe que en el contexto indio la autenticidad se asocia menos con la preservación de monumentos históricos y a su materia original; la autenticidad radica en las tradiciones culturales vivas, transfiriendo este concepto desde la materia tangible al contenido intangible.²⁹

Mantener vivo un monumento, sea cual fuere su función, es uno de los procesos de conservación más eficaces para inmuebles históricos; a diferencia de mantener un recuerdo, comprender el significado de creación y asociarlo con el uso presente, desarrolla líneas complementarias para su conservación que incluyen a la comunidad, así como al visitante nacional y extranjero.

Tener una postura compatible entre diferentes disciplinas, mantener vivo el inmueble y respetar la historia dentro de un proyecto de intervención es poco legítimo si se decide a título individual. Devolver, regresar o reintegrar forma y color en el camarín de la Virgen fue una postura debatida en alcances y técnica, pues el objetivo general era claro: el equipo de restauración mantuvo de manera interdisciplinaria la idea de colocar la mayor extensión de pintura mural que justificara y complementara una lectura vivencial del inmueble barroco. Los criterios de restauración, los lineamientos de las diferentes profesiones y los alcances financieros, respondieron a los acuerdos interdisciplinarios ob-



Figura 10. Vista general del camarín, con la recuperación de pintura mural, 2016. Fotografía de Disar. Arquitectura y Diseño.

tenidos en discusiones críticas sobre la forma práctica de colocar el color.

A pesar del esfuerzo pormenorizado para hallar y armar cada vestigio de pintura y esgrafiado, la reintegración cromática del camarín de la Virgen sólo completó un escaso 40% de la pintura mural que debió tener hacia 1764.

Hoy en día el camarín de la Virgen de Loreto en Tepotzotlán puede leerse también en el exterior. Su cambio ha generado expectación entre los habitantes de Tepotzotlán y los turistas; sus colores son ya un referente de clases de pintura o ubicación local (figura 10). Las figuras geométricas que se perciben en las ventanas y su relación con el octágono, el color rojo estimulante o las formas fitomorfas que ornamentan la parte de la doble cúpula y que hacen juego con las líneas orgánicas o con el colorido de las palmetas, ahora inician la expectativa del mensaje pictórico que el camarín de la Virgen de Loreto tiene que decirnos en el siglo XXI.

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Idem*.

²⁹ *Ibidem*, p. 89.