

Colegio beaterio de Santa Rosa de Viterbo de Querétaro: benefactores y artistas

Fecha de recepción: 26 de febrero de 2019.

Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2019.

Breve exposición sobre el origen del beaterio, las diferencias y similitudes entre beatas y monjas, y sobre la necesidad de afianzar la comunidad de Santa Rosa de Viterbo con las licencias necesarias de autoridades civiles y eclesiásticas. Se hace mención del primer establecimiento y de los patrocinadores del edificio actual, los sacerdotes Sebastián de Olivares, Matías de Híjar y Pedro Romero de Terreros. Además se da cuenta de los artifices del edificio y de los retablos y pinturas que lo decoran; se incluye también el análisis, descripción y crítica de algunas obras arquitectónicas y pictóricas, sus aciertos y sus errores.

Palabras clave: Querétaro, beaterios, patronos de obras pías, arquitectos, ensambladores, pintores.

A brief discussion covers the origin of the *beaterio*, the similarities and differences between the *beatas* (lay sisters) and nuns, and the need to strengthen the community of Santa Rosa de Viterbo with the licenses required from civil and ecclesiastical authorities. Then it refers to the initial establishment and sponsors of the building as it stands today, the priests Sebastián de Olivares and Matías de Híjar, and later the wealthy patron, Pedro Romero de Terreros. After describing the makers of the building and the altarpieces and paintings decorating it, it offers an analysis, description, and critique of some of the architectural and pictorial works, their achievements and their shortcomings.

Keywords: Querétaro, *beaterios*, patrons of pious works, architects, assemblers, painters.

4 |

El Ayuntamiento de Querétaro, encabezado por el corregidor Enrique Során y Vitoria y sus alcaldes, en nombre de los vecinos de ella, escribieron al rey en 1 de enero de 1706 lo siguiente:

En esta ciudad hay una casa que fue de Juan Alonso, difunto, que la vive Antonia de Herrera, su viuda, con tres hijas españolas, Francisca,¹ Clara y Gertrudis, retirándose a una vida ejemplar, alentando a otras muchas, de esta ciudad y de lugares circunvecinos, a la virtud, a cuyo abrigo, por un raro modo, se han congregado hasta diecisiete niñas huérfanas de todas edades, edificando con su modesto traje y vida retirada a toda esta ciudad que las fomenta con caridad, [y] las socorre con largueza el vicario Juan Caballero y Ocio, ayudándose ellas con su trabajo personal e industria de manos, y procurando, celosas de la virtud, la perseverancia en lo empezado, quitarse de los peligros del siglo y recogerse en clausura.²

* Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

¹ Nacida en la ciudad de Santiago de Querétaro, el 24 de abril de 1666. Archivo Histórico de la Parroquia de Santiago de Querétaro (AHPSQ), *Libro de bautismos de españoles*, año 1666, f. 228v. Fallecida el 7 de junio de 1744 según José María Zelaa, *Glorias de Querétaro, en la fundación [sic] y admirables progresos de la muy i. y ven. Congregación Eclesiástica de Presbíteros Seculares de María Santísima de Guadalupe de México*, México, Oficina de don Mariano Joseph de Zúñiga y Ontiveros, 1803, p. 70.

² Santiago de Querétaro, 4 de septiembre de 1706. Cfr. Mina Ramírez Montes, *Ars Novae Hispaniae. Antología documental del Archivo General de Indias*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM, 2007, vol. I, doc. 136, pp. 262-264.



Figura 1. Casa de la familia Alonso donde se inició el recogimiento de santa Rosa de Viterbo, contigua a la ayuda de parroquia del Espíritu Santo. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

Por lo que estas doncellas suplicaban a su majestad les concediera licencia para que en su casa (figura 1) se erigiera un colegio de doncellas,³ con la finalidad de que no se disgregaran las que ya vivían en comunidad, y además, para que bajo su tutela se educaran las hijas de españoles pobres; se proponía que tuviera por nombre el de Santa Rosa de Viterbo, habiendo elegido la protección y advocación

de esta santa, terciaria franciscana,⁴ a quien adoptaron como su modelo, seguramente a instancias de los frailes franciscanos del colegio de la Santa Cruz, pues ellos las dirigían espiritualmente.

³ “Instituyóse este colegio para las que deseosas de servir más libremente a Dios determinaren vestirse el hábito del Orden Tercero del santo padre san Francisco y vivir religiosamente fuera del siglo en ejercicio de virtudes para asegurar su salvación”, *Constituciones del colegio beaterio de Santa Rosa de Viterbo*, 1795, inéditas.

⁴ En Viterbo [Italia] había un convento de religiosas, llamado de San Damián, a sus puertas llamó nuestra Rosa de Viterbo (1235-1252), pero inútilmente, porque era pobre y porque era niña. Entonces decidió convertir su casa en un claustro, donde se excedía santamente en las penitencias corporales, llegando a disciplinarse hasta perder el conocimiento. Los de su casa intentaron apartarla del camino emprendido, pero fue tanta la gracia humano-divina reflejada en toda su persona, que convenció a todos. Y las horas de oración se sucedieron sin interrupción en su vida. J. M. Cases, “Santa Rosa de Viterbo (1235-1252)”, en *Santoral franciscano*, recuperado de: <<http://www.franciscanos.org/bac/rviterbo.html>>, consultada el 17 de septiembre de 2019.



6 |

Figura 2. Templo de Santa Rosa de Viterbo, 1934, antes de que se derrumbara la manzana frontera de casas para hacer del espacio una plaza.

En el comportamiento de aquellas mujeres virtuosas que se retiraban o recogían en algún espacio, propio o prestado, para llevar una vida de oración y prácticas piadosas, viviendo de la caridad, sin propio ni dote, y de sus trabajos manuales, practicando una vida ejemplar y propiciando que otras las siguieran, radica la diferencia, que a veces se presta a confusión, entre esas mujeres, llamadas beatas,⁵ y las

⁵ Vid. Francisco Avellá Cháfer, "Beatas y beaterios en la ciudad y arzobispado de Sevilla", *Archivo Hispalense: Revista Histórica, Literaria y Artística*, t. 65, núm. 198, Sevilla, 1982, pp. 99-150, p. 101. Avellá da tres sentidos a esta palabra: 1) mujer que, vistiendo hábito religioso, vive recogidamente en su casa, ejercitándose en obras de virtud; 2) la que vive con otras en clausura bajo una determinada regla, y 3) la que vive en comunidad bajo una regla, pero no en clausura. Cfr. entrada "Beatas", en *Enciclopedia Espasa*, Barcelona, Espasa, 1910, t. 7, p. 1345. Por los tres estadios pasaron la comunidad de mujeres que constituyeron más tarde el colegio de Santa Rosa de Viterbo.

monjas; estas últimas vivían en un convento o monasterio, en el seno de una comunidad previamente fundada y aprobada por todas las instancias eclesiásticas y civiles de aquellos sitios donde ya estaba establecida la orden religiosa a la que debían afiliarse, la cual dictaba la Regla a la que debían sujetarse las novicias y profesas, morando en un cenobio con todas las dependencias necesarias, entre ellas, una capilla o un templo con puerta a la calle, dentro de un recinto bardado que protegiera la clausura, donde además la economía estuviera resuelta —al menos en sus inicios— y se esperaba que tal fuese en aumento gracias a los donativos reales o de particulares, a lo que produjesen las dotes y a otros ingresos. En cambio, comunidades incipientes como la de Santa Rosa de Viterbo surgían de manera espontánea, y luego de algún tiempo solicitaron permiso

para constituirse y perseverarse —como ocurrió con muchas otras de recogidas—; en el caso aquí comentado, sólo las virtudes adornaban a sus mujeres y la generosidad de los vecinos las mantenía; sin ser nobles ni tener posibles, lograban subsistir, crecer y se aspiraba a establecerse como un beaterio o convertirlo en un convento para ser monjas en toda la extensión de la palabra; esta comunidad consiguió la aprobación para formalizar un beaterio o colegio, pues sus integrantes deseaban vivir unidas en clausura voluntaria dentro de una ciudad cuyos vecinos se enorgullecían de contribuir a su desarrollo y de fomentar las virtudes de aquellas vírgenes cuyos padres habían muerto, las habían abandonado o no tenían el dinero suficiente para pagar una dote e ingresarlas al único convento que por entonces existía en Querétaro, el de Santa Clara.

Las hermanas Alonso Herrera, cuya cabeza era Francisca de los Ángeles, habían iniciado su recogimiento⁶ desde 1697 o 1698,⁷ habiendo suplicado a su majestad, en varias ocasiones, les concediera licencia para formalizar su comunidad. Los años pasaban y la respuesta real se hacía esperar. Mientras tanto, el virrey y el arzobispo de México habían dado

⁶ La palabra “recogimiento” proviene del verbo “recoger”, que en una de sus acepciones es “abstraerse del exterior para reflexionar o meditar”. *Vid.* Wordreference, s. v. “recoger”, recuperado de: <abstraerse del exterior para reflexionar o meditar>, consultada el 17 de septiembre de 2019. Estas mujeres tenían muchas virtudes, pero escaso dinero. También se les llamó “recogimientos” a aquellas casas o asilos de mujeres prostitutas que se “recogían de la calle” y se les encerraba para vivir de manera distinta, producir algo y cambiar la forma de ganarse la vida. La sociedad esperaba que las mujeres de los recogimientos se arrepintiesen de la vida que habían llevado y adquiriesen virtudes semejantes a las doncellas de los beaterios.

⁷ En 1723 Francisca de los Ángeles dijo que tenía 26 años, poco más o menos, que la casa de recogimiento se constituyó, y en la cédula real de 1727 (*vid. infra* n. 7) se apuntó que hacía 29 años que se había fundado. Valentín Frías expone en *Leyendas y tradiciones queretanas* 2ª ed. (Querétaro, Editorial Provincia, 1975, p. 333) que la fundación fue desde 1669; parece tratarse de un error de imprenta, pues en ese año la fundadora tenía apenas tres años de edad. El año correcto debió ser 1699.

su venia para el establecimiento y el mitrado concedido la clausura voluntaria por solicitud de la comunidad; sin embargo, a falta de cédula real y bula papal, hubo serios problemas en cuanto a la permanencia y dependencia del recogimiento. Peores fueron los sufrimientos de las beatas cuando el rey, en 1727, otorgó su aprobación con la denominación de Real Colegio con “perpetua clausura y coro”, así como la sujeción al arzobispo;⁸ ante ello, los franciscanos se incomodaron y les causó a ellas graves problemas, incluso algunas fueron exclaustradas y excomulgadas. Ese conflicto terminó mediante el pase del breve⁹ de Clemente XII, de 1732,¹⁰ el cual determinó la forma de vida mediante nuevas constituciones, el uso del hábito de terceras de San Francisco y la sujeción al arzobispo, disposiciones que los franciscanos tuvieron que acatar.¹¹

Patrocinio

Desconocemos los pormenores del inicio y del ritmo que siguió la construcción del templo y del colegio (figura 2), ya que la documentación de este beaterio es muy escasa, además, debido a la exclaustración, pa-
| 7

decida en 1863, se dispersó y la mayoría se perdió. La bibliografía y el propio edificio son los que nos proporcionan los datos más relevantes. En 1743 es-

⁸ Madrid, 29 de julio de 1727, Archivo General de la Nación (AGN), Bienes nacionales, vol. 242, exp. 8, 1 f. 4-4v. *Real* quería decir que el monarca lo aceptaba bajo su real patronato, concediéndole firmeza; de esa manera ya no se podía suprimir sin su real licencia. Reales fueron también el convento de Santa Clara en Querétaro, el recogimiento de Santa Rosa de Viterbo de Ciudad Real [hoy San Cristóbal de Las Casas], en la provincia de Chiapas, y muchas otras instituciones en la Nueva España.

⁹ Tipo de documento pontificio (n. del ed.).

¹⁰ Roma, 9 de mayo de 1732. Archivo General de Indias (AGI), Bulas y breves, 507.

¹¹ Sobre la fundación del colegio beaterio y las vicisitudes que pasaron las beatas antes de su aprobación, *vid.*: Mina Ramírez Montes, “Arte y vida cotidiana en el beaterio de Santa Rosa en Querétaro”, en *El Heraldo de Navidad* 1993, Querétaro, Patronato de las Fiestas de Querétaro, 1993, pp. 141-142.

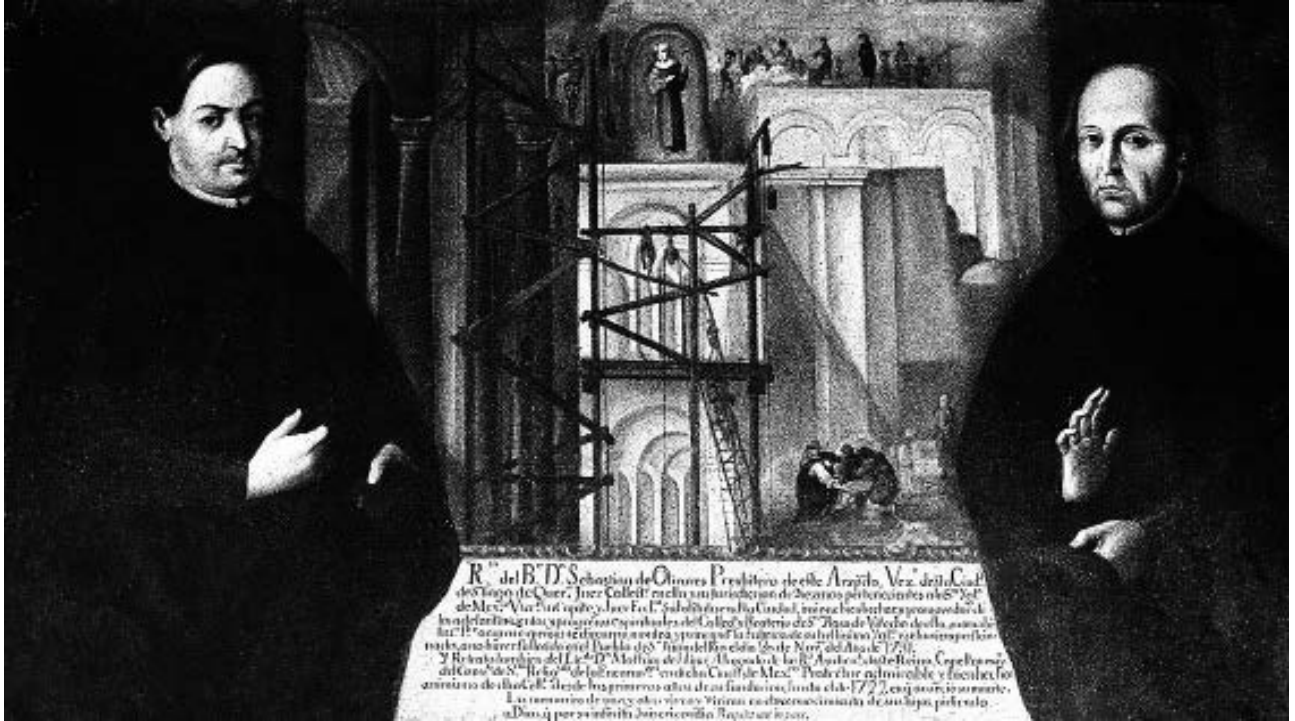


Figura 3. Tomás Xavier de Peralta, *Los benefactores Olivares e Hijar*, 1748. Imagen de la Fototeca del Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.

8 |

taba en construcción el colegio y su templo, según el “Informe de Querétaro”, cuyo responsable fue el corregidor Esteban Gómez de Acosta, texto que, por lo demás, fue el más completo y más bello, por su redacción y caligrafía, de todos aquellos que el rey había pedido a los virreinos de América en 1741.¹²

La material fábrica de su interior habitación está, aunque espaciosa, muy débil y sin aquellos sólidos fundamentos que la pudieran hacer permanente para la posteridad, en que viven bastante incómodas y tienen por iglesia una corta y estrechísima capilla, aunque primorosa y pulidamente adornada, en que se venera perpetuamente depositado el augustísimo y divinísimo Sacramento, sin que hasta el presente se haya podido conseguir la conclusión de

la suntuosa iglesia, que a expensas de don Sebastián de Olivares y de las limosnas diarias de dicho vecindario se está construyendo, y [faltan] por cerrar sus bóvedas y media naranja, y será obra digna de todo aplauso por su bien trazada y dispuesta arquitectura de obra jónica.¹³

El corregidor que habla de una iglesia “corta y muy estrecha”, debe referirse al oratorio que les había construido Caballero y Ocio, y de la “suntuosa que se está construyendo”; no dudamos que Olivares la hubiera impulsado y que colaborase con la carga económica, pero había muerto en 1731, por tanto, esa inyección de limosnas había dejado de fluir hacía bastante tiempo. En el informe de 1743, curiosamente, se presenta como un acontecimiento de actualidad.

¹² Vid. los informes de todas las poblaciones de la Nueva España que contestaron la orden del rey en Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, 2014, vol. IV.

¹³ Esteban Gómez de Acosta, *Querétaro en 1743*, ed. de Mina Ramírez Montes, Querétaro, Gobierno del Estado, 1997, pp. 161-162.

Un lienzo de 1748 (figura 3) pintado por Tomás Xavier de Peralta, corrobora los beneficios de los sacerdotes Olivares y Matías de Híjar.

La pintura permanece aún en el anexo de la sacristía y lleva el siguiente texto:

Retrato del bachiller don Sebastián de Olivares, presbítero de este arzobispado, vecino de esta ciudad de Santiago de Querétaro, juez colector, en ella y su jurisdicción, de diezmos pertenecientes a la Santa Iglesia de México, vicario *in capite* y juez eclesiástico, sustituto en dicha ciudad, insigne bienhechor y promovedor de los adelantamientos y progresos espirituales del colegio y beaterio de Santa Rosa de Viterbo de ella, su amabilísimo padre, a cuyas expensas se discurrió, monteó y principió la fábrica de su bellísima iglesia, y se hubiera perfeccionado a no haber fallecido en el pueblo de San Juan del Río, el día 20 de noviembre del año de 1731.

Y retrato también del licenciado don Matías de Híjar, abogado de las Reales Audiencias de este reino, capellán mayor de señoras religiosas de La Encarnación en dicha Ciudad de México. Protector admirable y bienhechor asimismo de dicho colegio, desde los primeros años de su fundación hasta el de 1722 en que acaeció su muerte.

Las memorias de uno y otro viven y vivirán en el reconocimiento de sus hijas pidiendo a Dios que por su infinita misericordia *Requiescant in pace*.

Peralta, 1748¹⁴

La pintura fue hecha para el colegio, tal vez para conmemorar el vigésimo aniversario del inicio de la obra, si es que ésta comenzó en 1728, como se afirma más adelante, y sobre todo para honrar la memoria de sus primeros benefactores, cuyos retratos de medio cuerpo y en primer plano flanquean la cartela con el

¹⁴ Después del texto estaba la firma de Peralta y el año en que lo terminó; cuando este lienzo se restauró, al ajustarlo y enmarcarlo seguramente se perdió la última línea.



Figura 4. "Maestro explicando el proyecto a los oficiales". Detalle del lienzo de *Los benefactores*. Imagen de la Fototeca del IIE-UNAM.

texto explicativo, no precisamente alusivo al edificio, sino para la glorificación de los representantes del clero. Tras ésta se representa la construcción parcial del templo y del colegio; imagen idealizada, como la mayoría de las pinturas de carácter histórico; en segundo plano y a nivel del piso se ve (figura 4) a cuatro personas reunidas, en cuclillas o arrodilladas, y una más que se les aproxima, probablemente un sacerdote.

Uno de los cuatro varones, con atuendo distinto, de túnica blanca y manto oscuro, puede representar al maestro de la obra, quien parece explicar a los oficiales el proyecto constructivo sobre un pliego, seguramente el plano, el cual marca con un compás. Algunos han querido ver en este hombre de sombrero de ala ancha al maestro Ignacio Mariano de las Casas, pero como este lienzo se firma en 1748, año en el que la obra está ya muy avanzada, y su autor recrea, seguramente, el ambiente del momento, el maestro sería entonces Francisco Martínez Gudiño. Al fondo de la construcción se reconocen tres arcos volados, precisamente los que Gudiño construyó en el inicio de la escalera del colegio; sobre éstos se ve a un grupo de albañiles y canteros en plena labor; la arquería donde hay una escalera de



Figura 5. Anónimo, "Beatas y colegialas en la huerta". Detalle del *Hortus conclusus*, sacristía del templo. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

barrotes, es decir en la planta baja, podría coincidir con los arcos del primer nivel del claustro, que son de medio punto. En la parte media, donde figuran unos andamios, poleas, la plumada y un trabajador, aparecen también arcos de la misma forma; pero este segundo nivel lo consideraríamos ficticio, pues en la planta de arriba los arcos son mixtilíneos, incluyendo el nicho de santa Rosa de Viterbo, que no se colocó en el colegio sino en la fachada del templo, pero aquí lo entendemos como un símbolo de la advocación del conjunto que se estaba construyendo. A la izquierda, en un ambiente menos luminoso —suponemos que se trata del interior del templo—, se plasmaron columnas renacentistas de capiteles, al parecer corintios, que no se corresponden con los soportes que sustentan el templo, que en realidad son pilastras.

Entre 1728 y 1731, mientras vivió el presbítero Olivares, "se discurrió, se monteó y principió la fábrica", pero poco se pudo avanzar. Es posible que los cimientos se fincaran por entonces, aunque los fundamentos de la vida espiritual de las beatas no estuviesen del todo afianzados, aún no se había recibido el breve que aprobó la permanencia del colegio y la forma de vida de sus moradoras.

Las beatas y las colegialas (figura 5) difícilmente pudieron mantener, sólo con los frutos del trabajo de sus manos, una construcción de tal envergadura

tras la muerte de su primer benefactor. Pero en la época virreinal no faltaron los patronos para fundar o fomentar obras pías, siendo en ocasiones uno solo el bienhechor de la obra arquitectónica y un segundo —u otros— el de la decoración del interior.

Se ha mencionado a José Velázquez Lorea como patrocinador,¹⁵ pero según los *Acuerdos curiosos*, anales escritos por un fraile anónimo del convento de La Cruz, que en adelante llamaremos "Fray Acuerdos", Santa Rosa de Viterbo se debe a la munificencia de don Pedro Romero de Terreros (figura 6), quien quiso ocultar su nombre valiéndose de la intercesión de Velázquez Lorea, pues éste sólo fue el administrador; ello resulta bastante creíble si se ponen en la balanza la riqueza de Romero —adquirida en tan pocos años, heredada una parte, y conseguida otra a través del comercio— y el salario que pudo haber tenido Lorea. El fraile termina diciendo "es muy verosímil que el conde de Regla quisiera, por efecto de humildad, mantener oculta

¹⁵ "Vivían [las beatas] con gran trabajo en un pequeño colegio que tenía una iglesia muy reducida, en el que estuvieron hasta que el teniente coronel don José Velázquez de Lorea, segundo juez de la Real Acordada, les fabricó un famoso colegio con claustros o corredores altos y bajos, y con el suntuoso templo y hermosa sacristía que ahora tiene; todo ello de tan fina y arreglada arquitectura, que es una de las mejores obras que ilustran y ennoblecen esta ciudad" (José María Zelaa, *op. cit.*, pp. 68-69).



Figura 6. Pedro Romero de Terreros, ca. 1818. Imagen de la Fototeca Nacional del INAH.

esta obra piadosa como lo hizo con otras muchas en su vida”.¹⁶

Pedro¹⁷ fue el quinto hijo de José Felipe Romero y de Ana Terreros, una familia de hidalgos rurales; pocas o nulas oportunidades tenía de recibir alguna herencia en España, pero en América vivía un hermano de su madre, Juan Vázquez de Terreros, originario de Cortegana, en Huelva, y avecindado en Santiago de Querétaro. Juan fue teniente general y dueño de obrajés, de ahí su caudal y el de muchos otros vecinos, quienes se aprovecharon de la mano de obra regalada de esclavos y casi igualmente de la de los indios. De Pedro se tiene noticia en esta ciudad de la Nueva España desde 1733, cuando se hizo cargo

¹⁶ Anónimo, *Acuerdos curiosos*, versión paleográfica y notas de Virginia Armella de Aspe, Mercedes Meade de Angulo y María Concepción Amerlinck, 4 vols., Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1989, p. 71.

¹⁷ Nació el 10 de junio de 1710, bautizado en la parroquia de El Salvador en Cortegana; Cfr. Francisco Canterla y Martín Tovar, *Vida y obra del primer conde de Regla*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1975.

de los negocios del tío, saneando sus finanzas. En el testamento de Juan, Pedro, junto con Jacinto Rodríguez de Suasnávar y Sosa —también sobrino del testador—, fueron nombrados tenedores de sus bienes, albaceas y tutores de sus primos menores: Juan Manuel y María. En su última voluntad Juan también se preocupó por las hermanas terciarias:

Asimismo mando que de dicho quinto de mis bienes se den otros 500 pesos a las señoras beatas del colegio de Santa Rosa de Viterbo, de esta ciudad, también para sus necesidades, y les pido y suplico por amor de Dios nuestro Señor, tengan presente mi alma en sus oraciones.¹⁸

Como se dijo, la fortuna de los Terreros derivó de los obrajés y del comercio, lo que les permitió colaborar en obras piadosas y constructivas de la ciudad que los acogió.

Pedro ocupó en 1742 el cargo de alcalde ordinario de segundo voto.¹⁹ Esos oficios eran anuales, pudiera ser que en otro u otros años volviera a serlo. Se dedicó durante algún tiempo al comercio; sabemos que en agosto de 1752, a tan sólo unos meses del estreno del templo de Santa Rosa, todavía lo practicaba, pues se tiene conocimiento de que en su casa se entregaría al escultor Pedro de Rojas cierta cantidad para que continuara el retablo mayor del templo franciscano de Cadereyta.²⁰ Después, Romero de Terreros se dedicó a la minería, siendo aún vecino de Querétaro; pero esta actividad —que le proporcionó una inmensa fortuna al explotar las vetas de Pachuca y Real del Monte— lo obligó a emigrar por temporadas a sus haciendas de Santa María y San Miguel Regla, o a Pachuca, así como a tener su

¹⁸ Cláusulas 23 y 33 del testamento (27 de octubre de 1733) de Juan Vázquez de Terreros, Archivo Histórico de Querétaro (AHQ), Not. José Cardoso, años 1731-1733, fs. 117v y 119v.

¹⁹ Juan Ricardo Jiménez Gómez, *El sistema judicial en Querétaro 1531-1872*, Querétaro, Miguel Ángel Porrúa/UAQ, 1999.

²⁰ Mina Ramírez Montes, *Pedro de Rojas y su taller de escultura en Querétaro*, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988, p. 74.

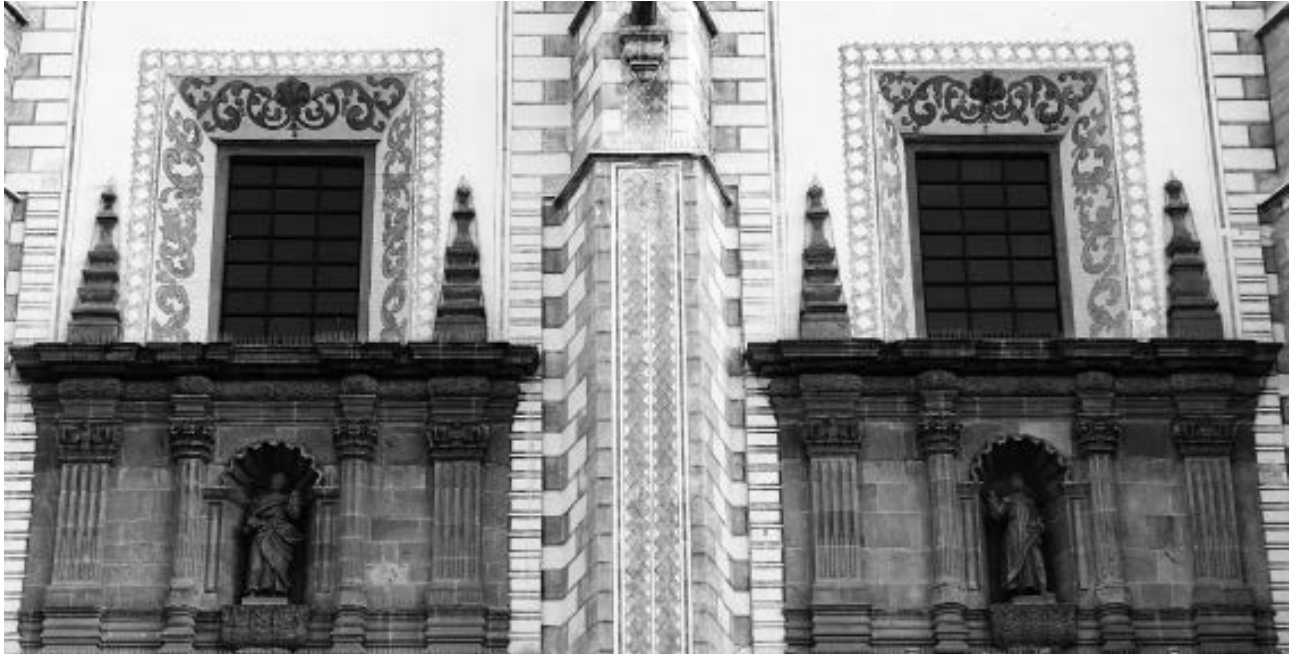


Figura 7. San Pedro y Santa Rosa de Viterbo. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

residencia principal en la Ciudad de México, donde hubo de comprar una casa, quizá varias, y donde se casó el 29 de junio de 1756 con María Antonia Trebuesto y Dávalos, condesa de Miravalle.²¹

En 1743 murió Juan Antonio de Urrutia y Arana, marqués del Villar del Águila, otro benefactor, a quien Pedro Romero había conocido en Querétaro. Juan Antonio siempre había tenido su casa principal en la Ciudad de México, aquí en Querétaro compró tres; ocupó la más grande sólo por temporadas cortas, durante la construcción del acueducto. Después de fallecido el marqués y su esposa, Pedro adquirió la mansión de México en la que aquéllos vivían y, después de remodelarla, la ocupó; desde ahí fomentó sus empresas y negocios,²² pero siguió vinculado a la tie-

rra queretana por sus primos, aunque ya había dejado de ser tutor de los menores, y por su amistad con los franciscanos, en su testamento pedía ser sepultado en cualquiera de los colegios de Propaganda Fide de la Ciudad de México, de Querétaro o de Pachuca.

Otro indicio de la generosidad de Pedro con las terciarias franciscanas puede estar representado en la presencia (figura 7) de una imagen de san Pedro en el nicho de la portada oriente del templo. No es común ver la imagen de un apóstol en una iglesia de monjas o beatas. Al ser franciscanas, pudo haber ocupado ese espacio san Francisco u otro santo de la misma orden, para que figurara al lado de santa Rosa de Viterbo, imagen que ocupa el nicho de la portada poniente y reproduce el pasaje de su vida donde “queriendo su padre ver el alimento que llevaba para los pobres, se convirtió el pan en rosas”, milagro atribuido a varias santas.²³

²¹ Archivo de la Parroquia del Sagrario Metropolitano (APS), Libro de matrimonios de españoles, 1756, f. 30.

²² Calle de San Felipe Neri, hoy República de El Salvador, núm. 59, contigua al convento de frailes felipenses (AGN, Vínculos y mayorazcos, 153 inventario, f. 118). Manuel Romero de Terreros apunta en *El conde de Regla, creso de la Nueva España* (México, Ediciones Xóchitl, 1943, pp. 79-80) que se la compró a las monjas del convento de San Bernardo en 31500 pesos.

²³ “Rosa de Viterbo, Santa”, en Catholic.net, recuperado de: <<http://es.catholic.net/op/articulos/35876/rosa-de-viterbo-santa.html#modal>>, consultada el 17 de septiembre de 2019. Esta imagen ha perdido su mano derecha, en la cual seguramente llevaba una cruz.

La figura de san Pedro ha perdido su atributo principal, las llaves, pero le queda el libro; luce como un hombre anciano y su indumentaria consta de túnica y manto, al igual que todos los apóstoles de Cristo. La razón de que esta figura ocupe un lugar de gran importancia en la fachada puede responder a la devoción que a su santo patrón tuvo su principal patrocinador, Pedro Romero de Terreros. Esta portada en la clave del arco de entrada lleva un anagrama de Jesús y en la otra el de María, ambos entre roleos y conchas.

Hubo, seguramente, infinidad de benefactores, anónimos en su mayoría, que contribuyeron al buen funcionamiento de la institución, al embellecimiento del edificio y al bienestar de las niñas y beatas del colegio; otros sí se identificaron, como Pedro José de Rojas, maestro escultor y diseñador de retablos, quien al final de su testamento dijo no haber dispuesto todo:

Quiero y es mi voluntad que lo que quedare de él [de su quinto], sea la cantidad que fuere, que en esta casa de mi obrador se funde un beaterio para niñas que vistan el hábito de nuestro padre y patriarca santo Domingo, y profesen su sagrado orden, con la calidad que si dicha fundación del mencionado beaterio no se verificare en el término de 10 años, con dicha casa y su valor, se funde una capellanía o memoria de misas para que se cante una solemnemente el día de la Santísima Trinidad en la iglesia de dicho colegio beaterio de Santa Rosa de Viterbo; y lo más que quedare de estos réditos lo aplico para los alimentos de las señoras colegialas, repartiéndoselo por mano de su señora rectora, que en tiempo fuere. Cúmplase y ejecútase por ser así mi voluntad.²⁴

El beaterio para niñas “dominicas” no se fundó en el término previsto, ni después; por tanto, es posible que se instituyese la capellanía mencionada, y si hubo algún remanente, tal se aplicó en beneficio de las colegialas de Santa Rosa de Viterbo. Si el maestro

²⁴ Testamento. *Cfr.* Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, 1988, p. 79.

Pedro de Rojas se preocupó por esa institución al momento de legar sus bienes, aunque fuese en segundo término, fue por un vínculo que lo unía con el beaterio, y, según su profesión, la relación pudo establecerse por trabajo. Pudo también ser por la afinidad con su capellán, presbítero Juan Joaquín de Zárate, a quien dejó como su albacea, o con la rectora o colegialas, pues De Rojas no tuvo hijas dentro del beaterio, fue padre de tres niñas, la una murió en edad pupilar, las otras dos fueron casadas.

Los artífices

La primera noticia sobre la traza del edificio de Santa Rosa de Viterbo corresponde al dibujo de un niño de 8 o 9 años, Ignacio Mariano de las Casas, hijo de padres desconocidos; el boceto probablemente estuvo expuesto en la casa del sacerdote Felipe del mismo apellido, del que Ignacio no sólo recibió alimentos sino también educación y cultura, y de quien además adoptó el apellido y algunos rasgos de su personalidad, copiando su firma (figuras 8 y 9) y haciendo voto de castidad sin ser sacerdote o religioso; sin embargo se casó,²⁵ y por tanto, tuvo que pedir dispensa de su promesa.²⁶

²⁵ “En 24 días del mes de noviembre del presente año de 1745, yo fray José Fonseca del sacro orden de Nuestro Padre Santo Domingo, con licencia del reverendo padre cura, habiendo precedido todo lo dispuesto por el Santo Concilio de Trento, y no habiendo resultado impedimento canónico, casé y velé en la faz de la iglesia de Nuestro Padre Santo Domingo a don Ignacio Mariano de las Casas, español, originario y vecino de esta ciudad, expuesto, con doña María Clara Antonia del Valle, española, originaria y vecina de esta ciudad, hija de padres no conocidos, fueron padrinos don Manuel de Rosas y doña Isabel Montaña, y testigos Francisco Agustín Padilla y Miguel Posadas, y porque conste lo firmé” (AHPSQ, Libro de matrimonios de españoles, M-5, f. 54).

²⁶ Fray Acuerdos tuvo algunos olvidos —queremos pensar que poco trascendentes—, por ejemplo, haber dicho de Ignacio Mariano de las Casas que “jamás fue casado y guardó una castidad notoria” (*vid.* Anónimo, *op. cit.*, p. 103). El 8 de octubre de 1745, por decreto arzobispal, se conmutó esa promesa (*cf.* AHPSQ, Informaciones matrimoniales, Información matrimonial de Casas y Ma. Clara Antonia del Valle, 7 de noviembre de 1745).

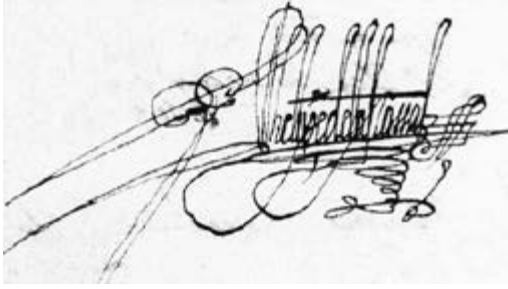


Figura 8. Firma del presbítero Felipe de las Casas (AHQ). Fotografía de Mina Ramírez Montes.



Figura 9. Firma del artífice Ignacio Mariano de las Casas (AHQ). Fotografía de Mina Ramírez Montes.

En un cuaderno de apuntes en el que Ignacio de las Casas transcribía lo que iba aprendiendo anotó:

Año 1728. Empecé a estudiar arquitectura de edad de casi ocho años, pues las monteas y trazos que se hicieron para fabricar la iglesia y colegio de Santa Rosa fue rallado por mi misma mano, como también el que se hizo para la iglesia de San Agustín... Del beaterio dicho, sola la iglesia y sacristía quedó del antiguo trazo, en lo demás varió su artífice.²⁷

Lo dice claramente, él no fue el artífice de la obra, sin embargo, nos deja con la duda de quién sí fue el maestro que varió la traza del edificio colegial. Más adelante nos iremos dando cuenta de quién se hace cargo de la obra, concluyéndola con éxito, al menos en lo que al templo se refiere.

Ignacio Mariano tuvo que haber estudiado arquitectura al lado de un maestro de obras; como todo aprendiz de su época, quizá fue con Juan Manuel Villagómez, quien entonces dirigía las obras de San Agustín, en la cual afirma haber participado también a la misma edad. Debió haber asistido además al taller de diversos maestros, pues practicó los oficios de organe-

²⁷ Texto que procede de un libro de apuntes de Ignacio Mariano de las Casas, escrito en 1742, que el celayense Tresgüerras tuvo en su poder y al cual critica acremente: "Con mil yerros de ortografía y dibujo" (cfr. Francisco Eduardo Tresgüerras, *Ocios literarios*, ed. de Francisco de la Maza, México, IIE-UNAM, 1962, p. 155).

ro, relojero y carpintero, en los que destacó, o bien, fue un hombre autodidacta que aprovechó su imaginación, ingenio, creatividad y los libros que pudo haber tenido a su disposición. Según los comentarios de sus contemporáneos tuvo un gran talento. Respecto de la época de su juventud o madurez dice Fray Acuerdos:

Su casa parecía una academia, pues por todos lados era talleres de diferentes oficiales que todos trabajaban bajo la dirección de Casas, el cual, llevado de su ingenio, en todas sus obras tiraba a apartarse del camino trillado, construyéndolas de algún nuevo modo, a veces contra todo arte, pero con mucho primor.²⁸

El inicio del templo de Santa Rosa pudo estar en manos de Casas, pero ¿quién puso en práctica su diseño? A partir de 1733, cuando ya se había cumplido con todos los permisos de las instituciones religiosas y civiles para la permanencia del colegio, la construcción debió haber recibido un gran impulso; sin embargo, para ese año Casas tenía apenas 13 o 14 años,²⁹ vivía en Querétaro y al parecer no cam-

²⁸ Anónimo, *op. cit.*, p. 67.

²⁹ Cuando pretendía casarse con María Clara del Valle, en su información matrimonial de 7 de noviembre de 1745, dijo tener 26, de lo que se deduce que nació en 1719 (cfr. AHPSQ, Informaciones matrimoniales, año 1745, f. 54). No se considera totalmente cierta la edad, primero por ser expósito y porque su padre adoptivo pudiera no haber registrado bien la fecha de cuando llegó a sus manos; y segundo, porque en su libro *Apuntes*, Ignacio Mariano de las Casas dijo (en 1728 o 1729) que a la edad de 8 años había comenza-

bió nunca de residencia; y Francisco Martínez Gudiño, el arquitecto que concluyó la obra tenía 25,³⁰ y por aquella época, aunque vivía en Valladolid, cumplía con sus compromisos contraídos en la catedral de Morelia y también en distintos lugares.

Francisco Gudiño, como se le menciona con frecuencia, nació hacia 1708. No es exacto el año, pues en la época virreinal casi nadie respondía con seguridad cuando se les preguntaba su edad, ni menos conocían su fe de bautismo —la cual pudiera sernos de gran utilidad—; la de Gudiño no aparece en las parroquias de Guadalajara, donde él dijo haber nacido al redactar su testamento,³¹ ni en Sayula, donde nacieron algunos de sus antepasados; él y su hermano no conocieron a sus padres, sólo conservaron en su

do a estudiar arquitectura, lo que supondría que nació en 1720 o 1721. *Vid.* Francisco Eduardo Tresguerras, *op. cit.*, p. 155.

³⁰ En la información matrimonial de Manuel Marcelino Arévalo y María Antonia de Argomedo, de 16 de enero de 1748, fue testigo y declaró tener 40 años. *Cfr.* AHPSQ, Informaciones matrimoniales, año 1748.

³¹ Jorge Alberto Vargas Chávez apunta en *Francisco Martínez Gudiño: entallador, ensamblador, dorador y retablista, arquitecto, agrimensor, valuador y asentista de aguas* (Morelia, Facultad de Arquitectura-Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo / Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado / H. Ayuntamiento de Morelia, 2015, p. 17) que el personaje del que trata nació en 1706, y presenta la transcripción de la que él supone fue su fe de bautismo (Guadalajara, 28 de octubre de 1706, f. 124v.), la cual es apócrifa, además de presentar errores paleográficos; por tanto, no es la de Gudiño. Esa acta, que se encuentra en el archivo que menciona (referencia puesta en la nota al pie 24), corresponde a un niño llamado “Francisco, español, hijo legítimo de Gerónimo de Zúñiga y de María de Torres”; los nombres de los padres de ese “Francisco” nada tienen que ver con Francisco Martínez Gudiño. Vargas Chávez menciona entre sus colaboradores a dos personas que se ocuparon de la “búsqueda en archivos y paleografía”; parece que no debió confiar en su investigación, antes bien, era prudente ver una fotografía del acta o acudir al archivo para constatar. En adelante habrá que leer todo ese libro con cierta cautela, pues se pierde credibilidad después de un error histórico de tal magnitud. Podemos dudar de los documentos de archivo, podemos analizarlos y podemos presentar hipótesis, pero no debemos dar certezas cuando no las tenemos. Los trabajos históricos corresponden a un historiador de carrera por su formación y juicio crítico.

memoria los nombres: José Gudiño y Catarina Rodríguez. Francisco los mencionó en el poder para testar que se otorgaron mutuamente él y su esposa, Vicenta Uribe, en 1763.³²

Al morir sus progenitores, la vida de los niños Martínez Gudiño se tornó difícil; no sabemos con certeza cuándo murió cada uno de los padres ni la edad de ninguno al quedar en la orfandad. Miguel, el hermano mayor, cuenta lo siguiente en una carta que envió al albacea de Francisco después de la muerte de éste, la transcribimos parcialmente:

En nuestra niñez, como no conocimos padre ni madre y quedamos encomendados a un religioso, nuestro tío, éste, como asistía fuera de esta ciudad, lo que hizo fue darme a mí en una casa y a mi hermano en otra, para que nos educaran y comiéramos por nuestro servicio, la casa que a mí me cupo no era tan pobre como la de mi hermano, y así siempre tenía él hambre. Yo como mayor y de más distinto, tenía el cuidado de llevarle a excusas, por mañana y a mediodía de mi ración la mitad; y habiendo yo entrado a aprender oficio, con los medietos que yo ganaba le daba su camisa, sombrero y calzonera. Mientras yo fui aprendiz del oficio aprendió él a escribir y así que salí del oficio me costó buen trabajo el persuadirlo a que entrara él a aprenderlo con el mismo maestro que yo aprendí, y en cuanto ya supo el oficio lo saqué y le señalé 4 reales de jornal y me lo llevé a mi casa, y tenía conmigo casa y qué comer y lo cuidaba mi esposa como a mí, y así estuvo conmigo mucho tiempo, ganando con otro maestro 6 reales de salario, y yo dándole la manutención sin estipendio alguno. En este tiempo se le ofreció irse para Valladolid, [a] ayudar [a] hacer los órganos, ha 44 años. Es constante que tuvo caudal y sabía que yo siempre he sido pobre porque me dio Dios muchos hijos, que es la causa para que uno no pueda arribar, y en todo este tiempo no le merecí un real

³² 17 de diciembre de 1763 (AHQ, Not. Juan Crisóstomo de Zárate, año 1763, fs. 124v-125).

ni yo le hablé una palabra, siempre con la esperanza de que si moría primero, se acordaría de la tal dita y servicios que le hicimos, y aunque fuera con algunos mapas o herramientas que dejaría, y más no habiendo dejado a quien le puedan servir, de esto no me quejo, antes conozco que Dios me crio para pobre, de lo que estoy muy contento, con que ya que Dios no me dio caudal, me ha dado vida para haber logrado el ver a mis hijos todos oficiales y hombres de bien que me ente[r]rán, y doncellas virtuosas que me encomendarán a Dios.³³

El oficio aprendido por Miguel fue el de entallador, mismo que aceptó Francisco y salió oficial. En 1731 le propusieron colaborar en la hechura de un órgano, seguramente en la caja de éste; por entonces el maestro organero José Nassarre³⁴ trabajaba para la catedral de Valladolid.³⁵ En esa ciudad Francisco se casó, estableció taller y permaneció diez años o más.

Retomemos la construcción de Santa Rosa de Viterbo: ninguno de los artífices mencionados hasta ahora resulta idóneo para considerarlo como continuador de lo que proyectó Ignacio Mariano de las Casas; y además éste era tan sólo un jovencito con mucho ingenio, pero desconocemos que fuese un maestro de obras a esa edad. Por su parte, Francisco Gudiño era ya un oficial de escultor con mucho trabajo, pero vivía fuera de Querétaro, posteriormente se le conoció también como maestro ensamblador, tornero, carpintero de lo blanco y arquitecto. Francisco debió haber cumplido cabalmente con los primeros

trabajos encomendados en la catedral. Sus relaciones laborales iban viento en popa, pero hacía falta establecer vínculos familiares. En julio de 1734 contrajo matrimonio con Vicenta Uribe; el canónigo Marcos Muñoz de Sanabria los casó y dos canónigos más fueron testigos,³⁶ lo que quiere decir que sus relaciones con el alto clero eran ya muy cordiales y ello beneficiaría su vida laboral. Tal vez su esposa pertenecía a un círculo donde sus familiares y amistades le permitieron relacionarse con comitentes y patrocinadores de obras artísticas.

Al término de su trabajo en el órgano, o acaso al mismo tiempo, Gudiño estableció su obrador, donde se sabe que recibió aprendices.³⁷ Los contratos de retablos comenzaron a fluir en la ciudad que lo acogió. Durante una temporada trabajó al lado de los hermanos Ureña, afamados retablistas, posteriormente tuvo contratos en Guadalajara.³⁸ Ello no quiere decir, necesariamente, que tuviera que cambiar de residencia; la mayoría de los artífices contrataban en el lugar y trabajaban en su propio taller, los retablos desarmados viajaban a lomo de mula y el maestro se comprometía a ensamblarlos en el lugar establecido.

Es necesario determinar con exactitud cuándo Francisco Gudiño se estableció en Querétaro y si la causa del cambio de residencia estuvo directamente relacionada con la dirección de la obra de San-

³³ Carta de Miguel Martínez Gudiño a don Antonio Lamas y Chávez sobre unos esclavos que fueron de su hermano, da algunos pormenores de la infancia de ambos (AHQ, Civil, 29 de mayo de 1775, "Inventario de bienes y otros documentos insertos de F.M.G., fs. 91-92).

³⁴ Mina Ramírez Montes, *La escuadra y el cincel: documentos sobre la construcción de la catedral de Morelia*, México, IIE-UNAM, 1987, pp. 142-148.

³⁵ Su hermano Miguel dijo: "En este tiempo se le ofreció irse para Valladolid a ayudar a hacer los órganos, ha 44 años". La carta está fechada en 1775. *Vid.* AHQ, Civil, año 1775, Inventario de bienes y otros documentos de F.M.G.

³⁶ "En dicha ciudad, en 11 días del mes de julio del año de 1734, hechas todas las diligencias que el santo concilio ordena, y no resultando impedimento, el señor doctor don Marcos Muñoz de Sanabria, canónigo de esta santa iglesia, casó de licencia parroquial a don Francisco Martínez Gudiño con doña María Vicenta de Uribe Bracamonte. Fueron padrinos Francisco de Alcalá y su esposa María de Perea, los veló el día siguiente el bachiller don Nicolás Quinteros, teniente de cura. Fueron testigos el señor penitenciario licenciado don Ignacio de Soto y el señor racionero don Diego de Castro Asteti, y otros presentes. Y lo firmé. Licenciado Andrés de Castro [rúbrica]". *Cf.*: Archivo del Sagrario Metropolitano de Morelia (ASMM), Libro de matrimonios de españoles, año 1734, f. 9.

³⁷ En 1733. *Vid.* Jorge Alberto Vargas Chávez, *op. cit.*, pp. 34-36.

³⁸ *Ibidem*, pp. 34-35.

ta Rosa de Viterbo. Desde 1728 o 1733 y hasta 1743 pudo haber un maestro más que no menciona el corregidor en su informe, pero dice que la obra del templo estaba muy avanzada y faltaba cubrirla solamente. Tampoco Fray Acuerdos habla de un maestro anterior a Gudiño. Ignoramos también si la obra del convento fue primero —como era costumbre—, posterior o si se hizo al mismo tiempo.

En 1748 se tiene la primera noticia documental de Francisco Martínez Gudiño en Querétaro; en aquel año acudió a la parroquia de Santiago en calidad de testigo, tal como consta en una información matrimonial; mas eso no quiere decir que haya llegado en aquel año, pues pudo haber sido antes. En 1763, a raíz del matrimonio pretendido por Antonio Cortés, cajero de la tienda de Francisco, con la mulata Juana María Uribe —que suponemos fue esclava de los Gudiño y podría tratarse de una niña de apenas unos meses que llevara consigo Vicenta cuando se casó con Francisco—, la esclava dijo ser de Valladolid y haber vivido 14 años en Querétaro, pudieron ser más o menos, ya que las personas no llevaban un registro exacto de su propia vida.³⁹ De ello se deduce que, cuando menos, desde 1749 estaba la familia de Gudiño viviendo en Querétaro; Francisco pudo haber venido antes a maestrear la obra de las hermanas terceras al terminar su labor, o parte de ella, en la parroquia de la congregación de Dolores,⁴⁰ quizás en 1747. Fray Acuerdos dice respecto de la obra de nuestro interés:

[Gudiño] fue el autor del templo de Santa Rosa que es hermoso, claro, despejado y con mucha proporción en sus tamaños y habiéndosele desplomado una pared de la capilla mayor con el peso de la cúpula, la contuvo

³⁹ Ana Luisa Sohn Raeber, "Francisco Martínez Gudiño, arquitecto-ensamblador", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 65, México, IIE-UNAM, 1994, p. 180.

⁴⁰ Trabajó ahí de 1745 a 1747; *vid.* Jorge Alberto Vargas Chávez, *op. cit.*, p. 49.



Figura 10. Arbotantes. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

con dos estribos, pero tan gallardos y agraciados que parecen puestos para adornar solamente⁴¹ (figura 10).

No consigna, desafortunadamente, fechas ni datos más precisos en cuanto a la obra del edificio del colegio. Fray Acuerdos solía escribir por necrológicas, o por algún acontecimiento en especial; casi siempre una sola fecha por cada suceso o personaje, en la que se explayaba sobre el evento o la vida de la persona, abarcando más o menos renglones, según los ameritaba el caso o el difunto. Y hemos de decir que a Ignacio Mariano de las Casas le encontró seguramente mayores cualidades que a Gudiño, porque escribió más sobre sus dotes y habilidades, pero en ningún momento le atribuyó la paternidad de Santa Rosa, ni del templo ni del colegio; es muy probable que el autor los haya conocido a ambos.

⁴¹ Anónimo, *op. cit.*, p. 104.



Figura 11. Portadas. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

[Casas,] diestrísimo en varias artes liberales y mecánicas: matemáticas, arquitectura, maquinaria, ensamblaje, fundición, dibujo, escultura, talla, organería, relojería y demás obras de vaciado y lima...⁴² Desde la edad de tres años sintió disposición e inclinación a las artes...

Son [sus] obras el monumento de Santa Rosa, que es una perspectiva de madera, tan agraciada, lucida y variada en caprichos, que haría honor a un Klauber.

El reloj de la torre...

Hizo el órgano que está en el coro bajo...⁴³

Están claros los términos de la autoría como los presenta Fray Acuerdos: Gudiño, y no Casas, es el constructor del templo y colegio de Santa Rosa de Viterbo, o aquel que le dio el mayor impulso; sin embargo, no aporta las pruebas que los historiado-

⁴² Técnicas con las que se trabajan la cantera y las maderas.

⁴³ Vid., Anónimo, *op. cit.*, pp. 99-103, para conocer todas las obras que creó.

res quisiéramos encontrar, esa certeza que exhiben los documentos administrativos, llámense contratos, libros de fundación, de gobierno o de cuentas; por ahora hemos de conformarnos con este texto, muy valioso, porque no sólo se encarga de glorificar a los patrocinadores, benefactores o a los eclesiásticos que propiciaron o estuvieron al cuidado de las obras artísticas, sino que se preocupa porque los nombres de los artífices tengan el lugar que les corresponde en la historia.

El templo

La dedicación del templo fue el 22 de enero de 1752, en medio de grandes festividades en las que participó la población entera. *Dedicar* no siempre quiere decir *terminar*, consiste “en ofrecerle a Dios una obra hecha por manos humanas para que Él la convierta en algo sagrado”.⁴⁴ Las labores constructivas y sobre todo de ornamentación pudieron haber continuado posteriormente; sin embargo, parece que los retablos también estuvieron terminados para esta fecha, ya que muy pronto Gudiño se encargó de ir a construir el convento de concepcionistas de San Miguel el Grande.

Hablaremos ahora de los principales espacios que construyó Gudiño y de los que todavía podemos nombrar sin que hayan sido del todo alterados. En cuanto al exterior del templo, se observan dos portadas (figura 11), las cuales, a pesar de haberse concluido en la segunda mitad del siglo XVIII, aún reflejan el tránsito del manierismo al barroco, como la mayoría de las portadas de los templos queretanos, donde los más de sus elementos forman parte del

⁴⁴ Palabras del cardenal Luis Martínez al dedicar el templo de la Sagrada Familia en Barcelona en 2010. Vid. “Dedicación de un templo ‘invita a Dios’ a hacerlo sagrado, explica Cardenal”, recuperado de: <<https://www.aciprensa.com/noticias/dedicacion-de-un-templo-invita-a-dios-a-hacerlo-sagrado-explica-cardenal>>, consultada el 17 de septiembre de 2019.

repertorio purista, clásico, renacentista y apenas se asoma la ornamentación barroca, con escaso relieve y un movimiento casi imperceptible.

Las iglesias de monjas de los conventos y colegios femeninos de Querétaro no tuvieron atrio o compás, salvo el templo de Santa Clara, que lo tuvo muy amplio, comparado con la mayoría de los templos femeninos de la Ciudad de México, en los que ese espacio era muy angosto; hoy algunos atrios se han modificado al perder la rejería que los delimitaba. El templo de Santa Rosa de Viterbo no contó con atrio, salvo una gradería. Dos puertas pareadas de madera, una para ingresar y la otra para egresar, eran de especial utilidad en las procesiones, tan frecuentes en tiempos novohispanos; las personas procedían de la calle, recorrían todo el templo, hacían una parada en el altar mayor, se daba la bendición y mientras algunos apenas iban entrando, otros ya iban saliendo. Desde el coro, las beatas participaban de esa “fiesta barroca” por excelencia, ya por el culto o ya por el gusto de salir de la rutina cotidiana. Las dos puertas también han servido, antes y ahora, para evacuar con más fluidez a los fieles que asisten a eventos multitudinarios.

Al lado izquierdo de las portadas, al final del muro del templo, está la base de la torre, la cual separa el colegio de aquél; está ornamentada, desde hace algunos años, con cenefas y figuras que imitan sillares, al parecer siguiendo la decoración anterior, sin que podamos precisar que ésa haya sido su ornamentación original, como tampoco puede afirmarse tal cosa respecto de la pintura ornamental de la fachada. Sobre el cubo está el campanario (figura 12), de planta cuadrada, formado por dos cuerpos de piedra de cantería, sin más adorno que unas guardamalletas a ambos lados de los vanos de medio punto. En el primer cuerpo, bajo el vano de las campanas, se colocó en cada lado una carátula de reloj con números romanos para las horas y arábigos para los minutos (figura 13); hoy sólo quedan



Figura 12. Torre. Fotografía de Mina Ramírez Montes.



Figura 13. Carátulas del reloj de la torre, obra de Ignacio Mariano de las Casas. Fotografía de Mina Ramírez Montes.



Figura 14. Arco de descarga. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

tres. Todo fue obra de Ignacio Mariano de las Casas, y se estrenó en 1771. Así lo describe Fray Acuerdos:

Obra toda suya, vaciado y acabado con perfección y además es una perfecta repetición, pues antes de dar la hora da los cuartos, como es corriente, y después en cada cuarto antepone la hora ya dada (invención utilísima para el tiempo de la noche) y esto con unos mismos

malacates. Puso a esta máquina cuatro carátulas de porcelana que él hizo, las cuales andaban todas y por cualquier viento de la torre que a uno le cogiera veía la hora que era, sin necesidad de tomar vuelta, y esto sin duplicar la máquina sino con unos mismos piñones, cosa que hoy no pueden ni aun comprender los artistas, pues con ocasión de una descompostura que padeció después de muerto su autor, fue a componerlo el bachiller don Antonio Robles, aficionado a relojería, y no pudiendo atar ni desatar en tan curiosa pieza cortó desgraciadamente, limándole los piñones, y dejando el reloj aislado en el cubo de la torre no sólo sin movimiento en las carátulas sino aun sin noticia de cómo se verificaba éste.⁴⁵

En la actualidad el reloj funciona, se puede ver la hora en las carátulas oriente y poniente. Hoy nadie guía sus actividades por la posición de sus manecillas; los tiempos cambian, los relojes de las torres o de las fachadas de las iglesias ya no son indispensables, pero su sonido nos traslada a épocas pretéritas. Hoy cuando alguien quiere saber la hora ya no voltea hacia las torres —que pocas hay—, tampoco podemos decir que cada persona vea la hora en su reloj de pulsera, pues muchos ya no lo usan; pero sí podemos asegurar que la mayoría posee un teléfono celular donde no sólo ve la hora local, sino las del mundo entero. Conservar este reloj y todo lo que sea herencia del pasado es tener presente lo que fueron las generaciones que nos precedieron.

En el segundo cuerpo de la torre las esquinas están achatadas, y en ellas hay una repisa que alberga una especie de urna decorativa; en los frentes hay cuatro vanos para las campanas, también con guardamalletas. Sobre los dos cuerpos de cantería se halla un remate formado por varias molduras cóncavas y convexas de varias formas, grosores y tamaños, pintadas de negro, las cuales soportan el chapitel, ornado por figuras de medio círculo que ascienden hasta

⁴⁵ Anónimo, *op. cit.*, p. 67v.



Figura 15. "Se acabó". Texto bajo el arbotante izquierdo. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

llegar a la cúspide donde reposa una cruz. Las formas de la torre, perfiles, ornamentación y materiales corresponden al estilo barroco y nada tienen que ver con las torres almohades o mudéjares construidas por los musulmanes en España o en países donde sí se observa su influencia.

En todo el muro del edificio, para separar cada tramo se dispusieron contrafuertes; al llegar al intervalo previo al presbiterio se colocó en el muro un arco de descarga (figura 14), que parece no haber sido suficiente, por lo que se añadieron, como se mencionó anteriormente, contrafuertes externos unidos al muro por medio de dos arbotantes que sirven para descargar la presión que ejerce la cúpula sobre los muros. Cuyo conjunto de perfil resulta agradable a la vista por el diseño de estos transmisores de fuerzas, cuyas formas proceden del estilo rococó; son conchas de rocalla —muy conocidas y usadas por Guadío en los retablos que confeccionó—, en su frente llevan sendos mascarones de ornato y en su cara interior se encuentran dos cartelas, una dice "ceacavo" (figura 15) y la otra "el año de 1752" (figura 16). Los estribos o arbotantes son ahora la característica principal del exterior del templo y su identificación.

La cúpula es el elemento arquitectónico más impresionante del conjunto. Su cara exterior (figura 17)



Figura 16. "El año de 1752". Texto bajo el arbotante derecho. Fotografía de Mina Ramírez Montes.



Figura 17. Cara exterior de la cúpula. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

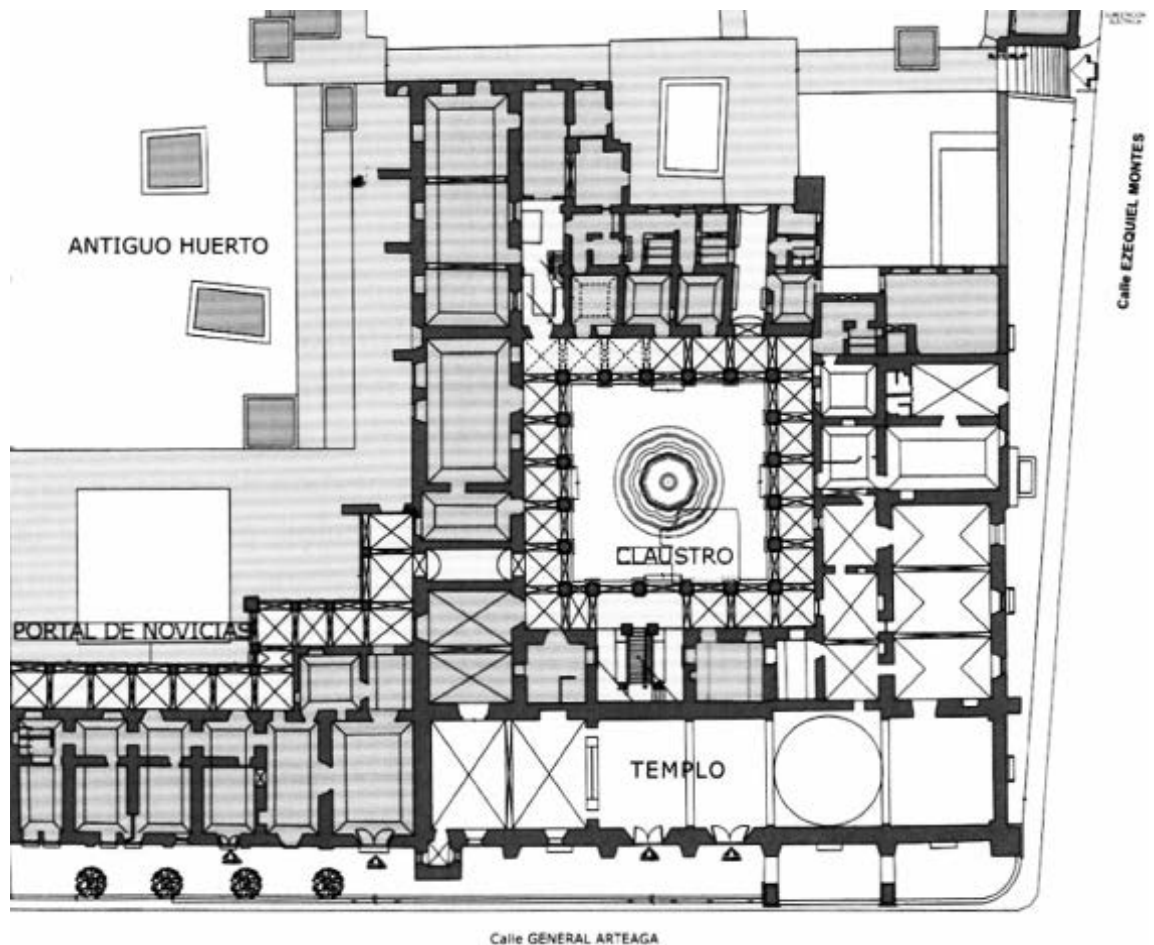


Figura 18. Plano planta baja. Tomado de *Memoria técnica. El rescate y la restauración del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo: Santiago de Querétaro, 2004-2008*, Santiago de Querétaro, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro / Secretaría de Desarrollo Urbano y Obras Públicas-Dirección de Sitios y Monumentos / Prerensa Digital, 2009, p. 20.

está formada por un tambor octogonal de piedra de cantería, con ocho ventanas que dan iluminación al interior, flanqueadas por columnas zunchadas —que provienen de las ilustraciones del *Tercero y Cuarto Libro de Arquitectura* de Sebastiano Serlio, obra que pudo haber estado dentro de la biblioteca de Gudiño—,⁴⁶ las cuales ostentan arcos de medio punto; sobre éstos descansan unas guardamalletas y una cornisa curva que invade el arquitrabe del entablamento;

⁴⁶ Se conoce un inventario de los bienes que se encontraron en su casa de Querétaro, el que incluye los libros de su biblioteca donde no aparece, pero ahí se menciona que había otros libros en Valladolid, donde residía por estar trabajando en la catedral al tiempo en que murió (AHQ, Civil, año 1775).

el friso con triglifos y metopas soporta el anillo octogonal de la bóveda peraltada, cuyos adornos son cuadros y rombos de azulejos y unos resaltos que marcan los gajos de la media naranja. Más arriba se encuentra la linternilla con columnas similares a las del tambor y otros adornos de distintas formas geométricas; carece de cupulín, pues su remate es un chapitel muy parecido al de la torre, aunque más pequeño.

Interior del templo

Es de planta rectangular (figura 18) y muros gruesos, soportado por pilastras cuyos capiteles toscanos se incorporan en el entablamento que corre entre una pi-

lastra y otra y dan pie a los arcos fajones de medio punto que dividen la bóveda de arista en seis tramos. El primero, de poniente a oriente, corresponde al presbiterio o espacio del culto; su bóveda está ornamentada por pinturas de figuras geométricas, nuevamente a la manera de los diseños de Serlio. El retablo mayor, contemporáneo a los colaterales, fue destruido, las ideas del siglo XIX fueron implacables contra el barroco por considerarlo anticuado; decía Fernández de Lizardi: “leña dorada”. Quizá hubo otro anterior al que ahora vemos (figura 19), el cual es un retablo pintado, llamado también “perspectiva”, obra de J. Luis de la Vega de 1849;⁴⁷ en el primer cuerpo del retablo están representadas las imágenes de San Francisco y Santa Rosalía,⁴⁸ y en el remate figuran dos de las virtudes teologales: la esperanza y la caridad. En el centro hay sólo una puerta y un barandal, porque la intención era sobreponer un baldaquino arquitectónico, cuyo autor fue Laureano Montañez; al principio de-

⁴⁷ Copia de la inscripción tras del baldaquino: “Trazó y dirigió la ejecución de este ciprés el arquitecto/Laureano Montañez, la perspectiva, don J. Luis de la / Vega, director del dibujo de la Academia de San Fernan/do, a solicitud del presbitero don Vicente Hernández, y sien/do actual rectora doña María de los Dolores Silva. / Se concluyó la obra en agosto de MDCCCXLIX”. Josefina Muriel, en su artículo: “Las instituciones de mujeres, raíz de esplendor arquitectónico en la antigua ciudad de Santiago de Querétaro”, *Estudios de Historia Novohispana*, vol. 10, México, PUNAM, 1991, p. 162, hace un comentario, sin fundamento, acerca de esta “cartela”, haciéndola aparecer como equivocada. Muriel cambia los nombres, el del arquitecto Laureano por Mariano Montañez, y el del director de dibujo, J. Luis de la Vega, por Lorenzo de la Hidalga, aduciendo que no fue director sino miembro de la Academia de San Fernando. De la Hidalga fue alumno de la Academia de San Fernando de Madrid, donde obtuvo su título, pero no se trata de él sino de J. Luis de la Vega, quien fue director de dibujo de la Academia de San Fernando de Querétaro. Considero que Muriel no vio el texto ni tuvo noticias de esta academia queretana; parece que recibió los datos a través de un informante y los interpretó erróneamente.

⁴⁸ La iconografía de santa Rosalía y de santa Rosa de Viterbo es la misma: diadema de flores, hábito raído, cruz en una mano y en la otra una calavera o un disciplinante. Es posible que aquí se represente a la primera, ya que santa Rosa de Viterbo ocupaba, como la advocación del templo, el lugar preferente, cuya escultura está ahora arriba en el centro.



Figura 19. Retablo mayor. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

bió estar en él la figura de Santa Rosa de Viterbo. En la actualidad el escenario cambia según la conmemoración: cuando no hay que festejar vemos un Cristo crucificado; cuando se quiere celebrar la Pascua, un Cristo resucitado; La Virgen del Rosario en octubre, en diciembre La Virgen de Guadalupe, y días después, El Nacimiento. En la cúspide de lo que debiera ser una cúpula —y en el presente sólo se ve una estructura— queda el recuerdo de la que otrora fuera la imagen principal del retablo mayor del siglo XVIII, una escultura policromada de Santa Rosa de Viterbo, la cual resplandece entre rayos y sobre nubes, con su hábito azul de muchos vuelos, rodeada por angelillos, que más pareciera la Asunción de María.

El segundo tramo alberga la gran cúpula (figura 20), que descansa en los arcos formeros y torales, en cuyas claves hay conchas que dentro de sí albergan



Figura 20. Cara interior de la cúpula. Fotografía de Karla Becerril Castillo.

un motivo religioso; se puede distinguir a san José con el Niño, y en el intradós, en dos de los casetones hay dos letras,⁴⁹ quizá iniciales o anagramas. Los arcos formeros y torales dan lugar a cuatro triángulos o pechinas en el punto en que se unen a la figura del anillo; cada uno de esos espacios se ornamenta con un lienzo alusivo a mujeres de las que se habla en la Biblia: Judith, Esther, Rebeca y Débora, todas representadas en el momento culmen de su vida. Las escenas son obra del pintor Ignacio Roldán,⁵⁰ fechadas en 1810. Se ha observado que bajo esas pinturas hay otras de tema diferente, que sólo retirando los lienzos podrían verse; la suplantación de aquéllas podría estar justificada por el deterioro de las originales y por el desconocimiento de la técnica adecuada para restaurarlas y no sólo por la decisión de variar el tema. Sobre las cuatro pinturas se halla un anillo circular formado por varias molduras, y allí se

⁴⁹ En uno están las iniciales: "I" y "A". En otro "I", "O", "A", "N" y quizá una "C", letras en descomposición.

⁵⁰ Quien vivió en Querétaro en el siglo XVIII y murió en 1814, tal vez a causa de una epidemia que por entonces hubo en aquella ciudad (Anónimo, *op. cit.*, vol. IV, p. 340).



Figura 21. Bóvedas de la nave del templo. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

observa una fecha incompleta: "20 de octubre". Más abajo, apenas visible, un nombre y un año que pudiera complementar la fecha anterior: se trata del nombre del pintor "Joan Joseph de Páez pinxit año 1751".⁵¹ Hacia arriba se aprecia el tambor cilíndrico con ocho lucarnas, alternando con igual número de nichos, muy decorados, que en otro tiempo pudie-

⁵¹ Nombre que apareció en la fotografía, el cual, a petición mía, obtuvo Samuel Vega, a quien agradezco su arte y su técnica para conseguirla. Desde la nave del templo, haciendo uso de binoculares, apenas se divisaba parte de las letras iniciales del primero y del segundo nombre: "Juan Joseph" ahora sabemos que se trata de Páez; sin embargo, me pregunto: ¿qué fue lo que un pintor de su calidad hizo en la cúpula?, donde sólo hay decoraciones, textos en latín y un rostro masculino, o ¿sería también el autor de las pinturas de las pechinas que están bajo los lienzos que ahora vemos?

ron haber estado ocupados por imágenes de santos; en ellos y bajo los mismos hay actualmente pintura decorativa y frases que corresponden al Trisagio: “Sanctus Deus, Sanctus fortis y Sanctus immortalis miserere nobis”. La media naranja está decorada por canaladuras y contracanaladuras radiales pintadas de dos colores. Y en el centro, en el cupulín de la linternilla, se ve el rostro de Dios Padre en medio de paños volados de color rojizo.

Los tres tramos de la nave (figura 21) destinados para el espacio de los fieles están cubiertos también por bóvedas de arista, sin más ornamento que una flor de muchos pétalos, de la cual penden los candiles. Los muros de la nave tuvieron pintura mural a manera de cenefa, decoración previa a los retablos; ya poco se puede apreciar de ella. En la actualidad permanecen cinco retablos de madera dorada, obras del siglo XVIII: los cuatro grandes son de la autoría de Francisco Martínez Gudiño, tres en el lado del Evangelio —con las advocaciones de la Virgen de Guadalupe, san Francisco de Paula y el Calvario—, y uno del lado de la Epístola, dedicado a San José; el pequeño entre puertas es anónimo y ha cambiado de advocación, sin poder definir cuál fue la original.

Coros

Los dos tramos del final de la nave corresponden al coro bajo y al alto; se separan del resto de la nave por una gran fachada (figura 22) que impide el tránsito de los fieles a estos recintos reservados para las moradoras del colegio, quienes ocupaban el espacio para presenciar desde allí las celebraciones litúrgicas, rezar las horas del oficio de la Virgen durante el transcurso del día, alternando con sus labores, y practicar la oración mental. Desde el coro alto, con una perspectiva muy amplia y a través de una reja, podían mirar sin ser vistas por los feligreses; en la parte de abajo se hallaba otro enrejado más



Figura 22. Fachada de los coros. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

pequeño, donde las doncellas permanecían tras de un velo muy grueso. Por la cara exterior, de manera simbólica dos ángeles recorren las cortinas, el Cristo está sobrepuesto.

En torno a la reja se ven 14 cuadros enmarcados por rocalla, donde se encuentra el *Fundamentum apostolorum*, son los bustos de Jesús, al centro, flanqueado por María Dolorosa y san Pedro; en el entorno figuran los 12 apóstoles, incluyendo a san Pablo y a san Matías, quien sustituyó a Judas Iscariote. Aparecen también unos símbolos dorados que se intercalan entre los cuadros, que en ocasiones aluden al apóstol que está más cercano, como el águila que está arriba de san Juan, la barca con tiara que está cerca de san Pedro, o a la liturgia de la Última Cena, el cuerpo de Cristo en una custodia, el cáliz o el cordero pascual.

Al lado derecho de la reja inferior está la puercecilla de la craticula, por donde se administraba la comunión a las beatas y colegialas; tras ésta, en el

interior del coro, hay una pequeña capilla con reclinatorio para que la persona que comulgaba se hincase a recibir la hostia consagrada, y en el lado izquierdo al parecer hubo una ventanita con un fin semejante, la cual actualmente forma parte de la puerta de ingreso al recinto. Dentro del coro bajo hay un retablo de finales del siglo XVIII o de principios del XIX, que corresponde a la modalidad del neóstil, término acuñado por el historiador de arte Jorge Alberto Manrique, quien denominó así al estilo finisecular del XVIII, caracterizado por aún no desprenderse de ciertos adornos barrocos, pero que ya ha recuperado las columnas clásicas. Las imágenes que ahora están en los nichos no le corresponden.

Órgano

Instrumento de la época virreinal (figura 23) con una espléndida fachada barroca dorada y policromada, un gran copete con dos ángeles a los lados. Los tubos tienen pintadas unas caras con la boca abierta en actitud de cantar, y a la altura de las cornetas hay un tablero sobre el que yace una especie de "V" dorada en la que están pintados los nombres del patrocinador y del autor de la caja y del órgano: "Lo costeó el señor vicario y juez eclesiástico, el bachiller don Juan Joaquín de Zárate, capellán de este colegio",⁵² y en la línea inferior: "Ignacio de las Casas". Más abajo se abren dos puertecillas donde aparece el texto: "Año de 1759", bajo un rasgueado caligráfico y sobre las 29 teclas blancas y 18 negras del órgano. Fray Acuerdos dice: "[Casas] en el mismo

⁵² "El bachiller don Juan Joaquín de Zárate, sujeto verdaderamente virtuoso y ejemplar, murió el día cinco de febrero de mil setecientos ochenta y seis, y el día veinte y cinco del mismo le celebró el Real Colegio de Santa Rosa unas suntuosas exequias, como a su capellán que había sido, en que predicó su sermón fúnebre el bachiller don Pedro Terreros" (José María Zelaa, *op. cit.*). Se conserva en un anexo de la sacristía una pintura anónima del bachiller Zárate en su lecho de muerte; capellán que fue del colegio beaterio desde la edad de 31 años y hasta su muerte a los 72.



Figura 23. Ignacio Mariano de las Casas, Órgano. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

colegio hizo el órgano que está en el coro, pero por ser cosa oculta y sólo para uso de las beatas, lo construyó del modo común, sin nada de particular";⁵³ opinión de un varón que deja entrever cierta misoginia al menospreciar a quienes iban a utilizar el instrumento.

El órgano fue restaurado en su totalidad; los trabajos relativos al coro, la arquitectura, el mobiliario, las esculturas y a las pinturas concluyeron en 1994.⁵⁴ Permanecen aquí el retrato de Joan Joaquín

⁵³ Anónimo, *op. cit.*, vol. IV, p. 68v.

⁵⁴ 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, 1994.



Figura 24. Antonio Camacho, *La Natividad*, 1717. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

de Zárate y de Ana Teresa Pérez de Santa Bárbara, ambos del pincel de Tomás Xavier de Peralta;⁵⁵ una Virgen de Guadalupe y una representación de La Coronación de María, anónimas, y otros dos lienzos con su marco dorado que hoy están en la nave del templo, alusivos a la Natividad (figura 24) y a La huida a Egipto, obras de Antonio Camacho pintadas en 1717. Dicho pintor queretano fue hijo de Antonio Rodríguez Camacho, maestro de obras. En la escena de la Natividad se sigue la tradición de recostar al Niño en un pesebre; aquí se representa a los padres y a los ángeles en acción de adorar al Niño, no sólo en actitud contemplativa. Los rostros de los padres y los ángeles están idealizados, se parecen entre sí, sus cuerpos se inclinan hacia el centro, inscribiéndose en un arco rebajado, por lo que resultan en conjunto estáticos, a diferencia de los angelillos celestiales que están en movimiento, indicado éste por sus alas abiertas y sus paños volados.

A mano izquierda del retablo hay una puertecilla de madera con cierta decoración policroma, que conduce al pequeño oratorio de dentro de la torre, cuyos muros están totalmente decorados con pin-

⁵⁵ Para conocer más de la vida y obras de este pintor, *cf.* Mina Ramírez Montes, "Tomás Xavier de Peralta, un pintor queretano del siglo XVIII", en *Memoria*, México, Museo Nacional de Arte, 1996, pp. 22-41.



Figura 25. Miguel Vallejo, *Corazones de Jesús, María y José*. Interior de la torre. Fotografía de Karla Becerril Castillo.

turas al temple y algunos lienzos al óleo firmados por Miguel Vallejo Mandujano, pintor del siglo XVIII, de quien se conservan cuadros en varios templos de Querétaro; la temática de sus obras en el oratorio gira en torno al Sagrado Corazón de Jesús, María y José (figura 25) flanqueados por angelillos que llevan símbolos gozosos o dolorosos alusivos a lo que vivieron juntos como familia. Se perdieron el altar, el sagrario y una lámina pintada.⁵⁶ La escultura que en la actualidad ocupa el centro del espacio, representativa también del Sagrado Corazón, no parece corresponder a la época.

Al coro alto se accedía desde el colegio; en el presente se ingresa desde una sala de exposiciones temporales correspondiente al Centro de las Artes de Querétaro. Allí apenas queda un órgano, un fragmento de un retablo y pedacería; destaca la ménsula de uno de los arcos formeros en relieve, la cual representa un pelicano (figura 26) que se sangra el pecho para alimentar a sus polluelos, por lo que se le equipara con Cristo. Todo el espacio sirve ahora como bodega. Sobre el enrejado hay una espléndida celosía de madera, a manera de abanico, donde se

⁵⁶ Para la descripción de la capilla en el interior de la torre, técnicas materiales y temática, *vid.* Ana Cristina Díaz Miramontes, *op. cit.*, pp. 99-106.



Figura 26. Pelicano, en el coro alto. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

encuentra, al exterior, la figura del joven Jesús, la del interior se ha perdido.

Los retablos

A Gudiño lo consideramos el más importante de los artífices del conjunto de Santa Rosa de Viterbo por su labor en la arquitectura y en la ensambladuría (figura 27); es él por quien apostamos los historiadores —y algunos cronistas— como autor del templo y del edificio de las niñas y beatas, y a la cabeza de esta hipótesis está el franciscano autor de los *Acuer-*



Figura 27. Retablos. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

dos curiosos, que dice: “La dirección corrió por mano del maestro don Francisco Gudiño, como igualmente el retablo mayor y los colaterales”.⁵⁷

Años más tarde, bajo un criterio propio de un hombre del siglo XIX, Fray Acuerdos escribió: “Los retablos que construyó este artesano, son del orden bárbaro, porque éste dominaba en su tiempo, pero a pesar de ello ostentan tanta seriedad, majestad y abundancia de fantasía que, junto a esto, su bellísimo y permanente dorado, no pueden menos que agradar aun a los sujetos inteligentes”.⁵⁸

Las características de los dos retablos cercanos al presbiterio (figuras 28 y 29), cuyo diseño es muy parecido entre sí, el uno dedicado a san José y el otro a la Virgen de Guadalupe, motivaron que durante las primeras investigaciones los atribuyéramos al escultor y ensamblador Pedro José de Rojas, nacido en la Ciudad de México, pero cuya vida laboral la desempeñó en Querétaro;⁵⁹ sin embargo, desde hace algunos años la publicación de *Acuerdos curiosos* nos ha desmentido. Fray Acuerdos vivió entre los siglos XVIII y XIX, por lo que pudo conocer a algunos artífices de Santa Rosa de Viterbo, o bien, haber

⁵⁷ Anónimo, *op. cit.*, año 1752, vol. IV-71.

⁵⁸ *Ibidem*, año 1775, vol. IV-104.

⁵⁹ Mina Ramírez Montes, *op. cit.* 1989, pp. 51-53.



Figura 28. Retablo de san José. Fotografía de Karla Becerril Castillo.



Figura 29. Retablo de la Virgen de Guadalupe. Fotografía de Karla Becerril Castillo.

recogido la historia oral o escrita de quienes habían convivido con ellos.

Centraremos nuestra atención en el retablo que consideramos más representativo de la obra de Gu-
diño (figura 30): el de la tribuna. Es una pieza muy ornamentada, como corresponde al estilo, pero no con la prominencia de diferentes colaterales, verbi-
gracia, los de su colega Pedro de Rojas en el templo de San Agustín de Salamanca, Guanajuato, o los de Isidoro de Balbás en Santa Prisca de Taxco, Guerre-
ro, ya que dentro del barroquismo en que Francisco creó sus obras hubo cierta mesura, que le granjea-
ron algunos elogios de Fray Acuerdos y de Francisco Eduardo Tresguerras. La advocación de este colateral es la del taumaturgo san Francisco de Paula⁶⁰

⁶⁰ Nacido en Paula (Cosenza, Italia) en 1416 y muerto en Tours (Francia) en 1507.

y su benefactor José Lince, alférez de la ciudad y quien a su muerte dejó una casa al beaterio para que se continuara la festividad del eremita anualmente.

Como todos los demás retablos,⁶¹ su distribución es de orden y media, consistente en un banco, un cuerpo muy alto y un ático que suele ocupar parte de la bóveda. En el centro del banco estaba el altar; todos los retablos del templo tenían el propio, mas fueron retirados en el siglo xx. La ornamentación, las figuras y los lienzos se adosan a un paramento decorado con líneas diagonales, enmarcando flores, que se inclinan hacia el fanal donde se encuentra el santo; también hay frutas: uvas y granadas; a los lados de la vitrina se superponen distintas formas carnosas de origen vegetal, a manera de

⁶¹ De los que se habla en Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, 1993, pp. 143-145.



Figura 30. Retablo tribuna de San Francisco de Paula. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

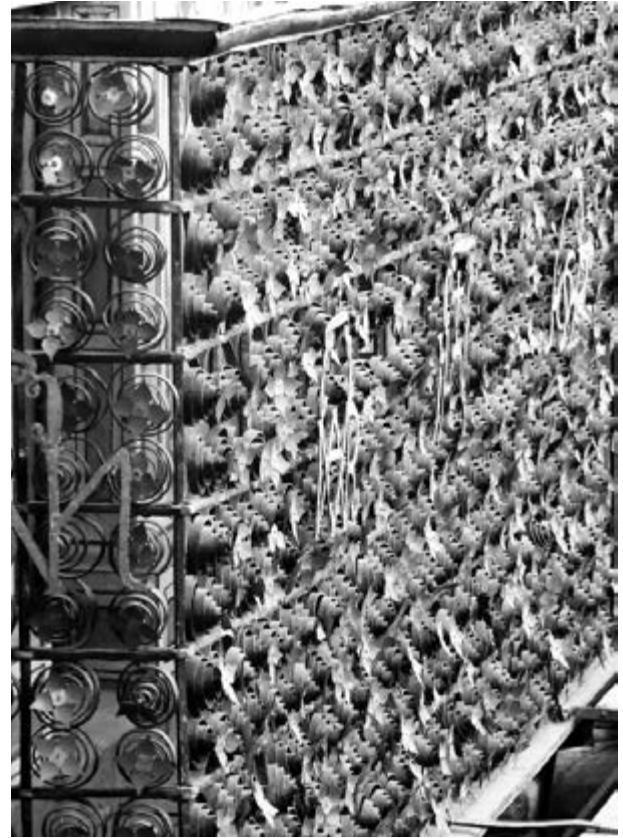


Figura 31. Tribuna. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

rocallas, entre las que están enredados cuatro manecbos, dos en posición sedente y dos recargados en el paramento, simulando soportar el peso de la plataforma que sostiene la tribuna, especie de balcón desde donde la rectora y algunas beatas participaban de las celebraciones litúrgicas y de las procesiones. La tribuna se resguarda por una celosía de espirales de hierro (figura 31), en cuyo centro hay una flor de cuatro pétalos en color rojo; el trabajo de herrería es intrincado para impedir la visión de fuera hacia adentro. A la mitad de la estructura se ven tres anagramas: el de Jesús en el centro, y a los lados el de María y el de José.

En lo que fueran las calles laterales del retablo de la tribuna —que aquí no existen—no hay columnas ni pilastras que las dividan; esta ausencia es una característica del barroco anástilo; en ese espacio,

en cambio, se encuentran dos óvalos, inmersos en la rocalla, flanqueando la espléndida escultura de San Francisco de Paula (figura 32), cuya imagen responde a la iconografía establecida: hombre anciano y barbado que porta el hábito negro con capucha de la Orden de los Mínimos; sobre éste un escapulario corto, rematado en semicírculo y ceñido con un cordón que termina en borla; pies descalzos, pues nunca usó sandalias. Ésa es la imagen mejor lograda de cuantas esculturas virreinales encontramos en Querétaro; fue dorada y estofada, y el resultado es un hábito de tal elegancia que sólo después de muerto pudo haberlo soportado el santo de Paula, quien, paradójicamente, añadió a los votos de su orden el de la “humildad”.

Gudiño pudo haber sido el escultor, aunque también se dice que subcontractaba las imágenes de bul-

to redondo de sus retablos, por lo que nos atrevemos a atribuir la autoría al maestro Bartolito o Bartolico.⁶² En la época colonial, y sobre todo en provincia, los artífices de la construcción y decoración de iglesias, edificios, obras públicas y de casas habitación conocían y se ejercitaban en varios oficios del ramo e incluso en medir tierras y pesar aguas. En la capital del virreinato estaba más definido el arte que practicaban e incluso las ordenanzas penalizaban a quien no había sido examinado de cada oficio, llegando también a quitarles las obras cuando incumplían la legislación. En Querétaro los artesanos y artistas se congregaron en gremios, pero no se sometieron a ordenanzas,⁶³ por lo que es probable que no presentaran exámenes de cada oficio y pudieran ejercer aquéllos para los que cada uno se sentía apto y era hábil, pues no precisaban de la aprobación de los veedores. Para mayor conocimiento del tema nos harían falta las actas de cabildo y aquellos documentos emanados de la alcaldía o corregimiento, según la época.

⁶² Véanse los elogios que de él hicieron los entendidos. *Cfr.* Anónimo, *op. cit.*, vol. IV, pp. 93-95.

⁶³ Esteban Gómez de Acosta, en su "Informe al virrey" de 1743 dice: "Hállase, señor excelentísimo, el cuerpo de dicha nobilísima ciudad, por lo que mira a la plebe y gente ordinaria, compuesto de todos cuantos gremios y oficios pueda haber en otra de mayor esfera, sin embargo, de que para su económico gobierno, los más carecen de reales ordenanzas, a que no se quieren sujetar, no obstante de haberse intentado ponerlas en práctica por el corregidor y su ilustre ayuntamiento, cuyo desvelo y esmero apenas ha podido conseguir, el que en la festividad solemne de Corpus y procesión del santo Entierro, el viernes santo, demuestren con alguna insignia el gremio o arte que profesan, a que coadyuvan fervorosos el juez eclesiástico y el procurador de dicha ciudad, por quienes se logran estas cortas demostraciones, poniendo en la superior consideración de vuestra excelencia que el no poderse conseguir lo referido, formalizándose dichos gremios con la observancia de las reales ordenanzas que a cada uno corresponde, es porque a excepción de tal cual español que en ellos se ejercita, los demás pobre y miserablemente con ellos se mantienen y no pueden tener el lustre que se necesita, lo que quizá se conseguirá en lo de adelante, luego que su majestad se digne conceder a dicha ciudad y vecindario, la gracia que para su alivio común solicita e impetra".



Figura 32. San Francisco de Paula. Fotografía de Mina Ramírez Montes.



Figura 33. Francisco Martínez, *San Francisco de Paula recibe el emblema Charitas de manos del arcángel Miguel*. Fotografía de Karla Becerril Castillo.



Figura 34. Francisco Martínez, *San Francisco de Paula camino a la fundación del convento de Sicilia*. Fotografía de Karla Becerril Castillo.

Gudiño concibió el retablo tribuna con varias escenas de la vida del santo fundador de la Orden de los Mínimos, obras que llevó a cabo su homónimo Francisco Martínez,⁶⁴ pintor, dorador y retablista de la Ciudad de México, quien también trabajó en distintas provincias contratando labores de cualquiera de sus oficios. Como pintor tiene obras de variada calidad; además, podemos considerar que algunas deben ser producto de su taller y no de su mano.

⁶⁴ En un recuadro del artículo de Marina Straulino, "Un recorrido por Santa Rosa de Viterbo. La conservación de bienes artísticos", en *Memoria técnica. El rescate y la restauración del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo: Santiago de Querétaro, 2004-2008* (Santiago de Querétaro, Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro / Secretaría de Desarrollo Urbano y Obras Públicas-Dirección de Sitios y Monumentos / Prerensa Digital, 2009, p. 96), dice: "Francisco Martínez Sancti Ofici Notarius fecit año Domini MDCCLII", y se afirma que las pinturas, sin especificar si todas o algunas, fueron de ese pintor de la Ciudad de México de quien se conocen obras firmadas de 1723 a 1758.

En el primer nivel del retablo estudiado destaca la representación *San Francisco de Paula recibe el emblema Charitas* (figura 33), excelente blasón para honrar a su orden, que le diera san Miguel Arcángel al santo de Paula, y (figura 34) *San Francisco de Paula camino a la fundación del convento de Sicilia*, de 1564, donde el napolitano tiende su manto para que navegaran sobre él, ya que el piloto de una nave próxima a partir no los quiso llevar sin pagar el flete; este relato, acompañado de un milagro, es el más conocido en la vida de Francisco. En el medio punto del arco que enmarca la ventana se observan (figura 35) cinco lienzos de la vida del santo de Paula, escenas que nos recuerdan los prodigios que obraba continuamente: *Francisco lavando los pies a sus compañeros el Jueves Santo en la víspera de su muerte*; *Fray Antonio Scozzeta visita a Francisco en el invierno*, donde el santo varón lleva las brasas encendidas para inflamar el fogón sin



Figura 35. Cinco escenas de la vida de san Francisco de Paula. De abajo hacia arriba, siguiendo el orden de las manecillas del reloj: *Francisco lavando los pies a sus compañeros el Jueves Santo en la víspera de su muerte, Francisco ante la Eucaristía, La generosidad de Francisco, Francisco ante la imagen de María y Fray Antonio Scozzeta visita a Francisco en el invierno.* Fotografía de Eduardo Rabell.

sufrir el menor daño; *Francisco ante la Eucaristía*, la cual visitaba de día o de noche, quedando en ocasiones en éxtasis; *Francisco ante la imagen de María*, a quien profesaba un gran amor, oraba ante ella con frecuencia y solía decir en saludo o despedida “Ave María” —la gente denominaba a sus conventos con esa salutación—, y sobre la ventana, donde apenas podemos observar el remate, figura *La generosidad de Francisco*, una muestra más de la bondad del santo y su poder taumatúrgico al multiplicar y repartir pan entre niños y adultos menesterosos. Fray Acuerdos dice:

[Gudiño]: comúnmente ponía en los retablos virtudes, héroes o figuras alegóricas escogidas con acierto y no mal ejecutadas... Gudiño, tenía una fantasía fecundísima... y en los follajes y demás adornos una belleza y naturalidad sin igual.⁶⁵

Y Tresguerras lo contradice: En la arquitectura de los altares, siguió la desarreglada de Klauber, y aún

adelantó los sueños del Borromini. Fue práctico en todo; ignoró la perspectiva y la composición; fue afortunado; tuvo protección; logró obras ruidosas y, por último, sembró y casi arraigó la más mala doctrina.⁶⁶

Gudiño conoció los grabados de los hermanos Klauber y los interpretó a su manera. Pero Tresguerras se equivoca en cuanto la obra de Francesco Borromini, la cual poco o nada tiene que ver con sus retablos o con sus trabajos de arquitectura; en cambio, los dibujos del libro de Sebastiano Serlio fueron varias veces utilizados en sus obras artísticas.

Púlpito

Este ambón (figura 36) destinado para la predicación es un excelente trabajo de marquetería que se ha exhibido en varios países. En adelante sería preferible no moverlo para su mejor conservación; existen

⁶⁵ Anónimo, *op. cit.*, pp. IV-104.

⁶⁶ Francisco Eduardo Tresguerras, *op. cit.*, p. 151.



Figura 36. Púlpito. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

joyas que merecen ser vistas *in situ*. Tanto la tribuna como el tornavoz tienen incrustaciones de diversas (figura 37) maderas, marfil, plata y carey, y pinturas con diseños geométricos para complementar el decorado; es un ejemplar único en su género. La cima del tornavoz está rematada con una escultura de santa Rosa de Viterbo (figura 38), quien a pesar de su corta edad y los escasos 18 años que vivió, fue una gran predicadora; uno de los pasajes de su vida relata que a los 12 rebatió y confundió a herejes con sólidos e irrefutables argumentos, despreciando los errores de los sectarios, y por ello pretendieron darle muerte; la escultura la representa emergiendo de la pira de la que salió ilesa. Junto con su familia,

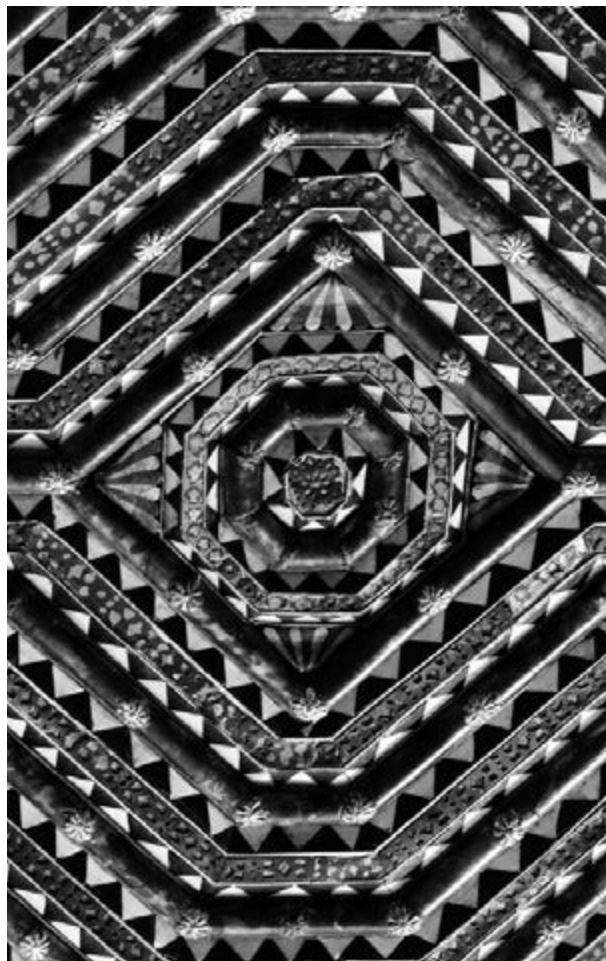


Figura 37. Detalle del ambón. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

santa Rosa padeció el destierro pues se confundieron sus ataques a la herejía con diatribas políticas.

Sacristía

A través de una puerta que comunica con el altar mayor los sacerdotes acceden a la sacristía, espaciosa; es un recinto de planta rectangular, una joya más de este templo (figura 39). Según Ignacio Mariano de las Casas, el trazo de ésta lo hizo él y no fue variado por su artífice. Las colegialas entraban a este recinto con la finalidad de mantener limpio el espacio y preparar los vasos sagrados para cada ceremonia exclusivamente cuando no había varones en él;



Figura 38. Santa Rosa de Viterbo sobre el tornavoz. Fotografía de Karla Becerril Castillo.

lo hacían a través de una puertecilla que comunica la antesacristía con la sacristía. Los clérigos se revisten aquí para los oficios litúrgicos, por lo que desde que comenzó a usarse el espacio ha habido una cajonera donde se guardan los ornamentos, y sobre ésta se levanta un enorme lienzo de medio punto, obra de finales del siglo XVIII o principios del XIX de autor desconocido; la pintura retrata la vida colegial, y en una cartela dice *Hortus conclusus* (figura 40), que le da título y cuya temática está descrita en el Antiguo Testamento, cuando en el “Cantar de los cantares” el esposo dice:

Eres jardín cercado, hermana mía, esposa, eres jardín cercado, fuente sellada. Tu plantel es un vergel de gra-



Figura 39. Sacristía. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

nados, de frutales los más exquisitos, de cipreses y de nardos. De nardos y azafrán, de canela y cinamomo, de todos los árboles aromáticos, de mirra y de áloe y de todos los más selectos balsámicos. Eres fuente de jardín, pozo de aguas vivas que fluyen del Líbano.⁶⁷

La distribución de figuras de este huerto terrenal —cerrado por clausura voluntaria— es la siguiente: en la parte baja, una puerta adintelada de jambas neoclásicas da acceso al jardín, al centro de aquella se encuentra la Virgen María rodeada de corderillos en su advocación de Divina Pastora; tras la Virgen,

⁶⁷ Cantar de los Cantares, 4: 12-15.



Figura 40. Anónimo, *Hortus conclusus*, sacristía. Fotografía de Eduardo Rabell.

a su izquierda, se ve al arcángel Miguel, presto a defender a un cordero que pronuncia el “Ave María” y que se ve en peligro por la acechanza de un lobo, que podría estar representando al demonio; sobre la cabeza de María, dos angelillos están a punto de coronarla como Reina de Cielos y Tierra; su pureza resguarda el acceso al huerto. Rodea el jardín un pretil que nos permite ver en el interior a las beatas con el hábito azul de terceras franciscanas, toca blanca y un medallón de la Dolorosa, como fue costumbre en este beaterio desde que prestaron obediencia al ordinario; las niñas lucen vestidos de calle a la usanza de la época. Todas cultivan el huerto, recogen los

productos de la tierra, obtienen agua de la fuente para regar el jardín o la llevan en cántaros para distintos menesteres. Sobre la fuente, una filacteria en la que se lee: “Sacaréis con alegría el agua de las fuentes de la salud”,⁶⁸ y en el brocal “*Fons signatus*”,⁶⁹ En el centro se levanta el Árbol de la Vida, donde Cristo fue crucificado, de su costado le emana la sangre, que deja para la redención de la humanidad y la

⁶⁸ “Haurietis Aquas in Gaudio de fontibus salvatoris” (Isaías, 12: 3).

⁶⁹ La frase en castellano es “Fuente sellada”, y también forma parte del Cantar de los Cantares, 4: 12: “Eres jardín cercado, hermana mía, esposa; eres jardín cercado, fuente sellada”.

cual se deposita en el “santo Grial”,⁷⁰ sostenido por un ángel que lo tiene asido con la diestra, mientras que en la siniestra porta una cartela con un mensaje, fragmento de una homilía de san Juan Crisóstomo: “Cuando te acerques al temible cáliz, acércate de tal modo como si fueras a beber del mismo costado de Cristo”.⁷¹ Al pie de la cruz se representa al género humano mediante los corderos que están pendientes de la muerte del Hijo de Dios. En el lado izquierdo se aprecia una custodia sobre un panal de avispas, la que en el viril resguarda el “cuerpo de Cristo” y tras de ella una filacteria con otra loa del Cantar de los Cantares: “Miel virgen destilan tus labios”.⁷² Al fondo de la escena continúa el huerto, la cerca que lo circunda se hace más alta y tras de ella se anuncia el Paraíso.

Este lienzo puede tener varios significados. El primero sería el de ese huerto del que habla Juan el Evangelista, parte de ese versículo está al pie de la cruz: “Había cerca del sitio donde fue crucificado un huerto, y en el huerto un sepulcro nuevo, en el cual nadie había sido depositado”.⁷³

Cristo muere precisamente en el madero del Árbol de la Vida —acción salvadora—, en un terreno virgen y a la vez fértil —como su origen, nacido de una mujer que no conoció varón y que no fue estéril—; su sangre es recogida por un ángel para luego ser bebida en forma de vino por la humanidad, y su cuerpo, en un trozo de pan o en una hostia, la

que está en la custodia —acción redentora—. El lugar donde se desarrolla esta escena es el beaterio de Santa Rosa de Viterbo, terreno virgen por la castidad de sus moradoras y fértil por las virtudes que cultivaron dentro del huerto que cerraron por “voluntad propia” al solicitar la clausura. El segundo significado, inmerso en el anterior, alude a la castidad, al fomento de las virtudes y a la purificación de los pecados para lograr la unión con Dios. Ello se expresa con la inclusión de la Divina Pastora, modelo de virtud, como si fuese un filtro que permitiera el ingreso a la vida de la gracia, y la conservación de tal mediante la práctica de los sacramentos; esas actitudes, en suma, propiciarían la consecución de la vida eterna. El *Hortus Conclusus* es también una de las alabanzas a María, por haberse conservado casta, elogio que también merecían las beatas que habitaron este colegio y que por voluntad propia decidieron ese estado al vivir dentro de un huerto cerrado. No es dudoso que el autor intelectual de esta pintura interpretara la Biblia traduciéndola a la vida cotidiana de estas mujeres.

En la sacristía, antesacristía y en espacios anexos a éstas se han conservado pocos retratos de autor conocido, como el de *José Velázquez Lorea*, de Miguel Cabrera, y la *Inmaculada Concepción y Coronación de la Virgen*, de Francisco Martínez, firmada en 1738, así como varios de Tomás Xavier de Peralta, pintor “queretano” —no por haber nacido en la ciudad sino por haber vivido siempre en Querétaro—, quien después de viudo recibió las órdenes sacerdotales;⁷⁴ de uno de sus cuadros dimos cuenta al hablar de los benefactores del colegio. Unos más son *Nicolás de Armenta dando la comunión a una colegiala*,⁷⁵ el *Exvoto*

⁷⁰ Se trata del cáliz que Cristo usó en la última cena y en el mismo José de Arimatea recogió la sangre que emanó del costado de Jesús después de su crucifixión. El Grial es capaz de mantener la vida, dar conocimiento y curar la naturaleza humana.

⁷¹ Versión castellana del latinista José Quiñones; en el original: “Cum accesseris ad tremendum calicem; ita accedas vt ab ipso bibiturus Xristi lateri. Chrisosto. Hom. 45. in Mathe”.

⁷² Cantar de los Cantares, 4:11. Frase textual del lienzo: “Favus distillans labia tua. Cant.4-v-11”.

⁷³ Juan, 19:41. Frase textual del lienzo: “Erat autem vbi crucifixus est, hortus. Joan Cap.19-v-41”. A este texto le faltan dos palabras, destacadas a continuación en cursivas: “Erat autem *in loco*, ubi crucifixus est, hortus”. *Vid. Novum testamentum (graece et latine)*, 8 ed., aparato crítico de Augustinus Merck, Roma, Sumptibus Pontificii Instituti Biblii, 1957.

⁷⁴ Mina Ramírez Montes, *op. cit.*, 1996, pp. 22-41.

⁷⁵ Cuya cartela dice: “Verdadero retrato de don Nicolás de Armenta, presbítero, médico de esta ciudad de Querétaro, exprefecto de la Venerable Congregación de Nuestra Señora de Guadalupe y capellán de este recogimiento de Santa Rosa de Viterbo, por el ilustrísimo y reverendísimo señor arzobispo de México. Thomas Xavier de Peralta fecit año Domini 1727”.



Figura 41. Tomás Xavier de Peralta, *Exvoto de sor Lugarda de Jesús*. Imagen de la Fototeca del IIE-UNAM.

de sor *Lugarda de Jesús*⁷⁶ (figura 41) y *Sor Isabel María de Santa Rosa*,⁷⁷ cofundadora y rectora del colegio. Es preciso mencionar también el retrato de la fundadora, Francisca de los Ángeles, el cual por aza-

⁷⁶ Cuya cartela dice: "Por solicitar amparo en la general peste, determinó esta muy noble y leal ciudad, el que anduviese la divina señora en peregrinación por todas las iglesias de esta ciudad, según el orden de situación, y llegando al beaterio de Santa Rosa a fines de julio, se hallaba en él, parálitica de tres años, la hermana *Lugarda de Jesús*, pidió la llevasen al coro a pedir salud, a la que lo es de los enfermos, saliendo tan bién despachada y con tanta expedición en sus impedidos miembros, que siendo la arpista en las divinas alabanzas, el día siguiente, con las demás pulsó el arpa a *María Santísima*, y todo lo que anduvo el tiempo que sobrevivió fue corriendo para que volasen las fervorosas admiraciones de tanto prodigio".

⁷⁷ Cuya cartela dice: "Verdadero retrato de la madre *Isabel María de Santa Rosa*, fundadora del Real Colegio Beaterio de Santa Rosa de Viterbo de la ciudad de Santiago de Querétaro. Falleció el día 18 de junio del año de 1774. Con grande opinión de virtud, de méritos, obras buenas en que se ejerció con cien años que tuvo de vida. Thomás Xavier de Peralta, presbítero. *Faciebat.*"

res del destino permanece en las bodegas del Museo Nacional de Arte, aunque nunca debió salir del colegio; esperemos que algún día el lienzo regrese.

Destaca por su calidad plástica un cuadro que seguramente fue pintado para estar en el salón de la casa de la familia Neve, pues los retratos de monjas coronadas o próximas a profesar no se hacían para los conventos o beaterios sino para las familias que ya no veían a diario a la hija o a la hermana; es posible que el último poseedor particular, cuando ya no quedaba nadie de la familia que la hubiese conocido, lo donara al beaterio; se trata de *sor Ana María de San Francisco y Neve* (figura 42) novicia del convento de la Purísima Concepción de México, que fue colegiala en Santa Rosa de Viterbo;⁷⁸ Ana Ma-

⁷⁸ El siguiente texto, al que le faltan unas palabras, se encuentra al pie del "Verdadero retrato de *sor Anna María de San Francisco*



Figura 42. Anónimo, *Sor Anna María Francisca y Neve*. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

ría, doncella a la que el vulgo y los guías de turistas le atribuyen varias leyendas. Lienzo de cualidades plásticas en la figura y su hábito, respecto a la intimidad de la protagonista se revela en su rostro una mueca que nos lleva a pensar que no estuviera del todo a gusto, ya por estar alejada de su familia

y Neve, colegiala que fue del Real Colegio de Santa Rosa de Viterbo de la ciudad de Querétaro y actual novicia en el convento de la Purísima Concepción de la Ciudad de México, tomó el hábito de [religiosa y recibió la] bendición en dicho convento a los 2 de septiembre de 1759 años’.

que vivía en Querétaro o por el estado de vida que le había sido asignado. Dice de él Elisa Vargas Lugo:

Uno de los mejores retratos de la pintura colonial de México; también equiparable a la pintura española de la época. La óptima calidad de oficio y expresión que presentan ambas obras permite asegurar que en América sí hubo artistas con suficiente habilidad para haber podido cultivar con altura el realismo pictórico, pero que por ser éste, en buena parte contrario al ideal de belleza sagrada impuesto por la Iglesia, no progresó.⁷⁹

Cabe señalar que los cuadros de la sacristía y de los anexos cambian de lugar en los distintos recintos del templo con relativa frecuencia, por lo que no es fácil fijar su colocación.

Colegio

El edificio donde estaba el colegio se conserva casi en su totalidad. Se ingresa al área habitacional por lo que se acostumbraba llamar “la portería”; por allí ingresaban los muebles, los alimentos, e incluso los sacerdotes, en ocasiones especiales, para administrar los sacramentos a enfermas o moribundas, y los oficiales para realizar algún trabajo dentro del edificio. El acceso se hace a través de un pórtico adintelado (figura 43), enmarcado por varias molduras de piedra de cantería, entre las que destaca un bocelón y ángulos acodados; la puerta de madera ostenta figuras geométricas que siguen un diseño serliano; sobre la clave debió haber estado originalmente el escudo nobiliario de la ciudad. Como la mayoría de esos elementos, fue raspado después de consumada la Independencia y en su lugar se labró el emblema re-

⁷⁹ Elisa Vargaslugo, “La expresión pictórica religiosa y la sociedad colonial”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 50, México, 1982, pp. 61-76, p. 67.



Figura 43. Puerta de ingreso al colegio beaterio. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

publicano; el fondo de éste recuerda un pergamino, y en la parte baja así como a los lados figuran símbolos de guerra: estandartes, tambor, cañón, balas, carcaj, flechas, espada, etcétera; en el centro se aprecia un águila, cuya postura se identifica con la usada en 1823, derivada de la que usó Iturbide: el águila “imperial” estaba coronada y tenía una serpiente, la cual mantenía sujeta con el pico y con una pata. El escudo “republicano” se vio despojado de la corona, pero continuó llevando la serpiente, aunque el águila de Santa Rosa de Viterbo carece de reptil, pudiera haberse deteriorado, pero no hay rastros; tampoco lleva ramas de encino ni de laurel. Más arriba de ese nuevo elemento quedó un espacio libre, ocupado tal vez por el timbre del escudo, que eran las armas reales, las cuales coronaban el blasón de la ciudad y bajo éstas el toisón de oro. Sobre el escudo se forma una concha cuyas estrías convergen en



Figura 44. Artesonado del ingreso al colegio beaterio. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

un mismo ideal, como la procedencia de las niñas y doncellas que ingresaban a este colegio.

Respecto de los elementos internos del colegio Fray Acuerdos pondera lo siguiente: “En la portería del mismo colegio [Gudiño] hizo una bóveda perfectamente plana y en lo interior de la vivienda una escalera de particular construcción”.⁸⁰ Lo que el fraile llama “bóveda plana” es una techumbre en forma de artesa invertida (figura 44); por analogía, los techos de madera del siglo XVI que acusaban esa forma se conocen con el nombre de artesonados. Algunos de aquella época ostentaban casetones ochavados; algunos, lacerías mudéjares, zapatas con diversas molduras y adornos más propios del estilo; en Santa Rosa de Viterbo no hay más trabajo ornamental que la pintura que se ha rescatado. En un ángulo se dejó

⁸⁰ Anónimo, *op. cit.*, vol. IV-104.



Figura 45. Escalera del claustro. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

una muestra de la decoración anterior, aunque seguramente ninguna es de los orígenes del edificio. Del vestíbulo, donde seguramente estuvo el torno, se pasa a un corredor y a mano derecha a un pasillo que conduce al claustro monumental.

La escalera es muy particular (figura 45); se trata de una estructura descentrada respecto del claustro; la enmarcan tres arcos volados, que pusieron de moda los arquitectos Pedro de Arrieta en la Ciudad de México y Francisco Martínez Gudiño en Valladolid. Técnicamente es un solo arco carpanel que descarga en ménsulas, inhibiéndose éstas en los muros extremos. Los pináculos, al inicio de la gradería, toscos y carentes de función, son meramente decorativos, pero le dan cierto aire de grandeza. En cuanto a su distribución espacial, la primera parte de la escalera es angosta, pero en conjunto da la impresión de ser mayor, quizá por la arquería que la enmarca y porque al llegar al descanso se abre en dos vertientes, ampliándose y cambiando de sentido. Al descender se aprecian mejor los arcos volados (figura 46) y, al fon-



Figura 46. Arcos volados hacia el claustro. Fotografía de Mina Ramírez Montes.



Figura 47. Confesionario. El sacerdote desde el templo y la confesante desde el colegio. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

do, la arquería del claustro; el cruzamiento de unos con otros produce figuras geométricas variadas y un efecto de luces y sombras agradable al espectador.

Atrás del inicio de la gradería están los que fueron los confesionarios (figura 47). Del lado del colegio, beatas y niñas tenían su reclinatorio, una ventanita con una lámina punteada y una cortinilla por donde salía la voz de la penitente y llegaba a la del confesante que estaba en la iglesia, su silla se encontraba dentro de las puertas del retablo de El Calvario. Otro confesionario estaba entre la antescristía y la sacristía. Acompañaban a éstos la imagen pintada de San Juan Nepomuceno, paladín del siglo sacramental.



Figura 48. Fuente doble en el claustro. Fotografía de Mina Ramírez Montes.



Figura 49. Arcadas del lado sur del claustro. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

El claustro y la fuente central doble (figura 48), de formas curvilíneas y gran movimiento, se contemplan al descender por la escalera o desde cualquier parte de los corredores, a los cuales los cubren bóvedas de arista abajo y viguería arriba; por éstos deambulaban las colegialas a cualquiera hora del día, y quizá también en algún momento de la noche, cuando tenían que hacer velación nocturna. La estructura del edificio es un conjunto aparentemente armónico (figura 49), con cinco arcos en cada lienzo. El primer nivel es más alto que el segundo; tiene arcos de medio punto, los cuales descansan en pilares y a ellos se les adosa una pilastra más angosta en sus cuatro lados; la que da al patio se prolonga



Figura 50. Arcos inferiores y superiores del claustro. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

a manera de contrafuerte hasta la cornisa que divide ambos cuerpos.

Los arcos del nivel superior son de mayor luz (figura 50) porque descansan en columnas más esbeltas y cortas —respecto de los soportes de abajo—, que en conjunto originan vanos de mayor claridad; tanto los soportes superiores como los inferiores poseen capiteles toscanos. A los arcos de arriba los llamaremos genéricamente mixtilíneos, por tener líneas curvas y una recta; están formados por dos segmentos de círculos y un dintel. De esas formas tan diversas que acusan los arcos queretanos, decía Diego Angulo Íñiguez, los caracterizaban como únicos de esta región; sin embargo, algo parecido encon-



Figura 51. Arcos erróneos en el lado norte del claustro. Abajo arco ojival, arriba arco rebajado. Fotografía de Mina Ramírez Montes.

tró después en Camagüey, Cuba.⁸¹ En la arquitectura civil queretana los hay mucho más elaborados que los aquí descritos, con líneas curvas, cóncavas y convexas y no siempre mixtos; en su construcción intervinieron albañiles y arquitectos del siglo XVIII, quienes llenaron de barroquismo las construcciones civiles y algunas religiosas de la ciudad.

En las arcadas del claustro (figura 51) se advierte un error de cálculo. ¿A quién deberemos imputarlo: al maestro Casas o al arquitecto Gudiño? ¿Qué falta nos hacen los documentos de la obra para dejar más

⁸¹ Diego Angulo Íñiguez, *Historia del arte hispanoamericano*, 3 vols. Madrid, Salvat, 1945, 1950 y 1956.

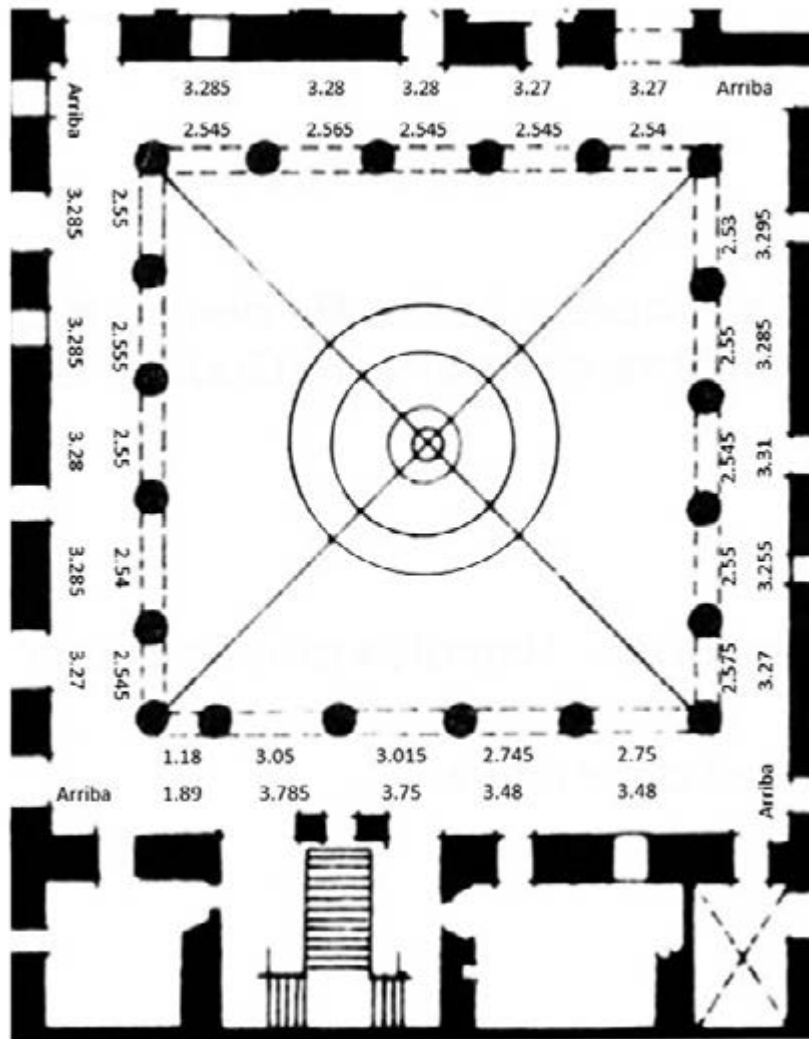


Figura 52. Plano del claustro con las medidas interbasas de pilares y columnas. Tomado del *Catálogo nacional. Monumentos históricos inmuebles. Estado de Querétaro*, vol. 2, México, Conaculta-INAH, 1992, p. 141.

clara la participación de cada uno en Santa Rosa de Viterbo! Y quizá también la de los artífices cuyos nombres no se consignaron, por descuido o por ser oficiales de menor rango.⁸² Casas dijo que sus dise-

⁸² Se tiene noticia de algunos obreros de la construcción del colegio de Santa Rosa de Viterbo: Juan Antonio Angulo, Antonio González y Domingo de la Cruz, el primero español, sobrestante, y los dos restantes indios albañiles, quienes fueron testigos en la información matrimonial de José Joaquín García y María Francisca Ramírez (13 de septiembre de 1752), *Cfr.* Ana Luisa Sohn Raeber, *op. cit.*, p. 181; *vid.* AHPSQ, Informaciones matrimoniales, año 1752, s/f.

ños sirvieron sólo para el templo y la sacristía; entonces, el traspies fue de Gudiño, pero esta vez la corrección no fue ni “gallarda, ni graciosa” como los arbotantes, sino que vino a romper con la armonía y la simetría del claustro. La asimetría se observa en el lienzo norte, que hubo de terminarse de esta manera: en el primer nivel, el quinto arco es ojival, y nos lleva a preguntarnos qué hace un arco “gótico” en un edificio barroco de mediados del siglo XVIII. La respuesta sería: cerrar un vano que quedó más pequeño que los demás con un arco apuntado, donde

la flecha o altura puede variar para cerrar cualquier espacio, entre más angosto más alto. Y en el segundo nivel, después de los arcos mixtilíneos, el quinto es uno pequeño, que pudiera ser de medio punto, pero al no lograr enrasar con la altura de los demás, se rebajó ligeramente; algunos ojos que sólo ven el conjunto quizá no lo perciban o lo pasen por alto, pero quien fija su vista en cada detalle no dejará de advertirlo. Las medidas entre los pilares en el primer nivel y en el segundo, entre una columna y otra, son muy dispares (figura 52).⁸³

Francisco Eduardo Tresguerras, artífice celayense, le criticó a Gudiño la tosquedad que exhibía en las obras de mampostería, así como su desconocimiento de la perspectiva y de la composición.⁸⁴ Tresguerras, que se hacía pasar por académico —aunque no consta su aprobación por la Academia de San Carlos—, no es muy de fiar, pues critica acremente a todos los artistas queretanos cuyas creaciones no complacieran su gusto, tan sólo por pertenecer al estilo barroco; pero en el caso del claustro aquí comentado le concedemos la razón.

Uso actual del edificio

El templo sirve actualmente al culto. Es posible que en algunos periodos, debido a ciertos acontecimientos históricos, haya permanecido cerrado temporalmente; hoy está a cargo del sacerdote Martín Lara Becerril, vicario de la diócesis de Querétaro, a quien agradecemos nos haya permitido entrar para conocer y fotografiar la iglesia y sus anexos.

⁸³ La figura 52 es un plano del claustro, en el que hemos colocado las medidas de las distancias entre las basas de pilares (abajo) y columnas (arriba). Nótese las diferencias en cada lienzo del claustro.
⁸⁴ “Gudiño (tapatío) fue director de obras; algo practicaba en la escultura, mas no hizo cosa apreciable con este ramo; siempre se valió de escultores diferentes y así vemos en sus obras la desigualdad de estilos y dibujo. En la mampostería y cantería acertó algunas piezas y la solidez fue el carácter de todas, hasta tanto, que pecaban en la tosquedad”. Francisco Eduardo Tresguerras, *op. cit.*, p. 151.

En cuanto al colegio, sus dependencias no se pueden señalar porque el interior del edificio se ha modificado; cuando funcionaba como beaterio, eran necesarias las siguientes: sala capitular, salas de labor, refectorio, cocina y alacena, biblioteca, dormitorios comunes para colegialas y tal vez celdas individuales para las beatas, letrinas, claustros de recreo, jardín, huerta y alguna capilla interior. Después de la exclaustración involuntaria de niñas y beatas, ocurrida en 1863, cada institución que ha tenido aquí su sede ha ido adecuando los espacios según sus requerimientos particulares: primero fue maternidad y en 1867 se convirtió en el hospital civil, que operó hasta 1963. Después el edificio dio cabida a la Escuela Secundaria Federal núm. 1, hasta 1967, y desde 1978, luego de haberse remozado, albergó la Escuela de Artes Gráficas; hoy, después de una restauración profunda, alberga a la Secretaría de Cultura y al Centro de las Artes de Querétaro, por lo que sirve para oficinas, salas de exposiciones temporales, salones donde se imparten actividades artísticas, espacios para conferencias y para usos múltiples; además se acondicionó un auditorio para conciertos, congresos, obras de teatro y otras actividades.⁸⁵

Agradecemos a la licenciada Paulina Aguado, secretaria de Cultura estatal, y a los directores del CEART —en distintos periodos—, la licenciada Araceli Ardón y el licenciado Valentín García, sus atenciones para el conocimiento del edificio así como la hospitalidad que nos brindaron para que se celebrara en ese recinto el III Congreso Internacional: Los Conventos de Monjas. Arquitectura y Vida Cotidiana del Virreinato a la Postmodernidad, durante septiembre de 2018, evento auspiciado por la Coordinación Nacional de Monumentos Históricos del INAH, en cuyo foro se presentó parcialmente este artículo.

⁸⁵ Cfr. Poder Ejecutivo del Estado de Querétaro, *op. cit.*